

## Luisa Lacal, la primera lexicógrafa española, y su *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico* (Madrid, 1899)

Luisa Lacal, the first Spanish lexicographer, and her *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-biográfico* (Madrid, 1899)

Mercedes Quilis Merín\*

Universitat de València

---

### Abstract

The *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico* was published in Madrid, in 1899. It is the first dictionary of musical terminology written by a Spanish woman, the musicologist and pianist María Luisa Lacal de Bracho (1874-1962). Luisa Lacal's contribution to the history of music and specialized lexicography has not been studied to date, although it is an important link in the scarce tradition of dictionaries of musical terminology in Spanish begun in the mid-nineteenth century (Fargas and Soler 1852, Melcior 1859, Parada y Barreto 1868 and, especially, his predecessor Pedrell 1894, more technical) and the subsequent development of other specialized lexicographic products already in the twentieth century. Our interest is focused on offering information about the methodology and contents of this 600-page dictionary that includes not only musical technicalities but also encyclopedic information, historical digressions and very abundant and up-to-date news about institutions, works and authors both Spanish and foreign of all times, but especially contemporary. A second aim of this paper is to offer biographical data of Luisa Lacal and the production context of her dictionary; that is, to show the task of someone who can be considered the first known Spanish woman lexicographer, a pioneer in the field of specialized lexicography in Spanish.

**Key words:** linguistic historiography, specialized lexicography, music dictionaries, nineteenth century, Luisa Lacal (1874-1962).

### Resumen

En 1899 se publica en Madrid el *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Se trata del primer diccionario de terminología musical escrito por una mujer española, la musicóloga y pianista María Luisa Lacal de Bracho (1874-1962). La contribución de Luisa Lacal a la historia de la música y a la lexicografía de especialidad no ha sido estudiada hasta la fecha, pese a que supone un importante eslabón en la escasa tradición de diccionarios de terminología musical en español comenzada a mediados del siglo XIX (Fargas y Soler 1852, Melcior 1859, Parada y Barreto 1868 y, en especial, su antecesor Pedrell 1894, más técnico) y el posterior desarrollo de otros productos lexicográficos especializados ya en el siglo XX. Nuestro interés se centra en ofrecer información sobre la metodología y el contenido de este diccionario de más de 600 páginas que incluye no solo los tecnicismos musicales sino también ampliaciones enciclopédicas, digresiones históricas y noticias muy abundantes y actualizadas sobre instituciones, obras y autores tanto españoles como extranjeros de todos los tiempos, pero especialmente contemporáneos. Un segundo interés de este trabajo es ofrecer datos biográficos de Luisa Lacal y el contexto de producción de su diccionario. En definitiva, se pretende mostrar la tarea de quien puede considerarse la primera lexicógrafa española conocida, una pionera en el campo de la lexicografía de especialidad en español.

**Palabras clave:** historiografía lingüística, lexicografía de especialidad, diccionarios de música, siglo XIX, Luisa Lacal (1874-1962).

---

\* Correspondencia con la autora: mercedes.quilis@uv.es.

## 1. Introducción<sup>1</sup>

Luisa Lacal puede considerarse la primera lexicógrafa de la historia de la lexicografía del español y también la primera musicóloga conocida hasta el momento como autora de un repertorio léxico de especialidad en la historia de la música en España e Hispanoamérica. Ambas facetas se unen en su *Diccionario de la Música, técnico, histórico bio-biográfico* publicado en Madrid el último año del siglo XIX.

En 2008, Gutiérrez Cuadrado se ocupó en un trabajo de lo que denominaba *diccionarios femeninos* y en él destacaba que la misma expresión *diccionarios de mujeres* era ambigua y podía interpretarse de distintas maneras:

En primer lugar como ‘diccionarios que recogen la bibliografía real o supuesta de mujeres célebres’; en segundo lugar como ‘diccionarios redactados por mujeres’; en tercer lugar como ‘diccionarios cuyo tema específico es la mujer’ y por último como ‘diccionarios dirigidos, sobre todo, a la mujer’. No conozco ningún diccionario de finales del siglo XIX o principios del XX redactado por mujeres, aunque esta opinión hay que recibirla con cautela, pues no he revisado sistemáticamente ni las bibliografías ni los catálogos de las bibliotecas (2008: 13).

El avance en nuestro conocimiento sobre la producción de obras de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español que ha proporcionado la BICRES V (Esparza Torres y Niederehe 2015) para la segunda mitad del siglo XIX, entre 1860 y 1900, ha permitido modificar sustancialmente ese conocimiento sobre la labor de las mujeres también en la historia de la lingüística española e hispanoamericana. Como reseñamos en su momento (Quilis Merín 2016), en este período aparecen por primera vez en un repertorio de dos mil fichas bibliográficas poco más de una quincena de autoras, sin tener en cuenta la ocultación que pudieran suponer las siglas o seudónimos. Este hecho se corresponde con distintos factores contextuales como la mejora relativa en la educación de las mujeres, su mayor presencia en la sociedad y su ascenso profesional como docentes, o la necesidad de preparación de materiales para la enseñanza, entre otros, y son obras que suponen importantes referencias por su calidad de pioneras en la historiografía lingüística. Entre estas autoras, Luisa Lacal confecciona un diccionario de especialidad musical muy particular que ha pasado bastante desapercibido, si no directamente ignorado, al igual que su autora. Nos parece notable que apenas contáramos hasta el momento con información biográfica completa sobre esta pianista, musicógrafa, lexicógrafa y escritora de la que se ignoraba incluso la fecha de su muerte.

El objetivo de este trabajo quiere ser un acto de recuperación. En primer lugar, del *Diccionario de la música* de Lacal, para lo que presentaremos su contextualización entre las obras lexicográficas musicales, técnicas y biobibliográficas de finales del siglo XIX y ofreceremos datos relativos al contexto editorial en el que se produce, daremos cuenta del análisis de los paratextos de la obra y estableceremos algunas consideraciones sobre sus contenidos léxicos y enciclopédicos y sus relaciones con otros diccionarios de especialidad, así como de la novedad que supuso en la lexicografía de su tiempo. En segundo lugar, este trabajo quiere entrañar un acto de reparación con la autora, la primera lexicógrafa conocida en la historia de la lengua española, y situarla en el lugar que le corresponde atendiendo a un

---

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el proyecto HISLECDIAC (*Historia e historiografía de la lengua castellana en su diacronía contrastiva*) con referencia FFI2017-83688-P, financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER) dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia.

deseable y necesario interés de orden superior por poner a la vista la presencia de las mujeres en el campo de la historiografía del español.

## 2. Contextualización de la obra. La lexicografía musical española<sup>2</sup>

No han sido muchos los estudios dedicados a la lexicografía musical en el ámbito hispánico. Según define Subirá (1970), en el primer trabajo conocido dedicado con amplitud a esta cuestión, los diccionarios musicales tratan de

[...] la expresión hablada que menciona, estudia, examina, comenta, juzga y difunde el lenguaje musical empleado por el vulgo, por los didácticos y por las personas versadas en la interpretación, puesto que cada idioma, dialecto, jerga o jerigonza posee su propio vocabulario musical, nutriéndolo de palabras, frases, expresiones doctas y populacheras, sin que falten las dicciones peculiarísimas, modismos y proverbios (Subirá 1970: 125).

Es precisamente en la segunda mitad del siglo XIX cuando se produce la aparición de un conjunto de obras lexicográficas musicales en España que constituyen una auténtica eclosión de un género sin precedentes. Los antecedentes muestran una escasísima tradición de compilaciones léxicas especializadas y es necesario rastrear los componentes léxicos musicales en obras de menor categoría (Subirá 1970) bajo la forma de vocabularios, glosarios, nomenclaturas, repertorios o tablas por a.b.c., insertas en otros tratados de teoría musical, obras musicológicas, de historia de la música, organológicas, etc., a modo de glosarios escondidos. Entre ellos se cuenta, de forma destacada, el diccionario de música de ordenación temática que en 1796 Eximeno incorporó como introducción a su *Del origen y reglas de la Música*.

En otro sentido, los términos musicales, tanto los más usuales como los de especialidad, no habían quedado desatendidos en los diccionarios generales españoles desde temprano, como ocurre con los introducidos en Nebrija o Covarrubias;<sup>3</sup> además, ya entrados en el siglo XVIII, existe un componente muy importante de elementos musicales en el *Diccionario de Autoridades* (Martínez Marín 2002-2004 2002; Justiniano López 2014, 2019) y en el diccionario de Terreros (Gallego Galego 1988) que no pueden ser desestimados y a los que se puede acudir para el estudio de la historia de estas voces de especialidad.

Pero es desde mediados del siglo XIX cuando se inicia la nómina de diccionarios musicales españoles (Casares Rodicio 1999-2002. Aunque conocemos hoy el manuscrito de 1818, *Diccionario de Música compuesto por Fernando Palatín para la instrucción de sus hijos*, estudiado por Medina (Palatín [1818] 1990) que recoge unos 2.000 términos, la tradición de obras que se denominan *diccionarios de música* escritos en español se inicia propiamente con la publicación en 1852 del *Diccionario de Música* de Antonio Fargas y Soler, obra de 230 páginas, cuya composición está justificada por su autor del siguiente modo:

En España se carecía de libros de esta clase, y si bien al fin de algunos libros elementales o teóricos publicados en nuestra nación se hallan continuadas cortas listas de términos técnicos de Música, no merecen el nombre de diccionarios porque se reducen a unas pocas páginas, en

<sup>2</sup> Quisiera expresar mi gratitud con el maestro Julio Quilis Prats, pianista y compositor, por su asesoramiento durante la confección de este trabajo.

<sup>3</sup> En los diccionarios de Pedrell (*s. v. atabal, pandero cuadrado o trompeta bastarda*) y de Lacal (*s. v. pandereta*) aparece citado el *Tesoro* de Covarrubias como fuente de autoridad. En el de Lacal dispone de una entrada propia: “Covarrubias, Sebastián de.— Sabio canónigo que nació en Toledo, 1539.- Desempeñó importantes cargos eclesiásticos y fue uno de los más decididos protectores que tuvieron los músicos de aquella época”.

las que se define un número insignificante de palabras, atendiendo el grande de que consta la tecnología de la música. De aquellos pocos términos algunos llevan aún definiciones inexactas ó rutinarias unas, ó se les dá á otras significaciones poco explícitas y hasta impropias á veces (Fargas Soler 1852: 11).

También aclara el autor que en su diccionario no se hallarán explicadas reglas y teorías que tengan relación con palabras porque haría falta un volumen mayor y porque la técnica y la ciencia no se deben aprender en los diccionarios sino en los tratados, idea que quedará bien fijada para sus continuadores.

De 1853 es la obra de Juan Cid, *Diccionario de música que contiene las voces más usuales y las técnicas del arte* (Valladolid), a la que siguen el de Carlos José Melcior en 1859, *Diccionario Enciclopédico de la Música* (Lérida), y el de José Parada y Barreto de 1868, *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la Música* (Madrid). Estos antecedentes culminan con el *Diccionario técnico de la música* (1894) de Felipe Pedrell Sabaté, que apareció por pliegos en la revista madrileña *La ilustración musical hispano-americana* que él mismo dirigía.

En el *Prefacio* del *Diccionario* de Pedrell (1894: vii-xvi), se encuentra la primera relación crítica de obras lexicográficas musicales internacionales desde sus orígenes, con la obra de Tinctoris, y de los diccionarios españoles hasta el momento con una valoración muy poco positiva sobre su cantidad y su calidad: “Que sepamos, esto es todo y, en realidad de verdad, no es mucho”. La preparación de Pedrell para afrontar el reto de confeccionar un nuevo tipo de diccionario musical y sus conocimientos sobre los tecnicismos musicales recopilados en este *Diccionario técnico de la música*, junto con su prestigio profesional, fueron las razones por las que participó como colaborador en la 13.<sup>a</sup> edición del *Diccionario de la Lengua Castellana* de la Real Academia Española de 1899.<sup>4</sup> De hecho, su conocimiento sobre las técnicas lexicográficas queda patente también en este *Prefacio* (xvii-xviii) en el que delimita los contenidos y la forma que debe presentar un diccionario de especialidad. Para el autor, el *Diccionario técnico de la música* debe registrar acepciones puramente musicales en los artículos, ofrecer un orden constante en la disposición de la fraseología, prescindir de marcas gramaticales y también de las facultativas “considerando que tales indicaciones son propias de un Dic. de la lengua y no de un Dic. Técnico”, cuidar de la claridad, exactitud y concisión en las definiciones, copiar las definiciones de los “antecesores más autorizados”, tratar con profundidad las explicaciones de los “lenguajes particulares” y en cuanto a la nomenclatura:

[...] incluir en el lenguaje técnico de la música las voces del lenguaje común, las anticuadas, las extranjeras y hasta los neologismos admitidos por el uso, la de conocimientos especiales relacionados más o menos directamente con la música, la poesía, escepcionalmente la historia, cuando convenía al asunto, la acústica, la misma medicina, y la anatomía en su relación con los sentidos del oído y los órganos vocales humanos, etc. (1894: xvii).

---

<sup>4</sup> Pedrell aparece en los preliminares formando parte del elenco de “Corporaciones y personas que han auxiliado á la Academia en los trabajos de esta edición” y es citado por Saavedra en el discurso de ingreso a la Academia de Daniel Cortázar (1899:68-69 *apud* Clavería 2003:269) lo que es muestra del grado de colaboración con la Corporación. También, como señala Clavería (2009:299, n. 69), en esta edición se incorporan voces con marca diatécnica entre las que destaca la de Mús. (Música), en las que presumiblemente intervino también Barbieri, ya que en la misma edición del diccionario de 1899 se registra como académico fallecido D. Francisco Asenjo Barbieri, cuyo nombramiento en 1894 como académico de número había supuesto el ingreso también por primera vez de la música en la Academia.

Por último, Pedrell constata la necesidad de referirse desde el punto de vista técnico especialmente a los contenidos populares y nacionales (danzas, canto, etc.) y, en particular, a la organografía.

Como puede comprobarse, conforman un conjunto de preceptos delimitadores del contenido y forma de un diccionario musical al alcance de un público interesado, pero no erudito. Esta obra tuvo un gran éxito y se editaron numerosos ejemplares. Pero de otro lado, Pedrell tenía en preparación otra tarea “de orden más elevado que la presente”: se trata de su inacabado *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos* (1897), con el que pretendía aportar una nueva e importante contribución a la música española con un tipo de publicación solo ensayado anteriormente por Saldoni (1860) y por Parada y Barreto (1868), con pequeñas contribuciones a la “bibliografía patria” (Cazurra i Basté 1991-92: 432), obras que Pedrell tenía en escasa consideración. De este modo, en estos dos compendios de saberes musicales de Pedrell en torno a finales de siglo se estaban conjugando los intereses de un nacionalismo musical que sirvió de base a Luisa Lacal para confeccionar un nuevo diccionario musical que aunara todos estos aspectos.

### 3. La autora

Poco preciso y disperso ha sido el conocimiento sobre Luisa Lacal hasta la fecha y en su biografía se han venido consignando casi de forma exclusiva los datos descritos en la portada de su diccionario (Simón Palmer 1991, Fernández de Gobeo 2019). Sin embargo, dos nuevos tipos de fuentes han resultado provechosas para arrojar nuevos testimonios biográficos: como fuente preferente, el propio *Diccionario de la Música* ha proporcionado datos autobiográficos de interés a través de su texto; además, la consulta exhaustiva de la prensa periódica de la época, especialmente la musical, recogida en la Hemeroteca Virtual de la BNE y en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica,<sup>5</sup> nos ha permitido añadir a la información datos suficientes para reconstruir la trayectoria vital de una mujer olvidada en la historiografía musical y en la lexicografía de especialidad del español.

María Luisa Lucía Lacal Infanzón, por matrimonio Luisa Lacal de Bracho (1874-1962), nació y murió Madrid en donde vivió la mayor parte de su vida (*La Música ilustrada hispano americana* 1/2/1900, la califica de “pianista madrileña”) y no en Barcelona donde la sitúa erróneamente Simón Palmer (1991). Lacal sí residió de forma circunstancial en Barcelona debido a que su padre, Saturnino Lacal y Ramón, actuó como representante del Consejo Superior de la Exposición del Ministerio de la Gobernación, de lo que deja constancia en su *Libro de Honor de la Exposición Universal de Barcelona* (1889). En 1874, año del nacimiento de su hija, Saturnino Lacal pertenecía al Tercer escuadrón de la Milicia Nacional formado por la nobleza y la alta burguesía para la restauración de Alfonso XII (Pérez Garzón 1978). En esta fecha aparece domiciliado en el distrito del centro de Madrid, en la calle del Carmen, y recibe el tratamiento de *ilustrísimo señor*. En este ambiente de familia conservadora, burguesa y monárquica, Lacal recibe una educación esmerada que incluye las primeras enseñanzas musicales. Por otra parte, sabemos que la familia se encuentra al menos desde 1883 en Barcelona a través de la obra *Lo que vi en Cuba* de Eva Canel –escritora, novelista, autora teatral, periodista reconocida y directora, entre otros, del periódico *La cotorra* en La Habana y fundadora de las revistas *Kosmos* y *Vida Española* en Buenos Aires–, cuyo verdadero nombre era Eva Agar Infanzón Canel y, por tanto, prima por parte materna de

<sup>5</sup> En especial *Revista Música*, 1/04/1917, p. 2, dirigida por Jesús Aroca y Ortega, músico madrileño.

Luisa Lacal, quien reconoce que vivía al amparo de su tío político en esas fechas.<sup>6</sup> De la certeza de esta relación da testimonio, por un lado, una cita interna en el *Diccionario* en la entrada *zamacueca*, donde se reproduce un fragmento completo de la descripción de esta danza en la obra *De América. Viajes, tradiciones y novelitas cortas*, publicada por Eva Canel (1899: 88) (v. 5. 2. 2.) y, por otro lado, que esta obra de Canel está dedicada “A su querida prima Luisa Lacal é Infanzón, laureada pianista y entusiasta por la tierra Americana”.

Según nos consta, Luisa Lacal fue una pianista precoz y muy destacada, y sus estudios en el Conservatorio del Liceo de Barcelona culminan en una serie de premios y distinciones como consta en la portada de su *Diccionario*: en 1888, obtiene la Medalla de oro de la Exposición Universal de Barcelona, con 14 años, y el Primer Premio y Gran medalla del Conservatorio de Barcelona en 1890<sup>7</sup> como alumna del maestro Pedro Tintorer. Durante los años en los que Lacal estudió en Barcelona, hemos encontrado algunos datos en Serrat i Martín (2017: 275) que confirman su nombramiento como maestrina y su incorporación al cuadro de profesores en el curso 1890-91. En 1893, ya de nuevo en Madrid, y como estudiante en el Conservatorio con el maestro Andrés Monge, recibe el Primer Premio de piano de la Escuela Nacional de Música.<sup>8</sup> Según señala Hernández Romero (2012), los concursos y premios de los conservatorios eran todo un acontecimiento en la época y constituían una muy dura competición; además, podían quedar desierto varios años, lo que aumentaba su aprecio, como ocurrió en el caso de la Gran medalla que ganó Lacal. A pesar de las críticas y de las controversias en torno a su concesión y los intereses creados por las recomendaciones, los premios eran una buena carta de presentación profesional y uno de los méritos más preciados para obtener plaza como profesor o profesora en el Conservatorio y, además, era frecuente citarlos en todas las reseñas sobre los profesionales que los hubieran obtenido. En efecto, bajo la voz *conservatorio* del *Diccionario* aparece con mención especial el de Isabel II de Barcelona, fundado en 1838, su plan de estudios y sus premios, así como los maestros y condiscípulos y los certámenes en los que participó la autora:

[...] allí, en la Dirección y en la Cátedra han dejado el fruto de su gran talento el incomparable pianista y compositor, D. Pedro Tintorer y los distinguidos armonistas D. Mariano Obiols, y D. Gabriel Balart. Los tres dedicaron a la autora de estas líneas sus paternales y sabios desvelos; á los tres y al actual director el sabio Sánchez Gavagnach debe la base de su carrera artística. ¡Qué mucho, si para estos dos consigna un testimonio de gratitud y a los otros dedica la mejor *siempre viva* de su corazón! [...] Algunos de estos han sido aventajados condiscípulos de la que esto escribe. Vean en estas líneas, si a ellos llegan, un recuerdo cariñoso y reciban todos el saludo de quien tiene a gala haber luchado en los brillantes certámenes de aquella Escuela (s. v. *conservatorio*).

<sup>6</sup> “‘Vamos a Norteamérica a trabajar y a dar gusto a mi hijo’. Esto me dije contrariando a mi madre, contrariando a mi tío el Excelentísimo Sr. D. Saturnino Lacal y Ramón, esposo de una hermana de mi padre y a cuya sombra vivía en Barcelona desde mi viudez”. Canel, *Lo que vi en Cuba*, 1916: 11. La vida y obra de Eva Canel es bastante conocida no solo por su intensa actividad literaria y periodística sino también por su relación con fundaciones piadosas y caritativas, como la Cruz Roja, de la que fue Secretaria general en Cuba. Sobre todo, en la bibliografía de la autora se destaca su vida en tierras americanas, en Montevideo, Buenos Aires, Santiago y Valparaíso, y también en Bolivia y Perú, y su establecimiento en Cuba antes y después de la Guerra de la independencia (Simon Palmer 1991, Kenmogne 1995, Barcia Zequeira 2001, Sánchez Dueñas 2013). Para Sánchez Dueñas (2013: 241) se vincula con las corrientes conservadoras nacionalistas y de un patriotismo o españolismo intransigente: “Patriótica, integrista, luchadora, monárquica confesa, católica fiel y tradicionalista”.

<sup>7</sup> Puede encontrarse una detallada descripción del concurso en *La Ilustración musical hispano-americana*, 15/7/1990, 60, p. 8 y 15/7/1891, 72, p. 10) además de premios anteriores (15/7/1988, p. 6) y de su participación en conciertos una vez concluido su 5.º curso de piano (*La Dinastía* 24/4/1891, p. 2).

<sup>8</sup> De nuevo, la noticia la recibe la prensa de Madrid: *El Día*, 24/05/1893, p. 3, *La Justicia*, 24/6/1893, p. 2, *El Liberal* 25/6/1893, p. 3, *El Heraldo de Madrid* 8/7/1893, p. 2.

Y lo mismo ocurre con su explicación del Conservatorio Nacional de Madrid, fundado en 1830, donde Lacal culmina sus estudios superiores de piano, artículo en el que entre otros datos objetivos también se incorpora una mención personal: “Allí terminó sus estudios de piano la que esto escribe, y al distinguido maestro, D. Manuel Monge, debe gratitud inmensa por la solicitud y el talento con que supo prepararla para la obtención del primer premio”.

Toda esta preparación se enmarca en la mayor proyección de la educación musical de las mujeres españolas en el siglo XIX, especialmente en su segunda mitad, y en el caso de Lacal, como se verá, discurre más allá de la extendida “educación de adorno” que constituía para las jóvenes el canto o la ejecución de algún instrumento, con el fin de “brillar en la sociedad” y encontrar un futuro matrimonial o doméstico, idea esta que era común en el imaginario social del siglo y que se encuentra descrita incluso por los más destacados artistas, entre los que se encuentra el maestro Francisco Barbieri en su conferencia “La música y la mujer” (1869).<sup>9</sup> Al margen de otros trabajos sobre instituciones que fomentaron el estudio musical con fines profesionales para el ejercicio de maestra o institutriz, como los desarrollados por la Asociación para la enseñanza de la mujer en el último cuarto del siglo XIX, la investigación de Hernández Romero (2011, 2012) plantea específicamente la relación de las mujeres y la música en el Conservatorio de Madrid en el nivel superior de las enseñanzas musicales que había sido establecido por la Ley de instrucción pública o Ley Moyano (1857). En estos trabajos de Hernández Romero se pone de manifiesto el incremento de la afición por el piano como uno de los pocos campos profesionales permitidos a las mujeres (y de ahí el número significativo de alumnas que estudiaron en el Conservatorio en los mismos años que Lacal), y la instrucción rigurosa y exigente que les permitía desarrollar una carrera profesional y su inserción laboral, lo que, en definitiva, proporcionaba a las egresadas una cierta relevancia social, pero sobre todo independencia personal y económica, y no solo a las grandes figuras de interpretación femenina ya fueran cantantes o instrumentistas.

En el caso de Lacal, debido a su posición social, la enseñanza no fue una opción y parece que también rechazó propuestas profesionales como concertista en América.<sup>10</sup> A través de la prensa se puede seguir su actividad entre 1894 y 1899, fechas de confección de su *Diccionario*. Menudean estos años noticias que confirman su actividad de concertista y la relacionan con otros músicos del círculo madrileño y barcelonés, especialmente con Varela Silvari y Baldomero Cateura. Estas actividades las compagina con sus ocupaciones sociales como miembro de la Cruz Roja, institución de la que recibió la Medalla de Oro según consta en la portada del *Diccionario*, y su participación en actos benéficos (tómbolas, kermesses, donaciones, conciertos benéficos, etc.), y también con las actividades de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles de la que es socia de honor,<sup>11</sup> mérito también señalado en la portada, e incluso encontramos en las notas de sociedad de la prensa la noticia de sus viajes y sus desplazamientos vacacionales a balnearios frecuentados por la aristocracia y la alta burguesía (*La correspondencia de España* 16/08/1897, p. 49). La relación con la Cruz Roja continuará a lo largo de su vida y responde a un estereotipo social bien definido dentro de la

<sup>9</sup> “Id a una visita, y la hija de la casa os canta o tocará en el piano la melodía más en boga. Introducíos en el hogar doméstico, y oiréis a las doncellas cantar, como para distraer la imaginación de los ejercicios prosaicos en que se ocupan” (1869). No obstante, como apunta Hernández Romero (2011: 5), en los reglamentos del Conservatorio de Madrid también se menciona la formación “de adorno” para ambos sexos como “ornato y recreo en las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones”.

<sup>10</sup> *Revista musical hispano-americana* 31/7/1917, p. 14.

<sup>11</sup> Cf. el artículo *Escritores y artistas españoles* donde afirma: “La que escribe estas líneas ha sido elegida por unanimidad Socia de honor en la reciente junta general. Jamás hubiera soñado tan alta distinción y fáltanla palabras para expresar su gratitud. Hoy solo sabe sentir una veneración sin límites hacia esos maestros del saber”.

Sección de Señoras o Damas de la Institución: participa en la atención de los soldados repatriados de las guerras de Cuba y Filipinas (1898)<sup>12</sup> o en cenas de caridad, como en la que citan Álvarez Roch y Romero Pemán (2011: 180). En 1900 contrae matrimonio con Carlos Bracho Jiménez, profesor del cuerpo de equitación militar y miembro también de la Cruz Roja (*La región extremeña: diario republicano*, 15/08/1900, p. 2). A partir de este momento la encontramos en varias ciudades (Badajoz, Zaragoza, Cádiz, Melilla, entre otras) sin duda a la estela de la carrera militar de su marido y atendiendo a su familia.<sup>13</sup> En 1909 le fue concedida la orden civil de Alfonso XII que premiaba los méritos logrados en educación y cultura. Durante estos años tenemos noticia de que sigue su actividad como concertista de piano con fines benéficos, más que profesionales, y que durante 1917 ofrece en Madrid un ciclo de cincuenta conferencias musicales, una por semana, también reseñadas en la prensa. En estos años comienza la segunda faceta de la autora con, al menos, dos obras de producción literaria por las que es conocida como novelista (Simón Palmer 1991: 377), *Trinar de amores* (1921) y la novela extensa *Peregrina de ilusión* (1929). En cuanto a la primera, es una recopilación de los cuentos que había ido publicando en la prensa en torno a los años 20, en especial en una revista especializada, *Gloria Femenina*. Lacal, como un gran número de escritoras de la época, utilizó la prensa como vehículo de expresión y empleó este medio para ir dando a conocer sus narraciones cortas. Las obras tuvieron sendas reseñas<sup>14</sup> que contribuyeron a la aparición de nuevas noticias en prensa sobre la autora en forma de entrevistas, y una discreta repercusión literaria, aunque todavía en 1934 encontramos la emisión de algunos de sus cuentos en forma de teatro radiofónico en Unión Radio (Garitaonandía Garnacho 1988). La vida pública de Luisa Lacal deja de ser reflejada en la prensa de los años posteriores a la Guerra Civil, aunque se mantiene en el ámbito musical,<sup>15</sup> hasta la noticia de su muerte en Madrid, a los 88 años, publicada en *ABC* el 24 de abril de 1962.

#### 4. El *Diccionario de la música* (1899)

El *Diccionario de la música, técnico, histórico, bio-bibliográfico* fue publicado en Madrid, en la Estenotipia y Tipografía de San Francisco de Sales, en 1899. La publicación, no obstante, había comenzado con anterioridad en forma de fascículos en el *Boletín Musical*.

##### 4. 1. Concepción y publicación de la obra

La brillante carrera musical de Luisa Lacal la llevó a plantearse al finalizar sus estudios la confección de un diccionario “que correspondiese a los honores recibidos, y para ello pensó

<sup>12</sup> “Luisa Lacal [...] es una de las figuras más salientes de la benemérita institución [Cruz Roja], la cual, abandonando importantísimos estudios á los cuales se dedicaba con especialidad por tratarse de una obra de mérito que estaba imprimiendo, durante la repatriación, acudió presurosa al Sanatorio Central y desechando toda clase de escrúpulos ejerció de verdadera enfermera...”. *El bien público*, 13/08/1901, p. 1.

<sup>13</sup> Luisa Lacal relata que educó a tres hijos de su marido, dos niñas y un niño, este último padre agustino y misionero (*España y América* 30/09/1917, p. 571). Además, constan como hijas suyas Purificación y Laura Bracho Lacal. Esta última se dedicó también a los estudios musicales, ofreció conciertos y durante sus años de estudiante de enfermería perteneció a una de las escasísimas tunas mixtas de España (*La Libertad* 10-03-1925 p. 5). Trabajó en el Cuerpo de Sanidad del Aire. Por otro lado, y como expone Soler Campo (2016: 159), el matrimonio y la maternidad fueron obstáculos de gran peso en las carreras musicales de las mujeres nacidas en los siglos XIX y XX y “solo aquellas mujeres que pertenecían a familias nobles o a la aristocracia podían ejercer como músicos”.

<sup>14</sup> *El telegrama del Rif*, 4/5/1921 y *Mujeres Españolas*, 5/1/1930.

<sup>15</sup> El compositor Emilio Lehmbert le dedica la composición “Sacromonte” de su suite de danzas andaluzas *Granada* compuesta en 1934.

en escribir una obra que fuera en su género única en España”, como declaraba en la *Revista de Música* (1/04/1917, p. 2). A través de la prensa del momento podemos seguir la gestación de la obra casi desde los inicios: las noticias comentan los resultados de los concursos del Conservatorio de Madrid en 1893, que gana con 19 años, pero ya en el verano de ese mismo año tenemos una breve nota en la que se indica el inicio de un viaje de documentación para la obra: “Con la misma dirección [las provincias del Norte y el extranjero] ha marchado también la laureada pianista señorita Luisa Lacal, á fin de adquirir nuevos datos para la obra musical que está escribiendo” (*El Día*, 26/7/1893, p. 2). Teniendo en cuenta que conoce y cita con bastante precisión, entre otros, el Conservatorio de París y su biblioteca y describe con minuciosidad el de Bélgica (s. v. *bibliografía, biblioteca*) es posible aventurar que se desplazó a diversos países para consultar las fuentes bibliotecarias que reseñaría posteriormente en su diccionario, en especial en la voz *bibliografía*. Por otra parte, tres años después se la reconoce como “la distinguida profesora señorita doña Luisa Lacal, autora del Diccionario de Música” en una breve nota sobre el certamen musical organizado por periódico *El Imparcial* (6/3/1896, p. 1). Son los años de confección de la obra y su trabajo debía ser conocido en los círculos musicales de Madrid y también en su entorno social. Todas las noticias de la publicación de la obra aparecen en el *Boletín Musical y de las Artes Plásticas*,<sup>16</sup> revista quincenal técnica y doctrinaria y de información, fundada y dirigida por el maestro Varela Silvari, estrechamente vinculado durante estos años con la carrera musical de Lacal.<sup>17</sup> Las noticias se refieren a la aparición de los fascículos que debió comenzar en la segunda mitad de 1897, y de los que se pueden seguir las entregas durante el año de 1898: en enero, el 5.º cuaderno; en abril el 6.º, en junio el 7.º que consta de 77 páginas, hasta Ny; el 8.º en noviembre, con recomendación al profesorado de que se suscriba a la obra;<sup>18</sup> el 9.º, en diciembre. Fueron al menos 12 cuadernos de 48 páginas que se vendían a los suscriptores a 2 pesetas. En los anuncios de la obra aparece la referencia a “la inteligente dirección” de la obra por parte de Lacal, lo permite considerar cierta colaboración en distintos aspectos de su preparación que no hemos podido determinar.<sup>19</sup>

La obra tuvo varias ediciones, todas ellas en el Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales: la primera apareció a finales de 1899 en volumen tamaño folio, con 600 páginas y el texto del diccionario a dos columnas y contenía una lámina con el retrato de la autora. En 1900 aparecen una segunda y tercera edición (que se encuentran digitalizadas en la Biblioteca Digital de la BNE), lo que da cuenta de su éxito. Sabemos también que en 1906 entregó un ejemplar con encuadernación de lujo a la reina María Cristina (*El Imparcial*,

<sup>16</sup> BNE, Hemeroteca Digital en cuyo repositorio no se encuentran las publicaciones entre 1894 y 1897.

<sup>17</sup> Con Varela Silvari, compositor, pianista, director, musicógrafo y promotor y director de revistas musicales, participa en numerosos conciertos con programas de autores españoles, “arte español”, con fines patrióticos (véase en el diccionario las entradas *Varela Silvari, José, acordes sinónimos, música, orfeón, publicaciones musicales*) y existe entre ellos una estrecha amistad y admiración profesional. José María Varela Silvari (1848-1926) es considerado el más eminente musicógrafo gallego de la segunda mitad del siglo XIX con una extensa trayectoria profesional internacional, y durante los años que reside en Madrid “desarrolla una increíble actividad docente, musicográfica y compositiva” (Giménez Rodríguez 2007: 198), además de colaborar como divulgador musical en numerosas revistas y fundar el *Boletín musical*, publicación que dirige durante seis años. La relación con Luisa Lacal es estrecha no solo por la publicación de los fascículos del *Diccionario*, sino que también le dedica su *1.ª Fantasia de concierto para piano solo*, op. 596, publicado en Madrid con la dedicatoria “A la distinguida Srta. D<sup>a</sup>. Luisa Lacal, eminente concertista” y también lo hace con otros escritos como consta en el mismo diccionario: “Estética.- [...] Sobre esto ha escrito [...] Varela Silvari, en su *Tratado de estética musical*, próximo a publicarse, y en un artículo dedicado a la autora de estas líneas”.

<sup>18</sup> “Se ha repartido el octavo cuaderno del Diccionario de la Música que con tan lisonjero éxito publica en Madrid la Srta. Luisa Lacal. Muy loable sería que el profesorado se suscribiera á tan importante obra de consulta, cuya publicación toca ya á su término”. *Boletín Musical* (Madrid) 25/10/1899, p. 13. El anuncio completo se encuentra en *Boletín Musical* (Madrid) 25/3/1899, p. 14.

<sup>19</sup> La fórmula es común a los anuncios de otros diccionarios, como en el caso de Pedrell, y presenta cierta ambigüedad.

10/12/1906, p. 5) que se conserva en la Real Biblioteca (PR Real Biblioteca, sig. IX/3516) y, por último, se menciona una cuarta edición en Biblioteca Virtual de la Filología Española que no hemos podido localizar, aunque sí hay constancia directa de que fue publicada en 1908.<sup>20</sup> Todas las ediciones consultadas son, una vez cotejadas, reimpresiones de la primera sin modificaciones.

La portada además del título hace constar los méritos de Lacal reseñados más arriba. En cuanto a los elementos constitutivos o paratextos la obra se compone de un “Proemio” (v-vii), seguido de una “Tabla de abreviaturas” con 56 elementos y, a continuación, el cuerpo del diccionario en dos columnas con una distribución que sigue el orden alfabético universal, lematizando *ch* después de *ce* y *ll* después de *li*, aunque en el interior de las letras se presenten algunas irregularidades (p. e., *Agada*, *Agais Keman*, *Agente*, *Agazzi*, *Agelaos*, *Agevolezza*). Por último, como singularidad en la maquetación de un diccionario, se agrupan distintas letras del abecedario según se relaciona a continuación (señalamos entre paréntesis el número de páginas que componen cada letra), lo que no parece responder a ningún criterio lingüístico sino más bien de tipo editorial:

Letra **A** (1-32); **B** (32-95); **C** (95-146); **D** (146-160); **E F** (E 161-176 y F 176-195); **G H I** (G 196-220, H 220-239, I 239-247); **J K L** (J 248-253, K 253-265, L 265-280); **M N** (M 280-335, N 335-344); **O P Q** (O 344-385, P 385-426, Q 436-428); **R S T** (R 428-454, S 454-512); **T á Z** (T 512-558, U 558-560, V 560-581, W 581-591, X 591-592, Y 592, Z 592-597).

El diccionario concluye una breve “Adición” de cuatro páginas (597-600) en la que se insertan “algunos sucesos ocurridos mientras se imprimía esta obra y varias rectificaciones” (vi) y que, en efecto, contiene numerosas referencias a la fecha de 1899.

#### 4.2. *Las ideas sobre el Diccionario de la música en el Proemio*

El examen del *Proemio* permite realizar algunas precisiones sobre la concepción del diccionario por parte de la autora, revela los intereses y la génesis del diccionario, para qué y por qué lo escribió, sus ideas sobre la música y autores contemporáneos, especialmente compatriotas, y la mención a su trabajo y su metodología. A diferencia del *Prefacio* de Pedrell, en el que sí se explicita la técnica lexicográfica, Lacal no pretende establecer el método que ha empleado para la confección de las entradas del *Diccionario* de forma sistemática. Su atención se centra preferentemente en lo referido y no en el propio lenguaje, y no ofrece de forma explícita el método en la presentación de los contenidos que, en muchas ocasiones, muestran una redacción muy personal. Como manifiesta, su plan está “basado en la utilidad del lector”, a quien anima a extraer el mayor provecho leyendo no solo los artículos principales sino también los correspondientes a las distintas voces relacionadas entre sí (por ejemplo, en la consulta de *órgano*, hay que revisar también *tubos*, *vibraciones*, *pedalier*, *registros*, etc.).

Manifiesta su propósito de “contribuir á la cultura musical en los pueblos que hablan la lengua de Cervantes”, de “llenar un vacío en las bibliotecas de los que aman la ilustración” y

<sup>20</sup> “Luisa Lacal, la notable pianista y erudita escritora, tantas veces y tan justamente premiada por su constante labor, reveladora de sus rarísimas dotes de artista excepcional que adornan su gentil figura, acaba de publicar una nueva edición de su magnífica obra *Diccionario DE LA MÚSICA*, calificado por la crítica de monumento artístico, pues el libro contiene todo el vocabulario que con la música se relaciona, bajo sus tres aspectos, histórico, técnico y biográfico [...]”. *El Día*, 14/1/1908, p. 1.

de “dar fácil medio de adquirir á los muchos que cultivan el divino arte, sin recursos para completar su educación literaria, tan abandonada en nuestro país” (v).

Sobre la justificación y oportunidad de la obra, pese a la existencia de diccionarios musicales publicados entre los que cita a Tinctor, Brossard, Rouseau, Lichtenthal, Morcali y Fétis, el hecho de que estuvieran escritos en idiomas extranjeros, su mucho costo o sus deficiencias en contenidos la anima a realizar una labor de síntesis de las obras en francés o alemán y de aportar en su texto los datos y asuntos musicales de difícil localización con el objeto de “difundir la cultura musical” (vi). No obstante, llama la atención que no aparezca ninguna declaración explícita acerca de los diccionarios españoles:

También en España se ha impreso alguno. Yo no he de censurar los extranjeros ni los nacionales; antes bien, compláceme afirmar, que varias de esas obras han enseñado mucho, todas algo; y que, las unas y las otras, apenas han dejado surco donde pueda espigarse nada nuevo (*Proemio*, v).

En realidad, el no querer presentar una crítica a los diccionarios españoles en el *Proemio* es una marca de diferenciación con la obra de Pedrell (v. *supra*), y más si tenemos en cuenta que en el cuerpo del diccionario sí cita y valora estos repertorios, tanto los extranjeros como los españoles, de los que muestra un extenso conocimiento y un buen aprovechamiento,<sup>21</sup> y muy en especial del de Pedrell que es, precisamente, el menos reseñado.

El hecho de aspirar a “difundir la cultura musical” se relaciona también con otro de los objetivos fundamentales proyectados por la autora y que fue cumplido solo parcialmente por la falta de colaboración de los interesados: el de ofrecer información sobre la vida y la obra de músicos españoles contemporáneos “por hacer honor a sus estudios y por la gloria artística de mi Patria”.

A partir de la adjetivación de su diccionario, *técnico*, *histórico* y *bio-bibliográfico*, limita el alcance de su obra:

A los que consideren concisas las explicaciones contenidas en este libro, he de recordarles que un *Diccionario técnico*, aunque indique las leyes fundamentales de la ciencia ó arte a qué se refiere, no puede abarcar el completo estudio de las teorías; eso corresponde á las obras didácticas de cada rama o especialidad. Un *Diccionario histórico y biográfico*, no ha de ser tampoco el extenso relato de cada suceso ni la detallada exposición de cada personaje. Aquello

<sup>21</sup> Cf. artículos en la voz *Bibliografía*. Además, cf. las entradas para *Pedrell*, *Parrada* y *Barreto*, *Fargas* y *Soler* (“es bastante extenso y no carece de interés, pero su tipo es diminuto”), *Melcior* (“incurre en grandes contradicciones y sin duda por no haber tenido el autor otra base que su afición, solo sus plausibles deseos resaltan en la parte técnica”), *Sbarbi*. Y ofrece también referencias de un largo elenco de obras, especialmente francesas: *Rousseau*, *Fetis* (“A su inmenso saber, á su perseverancia sin límites, débese esa obra colosal que se llama *Biografía universal de los músicos y bib. General de la música*, 8 volúmenes, que han sido aumentados en dos por un suplemento de A. Pugin, 1878-80. ¡Qué importa que contengan errores, omisiones y defectos de injustificada extensión en algunas cosas ó personas de poco relieve! Siempre será el más valioso monumento levantado al arte” s. v.); *Lichtental*, *Morcalli*, *Castil Blaze*, *León* y *María Escudier*, *Furitiere*; *Tinctoris*, *Agero*, *Barret*, *Bertini*, *Bisson*, *Bousby*, *Brossard*, *Busby*, *Ceán Bermudez*, *Clément et Larrousse*, *Choron et Fayolle*, *Choron*, *M. y M. de Lafarge*, *Dauneley*, *Díaz Pérez*, *Dielich*, *Diabaez*, *Elías de Molíns* (*Diccionario biográfico y bibliográficos de los escritores y artistas catalanes del siglo XIX*, Barcelona, 1894-95), *Ginelli*, *Grassineau*, *Grave* (“*Diccionario de la música y los músicos*. Londres, empezó a publicarse 1879 y se terminó el 92. Sólo comprende desde 1450 a 1880, y a pesar de su importancia, es muy deficiente en cuanto se refiere a la música en España”), *Hausser*, *Hiles*, *Hoyte*, *Jouse*, *Knecht*, *Koch*, *Ledebuhr*, *Machado* (“*Diccionario musical etc.*, Port, Río de Janeiro, 1842, en 4<sup>o</sup>. Es el único diccionario que en su idioma tienen los portugueses. La 2.<sup>a</sup> edición se publicó en 1855”), *Ménage*, *Moore*, *Moreali*, *Paloschi*, *Paugin*, *Praetorius*, *Sladoni*, *Schilling*, *Schraeder*, *Silva*, *Souiller*, *Turbri*, *Versehuere*, *Vissian*. *Walthern*, *Worfim*.

pertenece a la “Historia general del arte” y esto á la particular de cada individuo. Un *Diccionario* debe ser, en mi concepto, *Indicador* de las fuentes donde la Ciencia se asesora; *Guía* para los fines específicos de la música en la época presente; *Memorandum* de las pasadas glorias, que deben ser estímulo de la generación actual, y *Homenaje* tributado á las eminencias que fueron ó todavía son la encarnación del Genio, forjando esa pirámide de armonías musicales que surge de las fantasías mitológicas, describe las pasiones humanas, sube á las nubes y penetra en el Cielo para que oigamos las sublimidades de los ángeles (p. vii).

Por último, la autora destaca en el *Proemio* la redacción de un conjunto de artículos monográficos (que comentaremos más adelante) como una aportación especializada de su diccionario, distinta a las demás publicadas hasta la fecha.

## 5. Análisis lexicográfico del *Diccionario de la Música*

### 5. 1. La macroestructura del Diccionario

Hemos establecido el número de entradas contenidas en el *Diccionario de la Música* en torno a las 11.000 con la siguiente distribución por letras:

A 834, B 912, C 1019, D 436, E 372, F 427, G 586, H 412, I 129, J 136, K389, L 326, M 801, N 201, Ñ 1, O 247, P 1044, Q 57, R 580, S 1795, T 986, U 70, V 395, W 204, X 11, Y 23, Z 113, y en la Adición, 246.

Es una cantidad considerable si tenemos en cuenta que entre sus antecesores, Palatín recoge unas 2000 voces propiamente técnicas; Fargas y Soler tiene unas 250 páginas; Parada, con el que comparte el nombre de su diccionario también técnico, histórico y biográfico (“de palabras del arte, biografías, nombres propios de instrumentos antiguos y modernos, músicas de los diversos pueblos y artículos originales”), registra 2500 voces; Pedrell anuncia en la portada “más de 11500 voces castellanas y sus correspondencias italiana, latina, francesa, alemana e inglesa más usuales”, y es esencialmente técnico.

Como hemos señalado anteriormente, dos son los tipos de diccionarios musicales de los que dispone Lacal como fuentes para el suyo: los propiamente técnicos y los históricos o biobibliográficos. Entre los primeros, sin duda, la base del *Diccionario* de Lacal es el de Pedrell en cuanto a los tecnicismos musicales y algunos otros elementos formales.<sup>22</sup>

Sin embargo, observamos que en el registro de la nomenclatura se producen notables divergencias. A modo de ejemplo, si tomamos como muestra las entradas en ambos diccionarios, para la letra **A**, Pedrell registra un total de 646, mientras que en Lacal son 834, de las cuales son voces técnicas 543 y el resto, 291 biografías de las cuales 25 corresponden a autores españoles.<sup>23</sup> Para la letra **E**, el total de entradas en Pedrell es de 485, mientras que de las 372 de Lacal, hay 104 artículos biográficos, 4 sobre asociaciones y entidades, y 29 nuevas que no se encuentran en Pedrell, por lo que la coincidencia de voces es de 236; esto es, en el *Diccionario Técnico* se encuentran 249 entradas más. Y lo mismo ocurre en la letra **N**: Pedrell ofrece 231 entradas, mientras que de las 201 de Lacal, 96 corresponden a biografías (12 españoles) y 105 son de voces técnicas, de las que, en el diccionario de Lacal solo se

<sup>22</sup> Cf. la voz *escala* en ambos autores; Lacal reproduce íntegramente los cuadros sobre los tipos de escalas que aparecen en el *Diccionario* de Pedrell sin citar la fuente.

<sup>23</sup> Son autores de todas las épocas: desde el s. X hasta los que los que se encuentran en ejercicio, o como Isaac Albéniz, pianista; José Aranguren, musicógrafo; Enrique Arbos, violinista y profesor del Conservatorio de Madrid y Luis Arche, violinista, director y compositor.

incorporan 13 nuevas voces que no aparecen en Pedrell<sup>24</sup> y se da coincidencia plena en las restantes.

Con estos datos podría parecer que el diccionario de Lacal se encuentra muy menguado en las voces técnicas, ya que el de Pedrell lo supera en casi un centenar de entradas. Sin embargo, la diferencia entre ambas cantidades se reduce notablemente por varias razones que tienen que ver con la distinta técnica lexicográfica en la lematización y que ejemplificamos con voces de las dos letras (**E, N**):

a) en el *Diccionario Técnico* de Pedrell aparecen como entradas independientes cada una de las variantes de las voces consignadas con un sistema de remisión. También sigue el mismo procedimiento para todas las voces extranjeras relacionadas. En el *Diccionario* de Lacal se procede a una simplificación de las variantes principales de la voz en una sola entrada múltiple y no aparecen duplicaciones:

**Nabla, nablia, nablio, nabulon, etc. nebel, nabla, nablas, nabulón, nable (fr.), nabilia, iorum, nablum, i, (lat.),** etc. Nombres principales de un instrumento del género de las arpas, como el magadis, procedente de los fenicios y de los hebreos que lo llamaron Nebel. [...]; **Nablas.** (fr.). V. Nabla; **Nablia.** V. Nabla; **Nabilia, iorum. (lat.).** V. Nabla; **Nablum, i. (lat.)** V. Nabla; **Nabulon.** V. Nabla. Pedrell.

**Nabla ó Naulia ó nablum.** Según Ateneo era un inst. de cuerdas de origen fenicio, idéntico al nebel de los hebreos, tan mencionado en los salmos [...]. Lacal.

b) en el *Diccionario* de Pedrell, se destina una entrada a cada uno de los elementos compuestos con la palabra principal a tenor de su significación, mientras que en el de Lacal se suelen incorporar a la definición como aclaraciones o explicaciones a modo de subentradas:

**Nexo, nexus, (lat.), nesso (it.).** Nudo o unión o vínculo de una cosa con otra, etc. – Nombre antiguo de la melodía llamada *nexo, nexus* (latín) por la cohesión con que suceden los sonidos. He aquí que según su forma se llamase la melodía *Nexus rectus, Nexus anacamptus* y *Nexus circumstans*; **Nexus** (lat). Nombre antiguo de la melodía. V. *nexo*; **Nexus anacamptus.** (lat). Decíase antiguamente de la melodía cuando marchaba por grados descendientes; **Nexus circumstans** (lat). Nombres dados antiguamente á la melodía cuando marchaba ascendiendo y descendiendo; **Nexus rectus.** (lat.). Nombres dados á la melodía cuando procedía por grados descendientes; **Nesso** (it.) V. *nexo*. Pedrell.

**Nexo, nexus,** lat.– Nudo o unión. Ant. Nombre dado á la melodía por la cohesión con que se sucedían los sonidos. Según su forma se añadían las palabras: *rectus*, cuando procedía por grados ascendentes, *anacamptus*, cuando marchaba por grados descendentes, y *circunstans*, cuando procedía de ambas maneras. Lacal.

**Enseñable** (ant.); **Enseñadamente** (ant.); **Enseñadero** (ant.); **Enseñador** (ant.); **Enseñamiento** (ant.); **Enseñanza** (acción de enseñar en la primera acepción de este verbo); **Enseñanza musical individual**; **Enseñanza musical mutua**; **Enseñanza musical simultánea.** Pedrell.

<sup>24</sup> Se trata de *Nachschlag, Nachpiel, Nachthorn*, voces alemanas; *Nafeeri, Nagnar*, instrumentos indios; *Napolitana*, escuela musical italiana; *Navidades*, ‘música de carácter pastoril para Navidad’; *Neerlandeses*, contrapuntistas franco-flamencos ss. XV y XVI; *Nota contra nota*, ‘contrapunto simple’, *Notar*, ‘escribir la música’; *Novellette*, fr. composición para piano; *Nuez* ‘pieza movible en la extremidad final del arco’, *Nucn dimittis*, ‘*Canticus simeonis*, tipo de composición’.

**Enseñanza.** Puede ser *individual*, cuando la recibe un solo disc.; *simultánea*, cuando el maestro la da directamente a muchos alumnos; *mutua*, cuando alguno de éstos, los más aventajados, enseñan a un grupo de sus compañeros, y *por correspondencia*, si se comunica por cartas para el estudio de la armonía y la composición. Lacal.

c) En Pedrell se lematizan las variantes morfológicas que incluyen superlativos y adverbios en *-mente* y se individualizan de entradas para cada sentido de la voz fácilmente deducible:

**Eguale o Uguale.** (it.); **Egualizza** (it.) **Egualizza** (con), **Egualissimamente.** Pedrell.  
**Egualizza**, it.-Igualdad. Lacal.

**Elegante** (it.); **Elegante, elegantemente** (it); **Elegantemente** (it), **Elegantissimamente** (it.), **Eleganza** (con). Pedrell (sin entrada en Lacal)

**Entremés, Entremesar o entremesear, Entremesil, Entremesista** Pedrell (sin entrada en Lacal)

**Entusiasmadamente, Entusiasmador, Entusiasmar, Entusiasmo, Entusiasta.** Pedrell (sin entrada en Lacal)

**Nobile.** (it.). Noble, espléndido, etc. para los fines de la expresión musical; **Nobilemente.** (it.). Noblemente; **Nobilemente** (it.). Noble, espléndida, magníficamente. Pedrell.

**Nobile**, it. – Refiriéndose a la ejecución indica que debe ser noble, espléndida. Lacal

**Nasal.** Lo que pertenece a la nariz, y así se dice pronunciación, voz nasal; **Nasalmente.** Adverbio: un sonido nasal. Gangosamente; **Nasal** (sonido ó voz). Dícese del que produce un cantante cuando la mayor parte de la columna de aire puesta en vibración, se dirige hacia las fosas nasales [...]. Pedrell.

**Nasales.** – Los sonidos que se producen por la nariz en vez de producirse en la garganta. Son muy defectuosos. Lacal.

## 5. 2. *El léxico del Diccionario de la música*

En cuanto a las voces técnicas, el *Diccionario* de Lacal es manifiestamente deudor de la nomenclatura de Pedrell, pero se completa con las obras especializadas españolas y principalmente extranjeras revisadas por la autora. En este sentido, las aportaciones propias de Lacal no son especialmente numerosas, como hemos señalado, pero sí obedecen a los contenidos de sus fuentes y sus intereses particulares. En el tratamiento del tecnicismo musical, Lacal persigue dos objetivos siempre pensando en la utilidad del lector: en primer lugar, ofrecer de forma sucinta los conceptos fundamentales en la definición –que no es mera copia de Pedrell sino que presenta una redacción propia en la inmensa mayoría de los casos–, y esto se hace de forma concisa. En segundo lugar, Lacal pretende ampliar en lo posible los datos y asuntos importantes desde una perspectiva enciclopédica cuando lo considera necesario, incorporando todo tipo de testimonios “pero sin el fausto retórico que pudiera satisfacer mi vanidad” (vi) y esto lleva, incluso a la interpelación al lector y a una justificación sobre los límites del tratamiento del tecnicismo que se explicitan en la propia definición. El distinto tratamiento del tecnicismo musical se puede observar en la comparación de las voces siguientes:

**Armadura.** Las alteraciones propias del tono que aparecen en la segunda mitad del siglo XVII delante de cada nota. Algo más tarde se colocaron al lado de la clave u sólo en tonos que exigiesen una, dos ó todo lo más tres. A principios de siglo XVIII cuando los compositores trataban de escribir en tono menor, colocaban en la llave un bemol menos del que realmente

requería el tono. Los compositores que ofrecen este ejemplo, obraban conforme a la teoría de los antiguos maestros que consideraban como accidental el sexto grado del tono menor bajado un semitono, porque esta alteración no existe en la escala ascendente de este modo. Pedrell.

**Armadura.** Reunión de bemoles ó de sostenidos que, puestos al lado de la llave, indican el tono de la música á que se refieren. Lacal.

**Canto.**— La acción de cantar, y lo mismo que se canta.— El gorjeo de las aves.— Melódica modulación de la voz, que en este caso es sinónimo de melodía. [sigue una larga cita de Coll y Vehí de 17 renglones] El canto es inherente á la naturaleza humana y expresa lo que el hombre puede sentir en su interior cuando se halla bajo la influencia de una emoción. Así puede decirse que la fuente del canto existe en nuestra misma alma, y que esa facultad preciosa nos ha sido concedida para elevarnos por medio de acentos armónicos á una naturaleza más superior que la nuestra. Esta facultad constituye un arte, que ha llegado a formarse por medio de reglas y preceptos encaminados á emitir la voz con mayor pureza, y á conseguir que los sonidos sean producidos de una manera tan clara que cautiven nuestro oído. Las acepciones en que se puede tomar la palabra canto pueden reducirse a las siguientes: Unión de varios sonidos emitidos por la voz humana, ó por la ficticia de algún instrumento. Como palabra que, aplicada a la música, indica la parte melódica. Como arte del canto. Como dos de las cuatro voces que llamamos de soprano ó tiple, y contralto, que antiguamente se nombraban cantus primero y segundo. Como una parte de un poema ó de una composición poética. Hay además *canto natural* y *canto artificial*: *canto vocal* y *canto instrumental*: *canto silábico* ó *parlante*: *canto nacional* ó *popular*: *canto ambrosiano*: *canto llano*: *canto gregoriano*: *canto compuesto*: *canto figurado*: *canto mixto*: *canto de órgano*: *canto de capilla*, de *atril* ó de *fascistol*. Pedrell.

**Canto.**— En poesía, cualquiera de las partes en que se divide un poema épico; el poema cort en estilo heroico; la letra que ha de cantarse antes ó después de un recitado. —En música, la parte melódica de una composición; las voces soprano ó tiple y contralto que antiguamente se llamaban cantus, primero ó segundo; el conjunto de reglas que constituyen el arte del bello canto; la acción de emitir la voz ó el sonido de los instrumentos con variedad de inflexiones, tonos y ritmos. —¿Es posible resumir en corto espacio cuanto cabe decir sobre la estructura de la frase musical, su acentuación su enlace para formar las frases, los períodos y los motivos? De ningún modo. Limitémonos, pues, á definir en el sitio correspondiente las que con el canto se relacionan y no se extrañe rehuyamos ciertas explicaciones que, cuando son cortas, no dicen nada, y cuando son largas, corresponden a los tratados especiales. El canto puede ser: natural ó artificial; vocal ó instrumental; silábico ó parlante; profano ó eclesiástico; popular ó nacional; patriótico, belicoso ó guerrero, tradicional, elegíaco, etc., etc. Ninguna de estas denominaciones necesita explicación. Pertenecen al lenguaje general. En cambio, antes de explicar otras que consideramos especiales, anotaremos algunas de las muchas obras que se han publicado respecto al canto, dejando para el canto llano las referentes á esta especialidad. [Siguen en una columna 41 referencias bibliográficas sobre el tema de autores nacionales y extranjeros en su mayoría contemporáneos hasta 1888 y su localización en las distintas bibliotecas de Madrid, París y Bruselas]. Lacal.

Por otra parte, en cuanto a la teoría musical, pese a que su exposición es concisa como corresponde a un diccionario y no a un tratado o manual, Lacal no tiene reparos en discutir los conceptos técnicos establecidos y actualizarlos con sus aportaciones personales, como por ejemplo en los artículos de *divo*, *melodía* o en *diatónico* donde afirma: “Algunos escritores han dicho que el sistema musical moderno emplea el género *Diatónico*, el *cromático* y el *enarmónico*. En nuestro concepto no es así: el único género que se emplea es el diatónico, aunque algunas veces lo modifiquen el cromático y muy raramente el enarmónico, que no se ha aplicado exclusivamente á ninguna composición moderna, ni podrían formar por sí solos un verdadero género”. También vierte sus opiniones en los artículos biográficos sin omitir sus

desacuerdos con el dictamen más consolidado por la crítica musical sobre autores como Mozart y Wagner.

### 5. 2. 1. Voces provinciales de España

Una de las características de los diccionarios musicales del momento es, precisamente, la exaltación del nacionalismo musical que incluye como parte fundamental la importancia de la descripción del folklore bajo el signo de lo tradicional, como representación de la idiosincrasia de los pueblos en un momento histórico de restauración del arte propio nacional y regional. Así lo cuestiona Pedrell:

¿Tiene ó no tiene España dentro de la técnica universal ó cosmopolita del arte [...] una técnica especial hija del arte *suyo* propio, una técnica que hable de sus peculiaridades, de *su folk-lore*, de *sus* cantos nacionales, de *sus* danzas, de sus instrumentos típicos [...] paremias y locuciones musicales propias y una poética peculiar suya [...]? Pues, si tiene todo esto y mucho más, para nosotros los españoles, en particular, todo lo que se haga a favor de la ampliación de lo que dentro del cosmopolitismo es peculiar, será hacer obra de españolismo, obra de nacionalidad artística [...] (vi).

En la tarea de recuperación de estos elementos nacionales se sitúa paralelamente la valoración de los elementos provinciales singulares y, de este modo, se recogen en el diccionario un conjunto de voces referidas a las canciones y los bailes regionales españoles. En la concepción de Lacal, “nada como las canciones refleja el carácter de un pueblo, sus costumbres y hasta su clima. Fácil es, pues observar las diferencias entre nuestros aires españoles llenos de vida y animación y los ingleses, melancólicos y acompasados” (s. v. *canCIÓN*). Esto se manifiesta en los cantos nacionales: “en ningún país hay tan rica y variada colección de cantos y canciones populares como en España, donde solo en el género flamenco se cuentan malagueñas soleares, trianas, sevillanas, tangos, guajiras y cien otras” (s. v. *canCIÓN*). Y en cuanto a los bailes populares españoles, establece esa correspondencia con el temperamento de los distintos pueblos:

Cada uno de esos bailes tiene su cuna en una región determinada: cada uno corresponde al carácter y á las costumbres de un pueblo. En el ole y el bolero, y en otros análogos de Andalucía, en sus vueltas y expresivos ademanes, fácilmente se descubre la tierra del jerez, y la manzanilla, la del cielo azul, la del ambiente cálido, el plantel inagotable de mujeres hermosas. En los contrapases y sardanas del pueblo catalán se trasluce el decoro y la seriedad de aquel pueblo. En el *zortzico* y la *carrikadanza*, en el orden y candor que los inspira, en la genial alegría con que, sin distinción de sexos y asidos de las manos se corre y salta tras el tamboril, pronto se ve la franqueza, la unión y el vigor de los vascongados (s. v. *baile*).

Al margen del elenco de voces provinciales de estos dos campos, nos interesa observar especialmente la presencia de términos de las otras lenguas peninsulares recogidas en el diccionario, ya que solo algunas de ellas habían tenido cabida en los repertorios generales y no siempre con los mismos procesos de regularización ortográfica.<sup>25</sup> Del vasco se encuentran *zortzico* y *zortzico* (presente desde 1853 en el *Diccionario enciclopédico* de Gaspar y Roig y desde 1884 en *DRAE* como *zorrico*); *chistua* (como *chistu* 1918 en el Diccionario general y técnico de Rodríguez Navas y en 1970 en *DRAE*) cuyo sinónimo *bascatibia* y *tibia vasca* (s. v. *tibia* ‘flauta’) responde a una errónea interpretación del adjetivo latino por ‘vacío’ o

<sup>25</sup> Los diccionarios examinados son los incluidos en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)* de la Real Academia Española, <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

‘ligero’, no a su denominación geográfica, que no pasó a los diccionarios generales; tampoco lo hicieron los términos *arin-arin*, ‘allegro muy animado’, de la voz vasca ‘rápido’ ‘con rapidez’, ni *iriyarena* ‘aire popular en la provincias vascongadas’. Encontramos en Lacal alguna creación compositiva como *carrikadanza* (s. v. *baile*) en la que se fusiona *karrika* ‘calle’ con la voz romance. Se producen también correspondencias entre las voces peninsulares como en *irrisin* (*irrizin* en Pedrell) de la voz *irrintzi* ‘grito’: “Irrisin.–Grito que los vascongados dan en las fiestas y romerías al terminar las coplas. Equivale al *albórbolas* de Valencia, al *ixixu* de Asturias, al *ataruxo* de Galicia y al *ajujú* de Murcia”, con referencias cruzadas en cada una de las voces.

En cuanto al catalán, se recogen formas como *ballas*, genérico para ‘bailes populares campestres’ entre los que se encuentran el *contrapás*, la *moratxa*, también llamada *maruixa*, *maratxa*, la *sardana* (en *DRAE* 1899, y con la forma gráfica *cerdana* más próxima a su etimología desde Covarrubias), voz en la que Lacal aporta referencias bibliográficas contemporáneas, o los *bastonets*, “en Cataluña y Valencia se llama así a las danzas de paloteo (s. v. *paloteo*)”. Otros términos para Cataluña son *corranda* ‘tonada, copla’, *escolán* ‘infantillo’, *gralla* ‘dulzaina’, *corn* ‘corno’, *cansó de Nadal* ‘villancico’; o, para Valencia, *albórbola* (también *albuérbola*), aunque es un arabismo general desde Covarrubias. Se citan del lemosín *chabreta* ‘cornamusa’, *naffils*, ‘añalifes’, flaviol, flaujol ‘flautilla’, viula ‘viola’ o finalmente la *zambounga*, por *zambouгна* ‘cornamusa’, donde se percibe la confusión por la grafía para la palatal desconocida para el castellano.

Del gallego se registran *Ala la láa* ‘canción’, *alborada*, *ferrerías* ‘sonajas’, *fol o fole* ‘fuelle de la gaita’, *pela*, *regueifa* “significa en Galicia «Pan de la boda» y es un premio que allí se concede al que posee mejor voz é improvisa mayor número de coplas”, *maneo* ‘baile’ (que aparece en el *Diccionario de la Lengua Española* de Alemany 1917), *muñeira* o *muiñeira* ‘molinería’ (desde 1846 en el *Diccionario Nacional* de Domínguez) que se encuentra s. v. *gallegada*. Esta última palabra, definida como ‘baile de los gallegos’, parece una palabra inventada si se admite lo que dice Domínguez de ella en su *Diccionario nacional*: “es una danza usada en los teatros y fiestas públicas de Madrid, e inventada *ad libitum* puesto que en Galicia jamás se vio ni oyó nombrar semejante baile” (s. v.).

### 5. 2. 2. Las voces americanas

Otro de los aspectos que pueden ser destacados es la presencia de indigenismos americanos en el diccionario. Los datos que ofrece la autora sobre la música americana se consignan en el artículo monográfico, *Música*, en dos secciones dedicadas a la *Música en la Argentina*, donde básicamente se ofrece la referencia a los conservatorios de Buenos Aires y Concepción, al prestigio del Teatro Colón y al himno nacional y sus compositores, y todo ello “como modelo de la cultura musical en los pueblos americanos de raza española”, y a la *Música de los indios Occidentales*. El modelo seguido es el de Fétis, quien en su *Histoire Générale de la Musique* (1869) había incorporado por primera vez en la historia del pensamiento la música no europea lo que hoy se denomina *etnomusicología*, y en particular había tratado la música de los incas y los aztecas. Es en este apartado sobre la música indígena donde se atiende de manera muy somera a las variedades geolingüísticas de América: se mencionan las regiones de Timbo y Tartagal en Argentina y se registran voces de danzas e instrumentos de Perú como *kena* ‘silbo’, *erki* ‘cornamusa’, *yarabí* ‘canto’, o de México como *huehuelt*, *teponaztli ajacatlí*; se citan entre los cantos los de los gauchos *zamba* y *kuekas*, el *yarabí* peruano, las *zamakuekas* chilenas y la *habanera* cubana. En su conjunto, en el diccionario se encuentran las mismas voces americanas que aparecían ya en Pedrell, aunque su primera documentación como americanismos aparece unos años antes en *Nuevo*

*diccionario* de Salvá de 1846. A este conjunto, Lacal adiciona alguna extraída de sus lecturas. Hay que destacar, no obstante, la dificultad de fijación ortográfica de ciertas voces que aparecen con diferente tratamiento ortográfico en distintos lugares del diccionario: *chaina/chhayna*, *cqueppa/kepa/quepa*, *chilches chhilchiles/chilchiles*, *toponatzle*, *huara-puara*.

Hay algunos americanismos generales con la marca *América del Sur* o *Sud América* como *baazas*, *bailecitos*, *fotuto o tango*.<sup>26</sup> El resto de voces de procedencia americana son las argentinas *gauchita*, *milonga* (también en Uruguay), *bailecito*, *zamba* (también en Chile), *triumfo*, *milonga*, *milonguero*, *payador*. De Chile, *zamacueca*, *zamba* y *cueca*. De Colombia, *bambuco*, *cuno*. Son voces Cuba *tajona*, *danzón*, *zapateo de monte*, *cuna*, *fotuto fotutazo*, *habanera*. *Churo*, de Ecuador. De México *sonecillo*, *tagarno*, *chaina*, *chhilchiles ó chilchiles*, *chirimia*, *toponatzle*, *huayllaca*, *kuara-puara o huayra-pukura*, *parreño o parrateño*. Se consignan del Paraguay *gomba*, y de Perú *andaras*, *cajas*. *chhayna*, *chhilchiles ó chilchiles*, *conyvi*, *cqueppa*, *cueca*, *quena*,<sup>27</sup> *teponatzle*,<sup>28</sup> *yaraví*, *zamba* y *zamacueca*.

Sobre esta última voz, como anotamos, aparece como fuente y ejemplo de autoridad la obra *De América. Viajes, tradiciones y novelitas cortas* (1899) de Eva Canel, de quien se toma la descripción y parte del texto:

**Zamacueca.**— Danza popular en Chile y otros pueblos del Pacífico, se acompaña con arpas, ó con *vihuelas*, que es instrumento indispensable para la vida del *huaso*, es decir, del campesino chileno. — He aquí como en su libro *De América, 1.ª serie*, describe este baile la eminente escritora Eva Canel: «Miradla requebrándose incitante; llevando y trayendo a su pareja del uno al otro lado de la estancia, cogiendo apenas con la punta de los dedos de su mano izquierda la falda de apretados frunces y levantando graciosamente su derecha, en donde revolotea un pañuelo que parece un banderín de enganche desplegado por mujer sandunguera. — Es la *huasa* chilena, la hija de un chacarero (labrador), la que arrogante, con el cuello

<sup>26</sup> La voz *Tango* presenta tres acepciones: ‘Danza en que se imitan los movimientos y pasos de un baile de los negros’, ‘Reunión y baile de gitanos’ y ‘En Méjico, baile y jarana de la gente del pueblo’. Entra en DRAE 1843 como ‘reunion o baile de gitanos’, y en el *Nuevo Diccionario* de la lengua castellana 1846 Salvá adiciona a la voz su acepción provincial de Cuba: “[p. –Cub. Baile de negros bozales || p. Mej. Baile de gente del pueblo]”. En el *Diccionario Nacional* 1846-7, Domínguez añade: “Tango, s. m. V. TÁNGANO. || americano: canción entremezclada con algunas palabras de la jerga que hablan los negros, la cual se ha hecho popular y de moda entre el vulgo en estos últimos tiempos”. Así se encuentra en el *Diccionario enciclopédico* de Gaspar y Roig 1853. La acepción de Salvá la añade el DRAE 1869, pero desaparece en DRAE 1884 y se recogerá de forma definitiva a partir de DRAE 1899 como ‘fiesta y baile de negros ó de gente del pueblo en América. Música para este baile’.

<sup>27</sup> El artículo contiene información enciclopédica sobre la novela de Juana Manuela Gorriti y desliza el pensamiento peninsular sobre los pueblos de América: “La tradición de los indios *Quichuas* asegura que el primer instrumento de esta clase fue hecho con un *femur*. De esta tradición hizo una preciosa novela la célebre escritora Juana Manuela Gorriti, y como el tema es muy interesante y sugestivo, los peruanos creen, ó aparentan creer, que es histórico el argumento que poéticamente ha divulgado la insigne argentina. Un hombre que con el *femur* de la mujer amada construye un instrumento para gemir, mas que para llorar, la muerte de sus ilusiones, es el ideal forjado por aquellas razas que dominó Pizarro y que aun conservan imaginacion lozana y sensibilidad exquisita para vivir más en el fantástico pasado que en la civilización presente. En las montañas de Asturias, limítrofes con la provincia de Lugo, tocan los pastores un instrumento muy parecido á la quena. Sus sonidos y hasta la cadencia parecen inspirados en el mismo motivo que los tristes y yaravis que en Bolivia y Perú se conceptúan indígenas”. Lexicográficamente, *quena* es uno de los americanismos adicionados por Salvá en su *Nuevo Diccionario* de 1846.

<sup>28</sup> Su primera documentación está en el diccionario de Alemany Bolufer 1915, con la grafía *teponascle* “del mejic. Teponatzli. Instrumento de madera especie de carraca”. Las voces peruanas provienen de la obra *Antigüedades peruanas*, de Mariano de Rivera y Ustáriz (Viena, 1851) y las de quiteños y peruanos de Marco Jiménez de la Espada, *Yaravies, cáchuas, láuchas, tonos y bailes quiteños y peruanos coleccionados y presentados al Congreso de Americanistas de Madrid, en 1881* (Madrid, 1884).

erguido, las mejillas echando lumbre y los ojos despidiendo chispas, aguarda que acaben los alborotados compases que de introducción sirven á la Zamacueca y á que comience la copla para contonearse, arrullando á su pareja, tan pronto rozándole la mejilla con juguetón pañuelo, como obligándole á seguirla jadeante, en fuerza de tantos requiebros y de tantas guiñadas... Tres arpas lanzaban al unísono compases de la *cueca* y otras tantas *cantaoras* turnaban en las coplas que, por turno también, bailaban las animadas parejas. –¡Venga! – dice una voz cuando la cantaora se dispone a soltar los gallos y *jipios* con que la cueca de buena ley, sin mixtificaciones artísticas debe ser cantada.– Y la cantaora dice: –*Que si de vidrio fueran ¡ay mamita! los corazones, ¡Ay! que claritas se vieran, ¡ay mamita! las intenciones!* – Y aquí comienzan los concurrentes á corear con palmas y frases criollas mientas la cantaora repite tantas veces como la ordenanza prescribe: –¡Ay! ¡Ayayayay! ¡ay mamita! las intenciones...

### 5. 2. 3. Fraseología y paremiología

No existe una técnica lexicográfica de inserción de los elementos fraseológicos en la obra de Lacal. En contraste con Pedrell –quien se refiere ya en el título a las “frases, abreviaciones, modismos, paremias, etc.” musicales, y respeta planteamientos lexicográficos para “ordenar los artículos como sus varias acepciones, frases y refranes o paremias musicales, según un sistema constante” (1894: xvii)–, Lacal no presta atención específica a estos elementos combinatorios, que aparecen en algunos artículos y de forma agrupada bajo la voz *Paremiología o paremiografía*. En realidad, Lacal repite el esquema de los contenidos que estaban en la voz *Música (paremiografía)* de Pedrell variando la presentación al ofrecerla por el orden alfabético de la primera palabra del modismo e introduciendo cuarenta nuevas unidades fraseológicas. En su mayoría, estos elementos pluriverbales corresponden a los que pueden encontrarse en la 12.<sup>a</sup> edición del *DRAE* de 1884. Mientras que para Pedrell el modelo de la paremiología musical es Kastner (1855) y declara recoger algunas a “vuelapluma”, entre las que hay 17 catalanas, la referencia declarada de Lacal, además, es Sbarbi (1891), a quien se debe “la más moderna colección de refranes españoles”. Se trata de su *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos*, obra que resultó premiada en el certamen convocado por la Biblioteca Nacional de Madrid en 1871, y que aparece citada y comentada en la entrada *Sbarbi, José María*. Se añaden, además, un conjunto de “locuciones musicales” bajo el lema *voz*.

## 6. Las novedades del *Diccionario de la música*

### 6. 1. La bibliografía

La novedad más importante en el diccionario de Lacal es su aportación bibliográfica. Para la autora uno de los fundamentos de su diccionario fue proporcionar las referencias bibliográficas de las que carecía cualquiera de las obras de sus predecesores de una forma sistemática y analítica. En el *Prólogo* advierte que en la voz *bibliografía* se van a mencionar los principales libros de carácter general publicados dentro y fuera de España con la indicación de su localización, en especial de los ejemplares raros, a modo de examen de libros. Lacal dedica cincuenta columnas, 23 páginas de su diccionario (57-80), al artículo monográfico *Bibliografía* y queda justificado que se ofrezca su localización<sup>29</sup> con fines de aprendizaje y formación:

<sup>29</sup> En el artículo de *Bibliotecas* se citan también las bibliotecas privadas (Esperanza y Sola, Sbarbi, Barbieri, Monasterio), se expresa una dura crítica al estado del patrimonio bibliográfico y musical español y la dejadez de la biblioteca del Conservatorio Nacional (“Clama por que algún ministro de Fomento quiera dotarla de los precisos elementos”) y se lamenta de la pérdida del patrimonio musical español: “Las vicisitudes de España, sus

Hemos dicho en el prólogo que conocer la existencia de un libro y saber dónde puede consultarse, es tanto como andar la mitad del camino para el estudio que se pretende. He ahí por qué daremos alguna extensión a este artículo. He ahí por qué señalaremos (\*) las obras que se conservan en el Conservatorio de Madrid; (✕) las que se guardan en el reservado de la biblioteca del Conservatorio de París; (\*\*) las que tiene nuestra Biblioteca nacional, y (j) las que en ésta se custodian de la que perteneció al maestro Barbieri.

Se consignan un total de 760 autores con alrededor de 1200 obras citadas, y con más de 200 comentarios y reseñas que incorporan descripción de contenidos y valoraciones personales de la autora en cuanto a su validez para el estudio musical. Se incluyen bajo su criterio de selección todas las obras pertinentes por ser modernas y dar idea de los progresos musicográficos, y también las antiguas para el conocimiento de lo que alcanzaban los estudios musicales hasta el momento de su producción. El artículo ofrece una primera parte de obras antiguas entre el siglo IV y el XV, tanto manuscritos como tratados teóricos, pero solo de aquellos que se han conservado ejemplares y no por citas indirectas (“¿para qué llenar estas columnas con títulos que nada enseñen?”) tomando como fuente a Gerbert (1874) y las traducciones de los tratados musicales latinos de Fétis que es sin duda su referencia principal. Su interés, no obstante, se centra en las obras modernas más importantes, y muy especialmente en autores españoles, y las que aun no siendo de gran notoriedad “sirven como jalones para indicar el progreso del arte en sus distintas etapas y en los distintos países”. Las observaciones personales jalonan los comentarios:

**Marino.**— *Tres discursos, uno sobre poesía, otro sobre música, y otro sobre el cielo* (loc. Bibl. París) It., Venecia, 1615, en 12°. Este librito prueba que no estaban reclusos todos los locos en aquella época. Su autor afirma que todas las historias de la antigüedad son sugerencias de los demonios y habla de música celeste, de la de los ángeles y de la del universo, en la cual Dios canta el tiple, los ángeles el contralto, los hombres el tenor y los animales el bajo.

**Mengoli.**— *Observaciones sobre la música*. Paris, Bolonia 1670. En 4°. Después de estudiar la oreja, el oído, el sonido y sus relaciones con el alma, se engolfa en intrincados cálculos matemáticos.

**Ouvrad.**— *Secreto para componer en música por un arte nuevo* [Paris]. Fr. París, 1660. La clave del secreto consta en dos tablas que han sido rotas.

**Plutarco.**— *Diálogo sobre la música*. (loc. Bibl. Nal.) París, 1735.—Esta traducción de Busette es preferible a la de Amyot porque está en francés moderno y tiene valiosas notas [...].

**Rousseau.**— *Diccionario de la música*. Fr. 1767. Hay otras posteriores puesto que fué acogido con gran favor por la fama que Rousseau tenía como literato y filósofo. En la parte estética demuestra notable gusto artístico. En la didáctica es muy defectuoso. Castil Blaze y Fétis lo critican con dureza, afirmando entre otras censuras, que no contiene la mitad del vocabulario musical. Esto no ha impedido que ambos hayan tomado para sus obras muchos trabajos de la de Rousseau.<sup>30</sup>

Al margen de este magno artículo, la autora incorpora abundantemente bibliografía tanto de métodos y tratados prácticos como la especializada “que más aceptación han tenido”

---

trastornos políticos, sus guerras han podido más que el celo de los que custodiaban las bibliotecas de conventos y catedrales donde se atesoraron las mejores obras o las obras más raras de los antiguos maestros”.

<sup>30</sup> De la Fuente (2007) al examinar la trascendencia de Rousseau en la lexicografía española del siglo XIX y en especial en el *Diccionario Técnico de la Música* de Pedrell, realiza valoraciones similares sobre el aprovechamiento de los contenidos del diccionario de Rousseau pese a sus críticas.

insertada en los artículos correspondientes, en los nombres de los instrumentos, en los biográficos o en los artículos temáticos.<sup>31</sup>

La finalidad de estas aportaciones no debía estar alejada de su interés por convertir la obra en una referencia pedagógica en los establecimientos educativos. El hecho de que los títulos aparezcan traducidos y que se citen siempre las traducciones existentes de las obras extranjeras, así como el modo de facilitar la terminología en español de las voces técnicas y ofrecer todas las facilidades para quienes desconocieran las lenguas extranjeras, es un indicador de esta voluntad divulgativa y pedagógica. De hecho, la obra se presentó para su examen y consiguiente recomendación como obra de carácter público a la Sección de Música de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, creada en 1873, que dictaminaba en estos casos, pero no logró el privilegio que se otorgaba a las obras de este tipo “falto de las condiciones exigidas por el Real Decreto de 1 de junio de 1901” (Subirá 1980: 125), lo que frustraría en cierto modo sus aspiraciones.<sup>32</sup>

## 6. 2. *Las biografías*

La aportación biográfica del *Diccionario de la música* sobre personalidades de todos los tiempos es muy importante y parte de las fuentes extranjeras conocidas, especialmente de Fétis. Pero el sentimiento patriótico de Lacal la mueve a esmerarse en ofrecer información sobre la vida y la obra de músicos e intérpretes españoles, ya fueran eminentes o de segunda fila, y muy especialmente de los contemporáneos “por hacer honor a sus estudios y por la gloria artística de mi Patria que sus nombres figurasen al lado de los exhibidos en los *Anales* de otros países y junto á los de aquellos genios, antorchas de la humanidad, cuyos fulgores iluminaron las pasadas épocas y son admiración de la presente” (vii). Para ello contaba con antecedentes nacionales como las obras de Saldoni, Parada, Fargas o el inacabado *Diccionario biográfico* de Pedrell (Cazurra i Basté 1991) y, sobre todo, de las aportaciones recientes en las publicaciones periódicas musicales del momento en las que colaboraban Barbieri, *Gaceta musical de Madrid* o Soriano Fuertes en la *Gaceta musical barcelonesa*, y otros artículos entre los que se destacaban los de Eslava. De nuevo Lacal se sitúa como un eslabón más en este camino de conocimiento y difusión de artistas ofreciendo en *Diccionario* como un “homenaje tributado á las eminencias que fueron ó todavía son la encarnación del Genio” (vii).

En el tratamiento enciclopédico de las biografías, el diccionario se inserta en las corrientes historiográficas del momento con semblanzas subjetivas y, más en particular, las de todas aquellas personalidades con las que la autora ha tenido un contacto directo. Aun así, la concisión en las informaciones es notable como vemos si se compara la entrada sobre Isaac

<sup>31</sup> Se adjunta bibliografía de importancia en los artículos de *acústica* (“Inútil es decir que en todos los tratados de Física hay una sección dedicada a la Acústica. El último publicado en España es el del Sr. Sanjurjo, catedrático de esta asignatura en el Instituto Cardenal Cisneros, Madrid”), *armonía* (cita algunas de las muchas obras que se han escrito sobre armonía [70 obras] y su localización en la Biblioteca Nacional, Barbieri, Conservatorio de Madrid, y Conservatorio de París), *Bach, baile, Beethoven, Bellini, Berlioz, campanas, canción, canto, canto llano composición, danza, Madrigat, García Malibrán, Mendelsson, Meyerbeer, Mozart, música, ópera, órgano, Palestrina, Petrucci, Platón, piano, sardana, Santa Cecilia, sonido, teatro, Verdi, Vitoria, violín (literatura), voz, Wagner y Webe*.

<sup>32</sup> Existe una insistencia en las reseñas publicitarias de la obra y en la valoración de Valerio Silvari en su utilidad como material pedagógico y elemento para el profesorado. Unos años más tarde, Luisa Lacal realiza una donación de ejemplares para las bibliotecas públicas por la que recibe el agradecimiento del Gobierno: “DONATIVOS Y ADQUISICIÓN DE LIBROS Instrucción pública.– Real Orden, fecha 26, dando las gracias á D.<sup>a</sup> Luisa Lacal por su donativo de 30 ejemplares del Diccionario de la Música, técnico, histórico y bibliográfico, con destino á las bibliotecas públicas”. *Diario oficial de avisos de Madrid*, 3/12/1902, p. 2.

Albéniz en Pedrell y Lacal.<sup>33</sup> En otras ocasiones al tratar de profesores y condiscípulos de los conservatorios de Madrid y de Barcelona se incorporan valoraciones personales y afectivas (v. *Tintorer, Monge, Arrieta, Arbós, Varela Silvari*) y también realiza comentarios sobre los intérpretes, directores y compositores contemporáneos del panorama español (v. *Esmeralda Cervantes, Gayarre, Granados, Asunción Martínez, Petra Navarro, Vidiella*), sobre los editores musicales (*Romero, Almagro*) sobre los musicógrafos consagrados, y en especial, con entusiasmo cuando se trata de personajes afamados ya sea en la zarzuela y la ópera (v. *Pedrell, Barbieri, Chapí, Serrano, Bretón, Fernández Caballero, Gaztambide*) como el desarrollo de la música regional con los orfeones:

**Clavé, José Anselmo.**— Fecundo poeta y músico, fundador de las Sociedades corales en España, popularísimo por los beneficios morales que con el arte ha producido á las clases obreras y cantor infatigable de las costumbres patrias.— Nació en Barcelona, 1824; allí m., 1874, y en el promedio de la Rambla de Cataluña, la ciudad condal erigióle una estatua en 1888. —Clavé fué en sus principios un modesto tornero; pero en su alma latía la inspiración, que robusteciéndose con los cantos populares, se desbordó inagotable convirtiéndole en ardoroso trovador de las montañas, de las playas, de las fiestas, de las bellezas, de las tradiciones y de las glorias catalanas. Con los cantos del pueblo se forjaron sus primeras fantasías, y transformadas por su genio para el pueblo, creó centuplicadas las melodiosas coplas, las bullidoras danzas y las bélicas notas de sus himnos. Entre sus 161 obras, hay 90 para baile y coros con acompañamiento de orquesta y en algunas de orquesta y de banda.<sup>34</sup>

### 6. 3. Artículos monográficos

En prólogo Lacal afirmaba: “Asimismo debo manifestar que se anotan varios curiosos datos bajo las palabras *Academia, Conservatorio, Sociedades, Orfeones, Instrumentos, Paremiología, Sonido, Tubos*, etc., y especialmente bajo los epígrafes *Bibliografía, Música y Ópera*” (vi). En realidad, el número de artículos monográficos es bastante más abultado. Según hemos establecido son:

*Academia, Armonía, Baile, Bibliografía* (50 columnas), *Bibliotecas, Campana, Canto, Canto llano, Composición, Conservatorio* (5 columnas), *Escala, Estampación y grabado de música, Flauta, Guitarra, Himno, Iconografía (musical), Instrumento, Laud, Música* (47 columnas),

<sup>33</sup> Aportamos únicamente el inicio de los artículos de Pedrell y Lacal sobre Albéniz a modo de ilustración de los distintas formas de ofrecer la información:

“Albéniz (Isaac). Nació en Camprodón (Gerona) el 29 de mayo de 1860. Traslada al poco tiempo su familia á Barcelona y habitando en una casa cuyos balcones daban á la muralla de mar, por donde pasaban diariamente las tropas que iban á relevar la guardia en el vecino palacio de la Capitanía general, observó su hermana, —la cual algunos triunfos había de alcanzar también como pianista— el embeleso con que escuchaba las charangas y la exactitud con que marcaba el ritmo de las piezas que ejecutaban estas; determinándose en su vista, y apenas contando un año el pequeño Isaac, á enseñarle á tocar algo el piano, el cual, juega jugando, llegó á dar un concierto, á los cuatro años de edad, en el teatro Romea, tocando, sin duda, alguna de las llamadas por antifrasis, fantasías, consideradas entonces, colmo de la dificultad y el buen gusto, con tal éxito que el público creyó ser víctima de una superchería e imaginó que alguien entre bastidores ejecutaba realmente lo que parecía tocar el niño. [...]” (Pedrell 1897).

“Albéniz, Isaac. Distinguido pianista español. Nació en Camprodón (Gerona) 1860. Dióle las primeras lecciones su hermana, y a los cuatro años de edad, dato que parece inverosímil, cautivó al público barcelonés, dando un pequeño concierto en el teatro Romea” (Lacal 1899).

<sup>34</sup> El trazado biográfico se completa en la voz *orfeón*: “Clavé no fue sólo el inspirado compositor, fue el mejor intérprete de la multitud, el que más se asoció al espíritu de las masas, e que tocó con singular acierto la fibras más nobles del pueblo, ya recogiendo el lamento de la patria, ya cantando sus glorias, ora reverdecido las poéticas tradicionales, o las antiguas baladas, ora inspirándose en las sublimidades de la Naturaleza, en el canto de las aves, en el choque de las olas, ó en la naciente aurora”.

*Oído, Ópera* (54 columnas que incluyen un repertorio), *Órgano, Paremiología musical, Periódicos musicales, Pianista, Piano, Poesía lírica, Recitado, Registro, Salmos, Sociedades, Sonido* (14 columnas), *Sonidos armónicos, Teatro* (8 columnas), *Teléfono, Timbre, Tono, Transportar, Trovador, Vibraciones, Voz y Zarzuela*.

En este sentido se aparta de la organización lexicográfica al uso y concentra todos los contenidos técnicos, históricos, conceptuales, las noticias e incluso anécdotas, con un modo muy particular de relatar al transmitir los conocimientos. Esto es así, en primer lugar, en lo artículos propiamente técnicos sobre conceptos musicales (v. *armonía, cadencia, compas, clave, escala, intervalo, modo, nota*, etc. y especialmente *música y sonido*); en segundo lugar, se desarrolla también en los organológicos, con la historia de los instrumentos, sus técnicas, su empleo en distintas culturas, la bibliografía relacionada (v. *instrumento, flauta, laúd, guitarra, órgano*) y, especialmente, en *piano*, artículo que además contiene numerosas observaciones personales como instrumentista y, por último, aparece en los extensos artículos sobre otros aspectos musicales como *conservatorio, orfeones, periódicos musicales, zarzuela, sociedades musicales o iconografía musical*. Este tipo de información fue especialmente bien recibida no solo por el público en general sino también por los expertos, y así, por ejemplo, Subirá pondera sus cualidades en el artículo *ópera* donde la autora “expuso esta materia con firme conocimiento de causa, y al insertar los títulos de las más importantes producciones líricas, lo que ocupa muchas páginas del volumen, acompañó noticias sobre los lugares y años de los estrenos, anotó nombres de vates que las tradujeron y suministró más pormenores aún” (1970: 139-140).

#### 6. 4. *La presencia de la autora y la modernidad de los contenidos*

Los contenidos históricos del *Diccionario* se encuentran en los desarrollos de la historia de la música y la música de las naciones y de sus historiadores, en la historia de la ópera, de la zarzuela, del piano, etc., y también, de forma abreviada, en multitud de artículos. En ocasiones alejan en su redacción de lo que entenderíamos hoy como objetividad o neutralidad por el modo particular de ser presentados incluyendo opiniones personales, incluso con un cierto apasionamiento. Esta es otra de las características novedosas del diccionario que, aunque no es un rasgo exclusivo de la autora y se puede encontrar también en Pedrell, aquí presenta algunas particularidades.

Así, se encuentra su voz en algunas entradas del diccionario en las que aparece su exaltación patriótica (s. v. *marcha*)<sup>35</sup> o su dolor por España al quejarse del descuido de los estudios artísticos, de la falta de protección del patrimonio musical antiguo, del abandono de las bibliotecas musicales (s. v. *bibliotecas*) o de la escasa dotación de los conservatorios apelando a los gobernantes para remediarlo (s. v. *conservatorio*). Puede verse en especial en su análisis de la música en España en el siglo XIX (s. v. *Música en España, La*) donde presenta un panorama de decadencia y abandono, sin duda impregnado por el sentimiento finisecular del problema nacional que afectaba a toda la sociedad y de la necesidad de una modernización que permitiera la mejora y la superación de la decadencia manifestada.<sup>36</sup>

<sup>35</sup> “Marcha: [...] Recientemente ha sido declarada marcha nacional el paso doble de la zarzuela *Cádiz*, letra de Burgos y música del maestro Chueca. Al son de sus vibrantes acordes y al patriótico grito de ¡Viva España! han ido á la guerra los valientes soldados que en Cuba operan”.

<sup>36</sup> “De intento seremos muy parcos al apuntar el estado actual de la música en España; para ser rigurosamente justos habríamos de consignar junto á grandes alabanzas por la abnegación de algunos, acres censuras por egoísmo de otros y por la poca ilustración de muchos. Pero no es nuestra misión la crítica. Dejemos, pues, á un lado la falta de protección oficial, las deficiencias para el Conservatorio, al que Barbieri llamó Escuela preparatoria para ir a San Bernardino; el *extranjerismo* del Teatro Real y de las Sociedades de Conciertos, que no

En los aspectos positivos destacan la alabanza a las iniciativas particulares en la difusión de la cultura y de la música, los constantes datos sobre la actualidad y los avances técnicos (s. v. *guiatón, pedalier*), los nuevos inventos y aparatos eléctricos aplicados a la música, como el piano eléctrico (s. v. *piano*) o el *fotófono*, el *fonógrafo* que “en estos días se exhibe en el Trocadero de París”. Y muy especialmente las informaciones contenidas en el artículo dedicado al *teléfono*, “maravilla de las maravillas”, sobre los *teléfonos parlantes*, en donde describe con admiración las posibilidades de conversaciones entre dos personas a larga distancia, “como de Madrid a Barcelona, destacándose perfectamente no solo el metal de cada voz sino las menores inflexiones”, de los *transmisores microfónicos* utilizados en los conciertos y la explicación de las primeras audiciones musicales por medio de teléfonos microfónicos de Ader que “originaron entusiasmos rayanos en la monomanía”, o de su aprovechamiento, también en Madrid, donde se ha activado, “aunque con muy pocos abonados”, la *Ópera a domicilio* por este método.

Al mismo tiempo, se ofrecen valoraciones morales sobre los efectos positivos que tiene el canto coral (s. v. *orfeón*),<sup>37</sup> o del comportamiento del público en los conciertos (s. v. *preludio*),<sup>38</sup> o se apela directamente “al lector” del diccionario a través de preguntas retóricas (s. v. *órganos*). En algunas ocasiones aparecen exclamaciones (s. v. *Marsellesa, teatro*) y también es destacable la presencia de marcadores personales (“nuestro conservatorio”, “nuestros apuntes”, “en nuestro concepto”, etc.) y otros pronombres, así como la alusión a la primera persona en la enunciación: “la que esto escribe”, “la autora de estas líneas” (s. v. *Erard, estética*). Por último, en cuanto a la inmediatez temporal y la actualización de los contenidos, se encuentra abundancia de citas y referencias a los años 1898 y 1899 a lo largo del texto.<sup>39</sup>

Para concluir, un último ejemplo. Su entusiasmo por los avances técnicos aplicados al piano moderno la lleva a describir minuciosamente el invento de Baldormero Cateura, con quien mantuvo una gran amistad a lo largo de su vida (Perandoles 2007-2008), el “pedalier Cateura” (s. v.), un teclado de pedales para matizar los sonidos del instrumento, narra en el propio diccionario cómo, en plena redacción de la obra, se trasladó a Barcelona a casa del maestro para probarlo y sus experiencias como instrumentista “atraída por los aplausos de la prensa profesional, sobre todo de la extranjera más científica, que reputaba el invento como una gloria del arte español”.

## 7. Conclusiones

---

estimulan a los compositores nacionales, la ignorancia de muchos profesores y maestros de capilla, que por saber algo de composición creen que ya lo saben todo, la desunión del personal artístico..., las cien mezquinas ó torpes causas que nos tienen reducidos á las obras á perro chico [...] Por mucho que duela á nuestro patriotismo, fuerza es confesar que el arte lírico español sufre intensa anemia”.

<sup>37</sup> “De ahí nacieron en 1835 las Asociaciones corales de obreros, que con el apoyo de grandes hombres se han desarrollado, especialmente en los centros fabriles, con gran beneficio moral y material de los que así dedican a la música y a la introspección el tiempo que de otro modo consumirían embruteciéndose en tabernas y garitos”.

<sup>38</sup> En *preludio* comenta que hasta hacía algunos años, los concertistas lo usaban como un “hábil medio de mostrar un rasgo brillante de genio ó destreza preparando a la vez la atención de su auditorio, hoy solo se usa, si acaso, para que cesen las conversaciones”.

<sup>39</sup> Por ejemplo, dan cuenta de esa actualidad las informaciones un tanto especiales de *teatro*, donde transcribe íntegra la alocución a los artistas de los teatros reales por parte del Guillermo II en junio de 1898 para que sirviera de modelo a los gobernantes españoles. Algo similar ocurre en la voz *Sociedades*, cuando informa detalladamente de las actividades de la Sociedad de Conciertos de Madrid de la temporada y comenta con todas las obras interpretadas la sesión del 27 de febrero de 1899.

Las críticas y acogida de la obra en los ambientes musicales fue indiscutible, incluida la opinión del propio Pedrell.<sup>40</sup> Pese a la unánime valoración positiva, se dejaron traslucir algunos prejuicios relacionados con el anómalo hecho para la época de ser una mujer la autora: “Es además esta obra la última palabra que se ha dicho en punto a Diccionarios de música: y aun cuando es debido á la pluma de una señorita, no por esto trata del tecnicismo del arte con menos extensión y exactitud que lo pudiera hacer un encanecido maestro” (*Diario de Burgos*, 1/1/1900), “los merecimientos de una señorita que iguala sino supera á muchos artistas, bien considerados en la literatura musical que han llevado a cabo concienzudos trabajos de la misma índole” (*La Música Ilustrada Hispano-Americana*, 1/2/1900).

En cualquier caso, en el *Diccionario de la música* se valoró, frente al resto de diccionarios incluido el de Pedrell, el que hubiera “sabido imprimir carácter muy individual a su obra” (*La Música ilustrada*, 15/2/1900). Se consideró un “monumento literario”, “obra importantísima, completa y erudita con relación al arte músico” y fue recomendada especialmente como “libro de consulta para el profesorado” al constituir una “completísima enciclopedia técnica de carácter general, en la que se hace gran acopio de preceptos, definiciones y noticias bibliográficas y biográficas” (*La correspondencia de España*, 16/4/1900). Y se ponderó también su extensión y sus “elucubraciones, investigaciones del arte, aportando las opiniones de los mejores musicógrafos del siglo [...] haciendo gala de un escrupuloso eclecticismo, reúne en su diccionario suma inapreciable de conocimientos históricos, técnicos, biográficos y bibliográficos” (*Crónica Meridional*, 1/3/1900). Tampoco pasó desapercibido el esfuerzo de la autora por contribuir a la recuperación nacional: “En medio de los desfallecimientos y pesimismo que nos rodean siempre consuela y fortalece el ánimo registrar triunfos, como este, ganados en buena liz [sic] y que tanto contribuyen á levantar el concepto de la Nación” (*El porvenir segoviano*, 10/10/1900). En efecto, el contexto histórico finisecular en el que vio la luz el diccionario impregnó el texto con las preocupaciones patrióticas de la autora, que concibió su obra como un compromiso personal con su patria en un intento de modernización y de recuperación y defensa de la música y los músicos nacionales.

Para concluir, la mezcla del carácter técnico con el histórico y todo ello combinado con la biografía y la bibliografía relacionada con las personas vinculadas con la música en todos sus aspectos –teóricos, de interpretación, composición, publicación, edición, historia, organología, etc.– ofreció como resultado un diccionario no estrictamente enciclopédico, pero que se hallaba muy próximo a él por sus características. Si, además, la obra consignaba de forma explícita los logros de todas aquellas personalidades de artistas compatriotas y especialmente de los contemporáneos, se ofrecía al público un nuevo modelo de lexicografía de especialidad en el ámbito musical novedoso en el panorama lexicográfico de finales de siglo en España. Ello no quiere decir que el *Diccionario de la música, técnico, histórico y bio-bibliográfico* de Luisa Lacal sea enteramente original –tampoco lo son sus antecedentes españoles generalmente basados en la lexicografía musical europea, especialmente en la francesa y alemana–, pero quizás sí revela ambición en su planta al aunar diversos contenidos en un único volumen y también una cierta audacia en su ejecución. No se puede obviar su juventud, ya que publicó su diccionario con veinticinco años y se enfrentó al reto de que su obra rivalizara con el *Diccionario* de Pedrell, la máxima figura en la musicología del siglo XIX en España. Tampoco se puede obviar su sexo, ya que como hemos intentado mostrar, nos encontramos ante una musicóloga que emprende el reto de escribir un sólido y extenso diccionario especializado, lo que resultaba inédito en una mujer de finales del siglo XIX y que adquiere más relevancia si pensamos que debemos situarnos ya en el siglo XX para volver a encontrar otra lexicógrafa en España, María Moliner.

<sup>40</sup> Se conserva su correspondencia con Lacal en el Archivo de la Biblioteca Nacional de Catalunya, Fons Felip Pedrell. Inventari de la correspondencia M 964.

En definitiva, con esta aportación hemos pretendido mostrar una aproximación a la obra de quien puede considerarse la primera lexicógrafa española conocida, una pionera en el campo de la lexicografía de especialidad en español, Luisa Lacal.

## Bibliografía

- Álvarez Roch, Gloria y Carmen Romero Pemán. 2011. “Reinas, señoras y Damas Enfermeras en la Cruz Roja de Zaragoza (1870-1986)”. *La Cruz Roja y Zaragoza: 140 años conviviendo*. Zaragoza: Cruz Roja de Zaragoza.
- Barbieri, Francisco de Asis Asenjo. 1869. *La música y la mujer*. Madrid. Conferencia leída. Madrid: Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- Barcia Zequeira, M. del Carmen. 2001. “Eva Canel, una mujer de paradojas”. *Anuario de Estudios Americanos* 58: I. 227-252.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica*. Ministerio de Cultura y Deporte. [Disponible en Internet: <http://prensahistorica.mcu.es/es/inicio/inicio.do>. Acceso 25-05-2019.]
- Canel, Eva. 1916. *Lo que vi en Cuba (a través de la isla)*. Habana: Imprenta y papelería “La Universal”.
- Canel, Eva. 1899. *De América. Viajes, tradiciones y novelitas cortas*. Madrid: Establecimiento tipográfico de F. Nozal.
- Casares Rodicio, Emilio (ed.). 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, 10 vols. Madrid: Fundación SGAE.
- Cazurra i Basté, Anna. 1991. “Un estudi sobre la tasca de Pedrell en la confecció del seu *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música*. (Relació entre la informació recollida i la publicada al primer volum)”. *Recerca musicològica* 11-12. 429-466.
- Cid, Juan. 1853. *Diccionario de música que contiene las voces más usuales y las técnicas del arte* por Don Juan Cid. Valladolid: Imprenta de Don Dámaso Santarén.
- Clavería Nadal, Gloria. 2003. “La Real Academia Española a finales de siglo XIX: El *Diccionario de la lengua castellana* de 1899 (13.<sup>a</sup> edición)”. *Boletín de la Real Academia Española* 83: 288. 255-336.
- Cortázar, Daniel de. 1899. *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excelentísimo Señor D. Daniel de Cortazar, 2 de abril de 1899*. Madrid: Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello.
- De la Fuente Charlofé, José Luis. 2002. “Jean Jacques Rousseau en la lexicología musical española del s. XIX; el diccionario de la música de Fernando Palatín”. *Nassarre: Revista aragonesa de musicología* 18: 1-2. 437-450.
- De la Fuente Charlofé, José Luis. 2007. “Introducción. Estatus y pertinencias del Dictionnaire de musique”. Jean-Jacques Rousseau. *Diccionario de la música*, ed. y trad. de José L. de la Fuente Charlofé. 11-26. Madrid: Akal.
- Eximeno, Antonio. 1796. *Del origen y reglas de la Música con la historia de su proceso, decadencia y restauración*. Madrid: Imprenta Real.
- Esparza Torres, Miguel Ángel & Hans-J. Niederehe. 2015. *Bibliografía cronológica de la lingüística, la gramática y la lexicografía del español (BICRES V). Desde el año 1861 hasta el año 1899*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins
- Fargas y Soler, Antonio. 1852. *Diccionario de Música ó sea explicación y definición de todas las palabras técnicas del arte, y de los instrumentos músicos antiguos y modernos, según los mejores Diccionarios publicados en Francia, Italia y Alemania*. Barcelona: J. Verdaguer.

- Fernández de Gobeo, Nerea. 2019. “Biografía de Lacal de Bracho, Luisa (1874-post 1929)”. *Biblioteca Virtual de la Filología Española (BVFE)*, dir. por Manuel Alvar Ezquerra. (Disponible en Internet: <https://www.bvfe.es/autor/10034-Lacal-de-bracho-luisa.html>. Acceso 25-05-2019.)
- Gallego Gallego, Antonio. 1988. *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Editorial.
- Garitaonandía Garnacho, Carmelo. 1988. *La radio en España (1923-1939): de altavoz musical a arma de propaganda*. Barcelona: Siglo XXI.
- Giménez Rodríguez, Francisco J. 2007. “Música y Cultura en Granada en el cambio de siglo: José María Varela Silvari en la revista *La Alhambra* (1898-1923)”. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada* 38. 197-217.
- Gómez Amat, Carlos. 1984. *Historia de la Música Española, siglo XIX*. Vol. 5. Madrid: Alianza Editorial. Alianza Música.
- Gutiérrez Cuadrado, Juan. 2008. “Noticia de los diccionarios de mujeres a principios de siglo XX”. *El diccionario como puente entre las lenguas y culturas del mundo: Actas del II Congreso de Lexicografía Hispánica*, coord. por Dolores Azorín et al. 113-120. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Hemeroteca Digital*. Biblioteca Nacional de España. (Disponible en Internet: <http://hemerotecadigital.bne.es>. Acceso 25-05-2019.)
- Hernández Romero, Nieves. 2011. “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid”. *Trans 15. Revista Transcultural de Música*. Dossier: *Música y estudios sobre las mujeres*. 1-41. (Disponible en Internet: [https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans\\_15\\_04\\_Hernandez.pdf](https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_04_Hernandez.pdf). Acceso 25-05-2019.)
- Hernández Romero, Nieves. 2012. “Las alumnas en el Conservatorio de Madrid en el siglo XIX: estereotipos y realidades”. *Investigación y género, inseparables en el presente y en el futuro: IV Congreso Universitario Nacional Investigación y Género*, coord. por Isabel Vázquez Bermúdez. 859-873. Sevilla: Unidad para la igualdad, Universidad de Sevilla.
- Justiniano López, Juan Carlos. 2014. *Las palabras de la música. Las voces relacionadas con la música en el Diccionario de autoridades*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Justiniano López, Juan Carlos. 2019. “La música en la Real Academia Española: El diccionario y la institución. De *Autoridades* al *Diccionario de la lengua española* de 2014”. *Retos y Avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística*, ed. por Julia Sanmartín y Mercedes Quilis. 188-200. Valencia: AELex.
- Kastner, George. 1855. *Parémiologie musicale de la langue française ou explication des proverbes, locutions proverbiales, mots figurés qui tirent leur origine de la musique [...]*. Paris: Brandus et Dufour.
- Kenmogne, Jean. 1995. “Una escritora asturiana en América: Eva Canel”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 546. 45-62.
- Lacal, Luisa. 1899. *Diccionario de música, técnico, histórico, bio-bibliográfico*. Madrid: Estenotipia y Tipografía San Francisco de Sales, 1899.
- Lacal de Bracho, Luisa. 1921. *Trinar de amores*. Madrid: Imprenta y librería de Nicolás Moya.
- Lacal de Bracho, Luisa. 1927. *Peregrina de ilusión*. Madrid: Imprenta Clásica Española.
- Lacal y Ramón, Saturnino. 1889. *El libro de Honor. Apuntes para la Historia de la Exposición Universal de Barcelona*. Barcelona: Tipografía de Fidel Giró.

- Martínez Marín, Juan. 2002. “La terminología musical en los diccionarios del español. Algunas calas para su estudio”. *Diccionarios y lenguas de especialidad V Seminario de Lexicografía Hispánica*, coord. por Ignacio Ahumada. 75-91. Jaén: Universidad de Jaén.
- Martínez Marín, Juan. 2002-2004. “La terminología gramatical en el *Diccionario de Autoridades*”. In *memoriam Manuel Alvar (1923-2001)*, ed. por Rosa Castañer Marín [et al.]. *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-X: I. 619-633.
- Melcior, Carlos José. 1859. *Diccionario enciclopédico de la música*. Lérida: Imprenta Barcelonesa de Alejandro García.
- Orellana Calderón, Raúl. 2019. “Notas sobre el origen de la lexicografía musical moderna”. *Retos y Avances en lexicografía: los diccionarios del español en el eje de la variación lingüística*, ed por Julia Sanmartín & Mercedes Quilis Merín. 173-185. Valencia: AELex.
- Palatín, Fernando [1818] 1990. *Diccionario de música (Sevilla, 1818)* / Fernando Palatín; edición y estudio preliminar Ángel Medina. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Parada y Barreto, José. 1868. *Diccionario técnico, histórico y biográfico de la música*. Madrid: Gran Fábrica de pianos y casa editorial de B. Eslava.
- Pedrell Sabaté, Felipe. “Personaje”, en Real Academia de la Historia. *Diccionario Biográfico electrónico*. (Disponible en Internet: <http://dbe.rah.es/biografias/8205/felipe-pedrell-sabate>. Acceso 25-05-2019.)
- Pedrell, Felipe. 1894. *Diccionario técnico de la música: escrito con presencia de las obras más notables en este género publicadas en otros países, enriquecido con más de 11,500 voces castellanas y sus correspondencias italianas, latinas, francesas, alemanas, é inglesas más usuales, frases, abreviaciones, modismos, paremias, etc., y todos los términos que tiene relación con la música bajo sus aspectos teórico y práctico y organográfico*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós.
- Pedrell, Felipe. 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 por Felipe Pedrell*. Barcelona: Tip. de Víctor Berdós y Feliu
- Perandoles, Miriam. 2007-2008. “Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: la mandolina española y el pedalier sistema Cateura”. *Recerca Musical* 17-18. 299-322.
- Pérez Garzón, Juan Sisino. 1978. *Milicia nacional y revolución burguesa: el prototipo madrileño 1808-1874*. Madrid: CSIC.
- Quilis Merín, Mercedes. 2016. Reseña de Esparza Torres & Niederehe 2015. *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística* 10. 181-188. (Disponible en Internet: [http://www.sehl.es/uploads/9/1/6/8/91680780/032\\_resenas.pdf](http://www.sehl.es/uploads/9/1/6/8/91680780/032_resenas.pdf). Acceso 25-05-2019.)
- Saldoni, Baltasar. 1860. *Efemérides de músicos españoles así profesores como aficionados*. Madrid: Imprenta de Pérez Dubrull.
- Sánchez Dueñas, Blas. 2013. “Preocupación patriótica y compromiso nacional en las escritoras españolas finiseculares a través de la prensa”. *Escritoras españolas en los medios de prensa, 1868-1936*, coord.. por Ivana Rota & M. Carmen Servén Díez. 237-266. Madrid: Renacimiento.
- Sbarbi, José María. 1891. *Monografía sobre los refranes, adagios y proverbios castellanos y las obras o fragmentos que expresamente tratan de ellos en nuestra lengua*. Madrid: Imprenta y litografía de Los Huérfanos.
- Serrat i Martín, María. 2017. *Orígen del Conservatori Liceu (1837-1967)*. Salamanca: ediciones Universidad. (Disponible en Internet: <http://hdl.handle.net/10803/456175>. Acceso 25-05-2019.)
- Simón Palmer, Carmen. 1991. *Escritoras españolas del siglo XIX. Manual biobibliográfico*. Madrid: Castalia.

- Soler Campo, Sandra. 2016. "Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer". *Dossiers Feministes* 21: 1139-1219.
- Subirá, José. 1970. "Un panorama histórico de lexicografía musical". *Anuario Musical. Revista de Musicología del CSIC* 25. 125-143.
- Subirá, José. 1980. *La música en la Academia. Historia de una sección*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.