tesauro y diccionario de objetos asociados a la expresión artística



Isabel Trinidad Lafuente



Isabel Trinidad Lafuente

Es autora del *Tesauro y Diccionario de objetos asociados a ritos, cultos y creencias,* una de las ramas del Tesauro de Denominaciones de Bienes Culturales del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, de la que es técnico responsable. Licenciada en Geografía e Historia, con especialidad en Historia Contemporánea, ha completado su formación en Documentación, publicando diferentes artículos relacionados con el objeto de su tesis, sobre el apoyo de Suiza a Franco durante la Guerra Civil, vista a través de los medios de comunicación. Ha desarrollado su carrera profesional en el campo de la arqueología y en el ámbito periodístico, tanto en prensa escrita como en radio y televisión.

Fotografías:
Imagen cubierta: Dibujo a lápiz. Alegoría de la atención. Weiss, Rosario. Museo Nacional del Romanticismo, n.º inv.: CE7126 (© Museo Nacional del Romanticismo)
Imagen superior: Busto. Antinoo. Museo Nacional del Prado, n.º inv.: E00060 (© Museo Nacional del Prado)

Tesauro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística

Tesauro y Diccionario para la descripción y catalogación de bienes culturales

Isabel Trinidad Lafuente

MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE
DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES Y DE ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS
SUBDIRECCIÓN GENERAL DE MUSEOS ESTATALES

Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.cultura.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: http://publicacionesoficiales.boe.es

Autora
Isabel Trinidad Lafuente

Dirección
Eva María Alquézar Yáñez
Reyes Carrasco Garrido

Coordinación
Raúl Alonso Sáez
Asunción Martín Bañón

Colaboración técnica
Rosa Ana Díaz Hernández
Asunción Pérez Martín



MINISTERIO
DE EDUCACIÓN, CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General
de Documentación y Publicaciones

© Del texto: su autora
© De las imágenes: sus autores
© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org, VEGAP 2012
© Manuel Millares, VEGAP, Madrid, 2012

NIPO: 030-12-099-7

Agradecimientos

Todo trabajo, y aún más si éste es fruto de un proyecto multidisciplinar, se enriquece si cuenta con la colaboración de especialistas en cada uno de los campos tratados. La elaboración y publicación del *Tesauro y Diccionario de objetos asociados a la expresión artística* no hubiera sido posible sin el asesoramiento de cada uno de ellos, por esta razón queremos agradecer su dedicación y apoyo a:

Carolina Miguel Arroyo, Museo Nacional del Romanticismo
Asunción Cardona Suances, Museo Nacional del Romanticismo
Rosario Gómez Virseda, Museo Nacional del Romanticismo
M.ª Ángeles Castellano Hernández, Museo Arqueológico Nacional
Margarita Moreno Conde, Museo Arqueológico Nacional
Paloma Cabrera Bonet, Museo Arqueológico Nacional
Ángela Franco Mata, Museo Arqueológico Nacional
Lorena Delgado Bellón, Museo del Traje C.I.P.E.
Javier Blas Benito, Museo Centro de Arte Reina Sofía
Andrés Peláez Martín, Museo del Teatro
Juan Antonio Pérez Millán, Filmoteca de Castilla y León
Araceli Sánchez Garrido, AECID
Juan Miguel Sánchez Vigil, Universidad Complutense de Madrid
Antonio Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, Universidad Autónoma de Madrid
Pedro Rocamora García-Valls, Vocal del Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM)
José A. Gallego García, circólogo
Eduardo Paniagua, musicólogo

Asimismo, queremos expresar nuestro agradecimiento a todas las instituciones que nos han prestado el imprescindible apoyo documental para la ilustración gráfica de este trabajo:

Museo Nacional del Romanticismo, Museo del Traje. C.I.P.E., Museo Arqueológico Nacional, Museo Nacional de Antropología, Museo de América, Museo Nacional de Escultura, Museo Nacional de Arte Romano, Museo Nacional de Artes Decorati-

vas, Museo Sefardí, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Museo Sorolla, Museo Cerralbo, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", Museo Casa Cervantes, Museo del Greco, Museo Sefardí, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Nacional del Prado, Museo Casa de los Tiros, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, Museo de Bellas Artes de Córdoba, Museo de Almería, Museo Arqueológico de Sevilla, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, Museo de Huelva, Museo de Cádiz, Museo de Jaén, Museo de Málaga, Museo de Mallorca, Museu de Menorca, Museo Arqueológico Regional, Colección Municipal Dispersa y Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid), Museo de los Orígenes, Museo Etnolóxico de Ribadavia, Museo de Huesca, Museo de Zaragoza, Museo de Teruel, Museo de Dibujo Julio Gavín, Museo Juan Cabré, Museo Centro de Arte y Naturaleza, Museo del Grabado de Goya, Casa Ric. Palacio de los Barones de Valdeolivos, Museo Pedagógico de Aragón, Museo de creencias y costumbres populares del Pirineo, Museo de la Fundación Antonio Pérez, Museo del Teatro, ANTIQUA ESCENA S.L., Biblioteca Nacional de España, Filmoteca Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Fundación Pablo Neruda (Chile).

Nuestro más sincero reconocimiento a las personas que dentro de estas instituciones han facilitado nuestro trabajo por su gran profesionalidad, eficacia y prontitud en sus respuestas: Laura González Vidales y Carmen Linés Viñuales, Museo Nacional del Romanticismo; Marina Sanz Novo, Virginia Salve Quejido y Mónica Martín Díaz, Museo Arqueológico Nacional, Juan Carlos Rico, Museo del Traje C.I.P.E.; Ana Tomás Hernández, Museo Nacional de Antropología; María Bolaños Atienza, Museo Nacional de Escultura; José M.ª Murciano Calles, Museo Nacional de Arte Romano; Isabel Rodríguez Marco, Museo Nacional de Artes Decorativas; M.ª José Suárez Martínez, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí"; Lourdes Vaquero Argüelles, Museo Cerralbo; Maricer González Enríquez, Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira; Luis Alberto Pérez Velarde, Museo del Greco; Soledad de Pablo Roberto y Joaquín Cortés Noriega, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Judith Ara Lázaro, Museo Nacional del Prado; M.ª Dolores Baena Alcántara, Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba; José M.ª Palencia Cerezo, Museo de Bellas Artes de Córdoba; Juana Bedía García, Museo de Huelva; Juan Alonso de la Sierra, Museo de Cádiz; Octavio Pons Machado, Museu de Menorca; Antonio F. Dávila Serrano, Museo Arqueológico Regional; M.ª José Rivas, Colección Municipal Dispersa y Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid); Alonso Martín Flores, Museo de los Orígenes; Clara González Fernández, Museo Etnolóxico de Ribadavia; Vicente Baldellou, Museo de Huesca; Miguel Beltrán Lloris, Museo de Zaragoza; Santiago Torralba, Museo de la Fundación Antonio Pérez; Esmeralda Cervera de la Torre, Museo del Teatro; Juan Sanz Ballesteros y Miguel Ángel Coso Marín, ANTIQUA ESCENA S.L.; Clara Ortega Villanueva, Biblioteca Nacional de España; Miguel Valle Inclán y Elena Cervera de la Torre, Filmoteca Española; Fernando Sáez, Fundación Pablo Neruda (Chile); María Prego de Lis, Museo del Traje. C.I.P.E. A la Filmoteca de Castilla y León y, en especial, a su director Juan Antonio Pérez Millán por sus sabios consejos. Por su especial dedicación no sólo como conservadora de museos sino, además, como musicóloga a Carolina Miguel Arroyo. A Margarita Moreno Conde que

a fuerza de pedirle consejo ya se ha convertido en una experta “tesauranda”. A Ricardo Olmos, el maestro. A Eva Alquézar, porque sin ella este Tesauro difícilmente se hubiera “gestado”, y a Emilia Aglio por su empeño en que éste “viera la luz”. A todos aquellos que han estado cada vez que les he pedido consejo y apoyo: Concepción Martínez Tejedor, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Antonio León-Sotelo Amat, Biblioteca Nacional de España; Alejandro Nuevo Gómez, Alicia Vallina Vallina, Leticia de Frutos, Ana Azor Lacasta, María del Rosario González Saldaña y Rosa Delgado Morán, Subdirección General de Museos Estatales; al Centro de Documentación del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, en especial a Elena García Bracamonte, Paz Ruiz Alba, Almudena Suárez, Mayte Fernández-Monzón y Raquel Carretero. Y a vosotros, mis compañeras y compañeros siempre, a Clara Ruiz López porque cree en lo que hace y lucha por ello, a Elena García Rama porque siempre “nos busca la mejor imagen”, a Oskar Diego López por tu ayuda y por hacernos más cercanas las páginas de libros de siglos pasados y a vosotros porque seguís empeñados en “buscar la palabra” que acerque a todos lo que es de todos, el Patrimonio Cultural: María Victoria López, Elisa Malpesa Montemayor, Stefanos Kroustallis, Maribel Martínez Martín y Blanca González Pretel.

Índice

Pág.

Prólogo 11
Introducción 15

Tesauro de objetos asociados a las artes de la imagen 31
Estructura general: esquema 33
Estructura general: desarrollo 35
Cuerpo del Tesauro 61
Diccionario de objetos asociados a las artes de la imagen 107
Anexo gráfico de objetos asociados a las artes de la imagen 339

Tesauro de objetos asociados a las artes escénicas 389
Estructura general: esquema 391
Estructura general: desarrollo 393
Cuerpo del Tesauro 425
Diccionario de objetos asociados a las artes escénicas 489
Anexo gráfico de objetos asociados a las artes escénicas 819

Tesauro de objetos asociados a las artes plásticas 865
Estructura general: esquema 867
Estructura general: desarrollo 869
Cuerpo del Tesauro 885
Diccionario de objetos asociados a las artes plásticas 915
Anexo gráfico de objetos asociados a las artes plásticas 1083

Bibliografía 1141

Prólogo

Tesauro y Diccionario de objetos asociados a la Expresión Artística

Con esta nueva publicación de la serie de Tesauros y Diccionarios del Patrimonio Cultural de España en la que viene trabajando el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte desde la década de los noventa, se pone de manifiesto la sinergia que existe entre la riqueza y diversidad de bienes culturales que conforman nuestro patrimonio y la abundancia de expresiones terminológicas que existen para su identificación, hecho que contribuye a enriquecer nuestro vocabulario para la descripción y clasificación de dichos bienes culturales.

Estos vocabularios se articulan como ontologías de información y conocimiento de las colecciones que forman parte del patrimonio cultural, entendiendo esa información tanto como construcción y ordenación del conocimiento como comunicación y difusión del mismo. Con este fin, esta normalización se aplica a diferentes sistemas de información y difusión del patrimonio cultural desarrollados por la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas como son el *Sistema Integrado de Documentación y Gestión Museográfica DOMUS* y el catálogo colectivo de la *Red Digital de Colecciones de Museos de España, CER.ES,* contribuyendo con ello a la creación, uso, acceso y difusión de un glosario común y compartido entre las instituciones culturales, sus usuarios y su público.

Por su ámbito temático y alcance multidisciplinar, este *Tesauro y Diccionario de objetos asociados a la Expresión Artística,* sin duda será una de las fuentes y recursos terminológicos más utilizados para la catalogación de los bienes culturales en museos e instituciones culturales y creativas de ámbito nacional y, sin duda, un referente en la materia en el ámbito internacional. Diferentes manifestaciones materiales de diversos ámbitos culturales en torno a disciplinas tan heterogéneas como son la pintura, la escultura, el dibujo, la fotografía, el cine, el circo o la música, encuentran en estás páginas un espacio común para su sistematización a la hora de describir y descubrir nuestro patrimonio. Aunque el tesauro reúne las denominaciones de aquellos objetos que presentes en nuestras instituciones calificamos

por su relevancia y singularidad como "artísticos", ya sean asociados a las artes de la imagen, a las artes escénicas o a las artes plásticas, gran parte de su léxico, por tratarse de denominaciones comunes, es de aplicación a otros bienes culturales que, aunque habitualmente no son calificados como artísticos, sin embargo sí están presentes en nuestras colecciones por su valor simbólico, cultural, contextual, histórico o antropológico o bien por ser soporte físico de esas manifestaciones, tanto materiales como inmateriales.

Esperamos con este análisis, ordenación y estructuración del vocabulario que tanto de un modo genérico como más especializado o/y científico utilizamos para singularizar nuestro patrimonio, contribuir a un mayor y mejor conocimiento del mismo.

Reyes Carrasco Garrido
Jefa del Área de Colecciones
Subdirección General de Museos Estatales

Introducción

El *Tesauro y Diccionario de Objetos asociados a la Expresión Artística* (TDOEA) se enmarca dentro de la estructura general del *Tesauro y Diccionario de Denominaciones de Bienes Culturales* (TDBC) que, como parte de su política de documentación, investigación y difusión del patrimonio y de las colecciones de los museos estatales, está elaborando la Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales y de Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, junto con otros Tesauros de Patrimonio Cultural.

I. Presentación

El Tesauro constituye uno de los tres niveles de normalización perseguidos desde que en 1993 se iniciara el proyecto a través de la Comisión de Normalización Documental de Museos: en primer término, la racionalización de la documentación y gestión de las colecciones; en segundo lugar, el intercambio de información técnica entre los museos; y por último, y donde se inscribe la sistematización de los tesauros, la puesta en marcha de un catálogo colectivo de los museos españoles, accesible a los usuarios a través de Internet. Para ello, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha elaborado una web que permite el acceso a los tesauros a través del Portal de Tesauros-Diccionarios del patrimonio cultural de España (http://tesauros.mcu.es/index.htm).

El TDBC que engloba los objetos (muebles e inmuebles) de cualquier cultura, época, lugar geográfico y tipología, que puedan ser considerados bienes culturales, abarca siete grandes áreas temáticas:

1. Arquitectura y estructuras
2. Acondicionamiento del edificio
3. Equipamiento doméstico

4. Objetos de uso personal
5. Elementos sociales
6. Utensilios, herramientas y equipamiento
7. Materias primas. Restos orgánicos

La enorme amplitud del TDBC imposibilita la materialización del mismo en una sola publicación. Por ello se adoptó la decisión de publicar parcialmente cada una de las áreas temáticas que integran la totalidad del proyecto, lo que permite hacer factible el verdadero sentido de los Tesauros de Patrimonio Cultural elaborados por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; el convertirse en una herramienta de control terminológico útil, dinámica y de fácil manejo, para la catalogación sistematizada y normalizada de las colecciones de los museos y otros centros de investigación y difusión del patrimonio.

Con la publicación del TDOEA se aborda la segunda de las publicaciones parciales del TDBC, tras la reciente aparición del *Tesauro y Diccionario de Objetos asociados a Ritos, Cultos y Creencias*. Así, al igual que en aquél, una de nuestras máximas aspiraciones ha sido desarrollar en primer lugar aquellos grupos del Tesauro que, por su temática, conciernan a la mayor parte de las colecciones presentes en las instituciones museísticas. Con su publicación se dota al profesional de museos de una de las herramientas de trabajo más útiles a nivel de estudio y, sobre todo, de catalogación.

En la medida en que a través de la expresión artística el individuo ha materializado y canalizado ideas y sensaciones hacia el exterior, al darles forma y hacerlas así tangibles al ojo del otro, lo que en un principio pudo ser entendido como emoción o impresión se convierte en objeto y, por ende, en sujeto de una disciplina artística. Estos objetos ya materializados por la mano del hombre, pasan a ser materia de conocimiento y eje vertebrador de los museos, instituciones que han sido creadas para conservar, investigar, difundir y exponer[1] aquellos objetos creados por hombres y mujeres a lo largo de las diferentes épocas, culturas o disciplinas artísticas. Cine, fotografía, estampa, música, teatro, circo, dibujo, escultura y pintura, sin limitaciones temporales o espaciales, serán las recogidas por este tesauro.

Indudablemente ante la extensión y profundidad del tema abordado, y a pesar de haber intentado dar cabida al máximo de expresiones posibles, siempre en función de las necesidades de nuestros usuarios, somos conscientes de nuestras limitaciones. En efecto, resulta inabarcable recoger todas y cada una de las voces que dan nombre a cada uno de los objetos que forman parte de aquellas manifestaciones humanas mediante las cuales se expresa o interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, escénicos, sonoros o visuales. Como señala Juan Miguel Sánchez Vigil, "una obra de estas características no puede ser objetiva ni completa, ya que se basa en una selección previa". Llevar a cabo dicha selección en una materia tan extensa como la que nos ocupa, no es una labor fácil, sobre todo si tenemos en cuenta que el TDBC no tiene límites geográficos o cronológicos.

---

[1] Definición de museo del Consejo Internacional de Museos (ICOM) "El museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, difunde y expone los testimonios materiales del hombre y su entorno para la educación y deleite del público que lo visita".

Finalmente, hemos incluido aquellos términos genéricos (TG) que son fundamentales para el desarrollo de la estructura jerárquica, en la medida en que organizan y delimitan la indización, y permiten al mismo tiempo futuras nuevas incorporaciones.

Como términos específicos (TE), teniendo en cuenta que sería imposible incluir todos y cada uno de los descriptores que estén o que pudieran estar custodiados en un museo, hemos incorporado; por un lado, aquellos que, siendo fácilmente identificables, al jerarquizarlos en la estructura pudieran dar pistas y así facilitar la labor de catalogación y ordenación a aquellos profesionales de museos que se encuentren con piezas de similares características (*estatua ecuestre, estante, oferente, orante*, etc.); y por otro, dar entrada a los que por su rareza (por ejemplo los nombres específicos de culturas o etnias minoritarias o escasamente estudiadas, (como *tavu*, *nsó, mèngòng o* Wayang kulit), pudieran tener un mayor grado de complejidad o provocar cierta ambigüedad a la hora de indizar. Todo ello sin perder la perspectiva de que un tesauro, tal y como se ha venido refiriendo en anteriores publicaciones, debe ser siempre un trabajo abierto, vivo, dinámico, en continua evolución y actualización, nunca cerrado, ya que de otra forma perdería su auténtica filosofía. El lenguaje de todo tesauro tiene, entre otras características, la de la flexibilidad, lo que permite ampliar regularmente su vocabulario, en la medida en que todo lenguaje documental se alimenta gracias al mantenimiento y actualización periódica del mismo, incorporando la nueva terminología que pudiera derivarse del desarrollo de la ciencia o disciplina objeto de estudio[2].

II. Características y contenido

El TDOEA es un tesauro público, desarrollado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Es además un tesauro especializado que cubre temáticamente los objetos ligados a la expresión artística, sin limitaciones temporales ni geográficas. Así, la presente publicación acoge todas aquellas ramas que pudieran ser entendidas como "manifestaciones de los afectos en las artes y en la declamación, ejecución o realización de las obras artísticas"[3].

Al igual que los demás tesauros de este proyecto, debido a la gran diversidad de los objetos en él comprendidos, esta obra es necesariamente multidisciplinar. Así, se ha trabajado en paralelo con la arqueología, historia, historia del arte, musicología, circología, cinematografía, fotografía, documentación, tecnología, etc. y se ha contado con el asesoramiento y colaboración de expertos en cada una de estas disciplinas.

A pesar de que algunas de las áreas artísticas se incluyen tradicionalmente dentro de las ramas desarrolladas en esta publicación, como es el caso de la *arquitectura* en el de las artes plásticas, hemos creído oportuno desarrollar la Arquitectura en un grupo específico dada su amplitud y especificidad, por lo que esta disciplina será objeto monográfico de una próxima publicación.

---

[2] Todo lenguaje documental, y en mayor medida si es especializado, si no quiere quedar obsoleto necesita de una continua actualización. En la medida en que son los profesionales de los museos y el patrimonio los que van a poner en práctica dicha aplicación, esperamos vuestras propuestas de incorporación para la mejora del TDOEA en la siguiente dirección de correo electrónico: **tesauros.museos@mecd.es**

[3] RAE, *s.v.* expresión.

Como en el resto de los Tesauros de Patrimonio Cultural, el que nos ocupa es un tesauro sistemático, en el que los términos se estructuran de manera jerárquica dentro de grandes categorías temáticas; asimismo, entre los términos también se establecen relaciones asociativas y de equivalencia.

Los tesauros elaborados por la Subdirección General de Museos Estatales además de la estructura jerárquica y el cuerpo del tesauro, distribución propia de todo lenguaje documental, se completan con un diccionario. Uno y otro, entendemos, enriquecen, apoyan y facilitan el trabajo del investigador y del catalogador. Así, si el tesauro sirve de puente entre el indizador y el usuario, el diccionario nos permite definir los descriptores incluidos en el propio tesauro. Por otra parte, el diccionario no se limita a la mera descripción del objeto, ya que cuenta con notas de alcance, que aclaran y contextualizan el objeto analizado.

Por último, cada entrada se acompaña de las correspondientes referencias bibliográficas que se han tenido en cuenta y en las que nos hemos basado para redactar los textos. Dentro de cada voz el orden responde a una estructura cronológica, comenzando por la fuente más actual. Estas fuentes abarcan, obras de referencia especializadas (diccionarios y enciclopedias), manuales técnicos generales o versados en la materia, monografías, tesauros, obras científicas, catálogos de exposiciones, publicaciones periódicas de los distintos museos (anales, boletines, etc.), así como revistas especializadas o páginas webs acreditadas, entre otros. La información en este campo se estructura por nombre de autor/a o título de la obra, fecha de publicación, autor/a de las fichas, en el caso de los catálogos de exposiciones y por último las páginas en las que, dentro de la obra, está referida la información a la que hacemos referencia en nuestra voz.

Todo trabajo documental, y más si se trata de la siempre compleja elaboración de un tesauro, y por ende si éste comprende disciplinas tan dispares como la fotografía, el cine, el teatro, la danza, la escultura, el dibujo, la música o el circo, entre otros, lleva una dificultad añadida: la jerarquización dentro de una estructura que las ordene a través de los rasgos comunes que tengan entre sí. Todo objeto producto de la elaboración del individuo, con independencia de su naturaleza, función o vocación artística, llega al espectador de manera visual. En cualquier caso, todos ellos tienen su propia especificidad, que merece ser destacada resaltando lo que los une o lo que los separa. Es por esta razón por lo que se decidió estructurar el TDOEA, siguiendo una ordenación alfabética en tres grandes Términos Genéricos (TG), las tres grandes disciplinas de la expresión artística, a través de las cuales se organizará y jerarquizará todo el tesauro:

Objetos asociados a las artes de la imagen, entendiendo todos aquellos que son o han sido producto del arte de reproducir sobre una superficie, por medios ópticos o fotomecánicos, una imagen remota en una película cinematográfica, una fotografía, una diapositiva, o una estampa.

Objetos asociados a las artes escénicas, que engloba a todas las artes del espectáculo o aquellas manifestaciones artísticas que suponen una representación ante el público. De esta forma el teatro, la danza, la música (en conciertos, óperas y musicales), el circo, las variedades o los títeres, comparten características y técnicas similares desde el momento que existe un escenario y una comunicación inmediata con el colectivo formado por los espectadores.

Objetos asociados a las artes plásticas, recoge todo aquello fruto del arte de plasmar en un papel o moldear una materia con el fin de darle una forma determinada a voluntad del artista, expresando de manera única e irrepetible lo real o imaginario, creando una obra final tangible, real, que se puede ver y/o tocar. Tradicionalmente, como artes plásticas se ha entendido la escultura, pintura y arquitectura. Conscientemente, y por las razones argumentadas con anterioridad, no se ha incluido esta última disciplina, sin embargo sí hemos creído fundamental incluir en ella al dibujo porque "ha sido y es fundamental su papel como intermediario, entre los conceptos, las emociones y las cosas, a la hora de motivar acciones que modifiquen nuestro entorno"[4], o porque ya Giorgio Vasari comparaba los nombres del dibujo con las operaciones que definen los conceptos organizados en la producción estética, "El *disegno*, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todo lo existente en la naturaleza"[5].

Otra de las dificultades con la que nos encontramos fue decidir qué términos entraban dentro de nuestras competencias (Tesauro de Denominaciones de Bienes Culturales, "objetos") y cuales no. En un trabajo de este tipo, nos solemos encontrar con una delgada, a veces vertiginosa línea que delimita escasamente aquello que de manera exclusiva se puede considerar técnica, iconografía e incluso materia, de lo que con ligeras variaciones en su nomenclatura, se convierte en objeto al ser el resultado final de la aplicación de unos procedimientos técnicos concretos, por ejemplo: la *daguerrotipia* es el procedimiento fotográfico para la obtención y fijación de imágenes desarrollado en 1837 por Louis-Jacques-Mandé Daguerre, mientras que el *daguerrotipo* es la imagen final obtenida gracias a la aplicación de dicho procedimiento; o el *calotipo* término de origen griego "imagen bella" para definir los primeros negativos y copias en papel inventados por Henri Fox Talbot y la *calotipia,* término con el que se da nombre al procedimiento cuya aplicación da origen al *calotipo*. A veces, ni siquiera contamos con esos ligeros matices gramaticales: el término *litofanía* se aplica tanto a la técnica cerámica que consiste en dejar el dibujo o diseño en relieve (impreso o grabado) en la pasta cerámica de la porcelana durante el bizcochado, como al objeto que es considerado como el antecedente previo al cinematógrafo, compuesto por un marco y por unas finas placas de porcelana blanca, traslúcidas, con un motivo decorativo grabado en negativo, cuyas diferencias de grosor hacen que, cuando se le transmite luz por el reverso, se aprecia con detalle todo el diseño por los efectos de claroscuro.

Por otra parte, el uso reiterado y prolongado en el tiempo hace adoptar al objeto el nombre de un término que la "ortodoxia" le censuraría por ser propio de la técnica o de la materia. Pero ¿cuántos de los que admirando una pintura, al denominarla se limitan a llamarle cuadro? La mayoría se referirán al objeto expuesto en un museo como óleo o acuarela. La continuidad de su uso, su vigencia en el lenguaje común o la proximidad a los usuarios, lo han convertido en un lenguaje común, éstos deberían de ser argumento suficiente para que el lenguaje documental adopte ese término, la búsqueda de otras palabras, más técnicas, más ortodoxas o canónicas, al no estar en el pensamiento de aquellos a quienes realmente va dirigido nues-

[4] Gómez Molina, J. J., *Los nombres del dibujo,* 2005.
[5] *Ibidem*.

tro trabajo podría llegar a crear un vacío de información. Forzar la utilización de un lenguaje puede derivar en su ineficacia, por inútil. No se trata de vulgarizar el lenguaje sino de hacer práctico lo que queremos se convierta en una herramienta de trabajo.

Asimismo, se debe tener en cuenta que, al ser éste un tesauro especializado, sobre todo en el caso de ciertas disciplinas artísticas (música, cine, fotografía o artes gráficas, por ejemplo) el lenguaje se encuentra con los riesgos de influencias de procesos exógenos que, en ocasiones, pueden llevar a la utilización de un léxico procedente de otras lenguas. En este sentido, se han incluido aquellas que atendiendo a conceptos precisos, se usan con cierta frecuencia o no tienen correspondencia en nuestro idioma (*flash*), o en aquellos casos en los que su traducción pudiera provocar ambigüedades: la traducción al español del término *Carte de visite*, por otra parte mucho más utilizado por los especialistas, podría llevar a posibles confusiones con el escrito que una persona envía a otra anunciando que va a ir a su casa por cortesía, atención o amistad.

Por lo general, salvo raras excepciones, se ha preferido el término en español en caso de existir o estar suficientemente difundido, dejando como no descriptor (ND) la palabra en otro idioma:

Avant la lettre
USE Prueba antes de la letra

III. Estructura del Tesauro

El *Tesauro y Diccionario de Objetos asociados a la Expresión Artística* se estructura en tres partes, correspondientes a las tres disciplinas desarrolladas (Artes de la imagen, Artes escénicas y Artes plásticas), trabajadas cada una de ellas como si de una publicación independiente se tratara[6].

Así, cada una de ellas cuenta con su propio diccionario, estructura jerárquica y anexo gráfico; tan solo el anexo bibliográfico será común a todas, por compartir en no pocos casos fuentes, sobre todo de referencia[7].

De esta forma, la disposición queda estructura en:

En primer lugar, el Tesauro propiamente dicho, compuesto por:

1. La *Estructura General Jerárquica***:** se indiza el Tesauro, asignando un código numérico hasta el quinto nivel de profundidad de la jerarquía. Como ya se ha mencionado, el TDOEA se incluye en el TDBC; por lo tanto, los códigos numéricos se corresponden al lugar ocupado dentro de la jerarquía general de este último. Así, el TDOEA se incluye dentro de la quinta área temática del TDBC (*Elementos sociales*),

[6] Al tener una ordenación alfabética y trabajar con disciplinas tan dispares, si la publicación la hubiéramos considerado como una unidad, nos encontraríamos por ejemplo una entrada que se correspondería con una voz de las artes escénicas, junto con otra de artes plásticas, dándose casos algo chocantes como la presencia de un altar doméstico (*tavú*) junto a una falda corta con vuelo utilizada en el ballet clásico (*tutú*).

[7] A pesar de que cada una de las partes en las que ha quedado estructurado el Tesauro cuente con una jerarquización independiente, se ha considerado oportuno incluir al inicio de la parte documental tanto el esquema como el desarrollo de la jerarquía de los objetos de expresión artística en su totalidad, de esta manera el usuario, dependiendo de sus necesidades, podrá tener una visión global de la totalidad de los descriptores o bien trabajar de manera independiente con cada una de las disciplinas desarrolladas.

y dentro de ésta constituye el cuarto apartado, por lo que el código comenzará por el número **5.4.**

1. Arquitectura y estructuras
2. Acondicionamiento del edificio
3. Equipamiento doméstico
4. Objetos de uso personal
5. Elementos sociales
   - 5.1. Objetos asociados a actividades económicas
   - 5.2. Objetos asociados a actividades lúdicas
   - 5.3. Objetos asociados a ritos, cultos y creencias
   - 5.4. Objetos de expresión artística
   - 5.5. Objetos de expresión escrita
   - 5.6. Objetos de prestigio y poder
6. Utensilios, herramientas y equipamiento
7. Materias primas. Restos orgánicos

2. La *Presentación jerárquica:* en la que se desarrolla la jerarquía completa de los descriptores e indicadores clasificatorios del TDOEA, según la codificación presentada en la Estructura General; el sangrado o tabulación y los asteriscos indican la posición del descriptor o indicador clasificatorio en la jerarquía.

3. El *Cuerpo del Tesauro* desarrolla de manera esquemática y alfabética todas las posibles relaciones entre los términos: relaciones de equivalencia entre descriptores (D) y no descriptores (ND); relaciones jerárquicas entre términos genéricos (TG) y términos específicos (TE); relaciones asociativas entre términos relacionados (TR).

La segunda parte corresponde al *Diccionario*. En él se presentan los descriptores y los no descriptores ordenados de manera alfabética. Cada descriptor va acompañado de su correspondiente definición, nota de alcance y, en algunos casos, de una imagen asociada cuyo número de figura corresponde a la misma referencia en el Anexo Gráfico; por último, se indican las referencias bibliográficas. En el caso de los no descriptores se hace constar su reenvío al descriptor validado.

La tercera parte consta de dos anexos:

Anexo documental gráfico, en el que se incluye una selección de imágenes de objetos relacionados con la expresión artística y que forman parte de las colecciones de diferentes museos e instituciones, elegidos de entre una amplia muestra por su valor como representación gráfica y clarificadora de los objetos estudiados. En la selección de imágenes, además de buscar que su número fuera lo más equitativo posible entre los tres grupos incluidos en éste Tesauro, se atiende además al número de descriptores incluidos en cada uno de ellos. Por otra parte, se ha tenido en cuenta que estuvieran representados la mayor parte de los museos con independencia de su titularidad: museos estatales, pero también públicos estatales, públicos autonómicos, públicos locales, privados o mixtos; así como museos de distintos ámbitos temáticos: Arqueología, Etnología/antropología, Bellas Artes, Casas-Museo, Ciencia y Tecnología, Historia, Cinematografía o Bibliotecas; diferentes áreas geográficas, en España: Andalucía, Aragón, Castilla La Mancha, Castilla León, Galicia, Islas Baleares, Comunidad de Madrid o Comunidad Valenciana, y fuera de nuestras fronteras, en Chile, con la colaboración y aporte gráfico de la Fundación Pablo Neruda.

El anexo documental gráfico se ha estructurado a su vez en dos apartados:
1.1.- *Índice de figuras*. En este apartado se ha incluido como información, además del número que le corresponde a la voz dentro del Diccionario, el nombre del descriptor, la disciplina, el título y autor de la pieza (si los tuviera), el nombre del museo propietario y, en su caso, el del depositario, así como el número de inventario.
1.2. *Las imágenes*. En el pie de foto se aporta como información: el número correspondiente a la figura, el nombre del descriptor, el título y autor de la obra, si lo tuviera, así como el nombre del museo.

2. *Anexo bibliográfico*, compartido por las tres disciplinas, donde se han incluido todas las fuentes consultadas a lo largo del trabajo de investigación y referenciadas en el Diccionario. En este anexo, se ha seguido la siguiente ordenación: por autor y por título de la obra, éste último en los capítulos dedicados a Catálogos de Exposiciones, Diccionarios y Enciclopedias, Tesauros y páginas webs consultadas de universidades, museos u otros centros de investigación, por ejemplo.

IV. Composición y presentación del Tesauro

Un tesauro se compone de unidades léxicas, descriptores y no descriptores, y de unidades semánticas, relaciones de equivalencia, relaciones jerárquicas y relaciones asociativas.

1. Composición léxica

En cuanto a la composición léxica, el TDOEA se compone de 2.356 descriptores y de 770 no descriptores. Un descriptor es una palabra o grupo de palabras incluidas en un tesauro y escogidas o validadas de entre un conjunto de términos equivalentes para representar, sin ambigüedad, una noción contenida en un documento o en una petición de búsqueda documental. Se denominan no descriptores, también llamados términos equivalentes o términos no preferentes, a los sinónimos o cuasi sinónimos de los descriptores. Estos últimos no deben ser utilizados para indizar documentos ni para formular consultas, pero cada uno de ellos reenvía a un descriptor. De esta manera, los no descriptores son en el tesauro puntos de acceso que facilitan el paso del lenguaje natural al lenguaje del sistema, permitiendo la elección de los descriptores pertinentes.

Ejemplo ND:

Celoidina
USE Negativo al colodión húmedo

Las variantes ortográficas de algunos términos figuran también como ND.

Ejemplo:

`Nkúú
USE Nku

En cuanto a la tipología de los descriptores, por su composición, en el TDOEA hemos utilizado:

1. *Descriptores simples o unitérminos*: representan conceptos mediante una sola palabra.

Ejemplo:
Fenaquistoscopio

2. *Descriptores compuestos o sintagmáticos*: representan un concepto utilizando un sintagma nominal o preposicional (conjunción de términos unidos por nexos). Se utilizan para eliminar la ambigüedad característica de los unitérminos.

Ejemplo:
Negativo de separación

En cuanto a la presentación de los descriptores se ha preferido el término en singular, con la primera letra en mayúscula. Tan sólo se ha utilizado el plural en aquellos casos en los que el descriptor validado hace referencia a un conjunto contable.

Ejemplo:
Castañuelas

Además, el tesauro cuenta con *Indicadores clasificatorios*. Éstos son siempre términos compuestos. En la jerarquía aparecen entre corchetes y hacen referencia al criterio de clasificación y de desarrollo de la misma; no se definen, simplemente sirven al indizador para ordenar dicha jerarquía.

Ejemplos de indicadores clasificatorios:
[Objetos asociados a la música: accesorios]
[Objetos asociados a la música: documentación musical]
[Objetos asociados a la música: instrumentos]

En lo que respecta a los términos homónimos, éstos se acompañan de un número entre paréntesis que actúa como diferenciador entre sus distintos significados[8]. Así, por ejemplo, mientras el descriptor *Armazón (1)* hace referencia al del piano (Objetos asociados a la música), el descriptor *Armazón (2)* define a aquellas piezas de madera o de otro material sobre el que se tiende y se fija el lienzo (objetos asociados a la pintura).

Sin embargo, el número entre paréntesis se ha eliminado cuando las otras acepciones del término forman parte de otras secciones del TDBC. Es el caso del descriptor *Arco*, por ejemplo, incluido en el TDOEA como un utensilio para poner en movimiento las cuerdas de algunos instrumentos musicales. El mismo término designa en el Tesauro de Arquitectura a un elemento arquitectónico curvo aplicado para salvar huecos o tramos de obra y proyectado para resistir una carga vertical mediante compresión, principalmente axial.

---

[8] En cuanto a los términos homónimos hemos respetado su aparición en toda la publicación y no según las tres divisiones ya mencionadas, al creer que su exclusión en alguna de ellas podría llevar a ambigüedades en cuanto a su significado, es decir, hemos mantenido la relación entre los descriptores sea cual sea su área temática.

2. Composición semántica

Entre los descriptores pueden establecerse tres tipos de relaciones:

- Relaciones de equivalencia o preferenciales:

Son las establecidas entre descriptores y no descriptores, o términos no preferentes. Los no descriptores remiten al descriptor validado (USE) y éste hace constar sus términos equivalentes no preferentes (UP, usado por).

Ejemplo:

Dibujo de academia
USE Academia

Academia
UP Dibujo de academia
Dibujo del natural

- Relaciones jerárquicas:

Indican la posición de los descriptores dentro del esquema sistemático del tesauro, mediante su relación con términos genéricos (TG) y términos específicos (TE).

Ejemplo:

Piano
TG Instrumento cordófono
TE Piano de cola
Piano de mesa
Piano vertical

El TDOEA se organiza en tres grandes jerarquías encabezadas por tres descriptores genéricos: *Objetos asociados a las artes de la imagen*, *Objetos asociados a las artes escénicas* y *Objetos asociados a las artes plásticas*. Los dos primeros cuentan a su vez con tres grandes descriptores que marcarán la indización y composición de cada una de estas artes:

** Objetos asociados a las artes de la imagen
*** Objetos asociados a la cinematografía
*** Objetos asociados a la fotografía
*** Objetos asociados al arte gráfico
** Objetos asociados a las artes escénicas
*** Objetos asociados a la música
*** Objetos asociados a las artes de la representación
*** Objetos asociados al circo

El tercero de nuestros grupos, a pesar de que, como los anteriores, también está compuesto por tres disciplinas artísticas: dibujo, escultura y pintura, se ha organizado según la estructura marcada por dos grandes indicadores clasificatorios. Esta decisión se tomó para evitar duplicidades o repeticiones de descriptores en la misma rama, ya que en el apartado de elaboración, preparación o conservación, la coincidencia de términos es muy elevada. Así, la jerarquía de *Objetos asociados a las artes plásticas* queda encabezada por dos Indicadores Clasificatorios:

** Objetos asociados a las artes plásticas
[Objetos asociados a las artes plásticas: elaboración, conservación y presentación]
[Objetos asociados a las artes plásticas: tipos]
*** Dibujo
*** Escultura
*** Pintura

- Relaciones asociativas:

Permiten relacionar descriptores, de distintas ramas de la estructura general, que mantienen vínculos semánticos. Permiten al indizador o al usuario utilizar conceptos/términos en los que quizá no hubiera pensado, ampliando el campo de consulta. Esta relación se indica mediante TR (Término Relacionado).

Ejemplo:

Balalaica
TR Objetos asociados al circo

Las relaciones asociativas nos permiten establecer un tipo de relación sintagmática y recíproca entre términos, uniendo de manera horizontal diferentes niveles dentro de la jerarquía, con lo que se ampliará el campo de información al usuario desde su primera búsqueda. Si estamos buscando información sobre el *Yipwon*, figura antropomorfa de madera, plana y de perfil, cuya imagen está definida por la alternancia de superficies talladas y huecas, representativa de los espíritus ancestrales y en torno a los cuales gira toda la vida ritual de los inyai-Ewa de Nueva Guinea, el sistema nos remitirá como término relacionado a la figura ritual y, a través de ella, como términos relacionados, a todas aquellas figuras con este mismo carácter, independientemente de que sean antropomorfas, zoomorfas o híbridas.

Ejemplo:

Tupilak
TG Figura híbrida
TR Figura ritual

Yipwon
TG Figura antropomorfa
TR Figura ritual

- Figura ritual

TG Figura
TR Anito
Byeri
Bulol
Coquero
Cuchimilco
Hipag
Ibedgi
Legba
Olumeye
Patung Laki
Máscara kpelyege
Patung Leto
Tupilak
Yipwon

3. Presentación

Los términos que componen un tesauro, así como sus relaciones, pueden ser representados bajo diferentes formas:

- la presentación alfabética
- la presentación sistemática
- la presentación gráfica

En el caso de los tesauros de Patrimonio Cultural desarrollados por la DGBABC, se ha optado por combinar las representaciones sistemática y alfabética, ya que para que un tesauro constituya una herramienta precisa de recuperación de la información necesita que en su estructura estén presentes, al menos, dos de las citadas.

Así, el TDOEA está provisto de una parte sistemática, que se presenta en primer lugar a nivel de esquema codificado y da paso al desarrollo completo de la estructura jerárquica.

Ejemplo:

5.4	*	Objetos de expresión artística
5.4.1	**	Objetos asociados a las artes de la imagen
5.4.1.1	***	Objetos asociados a la cinematografía
5.4.1.1.1		[Objetos asociados a la cinematografía: accesorios]
5.4.1.1.2		[Objetos asociados a la cinematografía: aparatos, dispositivos y soportes precinematográficos]
5.4.1.1.3		[Objetos asociados a la cinematografía: cámaras y objetivos]
5.4.1.1.4		[Objetos asociados a la cinematografía: soportes]
5.4.1.2	***	Objetos asociados a la fotografía
5.4.1.2.1		[Objetos asociados a la fotografía: accesorios]

5.4.1.2.2		[Objetos asociados a la fotografía: aparatos ópticos]
5.4.1.2.3		[Objetos asociados a la fotografía: cámaras y objetivos]
5.4.1.2.4		[Objetos asociados a la fotografía: soportes]
5.4.1.3	***	Objetos asociados al arte gráfico
5.4.1.3.1	****	Estampa

Además de la presentación sistemática, el Cuerpo del Tesauro presenta un índice alfabético estructurado, con la relación completa de descriptores y no descriptores, y la indicación de sus relaciones con otros términos, expresadas por los símbolos de la relación correspondiente.

Ejemplo:

	Carpa de circo
UP	Chapiteau
	Chapitó
TG	Objetos asociados al circo
TE	Banqueta
	Bamum
	Carpa a cuatro palos
	Control
	Cúpula de circo
	Grada
	Mástil (2)
	Paraguas
	Pista de circo
	Tienda americana
	Toldo
	Vientos

Gustave Flaubert dijo que los diccionarios se hacían para ignorantes, sin embargo no sabremos nunca si, acogiéndonos a la traducción de la palabra griega *thesauros,* no los vería hoy como complemento enriquecedor de todo un "tesoro", el de las palabras. Al margen de esta argumentación o del propio Flaubert, tanto este tesauro como el diccionario en él recogido no habrían sido posibles sin el conocimiento y sabiduría de todos los especialistas que, en cada una de las disciplinas tratadas, nos han prestado su asesoramiento y colaboración más estrecha. Cualquier error u omisión es de mi entera responsabilidad.

En cualquier caso, esperamos con esta publicación haber contribuido a aportar una herramienta de trabajo válida y útil para los profesionales de los museos y para todo aquel que quiera sumergirse en la riqueza del patrimonio cultural.

Isabel Trinidad Lafuente

Tesauro
de objetos asociados
a las artes de la imagen

Estructura general: esquema

5.4	*	**Objetos de expresión artística**
5.4.1	**	Objetos asociados a las artes de la imagen
5.4.1.1	***	Objetos asociados a la cinematografía
5.4.1.1.1		[Objetos asociados a la cinematografía: accesorios]
5.4.1.1.2		[Objetos asociados a la cinematografía: aparatos, dispositivos y soportes precinematográficos]
5.4.1.1.3		[Objetos asociados a la cinematografía: cámaras y objetivos]
5.4.1.1.4		[Objetos asociados a la cinematografía: soportes]
5.4.1.2	***	Objetos asociados a la fotografía
5.4.1.2.1		[Objetos asociados a la fotografía: accesorios]
5.4.1.2.2		[Objetos asociados a la fotografía: aparatos ópticos]
5.4.1.2.3		[Objetos asociados a la fotografía: cámaras y objetivos]
5.4.1.2.4		[Objetos asociados a la fotografía: soportes]
5.4.1.3	***	Objetos asociados al arte gráfico
5.4.1.3.1	****	Estampa

Estructura general: desarrollo

5.4 * **Objetos de expresión artística**
5.4.1 ** **Objetos asociados a las artes de la imagen**
5.4.1.1 *** **Objetos asociados a la cinematografía**
5.4.1.1.1 **[Objetos asociados a la cinematografía: accesorios]**
**** Bandera
**** Ceferino
**** Chasis porta-película
[Chasis porta-película: tipos]
***** Chasis bicapa
***** Chasis coaxial
***** Chasis de desplazamiento
**** Claqueta
**** Difusor
**** Filtro
[Filtro: tipos]
***** Filtro de conversión del color
***** Filtro de corrección de color
***** Filtro de densidad neutra
***** Filtro degradado
***** Filtro polarizador
***** Filtro ultravioleta
**** Fotómetro
[Fotómetro: tipos]

***** Exposímetro
[Exposímetro: tipos]
****** Exposímetro de luz incidente
****** Exposímetro de luz reflejada
***** Termocolorímetro
**** Palio overhead
**** Pantalla reflectora
**** Parasol (1)
**** Trípode
[Trípode: partes]
***** Cabeza de trípode
[Cabeza de trípode: tipos]
****** Cabeza de fricción
****** Cabeza gimbal
****** Cabeza hidráulica
****** Cabeza mecánica
***** Pies de trípode

5.4.1.1.2 [Objetos asociados a la cinematografía: aparatos, dispositivos y soportes precinematográficos]

**** Caleidoscopio
[Caleidoscopio: tipos]
***** Decascopio
**** Dinascopio
**** Disco de Helmholtz
**** Electrotaquiscopio
**** Episcopio
**** Esfera metálica perforada
**** Espejo mágico japonés
**** Estroboscopio
**** Fenaquistoscopio
[Fenaquistoscopio: elementos asociados]
***** Disco de imágenes para fenaquistoscopio
**** Filoscopio
**** Kinefono
**** Kinetógrafo
**** Kinetoscopio
**** Linterna mágica
[Linterna mágica: tipos]
***** Lampadoscopio
***** Linterna biunial
***** Linterna diascópica
***** Linterna epidiascópica
***** Linterna episcópica
***** Linterna mágica Pettibone
***** Linterna triunial
[Linterna mágica: vistas para linterna mágica]
***** Cromatoscopio

**** Placa de linterna mágica
[Placa de linterna mágica: tipos según formato]
***** Placa de formato cíclico
***** Placa de formato cinemático
***** Placa de formato circular
***** Placa de formato combinado
***** Placa de formato estándar
***** Placa de formato lineal
**** Vista móvil para linterna mágica
**** Linterna mágica cinematográfica
**** Litofanía
**** Peep-Egg
**** Peonza maravillosa
**** Poliorama panóptico
**** Praxinoscopio
[Praxinoscopio: tipos]
***** Praxinoscopio-teatro
***** Toupie-fantoche
**** Rueda de Faraday
**** Rueda de Newton
**** Sombra-cinema
**** Taquiscopio
**** Taumatropo
**** Viviscopio
**** Zoograscopio
**** Zootropo
[Zoótropo: elementos asociados]
***** Película de zoótropo

5.4.1.1.3 [Objetos asociados a la cinematografía: cámaras y objetivos]

**** Cámara cinematográfica
[Cámara cinematográfica: partes]
***** Cono (1)
***** Cuerpo de la cámara
***** Extensor del objetivo
***** Objetivo (1)
[Objetivo (1): partes]
***** Anillo de enfoque
***** Diafragma
[Objetivo (1): tipos]
***** Objetivo anamórfico
***** Objetivo gran angular
[Objetivo gran angular: tipos]
****** Ojo de pez
***** Objetivo normal
***** Teleobjetivo

***** Obturador (1)
[Obturador (1): tipos]
****** Obturador central
****** Obturador de espejo
****** Obturador de plano focal
****** Obturador variable
***** Visor
[Visor: tipos]
****** Visor réflex
[Cámara cinematográfica: tipos]
***** Cámara Bolex
***** Cámara con sonido de sistema simple
***** Cámara de alta velocidad
***** Cámara de animación
***** Cámara de campo
***** Cámara de choque
***** Cámara de estudio
***** Cámara de exposición única
***** Cámara de gran formato
***** Cámara de manivela
***** Cámara de mano
***** Cámara de montura única para objetivo
***** Cámara de producción
***** Cámara de tres tiras
***** Cámara de truca
***** Cámara de velocidad intermedia
***** Cámara digital
***** Cámara fija
***** Cámara para filmación a intervalos
***** Cámara por control remoto
***** Cámara réflex
***** Mutoscopio
[Mutoscopio: elementos asociados]
****** Imagen para mutoscopio
**** Cámara de vídeo
[Cámara de vídeo: partes]
***** Circuitos amplificadores
***** Monitor de imagen
***** Sistema óptico
***** Tubo de cámara
**** Proyector cinematográfico
[Proyector cinematográfico: partes]
***** Limpiador de película
***** Objetivo de proyector cinematográfico
***** Obturador (2)
***** Prisma de inversión

[Proyector cinematográfico: tipos]
***** Proyector Pathé-Lumière

5.4.1.1.4 [Objetos asociados a la cinematografía: soportes]

**** Película cinematográfica
[Película cinematográfica: conservación y presentación]
***** Bobina
[Bobina: tipos]
****** Bobina de carga a la luz
****** Bobina de suministro
****** Bobina receptora
****** Bobina S-83
***** Cartucho
[Película cinematográfica: tipos según color]
***** Película B/N
***** Película coloreada
[Película coloreada: tipos]
****** Copia estarcida
****** Copia teñida
****** Copia virada
***** Película en color
[Película cinematográfica: tipos según función]
***** Copia de proyección
***** Copia de trabajo
[Copia de trabajo: tipos]
******* Copia cero
******* Copia para doblaje
****** Copia estándar
[Copia estándar: tipos]
******* Copia estándar sonora
******* Copia estándar muda
***** Duplicado
[Duplicado: tipos]
****** Duplicado negativo
****** Duplicado positivo
****** Duplicado reversible
***** Negativo original (1)
[Negativo original (1): tipos]
****** Negativo de imagen
[Negativo de imagen: elementos asociados]
******* Copión de montaje
[Copión de montaje: tipos]
******** Copión B/N
******* Descarte
****** Negativo de sonido

[Negativo de sonido: elementos asociados]
******* Banda completa
******** Banda de mezclas
******** Banda internacional
******* Banda sincronizada
******** Banda de diálogos
******** Banda de efectos de sala
******** Banda de efectos especiales
******** Banda de música
[Negativo de sonido: tipos]
******* Negativo de sonido doble banda
****** Negativo original/Mudo
***** Película virgen
[Película virgen: tipos]
****** Película virgen con banda
****** Película virgen lenta
****** Película virgen negativa
****** Película virgen para copiado
****** Película virgen para positivado
****** Película virgen para sonido
***** Positivo original reversible
[Positivo original reversible: tipos]
****** Positivo de imagen
[Positivo de imagen: tipos]
******* Copión
****** Positivo de sonido
[Película cinematográfica: tipos según género]
***** Drama
***** Melodrama
***** Película cómica
***** Película de aventuras
***** Película de ciencia-ficción
***** Película de dibujos animados
***** Película de suspense
***** Película de terror
***** Película del oeste
***** Película documental
***** Película histórica
***** Película musical
***** Película policíaca
****** Película de cine negro
***** Película publicitaria
[Película cinematográfica: tipos según metraje]

***** Cortometraje
****** Cortometraje informativo
***** Largometraje
***** Mediometraje
***** Tráiler
[Película cinematográfica: tipos según formato]
[Película de uso doméstico]
***** Película de 8 mm.
***** Película de 9,5 mm.
***** Película de S8 mm.
[Película de uso profesional]
***** Película de 16 mm.
***** Película de 35 mm.
***** Película de 70 mm.
[Película cinematográfica: tipos según soporte]
***** Película de acetato
[Película de acetato: tipos]
****** Película de diacetato
****** Película de triacetato
***** Película de celuloide
***** Película de poliéster
**** Videograbación
[Videograbación: soporte]
***** Casete
[Casete: tipos]
****** Dat
***** Cinta magnética
***** Disco
[Disco: tipos]
****** Long playing
****** Microsurco
[Videograbación: tipos]
***** DVD
[DVD: tipos]
****** DVD+RW
****** DVD-Audio
****** DVD-R
****** DVD-RAM
****** DVD-ROM
****** DVD-RW
****** DVD-Vídeo
***** Videocasete
[Videocasete: tipos]
****** Máster video
***** Videocinta
***** Videodisco

5.4.1.2 *** **Objetos asociados a la fotografía**

5.4.1.2.1 **[Objetos asociados a la fotografía: accesorios]**

**** Colorímetro

**** Densitómetro

**** Espectrofotómetro

**** Fotómetro

[Fotómetro: tipos]

***** Exposímetro

[Exposímetro: tipos]

****** Exposímetro de luz incidente

****** Exposímetro de luz reflejada

***** Termocolorímetro

**** Paraguas difusor

**** Paraguas reflector

5.4.1.2.2 **[Objetos asociados a la fotografía: aparatos ópticos]**

**** Cámara estereoscópica

[Cámara estereoscópica: tipos]

***** Verascopio

**** Cámara lúcida

**** Cámara oscura portátil

**** Visor estereoscópico

[Visor estereoscópico: tipos]

***** Visor estereoscópico de columna

***** Visor estereoscópico "Mejicano"

5.4.1.2.3 **[Objetos asociados a la fotografía: cámaras y objetivos]**

**** Cámara fotográfica

[Cámara fotográfica: accesorios y partes]

***** Caja de luz

***** Capuchón

***** Chasis fotográfico

***** Cono (2)

***** Disparador de cable

***** Filtro

[Filtro: tipos]

****** Filtro de conversión del color

****** Filtro de corrección de color

****** Filtro de densidad neutra

****** Filtro degradado

****** Filtro polarizador

****** Filtro ultravioleta

***** Flash

[Flash: tipos]

****** Flash anular

***** Fuelle (1)

***** Funda de cámara fotográfica

***** Maleta para cámara fotográfica
***** Monopie
***** Objetivo (2)
[Objetivo (2): partes]
***** Diafragma
[Objetivo (2): tipos]
***** Objetivo angular
***** Objetivo gran angular
[Objetivo gran angular: tipos]
****** Ojo de pez
***** Objetivo normal
***** Teleobjetivo
***** Obturador de cámara fotográfica
***** Parasol (1)
***** Trípode
[Trípode: partes]
***** Cabeza de trípode
[Cabeza de trípode: tipos]
****** Cabeza de fricción
****** Cabeza gimbal
****** Cabeza hidráulica
****** Cabeza mecánica
***** Pies de trípode
***** Tubo de extensión
***** Visor
[Visor: tipos]
***** Visor réflex
***** Visor de cámara fotográfica
[Cámara fotográfica: modelos]
***** Cámara fotográfica compacta
***** Cámara fotográfica de óptica variable
[Cámara fotográfica: tipos]
***** Cámara de fuelle
***** Cámara digital
***** Cámara instantánea
***** Cámara réflex
***** Mutograph
**** Estereótropo

5.4.1.2.4 [Objetos asociados a la fotografía: soportes]

**** Fotografía
[Fotografía: conservación y presentación]
***** Álbum
[Álbum: partes]
***** Hoja de álbum
***** Papel barrera
***** Boudoir
***** Cabinet

***** Carte de visite
***** Estuche de fotografía
***** Imperial
***** Paspartú
***** Promenade
***** Victoria
[Fotografía: formato]
***** Fotografía digital
[Fotografía digital: tipos de formatos]
****** EXIF
****** JFIF
****** JPEG2000
****** PDF
****** TIFF
***** Negativo fotográfico
[Negativo: tipos según color]
****** Negativo B/N
****** Negativo Color
[Negativo: tipos según función]
****** Negativo de copia
****** Negativo de separación
[Negativo: tipos según origen]
****** Negativo duplicado
****** Negativo original (2)
[Negativo: tipos según soporte]
[Negativo: papel]
****** Calotipo
[Negativo: plástico transparente]
****** Película fotográfica
[Película fotográfica: tipos según composición]
******* Película de acetato
[Película de acetato: tipos]
******** Película de diacetato
******** Película de triacetato
******* Película de celuloide
******* Película de poliéster
[Película fotográfica: tipos según sensibilidad espectral]
******* Película infrarroja
******* Película lith
******* Película ortocromática
******* Película pancromática
[Negativo: vidrio]
****** Ambrotipo
****** Negativo a la albúmina

*****	Negativo a la gelatina
*****	Negativo al colodión húmedo
*****	Negativo al colodión seco
****	Positivo fotográfico
	[Positivo: tipos según color]
*****	Copia virada
*****	Positivo B/N
*****	Positivo Color
	[Positivo: tipos según soporte]
	[Positivo: metal]
*****	Daguerrotipo
	[Daguerrotipo: tipos]
******	Daguerrotipo coloreado
*****	Ferrotipo
*****	Heliocromía directa
*****	Hillotipo
	[Positivo: papel]
*****	Cianotipo
*****	Colotipo
*****	Copia al carbón
*****	Copia en goma bicromada
*****	Diaphanorama
*****	Dibujo fotogénico
*****	Heliografía
*****	Papel albuminado
*****	Papel aristotipo
	[Papel aristotipo: según emulsión]
******	Aristotipo a la gelatina
******	Aristotipo al colodión
*****	Papel de revelado
*****	Papel salado
	[Papel salado: tipos]
******	Calotipo
*****	Platinotipo
*****	Woodburytipo
	[Positivo: tela]
*****	Panotipo
	[Positivo: vidrio]
*****	Ambrotipo
*****	Cristóleo
*****	Placa autocroma
*****	Placa Lippmann
	[Positivo: tipos según origen]
*****	Positivo duplicado
*****	Positivo original

[Fotografía: objetos proyectables y microformas]
***** Microforma
[Microforma: tipos]
****** Microficha
[Microficha: tipos]
******* Ultraficha
****** Microfilme
[Microfilme: tipos]
******* Microfilme de seguridad
******* Microfilme de sustitución
****** Tarjeta ventana
***** Objeto gráfico proyectable
[Objeto gráfico proyectable: tipos]
****** Diapositiva
[Diapositiva: tipos]
******* Diapositiva B/N
******* Diapositiva Color
[Diapositiva Color: tipos]
******** Diapositiva tricoma
Lumière
****** Diapositiva de linterna
****** Fotografía estereoscópica
****** Filmina
[Filmina: tipos]
******* Filmina doble
******* Filmina simple
****** Radiografía
****** Transparencia
[Transparencia: tipos]
******* Transparencia B/N
******* Transparencia Color
[Fotografía: tipos según contenido]
***** Collage (1)
***** Fotoescultura
***** Fotografía abstracta
***** Fotografía aérea
***** Fotografía de satélite
***** Fotografía documental
***** Fotografía espeleológica
***** Fotografía nocturna
***** Fotografía periscópica
***** Fotografía pictoralista
***** Fotografía publicitaria
***** Fotografía submarina
***** Fotogrametría
[Fotogrametría: tipos]
****** Fotogrametría aérea

	*****	Fotogrametría submarina
	*****	Fotogrametría topográfica
	*****	Fotomontaje
	*****	Fotoperiodismo
	*****	Macrofotografía
5.4.1.3	***	**Objetos asociados al arte gráfico**
5.4.1.3.1	****	**Estampa**
		[Estampa: conservación y presentación]
	*****	Carnet
	*****	Charnela
	*****	Hoja de sellos
		[Hoja de sellos: tipos]
	******	Hoja bloque
	******	Hoja miniatura
	******	Hoja modelo
	******	Hoja recuerdo
	*****	Paspartú
		[Estampa: estampación y distribución]
	*****	Bueno para estampar
	*****	Contraprueba (1)
	*****	Fuera de comercio
	*****	Maculatura
	*****	Monotipo
	*****	Prueba de artista
	*****	Prueba de color
	*****	Prueba de estado
		[Prueba de estado: tipos]
	******	Prueba antes de la letra
	*****	Prueba de estampación
		[Estampa: tipos según contenido]
	*****	Estampa alegórica
	*****	Estampa científica
	*****	Estampa costumbrista
	*****	Estampa de arquitectura funeraria
	*****	Estampa de fiestas y solemnidades
	*****	Estampa de tema histórico
	*****	Estampa de viajes y expediciones
	*****	Estampa de vistas y monumentos
		[Estampa de vistas y monumentos: tipos]
	******	Estampa de paisajes
	******	Estampa marina
	*****	Estampa erótica
	*****	Estampa mitológica
	*****	Estampa religiosa
		[Estampa religiosa: tipos]
	******	Gozo

[Gozo: tipos según función]
******* Goig
****** Recordatorio
[Recordatorio: tipos según función]
******* Recordatorio de Bautismo
******* Recordatorio de Comunión
******* Recordatorio de defunción
***** Estampa satírica
***** Estampa taurina
[Estampa: tipos según función]
***** Alfabeto
***** Anuncio publicitario
[Anuncio publicitario: tipos]
****** Anuncio de escaparate
***** Billete de banco
[Billete de banco: tipos]
****** Billete con sello en seco
****** Billete de circulación restringida
****** Billete defectuoso
****** Billete falso
****** Billete habilitado
****** Billete inutilizado
****** Billete no circulado
****** Billete provisional
****** Billete sobrecargado
****** Vale real
***** Caja de cerillas
***** Calendario
[Calendario: partes]
****** Taco de calendario
******* Hoja de calendario
[Calendario: tipos]
****** Calendario de bolsillo
****** Calendario mural
***** Carnet de baile
***** Carta cartográfica
[Carta cartográfica: tipos]
****** Carta aeronáutica
[Carta aeronáutica: tipos según función]
******* Carta de derrotero
******* Carta de líneas de navegación aéreas
******* Carta de navegación aeronáutica del mundo
******* Carta de navegación con instrumentos

******* Carta de navegación visual
****** Carta astronómica
[Carta astronómica: tipos según función]
******* Carta astronáutica
******* Carta celeste
******* Carta estelar giratoria
******* Carta planetaria
****** Carta marina
[Carta marina: tipos según función]
******* Carta náutica
[Carta náutica: tipos según función]
******** Aproche
******** Carta de arrumbamiento
******** Carta de líneas de navegación marítima y fluvial
******** Carta de navegación costera
******** Carta de puertos
******** Carta náutica general
******** Portulano
******* Carta oceanográfica
[Carta oceanográfica: tipos según función]
******** Carta batimétrica
******** Carta de biología marina
******** Carta de corrientes
******** Carta de pesca
***** Cartel
[Cartel: tipos según función]
****** Cartel conmemorativo
****** Cartel de espectáculos
[Cartel de espectáculos: tipos]
******* Cartel de baile
******* Cartel de cine
******* Cartel de circo
******* Cartel de teatro
[Cartel de teatro: tipos]
******** Cartel de aviso
******* Cartel deportivo
******* Cartel taurino
****** Cartel de exposiciones
****** Cartel festivo
[Cartel festivo: tipos]
******* Cartel de carnaval

******* Cartel de ferias
******* Cartel de fiestas patronales
******* Cartel de Navidad
******* Cartel de Primavera
******* Cartel de Semana Santa
****** Cartel propagandístico
[Cartel propagandístico: tipos]
******* Cartel político
[Cartel político: tipos]
******* Cartel de guerra
[Cartel de guerra: tipos]
******** Cartel nacionalista
******** Cartel republicano
****** Cartel publicitario
****** Cartel turístico
***** Cromo
[Cromo: conservación y presentación]
****** Álbum de cromos
[Cromo: tipos]
****** Cromo de colección
****** Cromo troquelado
***** Croquis cartográfico
[Croquis cartográfico: tipos]
****** Croquis altimétrico
****** Croquis de campo
****** Croquis de gabinete
****** Croquis de triangulación
****** Croquis morfológico
****** Croquis panorámico
****** Croquis topográfico
***** Emblema
***** Entero postal
[Entero postal: tipos según función]
****** Entero postal administrativo
****** Entero postal anunciador
****** Entero postal conmemorativo
****** Entero postal de uso general
****** Entero postal militar
****** Entero postal provisional
****** Entero postal timbrado a petición de particular
****** Faja timbrada
[Entero postal: tipos según tasas especiales]
****** Entero postal con sobretasa
***** Entrada de espectáculos
[Entrada de espectáculos: tipos]
****** Entrada de cine

****** Entrada de circo
****** Entrada de deportes
****** Entrada de teatro
****** Entrada de toros
[Entrada de toros: tipos]
******* Abono taurino
***** Envoltorio
[Envoltorio: alimentos]
****** Envoltorio de caramelos
****** Envoltorio de chocolate
[Envoltorio: higiene]
****** Funda de hojas de afeitar
***** Etiqueta
[Etiqueta: alimentos]
****** Etiqueta de conservas
****** Etiqueta de embutidos
****** Etiqueta de frutas y hortalizas
****** Etiqueta de quesos
[Etiqueta: textiles]
****** Etiqueta de textiles
[Etiqueta: tabaco]
****** Habilitación
****** Marquilla cigarrera cubana
****** Vitola
[Etiqueta: viajes]
****** Etiqueta para equipaje
[Etiqueta para equipaje: tipos]
******* Etiqueta de hoteles
***** Ex libris
***** Folleto
[Folleto: tipos]
****** Folleto ilustrado
[Folleto ilustrado: tipos]
******* Díptico (1)
******* Tríptico (1)
****** Folleto publicitario
[Folleto publicitario: tipos]
******* Folleto turístico
***** Ilustración gráfica
[Ilustración gráfica: tipos]
****** Cabecera
****** Frontis
****** Orla
****** Remate
[Remate: tipos]
******* Marmosete
****** Viñeta

***** Invitación
***** Librito de papel de fumar
***** Literatura de cordel ilustrada
[Literatura de cordel ilustrada: tipos]
****** Folleto de cordel
****** Hoja volandera
[Hoja volandera: tipos]
******* Aleluya
******* Auca
****** Libro de cordel
****** Pliego de cordel
****** Pliego de serie
****** Pliego suelto
***** Mapa
[Mapa: tipos según área representada]
****** Mapa comarcal
****** Mapa continental
****** Mapa de área
****** Mapa local
****** Mapa nacional
****** Mapa provincial
****** Mapa regional
****** Mapamundi
[Mapa: tipos según cronología]
****** Mapa actual
****** Mapa anticuado
****** Mapa antiguo
[Mapa antiguo: tipos]
******* Mapa incunable
******* Mapa primitivo
****** Mapa de previsión
****** Mapa histórico
[Mapa: tipos según escala]
****** Mapa a gran escala
****** Mapa a mediana escala
****** Mapa a pequeña escala
[Mapa: tipos según contenido]
****** Mapa básico
[Mapa básico: tipos]
******* Mapa topográfico
****** Mapa temático
[Mapa temático: tipos]
******* Mapa físico
[Mapa físico: tipos según contenido]
******** Mapa botánico
******** Mapa climático

[Mapa climático: tipos]
****
Mapa pluviométrico
****
Mapa termométrico
****
Mapa de geología
[Mapa de geología: tipos]
****
Mapa geológico
****
Mapa litológico
****
Mapametalogenético
[Mapa metalogenético: tipos]
****
Mapa de rocas y minerales industriales
****
Mapa minero metalogenético
****
Mapa previsor de mineralizaciones
****
Mapa morfoestructural
****
Mapa tectónico
[Mapa tectónico: tipos]
****
Mapa de líneas estructurales
****
Mapa de recursos
[Mapa de recursos: tipos]
****
Carta arqueológica
****
Mapa de recursos eólicos
****
Mapa de recursos geotérmicos
****
Mapa de recursos hidráulicos
****
Mapa de recursos minerales
****
Mapa de recursos solares
****
Mapa de vegetación
****
Mapa espeleológico
****
Mapa de riesgos
[Mapa de riesgos: tipos]
****
Mapa de caídas gravitacionales

********* Mapa de inundaciones
********* Mapa de riesgo volcánico
********* Mapa sísmico
******** Mapa edafológico
[Mapa edafológico: tipos]
********* Mapa de erosión
********* Mapa de suelos
******** Mapa geomorfológico
[Mapa geomorfológico: tipos]
********* Mapa de altitudes relativas
********* Mapa de depósitos
********* Mapa de deslizamientos de masa
********* Mapa de laderas
********* Mapa de pendientes
********* Mapa de unidades morfológicas
********* Mapa de zonas litorales
54 ********* Mapa hipsométrico
******** Mapa geotécnico
[Mapa geotécnico: tipos]
********* Mapa de formaciones superficiales
********* Mapa de zonación geotécnica
******** Mapa hidrogeológico
******** Mapa hidrológico
******** Mapa zoológico
******* Mapa humano
[Mapa humano: tipos según contenido]
******** Mapa de itinerario
[Mapa de itinerario: tipos]
********* Mapa de carreteras
********* Mapa de ferrocarriles
******** Mapa económico
[Mapa económico: tipos]
********* Mapa turístico y de recreo
******** Mapa lingüístico

[Mapa lingüístico: tipos]
******** Mapa fonético
******** Mapa léxico
******** Mapa lingüístico-etnográfico
******* Mapa militar
[Mapa militar: tipos]
******** Mapa estratégico
******* Mapa político
**** Marca filatélica
[Marca filatélica: tipos]
***** Marca administrativa
***** Marca de abono
***** Marca de franqueo
***** Marca de franquicia
***** Marca de llegada
***** Marca de origen
***** Marca de porteo
***** Marca de tránsito
***** Marca fechadora
***** Marca postal
[Marca postal: tipos]
****** Ambulante
***** Marca secreta
***** Matasellos
[Matasellos: tipos]
****** Matasellos conmemorativo
****** Matasellos cruz de tinta común
****** Matasellos de carterías
****** Matasellos de circunstancia
****** Matasellos de favor
****** Matasellos fechador
[Matasellos fechador: tipos]
******* Matasellos primer día
******* Matasellos primer vuelo
****** Matasellos póstumo
***** Menú
***** Naipe
***** Pasquín
***** Plano (1)
[Plano (1): tipos según función]
***** Plano catastral
[Plano catastral: tipos]
****** Plano catastral rural
****** Plano catastral urbano
***** Plano de infraestructuras
***** Plano minero

******
Plano parcelario
[Plano parcelario: tipos]
****
Plano parcelario rural
****
Plano parcelario urbano
******
Plano turístico
******
Plano urbano
[Plano urbano: tipos]
****
Plano callejero
****
Plano guía
****
Plano itinerario
[Plano itinerario: tipos]
****
Plano de excursiones
****
Plano itinerario de acontecimientos
****
Plano itinerario de transportes
****
Plano itinerario turístico
*****
Programa
[Programa: tipos]
******
Programa de fiestas
******
Programa de mano
******
Programa de temporada
*****
Prospecto ilustrado
[Prospecto ilustrado: tipos según forma]
******
Hoja publicitaria
******
Tira publicitaria
*****
Recortable
[Recortable: tipos]
******
Recortable de muñecas
******
Recortable de siluetas
******
Recortable de transportes y de construcciones
*****
Sello de correos
[Sello de correos: tipos según destino]
******
Sello de correo interior
******
Sello de correo ordinario
******
Sello local
[Sello de correos: tipos según forma]
******
Capicúa
******
Sello dentado
******
Sello perforado
******
Sello sin dentar
[Sello de correos: tipos según función]
******
Falso
[Falso: tipos]
****
Falso de época

******* Falso filatélico
******* Falso fiscal
******* Falso postal
****** Sello barrado
****** Sello benéfico
****** Sello conmemorativo
****** Sello de guerra
****** Sello fraccionado
[Sello de correos: tipos según tasas especiales]
****** Sello de correo certificado
****** Sello de correo de campaña
****** Sello de franqueo
****** Sello de franquicia
[Sello de franquicia: tipos]
******* Sello de franquicia militar
****** Sello de giro postal
****** Sello de impuesto postal
[Sello de impuesto postal: tipos]
******* Sello de impuesto de guerra
****** Sello de sobretasa
****** Sello de urgencia
****** Sello oficial
****** Sello para impresos
[Sello de correos: tipos según transporte]
****** Sello de correo aéreo
****** Sello de correo fluvial
****** Sello de correo por bicicleta
****** Sello de correo submarino
[Sello de correos: tipos según uso]
****** Sello agotado
****** Sello de devolución
****** Sello de fechas
****** Sello nuevo
****** Sello obliterado
****** Sello sobrecargado
***** Tarjeta
[Tarjeta: tipos según función]
****** Tarjeta de visita
[Tarjeta de visita: tipos según función]
******* Tarjeta de luto
******* Tarjeta de medio luto
******* Tarjetón
[Tarjetón: tipos]
******** Posta
****** Tarjeta postal

[Tarjeta postal: tipos]
******* Tarjeta postal ilustrada
[Tarjeta postal ilustrada: tipos según función]
******** Tarjeta artística
******** Tarjeta de espectáculos
[Tarjeta de espectáculos: tipos]
********* Tarjeta de circo
********* Tarjeta deportiva
********* Tarjeta taurina
******** Tarjeta de felicitación
[Tarjeta de felicitación: tipos]
********* Tarjeta de Navidad y Año Nuevo
[Tarjeta de Navidad y Año Nuevo: tipos]
********** Felicitación navideña de comercios
********** Felicitación navideña de oficios
******** Tarjeta de tipos y costumbres
******** Tarjeta de vistas y monumentos
******** Tarjeta humorística
******** Tarjeta militar
******** Tarjeta postal de campaña
******** Tarjeta postal infantil
****** Tarjeta publicitaria
[Estampa: tipos según técnica]
***** Estampa calcográfica
***** Estampa digital
[Estampa digital: tipos]
****** Imagen de formato de barrido
****** Imagen vectorial
***** Estampa electrográfica
[Estampa electrográfica: tipos]
****** Fotocopia
***** Estampa fotolitográfica
***** Estampa fotomecánica
[Estampa fotomecánica: tipos]
****** Estampa por fotograbado

****** Estampa por heliograbado
****** Estampa por offset
******* Facsímil
***** Estampa linográfica
***** Estampa litográfica
***** Estampa por entalladura
***** Estampa por grabado en madera a la fibra
***** Estampa serigráfica
***** Estampa xilográfica

Cuerpo del Tesauro

Abecedario
USE Alfabeto

Abono taurino
TG Entrada de toros

Abuna-e
USE Estampa erótica

Aéreo
USE Sello de correo aéreo

Aerofotogrametría
USE Fotogrametría aérea

Afiche
USE Cartel

Agotados
USE Sello agotado

Aguafuerte
USE Estampa calcográfica

Aguatinta
USE Estampa calcográfica

Álbum
TG Dibujo
Fotografía
TE Hoja de álbum
Papel barrera

Álbum de cromos
TG Cromo

Albúmina
USE Papel albuminado

Aleluya
TG Dibujo
Hoja volandera

Alfabeto
UP Abecedario
TG Estampa

Almanaque
USE Calendario

Ambrotipo
UP Melanotipo
Positivo de colodión
TG Negativo fotográfico
Positivo fotográfico

Ambulante
TG Marca postal

Anillo de enfoque
TG Objetivo (1)

Anuncio de escaparate
TG Anuncio publicitario

Anuncio publicitario
TG Estampa
TE Anuncio de escaparate

Aproche
TG Carta náutica

Aristotipo a la gelatina
UP Gelatina de ennegrecimiento directo
Gelatina POP
Papel citrato
TG Papel aristotipo

Aristotipo al colodión
UP Colodión POP
Copia al colodión de ennegrecimiento directo
Papel celoidina
TG Papel aristotipo

Auca
TG Hoja volandera

Avant la lettre
USE Prueba antes de la letra

Avant tout la lettre
USE Prueba antes de la letra

Banda completa
TG Negativo de sonido
TE Banda de mezclas
Banda internacional

Banda compuesta
USE Banda de mezclas

Banda de diálogos
TG Banda sincronizada

Banda de efectos de sala
TG Banda sincronizada

Banda de efectos especiales
TG Banda sincronizada

Banda de mezclas
UP Banda compuesta
Mezcla compuesta
TG Banda completa

Banda de música
TG Banda sincronizada

Banda internacional
UP Sound-track
TG Banda completa

Banda sincronizada
TG Negativo de sonido
TE Banda de diálogos
Banda de efectos de sala
Banda de efectos especiales
Banda de música

Bandera
TG Objetos asociados a la cinematografía

Barrados
USE Sello barrado

BAT
USE Bueno para estampar

Beneficencia
USE Sello benéfico

Billete con sello en seco
TG Billete de banco

Billete de banco
TG Estampa
TE Billete con sello en seco
Billete de circulación restringida
Billete defectuoso
Billete falso
Billete habilitado
Billete inutilizado
Billete no circulado
Billete provisional
Billete sobrecargado
Vale real

Billete de circulación restringida
TG Billete de banco

Billete defectuoso
TG Billete de banco

Billete falso
TG Billete de banco

Billete habilitado
TG Billete de banco

Billete inutilizado
TG Billete de banco

Billete no circulado
TG Billete de banco

Billete provisional
TG Billete de banco

Billete sobrecargado
TG Billete de banco

Blueprint
USE Cianotipo

Bobina
TG Película cinematográfica
TE Bobina de carga a la luz
Bobina de suministro
Bobina receptora
Bobina S-83

Bobina de carga a la luz
TG Bobina

Bobina de suministro
TG Bobina

Bobina receptora
TG Bobina

Bobina S-83
TG Bobina

Bon à tirer
USE Bueno para estampar

Boudoir
TG Fotografía

Bueno para estampar
UP BAT
Bon à tirer
TG Estampa

Cabecera
UP Cabeza de página
TG Ilustración gráfica

Cabeza de fricción
TG Cabeza de trípode

Cabeza de página
USE Cabecera

Cabeza de trípode
TG Trípode
TE Cabeza de fricción
Cabeza gimbal
Cabeza hidráulica
Cabeza mecánica

Cabeza gimbal
UP Montura timbal
Trípode gimbal
TG Cabeza de trípode

Cabeza hidráulica
TG Cabeza de trípode

Cabeza mecánica
TG Cabeza de trípode

Cabinet
UP Gabinete
Tarjeta de gabinete
TG Fotografía

Caja de cerillas
TG Estampa

Caja de luz
TG Cámara fotográfica

Calcografía
USE Estampa calcográfica

Caleidoscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Decascopio

Calendario
UP Almanaque
TG Estampa
TE Calendario de bolsillo
Calendario mural
Taco de calendario

Calendario americano
USE Calendario mural

Calendario de bolsillo
TG Calendario

Calendario de pared
USE Calendario mural

Calendario mural
UP Calendario americano
Calendario de pared
TG Calendario

Calotipo
UP Talbotipo
TG Negativo fotográfico
Papel salado

Cámara Bolex
TG Cámara cinematográfica

Cámara cinematográfica
UP Cámara de cine
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Cámara Bolex
Cámara con sonido de sistema simple
Cámara de alta velocidad
Cámara de animación
Cámara de campo
Cámara de choque
Cámara de estudio
Cámara de exposición única
Cámara de gran formato
Cámara de manivela
Cámara de mano
Cámara de montura única para objetivo
Cámara de producción
Cámara de tres tiras
Cámara de truca
Cámara de velocidad intermedia
Cámara digital
Cámara fija
Cámara para filmación a intervalos
Cámara por control remoto
Cámara réflex
Cono (1)
Cuerpo de la Cámara
Esfera metálica perforada
Extensor del objetivo
Mutoscopio
Objetivo (1)

Obturador (1)
Visor

Cámara clara
UP Cámara lúcida

Cámara con sonido de sistema simple
TG Cámara cinematográfica

Cámara de alta velocidad
TG Cámara cinematográfica

Cámara de animación
TG Cámara cinematográfica

Cámara de campo
TG Cámara cinematográfica

Cámara de choque
TG Cámara cinematográfica

Cámara de cine
USE Cámara cinematográfica

Cámara de estudio
TG Cámara cinematográfica

Cámara de exposición única
TG Cámara cinematográfica

Cámara de fotos
USE Cámara fotográfica

Cámara de fuelle
TG Cámara fotográfica

Cámara de gran formato
TG Cámara cinematográfica

Cámara de manivela
TG Cámara cinematográfica

Cámara de mano
TG Cámara cinematográfica

Cámara de montura única para objetivo
TG Cámara cinematográfica

Cámara de producción
TG Cámara cinematográfica

Cámara de tres tiras
TG Cámara cinematográfica

Cámara de truca
TG Cámara cinematográfica

Cámara de velocidad intermedia
TG Cámara cinematográfica

Cámara de vídeo
UP VideoCámara
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Circuitos amplificadores
Monitor de imagen
Sistema óptico
Tubo de Cámara

Cámara digital
TG Cámara cinematográfica
Cámara fotográfica

Cámara estereoscópica
TG Objetos asociados a la fotografía
TE Verascopio

Cámara fija
TG Cámara cinematográfica

Cámara fotográfica
UP Cámara de fotos
Máquina de fotos
TG Objetos asociados a la fotografía
TE Caja de luz
Cámara de fuelle
Cámara digital
Cámara fotográfica compacta
Cámara fotográfica de óptica variable

Cámara instantánea
Cámara réflex
Capuchón
Chasis fotográfico
Cono (2)
Disparador de cable
Filtro
Flash
Fuelle (1)
Funda de Cámara fotográfica
Maleta para Cámara fotográfica
Monopie
Mutograph
Objetivo (2)
Obturador de Cámara fotográfica
Parasol (1)
Trípode
Tubo de extensión
Visor

Cámara fotográfica compacta
TG Cámara fotográfica

Cámara fotográfica de óptica variable
TG Cámara fotográfica

Cámara instantánea
TG Cámara fotográfica

Cámara lúcida
UP Cámara clara
TG Objetos asociados a la fotografía

Cámara oscura portátil
TG Objetos asociados a la fotografía

Cámara para filmación a intervalos
TG Cámara cinematográfica

Cámara por control remoto
TG Cámara cinematográfica

Cámara réflex
TG Cámara cinematográfica
Cámara fotográfica

Capicúa
UP Tête-bêche
TG Sello de correos

Capuchón
TG Cámara fotográfica

Carné de baile
USE Carnet de baile

Carnet
TG Estampa

Carnet de baile
UP Carné de baile
TG Estampa

Carta (1)
USE Menú

Carta (2)
USE Naipe

Carta aeronáutica
TG Carta cartográfica
TE Carta de derrotero
Carta de líneas de navegación aéreas
Carta de navegación aeronáutica del mundo
Carta de navegación con instrumentos
Carta de navegación visual

Carta arqueológica
UP Mapa arqueológico
TG Mapa de recursos

Carta astronáutica
TG Carta astronómica

Carta astronómica
UP Carta estelar
Mapa astronómico
TG Carta cartográfica
TE Carta astronáutica
Carta celeste

Carta estelar giratoria
Carta planetaria

Carta batimétrica
UP Mapa batimétrico
TG Carta oceanográfica

Carta cartográfica
TG Estampa
TE Carta aeronáutica
Carta astronómica
Carta marina

Carta celeste
UP Mapa celeste
Mapaceli
TG Carta astronómica

Carta de arrumbada
USE Carta de arrumbamiento

Carta de arrumbamiento
UP Carta de arrumbada
TG Carta náutica

Carta de biología marina
TG Carta oceanográfica

Carta de corrientes
TG Carta oceanográfica

Carta de derrotero
TG Carta aeronáutica

Carta de líneas de navegación aéreas
TG Carta aeronáutica

Carta de líneas de navegación marítima y fluvial
TG Carta náutica

Carta de menú
USE Menú

Carta de navegación aeronáutica del mundo
TG Carta aeronáutica

Carta de navegación con instrumentos
TG Carta aeronáutica

Carta de navegación costera
TG Carta náutica

Carta de navegación visual
TG Carta aeronáutica

Carta de pesca
TG Carta oceanográfica

Carta de puertos
TG Carta náutica

Carta estelar
USE Carta astronómica

Carta estelar giratoria
TG Carta astronómica

Carta marina
TG Carta cartográfica
TE Carta náutica
Carta oceanográfica

Carta náutica
TG Carta marina
TE Aproche
Carta de arrumbamiento
Carta de líneas de navegación marítima y fluvial
Carta de navegación costera
Carta de puertos
Carta náutica general
Portulano

Carta náutica general
TG Carta náutica

Carta oceanográfica
TG Carta marina
TE Carta batimétrica
Carta de biología marina
Carta de corrientes
Carta de pesca

Carta planetaria
UP Mapa planetario
TG Carta astronómica

Carta portulana
USE Portulano

Carta predial
USE Plano parcelario

Carta predial rural
USE Plano parcelario rural

Carta predial urbana
USE Plano parcelario urbano

Carte de visite
UP Carte-de-visite
TG Fotografía

Carte-de-visite
USE Carte de visite

Cartel
UP Afiche
Póster
TG Estampa
TE Cartel conmemorativo
Cartel de espectáculos
Cartel de exposiciones
Cartel festivo
Cartel propagandístico
Cartel publicitario
Cartel turístico

Cartel comercial
USE Cartel publicitario

Cartel conmemorativo
TG Cartel

Cartel de aviso
TG Cartel de teatro

Cartel de baile
TG Cartel de espectáculos

Cartel de carnaval
TG Cartel festivo

Cartel de cine
TG Cartel de espectáculos

Cartel de circo
TG Cartel de espectáculos
Objetos asociados al circo

Cartel de espectáculos
TG Cartel
TE Cartel de baile
Cartel de cine
Cartel de circo
Cartel de teatro
Cartel deportivo
Cartel taurino

Cartel de exposiciones
TG Cartel

Cartel de ferias
TG Cartel festivo

Cartel de fiestas patronales
TG Cartel festivo

Cartel de guerra
TG Cartel político
TE Cartel nacionalista
Cartel republicano

Cartel de Navidad
TG Cartel festivo

Cartel de Primavera
TG Cartel festivo

Cartel de Semana Santa
TG Cartel festivo

Cartel de teatro
TG Cartel de espectáculos
TE Cartel de aviso
TR Teatro

Cartel deportivo
TG Cartel de espectáculos

Cartel festivo
TG Cartel
TE Cartel de carnaval
Cartel de ferias
Cartel de fiestas patronales
Cartel de Navidad
Cartel de Primavera
Cartel de Semana Santa

Cartel nacionalista
TG Cartel de guerra

Cartel político
TG Cartel propagandístico
TE Cartel de guerra

Cartel propagandístico
TG Cartel
TE Cartel político

Cartel publicitario
UP Cartel comercial
TG Cartel

Cartel republicano
TG Cartel de guerra

Cartel taurino
TG Cartel de espectáculos

Cartel turístico
TG Cartel

Cartucho
TG Película cinematográfica

Casete
UP Cassette
TG Objetos asociados a la música
Videograbación
TE Dat

Cassette
USE Casete

CCD
USE Tubo de Cámara

Ceferino
TG Objetos asociados a la cinematografía

Celoidina
USE Negativo al colodión húmedo

Charnela
UP Fijasellos
TG Estampa

Chasis bicapa
TG Chasis porta-película

Chasis coaxial
TG Chasis porta-película

Chasis de desplazamiento
TG Chasis porta-película

Chasis fotográfico
TG Cámara fotográfica

Chasis porta-película
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Chasis bicapa
Chasis coaxial
Chasis de desplazamiento

Cianotipo
UP Blueprint
Copia azul
TG Positivo fotográfico

Cinematógrafo
USE Proyector cinematográfico

Cinta magnética
TG Objetos asociados a la música
Videograbación

Cinta de vídeo
USE Videocinta

Circuitos amplificadores
TG Cámara de vídeo

Cobre grabado
USE Estampa calcográfica

Collage (1)
TG Fotografía

Colodio
USE Negativo al colodión húmedo

Colodión POP
USE Aristotipo al colodión

Colorímetro
TG Objetos asociados a la fotografía

Colotipo
TG Positivo fotográfico

Cono (1)
TG Cámara cinematográfica

Cono (2)
TG Cámara fotográfica

Contraprueba (1)
TG Estampa
TR Contraprueba (2)

Copia al carbón
TG Positivo fotográfico

Copia al colodión de ennegrecimiento directo
USE Aristotipo al colodión

Copia al platino
USE Platinotipo

Copia azul
USE Cianotipo

Copia cero
TG Copia de trabajo

Copia de exhibición
USE Copia estándar

Copia de proyección
TG Película cinematográfica
TE Copia de trabajo
Copia estándar

Copia de trabajo
TG Copia de proyección
TE Copia cero
Copia para doblaje

Copia en goma bicromada
TG Positivo fotográfico

Copia en papel salado
USE Papel salado

Copia estándar
UP Copia de exhibición
TG Copia de proyección
TE Copia estándar sonora
Copia estándar muda

Copia estándar muda
TG Copia estándar

Copia estándar sonora
TG Copia estándar

Copia estarciada
TG Película coloreada

Copia fotostática
USE Fotocopia

Copia para doblaje
TG Copia de trabajo

Copia por reflexión
USE Fotocopia

Copia teñida
TG Película coloreada

Copia virada
TG Película coloreada
Positivo fotográfico

Copión
TG Positivo de imagen

Copión B/N
TG Copión de montaje

Copión de montaje
UP Copión montado
TG Negativo de imagen
TE Copión B/N

Copión montado
USE Copión de montaje

Cortometraje
TG Película cinematográfica
TE Cortometraje informativo

Cortometraje informativo
TG Cortometraje

Crismas
USE Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Cristóleo
TG Positivo fotográfico

Cromatoscopio
TG Linterna mágica

Cromo
UP Mariquitas
TG Estampa
TE Cromo de colección
Cromo troquelado
Álbum de cromos

Cromo de colección
TG Cromo

Cromo troquelado
TG Cromo

Croquis altimétrico
TG Croquis cartográfico

Croquis cartográfico
TG Estampa
TE Croquis altimétrico
Croquis de campo
Croquis de gabinete
Croquis de triangulación
Croquis morfológico
Croquis panorámico
Croquis topográfico
TR Croquis

Croquis de campo
TG Croquis cartográfico

Croquis de gabinete
TG Croquis cartográfico

Croquis de triangulación
TG Croquis cartográfico

Croquis morfológico
TG Croquis cartográfico

Croquis panorámico
TG Croquis cartográfico

Croquis topográfico
TG Croquis cartográfico

Cuerpo de la cámara
TG Cámara cinematográfica

Daedaleum
USE Zootropo

Daguerrotipo
TG Positivo fotográfico
TE Daguerrotipo coloreado

Daguerrotipo coloreado
TG Daguerrotipo

Dat
TG Casete

Decascopio
TG Caleidoscopio

Densitómetro
TG Objetos asociados a la fotografía

Descarte
TG Negativo de imagen

Diafragma
UP Iris
TG Objetivo (1)
Objetivo de Cámara fotográfica

Diaphanorama
TG Positivo fotográfico

Diapositiva
TG Objeto gráfico proyectable
TE Diapositiva B/N
Diapositiva Color

Diapositiva B/N
TG Diapositiva

Diapositiva Color
TG Diapositiva
TE Diapositiva tricoma Lumière

Diapositiva de linterna
TG Objeto gráfico proyectable

Diapositiva estereoscópica
USE Fotografía estereoscópica

Diapositiva tricoma Lumière
TG Diapositiva Color

Dibujo fotogénico
TG Positivo fotográfico

Difusor
TG Objetos asociados a la cinematografía

Dinascopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Díptico (1)
TG Folleto ilustrado

Disco
TG Objetos asociados a la música
Videograbación
TE Long playing
Microsurco

Disco de Helmholtz
TG Objetos asociados a la cinematografía

Disco de imágenes para fenaquistoscopio
TG Fenaquistoscopio

Disco de Newton
USE Rueda de Newton

Disco de vídeo
USE Videodisco

Disco láser
USE Videodisco

Disco óptico
USE Videodisco

Disco óptico digital
USE DVD

Disparador de cable
TG Cámara fotográfica

Doble 8
USE Película de 8 mm.

Drama
TG Película cinematográfica

Duplicado
TG Película cinematográfica
TE Duplicado negativo
Duplicado positivo
Duplicado reversible

Duplicado negativo
TG Duplicado

Duplicado positivo
TG Duplicado

Duplicado reversible
TG Duplicado

DVD
UP Disco óptico digital
Video disco digital
TG Videograbación
TE DVD-Audio
DVD-R
DVD-RAM
DVD-ROM
DVD+RW
DVD-RW
DVD-Vídeo

DVD+RW
TG DVD

DVD-Audio
TG DVD

DVD-R
TG DVD

DVD-RAM
TG DVD

DVD-ROM
TG DVD

DVD-RW
TG DVD

DVD-Vídeo
TG DVD

Electrofotocopia
USE Fotocopia

Electrotaquiscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Emblema
TG Estampa

Entero postal
UP Enteropostal
Tarjeta Entero postal
Tarjeta enteropostal
Tarjeta postal oficial
TG Estampa
TE Entero postal administrativo
Entero postal anunciador
Entero postal con sobretasa
Entero postal conmemorativo
Entero postal de uso general
Entero postal militar
Entero postal provisional
Entero postal timbrado a petición de particular
Faja timbrada

Entero postal administrativo
TG Entero postal

Entero postal anunciador
TG Entero postal

Entero postal con sobretasa
TG Entero postal

Entero postal conmemorativo
TG Entero postal

Entero postal de uso general
TG Entero postal

Entero postal militar
TG Entero postal

Entero postal privado
USE Entero postal timbrado a petición de particular

Entero postal provisional
TG Entero postal

Entero postal timbrado a petición de particular
UP Entero postal privado
TG Entero postal

Enteropostal
USE Entero postal

Entrada de cine
TG Entrada de espectáculos

Entrada de circo
TG Entrada de espectáculos
Objetos asociados al circo

Entrada de deportes
TG Entrada de espectáculos

Entrada de espectáculos
TG Estampa
TE Entrada de cine
Entrada de circo
Entrada de deportes
Entrada de teatro
Entrada de toros

Entrada de teatro
TG Entrada de espectáculos
Objetos asociados a las artes de la representación

Entrada de toros
TG Entrada de espectáculos
TE Abono taurino

Envoltorio
TG Estampa
TE Envoltorio de caramelos
Envoltorio de chocolate
Funda de hojas de afeitar

Envoltorio de caramelos
TG Envoltorio

Envoltorio de chocolate
TG Envoltorio

Episcopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Ernemann Kinoptikon
USE Linterna mágica cinematográfica

Esfera metálica perforada
TG Objetos asociados a la cinematografía

Espectrofotómetro
TG Objetos asociados a la fotografía

Espejo mágico japonés
TG Objetos asociados a la cinematografía

Estampa
UP Obra gráfica
TG Objetos asociados al arte gráfico
TE Alfabeto
Anuncio publicitario
Billete de banco
Bueno para estampar
Caja de cerillas
Calendario
Carnet
Carnet de baile
Carta cartográfica
Cartel
Charnela
Contraprueba (1)
Cromo
Croquis cartográfico
Emblema
Entero postal
Entrada de espectáculos
Envoltorio
Estampa alegórica
Estampa calcográfica
Estampa científica

Estampa costumbrista
Estampa de arquitectura funeraria
Estampa de fiestas y solemnidades
Estampa de tema histórico
Estampa de viajes y expediciones
Estampa de vistas y monumentos
Estampa digital
Estampa electrográfica
Estampa erótica
Estampa fotolitográfica
Estampa fotomecánica
Estampa linográfica
Estampa litográfica
Estampa mitológica
Estampa por entalladura
Estampa por grabado en madera a la fibra
Estampa religiosa
Estampa satírica
Estampa serigráfica
Estampa taurina
Estampa xilográfica
Etiqueta
Ex libris
Folleto
Fuera de comercio
Hoja de sellos
Ilustración gráfica
Invitación
Librito de papel de fumar
Literatura de cordel ilustrada
Maculatura
Mapa
Marca filatélica
Menú
Monotipo
Naipe
Paspartú
Pasquín
Plano (1)
Programa
Prospecto ilustrado
Prueba de artista
Prueba de color
Prueba de estado
Prueba de estampación
Recortable
Sello de correos
Tarjeta

Estampa alegórica
TG Estampa

Estampa calcográfica
UP Aguafuerte
Aguatinta
Calcografía
Cobre grabado
Grabado en hueco
Huecograbado
TG Estampa

Estampa científica
TG Estampa

Estampa costumbrista
TG Estampa

Estampa de arquitectura funeraria
TG Estampa

Estampa de fiestas y solemnidades
TG Estampa

Estampa de paisajes
TG Estampa de vistas y monumentos

Estampa de tema histórico
TG Estampa

Estampa de viajes y expediciones
TG Estampa

Estampa de vistas y monumentos
TG Estampa
TE Estampa de paisajes
Estampa marina

Estampa devocional
USE Estampa religiosa

Estampa digital
TG Estampa
TE Imagen de formato de barrido
Imagen vectorial

Estampa electrográfica
TG Estampa
TE Fotocopia

Estampa erótica
UP Abuna-e
Estampa japonesa
TG Estampa

Estampa fotolitográfica
TG Estampa

Estampa fotomecánica
UP Reproducción fotomecánica
TG Estampa
TE Estampa por fotograbado
Estampa por heliograbado
Estampa por offset

Estampa japonesa
USE Estampa erótica

Estampa linográfica
UP Linografía
TG Estampa

Estampa litográfica
TG Estampa

Estampa marina
TG Estampa de vistas y monumentos

Estampa mitológica
TG Estampa

Estampa por entalladura
TG Estampa

Estampa por fotograbado
TG Estampa fotomecánica

Estampa por grabado en madera a la fibra
TG Estampa

Estampa por heliograbado
TG Estampa fotomecánica

Estampa por offset
UP Estampa por ófset
TG Estampa fotomecánica
TE Facsímil

Estampa por ófset
USE Estampa por offset

Estampa religiosa
UP Estampa devocional
TG Estampa
TE Gozo
Recordatorio

Estampa satírica
TG Estampa

Estampa serigráfica
TG Estampa

Estampa taurina
TG Estampa

Estampa xilográfica
UP Grabado en madera a la testa
TG Estampa

Estampilla
USE Sello de correos

Estereótropo
TG Objetos asociados a la fotografía

Estroboscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Estuche de fotografía
TG Fotografía

Etiqueta
UP Etiqueta adhesiva
TG Estampa
TE Etiqueta de conservas
Etiqueta de embutidos
Etiqueta de frutas y hortalizas
Etiqueta de quesos
Etiqueta de textiles
Etiqueta para equipaje
Habilitación
Marquilla cigarrera cubana
Vitola

Etiqueta adhesiva
USE Etiqueta

Etiqueta de conservas
TG Etiqueta

Etiqueta de embutidos
TG Etiqueta

Etiqueta de frutas y hortalizas
TG Etiqueta

Etiqueta de hoteles
TG Etiqueta para equipaje

Etiqueta de quesos
TG Etiqueta

Etiqueta de textiles
TG Etiqueta

Etiqueta para equipaje
TG Etiqueta
TE Etiqueta de hoteles

Ex libris
UP Exlibris
Ex-libris
TG Estampa

Ex-libris
USE Ex libris

EXIF
TG Fotografía digital

Exlibris
USE Ex libris

Extensor del objetivo
TG Cámara cinematográfica

Exposímetro
TG Fotómetro
TE Exposímetro de luz incidente
Exposímetro de luz reflejada

Exposímetro de luz incidente
TG Exposímetro

Exposímetro de luz reflejada
TG Exposímetro

Facsímil
UP Facsímile
TG Estampa por offset

Facsímile
USE Facsímil

Faja timbrada
TG Entero postal

Falso
UP Sello falso
TG Sello de correos
TE Falso de época
Falso filatélico
Falso fiscal
Falso postal

Falso de época
TG Falso

Falso filatélico
UP Sello falso filatélico
TG Falso

Falso fiscal
UP Sello falso fiscal
TG Falso

Falso postal
TG Falso
Fechadores
USE Sello de fechas

Felicitación de Navidad de oficios
USE Felicitación navideña de oficios

Felicitación navideña
USE Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Felicitación navideña de comercios
TG Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Felicitación navideña de oficios
UP Felicitación de Navidad de oficios
TG Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Fenakistoscopio
USE Fenaquistoscopio

Fenaquistiscopio
USE Fenaquistoscopio

Fenaquistoscopio
UP Fenakistoscopio
Fenaquistiscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Disco de imágenes para fenaquistoscopio

Ferrotipo
UP Tintotipo
TG Positivo fotográfico

Ficha ventana
USE Tarjeta ventana

Fijasellos
USE Charnela

Filmina
TG Objeto gráfico proyectable
TE Filmina doble
Filmina simple

Filmina doble
TG Filmina

Filmina simple
TG Filmina

Filmlet
USE Película publicitaria

Filoscopio
UP Folioscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Filtro
TG Cámara fotográfica
Objetos asociados a la cinematografía
TE Filtro de conversión del color
Filtro de corrección del color
Filtro de densidad neutra
Filtro degradado
Filtro polarizador
Filtro ultravioleta

Filtro de compensación de color
USE Filtro de corrección de color

Filtro de convergencia
USE Filtro de conversión del color

Filtro de conversión del color
UP Filtro de convergencia
TG Filtro

Filtro de corrección de color
UP Filtro de compensación de color
TG Filtro

Filtro de densidad neutra
TG Filtro

Filtro degradado
TG Filtro

Filtro polarizador
UP Pantalla polarizadora
TG Filtro
Filtro ultravioleta
TG Filtro

Flash
TG Cámara fotográfica
TE Flash anular

Flash anular
TG Flash

Folioscopio
USE Filoscopio

Folleto
TG Estampa
TE Folleto ilustrado
Folleto publicitario

Folleto de cordel
TG Literatura de cordel ilustrada

Folleto ilustrado
TG Folleto
TE Díptico (1)
Tríptico (1)

Folleto publicitario
TG Folleto
TE Folleto turístico

Folleto turístico
TG Folleto publicitario

Foto
USE Fotografía

Fotocopia
UP Copia fotostática
Copia por reflexión
Electrofotocopia
TG Estampa electrográfica

Fotoescultura
TG Fotografía

Fotoglitipo
USE Woodburytipo

Fotografía
UP Foto
TG Objetos asociados a la fotografía
TE Álbum
Boudoir
Cabinet
Carte de visite
Collage (1)
Estuche de fotografía
Fotoescultura
Fotografía abstracta
Fotografía aérea
Fotografía de satélite
Fotografía digital
Fotografía documental
Fotografía espeleológica
Fotografía nocturna
Fotografía periscópica
Fotografía pictoralista
Fotografía publicitaria
Fotografía submarina
Fotogrametría
Fotomontaje
Fotoperiodismo
Imperial
Macrofotografía
Microforma
Negativo fotográfico
Objeto gráfico proyectable
Paspartú
Positivo fotográfico
Promenade
Victoria

Fotografía 3D
USE Fotografía estereoscópica

Fotografía abstracta
TG Fotografía

Fotografía aérea
TG Fotografía

Fotografía artística
USE Fotografía pictoralista

Fotografía de satélite
TG Fotografía

Fotografía digital
TG Fotografía
TE EXIF
JFIF
JPEG2000
PDF
TIFF

Fotografía documental
TG Fotografía

Fotografía espeleológica
TG Fotografía

Fotografía estereoscópica
UP Diapositiva estereoscópica
Fotografía 3D
Fotografía tridimensional
Vista estereoscópica
TG Objeto gráfico proyectable

Fotografía nocturna
TG Fotografía

Fotografía periscópica
TG Fotografía

Fotografía pictoralista
UP Fotografía artística
TG Fotografía

Fotografía publicitaria
TG Fotografía

Fotografía submarina
TG Fotografía

Fotografía tridimensional
USE Fotografía estereoscópica

Fotogrametría
UP Fototopografía
TG Fotografía
TE Fotogrametría aérea
Fotogrametría submarina
Fotogrametría topográfica

Fotogrametría aérea
UP Aerofotogrametría
TG Fotogrametría

Fotogrametría submarina
TG Fotogrametría

Fotogrametría topográfica
TG Fotogrametría

Fotómetro
TG Objetos asociados a la cinematografía
Objetos asociados a la fotografía
TE Exposímetro
Termocolorímetro

Fotomontaje
TG Fotografía

Fotoperiodismo
TG Fotografía

Fototopografía
USE Fotogrametría

Frontis
TG Ilustración gráfica

Fuelle (1)
TG Cámara fotográfica

Fuera de comercio
TG Estampa

Funda de Cámara fotográfica
TG Cámara fotográfica

Funda de hojas de afeitar
TG Envoltorio

Gabinete (1)
USE Cabinet

Gelatina de ennegrecimiento directo
USE Aristotipo a la gelatina

Gelatina POP
USE Aristotipo a la gelatina

Gelatinobromuro
USE Negativo a la gelatina

Goig
TG Gozo

Gozo
TG Estampa religiosa
TE Goig

Grabación de vídeo
USE Videograbación

Grabado en hueco
USE Estampa calcográfica

Grabado en madera a la testa
USE Estampa xilográfica

Habilitación
TG Etiqueta

Heliocromía directa
TG Positivo fotográfico

Heliografía
TG Positivo fotográfico

Hillotipo
TG Positivo fotográfico

Hoja bloque
UP Hojita postal
TG Hoja de sellos

Hoja de álbum
TG Álbum

Hoja de calendario
TG Taco de calendario

Hoja de sellos
TG Estampa
TE Hoja bloque
Hoja miniatura
Hoja modelo
Hoja recuerdo

Hoja miniatura
UP Minipliego
TG Hoja de sellos

Hoja modelo
TG Hoja de sellos

Hoja publicitaria
TG Prospecto ilustrado

Hoja recuerdo
TG Hoja de sellos

Hoja voladera
USE Hoja volandera

Hoja volandera
UP Hoja voladera
Hoja volante
Papel volante
Volante
TG Literatura de cordel ilustrada
TE Aleluya
Auca

Hoja volante
USE Hoja volandera

Hojita postal
USE Hoja bloque

Huecograbado
USE Estampa calcográfica

Ilustración gráfica
TG Estampa
TE Cabecera
Frontis
Orla
Remate
Viñeta

Imagen de formato de barrido
TG Estampa digital

Imagen inversa
USE Negativo fotográfico

Imagen negativa
USE Negativo fotográfico

Imagen para mutoscopio
TG Mutoscopio

Imagen positiva
USE Positivo fotográfico

Imagen vectorial
TG Estampa digital

Imperial
TG Fotografía

Invitación
TG Estampa

Iris
USE Diafragma

JFIF
TG Fotografía digital

JPEG2000
TG Fotografía digital

Kinefono
UP Kinephone
Zootropo sonoro
TG Objetos asociados a la cinematografía

Kinephone
USE Kinefono

Kinetógrafo
TG Objetos asociados a la cinematografía

Kinetoscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Lampadoscopio
TG Linterna mágica

Largometraje
TG Película cinematográfica

Lente de proyector
USE Objetivo de proyector cinematográfico

Librito de papel de fumar
TG Estampa

Libro de cordel
TG Literatura de cordel ilustrada

Limpiador de película
TG Proyector cinematográfico

Linografía
USE Estampa linográfica

Linterna biunial
UP Linterna doble
TG Linterna mágica

Linterna diascópica
TG Linterna mágica

Linterna doble
USE Linterna biunial

Linterna epidiascópica
TG Linterna mágica

Linterna episcópica
UP Megascopio
Microscopio solar
TG Linterna mágica

Linterna mágica
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Cromatoscopio
Lampadoscopio
Linterna biunial
Linterna episcópica
Linterna diascópica
Linterna epidiascópica
Linterna mágica Pettibone
Linterna triunial
Placa de linterna mágica
Vista móvil para linterna mágica
TR Linterna mágica cinematográfica

Linterna mágica cinematográfica
UP Ernemann Kinoptikon
TG Objetos asociados a la cinematografía
TR Linterna mágica

Linterna mágica Pettibone
UP Pavo real
TG Linterna mágica

Linterna triple
USE Linterna triunial

Linterna triunial
UP Linterna triple
TG Linterna mágica

Literatura de cordel ilustrada
TG Estampa
TE Folleto de cordel
Hoja volandera
Libro de cordel
Pliego de cordel
Pliego de serie
Pliego suelto

Litofanía
TG Objetos asociados a la cinematografía

Long playing
UP LP
TG Disco

LP
UP Long playing

Macrofotografía
TG Fotografía

Maculatura
TG Estampa

Maleta para Cámara fotográfica
TG Cámara fotográfica

Mapa
TG Estampa
TE Mapa a gran escala
Mapa a mediana escala
Mapa a pequeña escala
Mapa actual
Mapa anticuado
Mapa antiguo
Mapa básico
Mapa comarcal
Mapa continental
Mapa de área
Mapa de previsión
Mapa histórico
Mapa local
Mapa nacional
Mapa provincial
Mapa regional
Mapa temático
Mapamundi

Mapa a gran escala
TG Mapa

Mapa a mediana escala
TG Mapa

Mapa a pequeña escala
TG Mapa

Mapa actual
TG Mapa

Mapa administrativo
USE Mapa político

Mapa anticuado
TG Mapa

Mapa antiguo
TG Mapa
TE Mapa incunable
Mapa primitivo

Mapa arqueológico
USE Carta arqueológica

Mapa astronómico
USE Carta astronómica

Mapa básico
UP Mapa de referencia
Mapa fundamental
Mapa general
TG Mapa
TE Mapa topográfico

Mapa batimétrico
USE Carta batimétrica

Mapa botánico
TG Mapa físico

Mapa celeste
USE Carta celeste

Mapa climático
UP Mapa del tiempo
Mapa isotérmico
Mapa meteorológico
TG Mapa físico
TE Mapa pluviométrico
Mapa termométrico

Mapa comarcal
TG Mapa

Mapa continental
TG Mapa

Mapa de altitudes relativas
TG Mapa geomorfológico

Mapa de área
TG Mapa

Mapa de caídas gravitacionales
TG Mapa de riesgos

Mapa de carreteras
TG Mapa de itinerario

Mapa de depósitos
TG Mapa geomorfológico

Mapa de deslizamientos de masa
TG Mapa geomorfológico

Mapa de distribución
USE Mapa temático

Mapa de erosión
TG Mapa edafológico

Mapa de ferrocarriles
TG Mapa de itinerario

Mapa de formaciones superficiales
TG Mapa geotécnico

Mapa de geología
TG Mapa físico
TE Mapa geológico
Mapa litológico
Mapa metalogenético
Mapa morfoestructural
Mapa tectónico

Mapa de inundaciones
TG Mapa de riesgos

Mapa de itinerario
TG Mapa humano
TE Mapa de carreteras
Mapa de ferrocarriles

Mapa de laderas
TG Mapa geomorfológico

Mapa de líneas estructurales
TG Mapa tectónico

Mapa de pendientes
TG Mapa geomorfológico

Mapa de previsión
TG Mapa

Mapa de recursos
TG Mapa físico
TE Carta arqueológica
Mapa de recursos eólicos
Mapa de recursos geotérmicos
Mapa de recursos hidráulicos
Mapa de recursos minerales
Mapa de recursos solares
Mapa de vegetación
Mapa espeleológico

Mapa de recursos eólicos
TG Mapa de recursos

Mapa de recursos geotérmicos
TG Mapa de recursos

Mapa de recursos hidráulicos
TG Mapa de recursos

Mapa de recursos minerales
TG Mapa de recursos

Mapa de recursos solares
TG Mapa de recursos

Mapa de referencia
USE Mapa básico

Mapa de riesgo volcánico
TG Mapa de riesgos

Mapa de riesgos
TG Mapa físico
TE Mapa de caídas gravitacionales
Mapa de inundaciones
Mapa de riesgo volcánico
Mapa sísmico

Mapa de rocas y minerales industriales
TG Mapa metalogenético

Mapa de suelos
TG Mapa edafológico

Mapa de unidades morfológicas
TG Mapa geomorfológico

Mapa de vegetación
TG Mapa de recursos

Mapa de zonación geotécnica
TG Mapa geotécnico

Mapa de zonas litorales
TG Mapa geomorfológico

Mapa del tiempo
USE Mapa climático

Mapa económico
TG Mapa humano
TE Mapa turístico y de recreo

Mapa edafológico
TG Mapa físico
TE Mapa de erosión
Mapa de suelos

Mapa en relieve
USE Mapa hipsométrico

Mapa especializado
USE Mapa temático

Mapa espeleológico
TG Mapa de recursos

Mapa estratégico
TG Mapa militar

Mapa estructural
USE Mapa tectónico

Mapa físico
TG Mapa temático
TE Mapa botánico
Mapa climático
Mapa de geología
Mapa de recursos
Mapa de riesgos
Mapa edafológico
Mapa geomorfológico
Mapa geotécnico
Mapa hidrogeológico
Mapa hidrológico
Mapa zoológico

Mapa fonético
TG Mapa lingüístico

Mapa fundamental
USE Mapa básico

Mapa general
USE Mapa básico

Mapa geológico
TG Mapa de geología

Mapa geomorfológico
TG Mapa físico
TE Mapa de altitudes relativas
Mapa de depósitos
Mapa de deslizamientos de masa
Mapa de laderas
Mapa de pendientes
Mapa de unidades morfológicas
Mapa de zonas litorales
Mapa hipsométrico

Mapa geotécnico
TG Mapa físico
TE Mapa de formaciones superficiales
Mapa de zonación geotécnica

Mapa hidrogeológico
TG Mapa físico

Mapa hidrológico
TG Mapa físico

Mapa hipsométrico
UP Mapa en relieve
TG Mapa geomorfológico

Mapa histórico
TG Mapa

Mapa humano
TG Mapa temático
TE Mapa de itinerario
Mapa económico
Mapa lingüístico
Mapa militar
Mapa político

Mapa incunable
TG Mapa antiguo

Mapa isotérmico
USE Mapa climático

Mapa léxico
TG Mapa lingüístico

Mapa lingüístico
TG Mapa humano
TE Mapa fonético
Mapa léxico
Mapa lingüístico-etnográfico

Mapa lingüístico-etnográfico
TG Mapa lingüístico

Mapa litológico
TG Mapa de geología

Mapa local
TG Mapa

Mapa metalogenético
TG Mapa de geología
TE Mapa de rocas y minerales industriales
Mapa minero metalogenético
Mapa previsor de mineralizaciones

Mapa meteorológico
USE Mapa climático

Mapa militar
TG Mapa humano
TE Mapa estratégico

Mapa minero metalogenético
TG Mapa metalogenético

Mapa morfoestructural
TG Mapa de geología

Mapa mundi
USE Mapamundi

Mapa mundial
USE Mapamundi

Mapa nacional
TG Mapa

Mapa planetario
USE Carta planetaria

Mapa pluviométrico
TG Mapa climático

Mapa político
UP Mapa administrativo
TG Mapa humano

Mapa previsor de mineralizaciones
TG Mapa metalogenético

Mapa primitivo
TG Mapa antiguo

Mapa provincial
TG Mapa

Mapa regional
TG Mapa

Mapa sísmico
TG Mapa de riesgos

Mapa tectónico
UP Mapa estructural
TG Mapa de geología
TE Mapa de líneas estructurales

Mapa temático
UP Mapa de distribución
Mapa especializado
TG Mapa
TE Mapa físico
Mapa humano

Mapa termométrico
TG Mapa climático

Mapa topográfico
TG Mapa básico

Mapa turístico y de recreo
TG Mapa económico

Mapa universal
USE Mapamundi

Mapa zoológico
TG Mapa físico

Mapaceli
USE Carta celeste

Mapamundi
UP Mapa mundi
Mapa mundial

Mapa universal
Planisferio
TG Mapa

Máquina de fotos
USE Cámara fotográfica

Marca administrativa
TG Marca filatélica

Marca de abono
TG Marca filatélica

Marca de franqueo
UP Marca de franqueo previo
TG Marca filatélica

Marca de franqueo previo
USE Marca de franqueo

Marca de franquicia
TG Marca filatélica

Marca de llegada
TG Marca filatélica

Marca de origen
UP Marca de salida
TG Marca filatélica

Marca de porteo
TG Marca filatélica

Marca de salida
USE Marca de origen

Marca de tránsito
TG Marca filatélica

Marca fechadora
TG Marca filatélica

Marca filatélica
TG Estampa
TE Marca administrativa
Marca de abono
Marca de franqueo
Marca de franquicia
Marca de llegada
Marca de origen
Marca de porteo
Marca de tránsito
Marca fechadora
Marca postal
Marca secreta
Matasellos

Marca postal
TG Marca filatélica
TE Ambulante

Marca secreta
TG Marca filatélica

Mariquitas
USE Cromo

Marmosete
TG Remate

Marquilla cigarrera cubana
TG Etiqueta

Máster video
TG Videocasete

Matasello
USE Matasellos

Matasellos
UP Matasello
TG Marca filatélica
TE Matasellos conmemorativo
Matasellos cruz de tinta común
Matasellos de carterías
Matasellos de circunstancia
Matasellos de favor
Matasellos fechador
Matasellos póstumo

Matasellos accidentales
USE Matasellos de circunstancia

Matasellos conmemorativo
TG Matasellos

Matasellos cruz de tinta común
TG Matasellos

Matasellos de carterías
TG Matasellos

Matasellos de circunstancia
UP Matasellos accidentales
Matasellos de fortuna
TG Matasellos

Matasellos de complacencia
USE Matasellos de favor

Matasellos de favor
UP Matasellos de complacencia
TG Matasellos

Matasellos de fortuna
USE Matasellos de circunstancia

Matasellos fechador
TG Matasellos
TE Matasellos primer día
Matasellos primer vuelo

Matasellos póstumo
TG Matasellos

Matasellos primer día
TG Matasellos fechador

Matasellos primer vuelo
TG Matasellos fechador

Mediometraje
TG Película cinematográfica

Megascopio
UP Linterna episcópica

Melanotipo
USE Ambrotipo

Melodrama
TG Película cinematográfica

Menú
UP Carta (1)
Carta de menú
Minuta
TG Estampa

Mezcla compuesta
USE Banda de mezclas

Microficha
TG Microforma
TE Ultraficha

Microfilm
USE Microfilme

Microfilmación
USE Microfilme

Microfilme
UP Microfilm
Microfilmación
Micropelícula
TG Microforma
TE Microfilme de seguridad
Microfilme de sustitución

Microfilme de conservación
USE Microfilme de seguridad

Microfilme de consulta
USE Microfilme de sustitución

Microfilme de seguridad
UP Microfilme de conservación
TG Microfilme

Microfilme de sustitución
UP Microfilme de consulta
TG Microfilme

Microforma
TG Fotografía

TE Microficha
Microfilme
Tarjeta ventana

Micropelícula
USE Microfilme

Microscopio solar
UP Linterna episcópica

Microsurco
TG Disco

Minipliego
USE Hoja miniatura

Minuta
USE Menú

Modelo para cartel
USE Prueba antes de la letra

Monitor de imagen
TG Cámara de vídeo

Monopie
TG Cámara fotográfica

Monotipo
TG Estampa

Montura gimbal
USE Cabeza gimbal

Mutógrafo
USE Mutograph

Mutograph
UP Mutógrafo
TG Cámara fotográfica
TR Mutoscopio

Mutoscopio
TG Cámara cinematográfica
TE Imagen para mutoscopio
TR Mutoscopio

Naipe
UP Carta (2)
TG Estampa

Navidal
USE Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Negativo a la albúmina
UP Placa a la albúmina
TG Negativo fotográfico

Negativo a la gelatina
UP Gelatinobromuro
Placa seca
TG Negativo fotográfico

Negativo al colodión húmedo
UP Celoidina
Colodio
Placa al colodión húmedo
Placa de colodión
TG Negativo fotográfico

Negativo al colodión seco
UP Placa al colodión seco
TG Negativo fotográfico

Negativo B/N
UP Negativo Blanco y Negro
TG Negativo fotográfico

Negativo Blanco y Negro
USE Negativo B/N

Negativo Color
TG Negativo fotográfico

Negativo de copia
TG Negativo fotográfico

Negativo de fotografía
USE Negativo fotográfico

Negativo de imagen
TG Negativo original (1)

TE Copión de montaje
Descarte

Negativo de nitrato
USE Película de celuloide

Negativo de separación
TG Negativo fotográfico

Negativo de sonido
TG Negativo original (1)
TE Banda completa
Banda sincronizada
Negativo de sonido doble banda

Negativo de sonido doble banda
TG Negativo de sonido

Negativo duplicado
TG Negativo fotográfico

Negativo fotográfico
UP Imagen inversa
Imagen negativa
Negativo de fotografía
TG Fotografía
TE Ambrotipo
Calotipo
Negativo a la albúmina
Negativo a la gelatina
Negativo al colodión húmedo
Negativo al colodión seco
Negativo B/N
Negativo Color
Negativo de copia
Negativo de separación
Negativo duplicado
Negativo original (2)
Película fotográfica

Negativo original (1)
TG Película cinematográfica
TE Negativo de imagen
Negativo de sonido
Negativo original/Mudo

Negativo original (2)
TG Negativo fotográfico

Negativo original/Mudo
TG Negativo original (1)

Nitrato al plástico industrial
USE Película de celuloide

Objetivo (1)
TG Cámara cinematográfica
TE Anillo de enfoque
Diafragma
Objetivo anamórfico
Objetivo gran angular
Objetivo normal
Teleobjetivo

Objetivo (2)
TG Cámara fotográfica
TE Diafragma
Objetivo angular
Objetivo gran angular
Objetivo normal
Teleobjetivo

Objetivo anamórfico
TG Objetivo (1)

Objetivo angular
TG Objetivo (2)

Objetivo gran angular
TG Objetivo (1)
Objetivo (2)
TE Ojo de pez

Objetivo normal
TG Objetivo (1)
Objetivo (2)

Objetivo de proyector cinematográfico
UP Lente de proyector
TG Proyector cinematográfico

Objeto gráfico proyectable
TG Fotografía
TE Diapositiva
Diapositiva de linterna
Fotografía estereoscópica
Filmina
Radiografía
Transparencia

Objetos asociados a la cinematografía
TG Objetos asociados a las artes de la imagen
TE Bandera
Caleidoscopio
Cámara cinematográfica
Cámara de vídeo
Cámara lúcida
Cámara oscura portátil
Ceferino
Chasis porta-película
Difusor
Dinascopio
Disco de Helmholtz
Electrotaquiscopio
Episcopio
Espejo mágico japonés
Estroboscopio
Fenaquistoscopio
Filoscopio
Filtro
Fotómetro
Kinefono
Kinetógrafo
Kinetoscopio
Linterna mágica
Linterna mágica cinematográfica
Litofanía
Palio overhead
Pantalla reflectora
Parasol (1)
Película cinematográfica
Peep-Egg
Peonza maravillosa
Poliorama panóptico
Praxinoscopio
Proyector cinematográfico
Rueda de Newton
Rueda de Faraday
Sombra-cinema
Taquiscopio
Taumatropo
Trípode
Videograbación
Viviscopio
Zoograscopio
Zootropo
TR Fonógrafo
Gramófono
Panorama

Objetos asociados a la fotografía
TG Objetos asociados a las artes de la imagen
TE Cámara estereoscópica
Cámara fotográfica
Colorímetro
Densitómetro
Espectrofotómetro
Estereótropo
Fotografía
Fotómetro
Paraguas difusor
Paraguas reflector
Visor estereoscópico
TR Forillo

Objetos asociados a las artes de la imagen
TG Objetos de expresión artística
TE Objetos asociados a la cinematografía
Objetos asociados a la fotografía
Objetos asociados al arte gráfico

Objetos asociados al arte gráfico
TG Objetos asociados a las artes de la imagen
TE Estampa

Obra gráfica
USE Estampa

Obturador (1)
TG Cámara cinematográfica
TE Obturador central
Obturador de espejo
Obturador de plano focal
Obturador variable

Obturador (2)
TG Proyector cinematográfico

Obturador central
TG Obturador (1)

Obturador de espejo
TG Obturador (1)

Obturador de plano focal
TG Obturador (1)

Obturador de cámara fotográfica
TG Cámara fotográfica

Obturador variable
TG Obturador (1)

Ojo de pez
TG Objetivo gran angular

Orla
TG Ilustración gráfica

Palio overhead
TG Objetos asociados a la cinematografía

Panotipo
TG Positivo fotográfico

Pantalla polarizadora
USE Filtro polarizador

Pantalla reflectora
TG Objetos asociados a la cinematografía

Papel a la albúmina
USE Papel albuminado

Papel a la sal
USE Papel salado

Papel albuminado
UP Albúmina
Papel a la albúmina
TG Positivo fotográfico

Papel aristotipo
TG Positivo fotográfico
TE Aristotipo a la gelatina
Aristotipo al colodión

Papel barrera
TG Álbum

Papel celoidina
USE Aristotipo al colodión

Papel citrato
USE Aristotipo a la gelatina

Papel de revelado
TG Positivo fotográfico

Papel salado
UP Copia en papel salado
Papel a la sal
TG Positivo fotográfico
TE Calotipo

Papel volante
USE Hoja volandera

Paraguas difusor
TG Objetos asociados a la fotografía

Paraguas reflector
TG Objetos asociados a la fotografía

Parasol (1)
UP Visera de objetivo
TG Cámara fotográfica

Objetos asociados a la cinematografía

Paspartú
UP Passe-partout
TG Dibujo
Estampa
Fotografía
Rollo vertical

Pasquín
TG Estampa

Passe-partout
USE Paspartú

Pavo real
USE Linterna mágica Pettibone

PDF
TG Fotografía digital

Película B/N
UP Película de blanco y negro
TG Película cinematográfica

Película cinematográfica
UP Película proyectable
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Bobina
Cartucho
Casete
Copia de proyección
Cortometraje
Drama
Duplicado
Largometraje
Mediometraje
Melodrama
Negativo original (1)
Película B/N
Película coloreada
Película cómica
Película de 16 mm.
Película de 35 mm.
Película de 70 mm.
Película de 8 mm.
Película de 9,5 mm.
Película de acetato
Película de aventuras
Película de celuloide
Película de ciencia-ficción
Película de dibujos animados
Película de poliéster
Película de S8 mm.
Película de suspense
Película de terror
Película del oeste
Película documental
Película en color
Película histórica
Película musical
Película policíaca
Película publicitaria
Película virgen
Positivo original reversible
Tráiler

Película coloreada
TG Película cinematográfica
TE Copia estarciada
Copia teñida
Copia virada

Película cómica
TG Película cinematográfica

Película de 16 mm.
TG Película cinematográfica

Película de 35 mm.
TG Película cinematográfica

Película de 70 mm.
TG Película cinematográfica

Película de 8 mm.
UP Doble 8
TG Película cinematográfica

Película de 9,5 mm.
TG Película cinematográfica

Película de acción
USE Película de aventuras

Película de acetato
UP Película de seguridad
TG Película cinematográfica
Película fotográfica
TE Película de diacetato
Película de triacetato

Película de aventuras
UP Película de acción
TG Película cinematográfica

Película de blanco y negro
USE Película B/N

Película de celuloide
UP Negativo de nitrato
Nitrato al plástico industrial
TG Película cinematográfica
Película fotográfica

Película de ciencia-ficción
TG Película cinematográfica

Película de cine negro
TG Película policíaca

Película de diacetato
TG Película de acetato

Película de dibujos animados
TG Película cinematográfica

Película de poliéster
TG Película cinematográfica
Película fotográfica

Película de S8 mm.
TG Película cinematográfica

Película de seguridad
USE Película de acetato

Película de suspense
TG Película cinematográfica

Película de terror
TG Película cinematográfica

Película de triacetato
TG Película de acetato

Película de zootropo
TG Zootropo

Película del oeste
UP Western
TG Película cinematográfica

Película documental
TG Película cinematográfica

Película en color
TG Película cinematográfica

Película fotográfica
TG Negativo fotográfico
TE Película de acetato
Película de celuloide
Película de poliéster
Película infrarroja
Película lith
Película ortocromática
Película pancromática

Película histórica
TG Película cinematográfica

Película infrarroja
TG Película fotográfica

Película lith
TG Película fotográfica

Película musical
TG Película cinematográfica

Película ortocromática
TG Película fotográfica

Película pancromática
TG Película fotográfica

Película policíaca
TG Película cinematográfica
TE Película de cine negro

Película proyectable
USE Película cinematográfica

Película publicitaria
UP Filmlet
TG Película cinematográfica

Película virgen
TG Película cinematográfica
TE Película virgen con banda
Película virgen lenta
Película virgen negativa
Película virgen para copiado
Película virgen para positivado
Película virgen para sonido

Película virgen con banda
TG Película virgen

Película virgen lenta
TG Película virgen

Película virgen negativa
TG Película virgen

Película virgen para copiado
TG Película virgen

Película virgen para positivado
TG Película virgen

Película virgen para sonido
TG Película virgen

Peep-Egg
TG Objetos asociados a la cinematografía

Peonza maravillosa
TG Objetos asociados a la cinematografía

Pies de trípode
TG Trípode

Placa autocroma
TG Positivo fotográfico

Placa a la albúmina
USE Negativo a la albúmina

Placa al colodión húmedo
USE Negativo al colodión húmedo

Placa al colodión seco
USE Negativo al colodión seco

Placa de colodión
USE Negativo al colodión húmedo

Placa de formato cíclico
TG Placa de linterna mágica

Placa de formato cinemático
TG Placa de linterna mágica

Placa de formato circular
TG Placa de linterna mágica

Placa de formato combinado
TG Placa de linterna mágica

Placa de formato estándar
TG Placa de linterna mágica

Placa de formato lineal
TG Placa de linterna mágica

Placa de linterna mágica
TG Linterna mágica
TE Placa de formato cíclico
Placa de formato cinemático
Placa de formato circular
Placa de formato combinado
Placa de formato estándar
Placa de formato lineal

Placa Lippmann
TG Positivo fotográfico

Placa seca
USE Negativo a la gelatina

Planisferio
USE Mapamundi

Plano (1)
TG Estampa
TE Plano catastral
Plano de infraestructuras
Plano minero
Plano parcelario
Plano turístico
Plano urbano

Plano callejero
TG Plano urbano

Plano catastral
TG Plano (1)
TE Plano catastral rural
Plano catastral urbano

Plano catastral rural
TG Plano catastral

Plano catastral urbano
TG Plano catastral

Plano de excursiones
TG Plano itinerario

Plano de hábitat
USE Plano urbano

Plano de infraestructuras
TG Plano (1)

Plano de situación
USE Plano guía

Plano guía
UP Plano de situación
TG Plano urbano

Plano itinerario
TG Plano urbano
TE Plano de excursiones
Plano itinerario de acontecimientos
Plano itinerario de transportes
Plano itinerario turístico

Plano itinerario de acontecimientos
TG Plano itinerario

Plano itinerario de transportes
TG Plano itinerario

Plano itinerario turístico
TG Plano itinerario

Plano minero
TG Plano (1)

Plano parcelario
UP Carta predial
TG Plano (1)
TE Plano parcelario rural
Plano parcelario urbano

Plano parcelario rural
UP Carta predial rural
TG Plano parcelario

Plano parcelario urbano
UP Carta predial urbana
TG Plano parcelario

Plano turístico
TG Plano (1)

Plano urbano
UP Plano de hábitat
TG Plano (1)
TE Plano callejero
Plano guía
Plano itinerario

Platinotipo
UP Copia al platino
TG Positivo fotográfico

Pliego de cordel
TG Literatura de cordel ilustrada

Pliego de serie
TG Literatura de cordel ilustrada

Pliego suelto
TG Literatura de cordel ilustrada

Poliorama panóptico
TG Objetos asociados a la cinematografía

Portulano
UP Carta portulana
TG Carta náutica

Positivo
USE Positivo fotográfico

Positivo B/N
UP Positivo Blanco y Negro
TG Positivo fotográfico

Positivo Blanco y Negro
USE Positivo B/N

Positivo Color
TG Positivo fotográfico

Positivo de colodión
USE Ambrotipo

Positivo de imagen
TG Positivo original reversible
TE Copión

Positivo de sonido
TG Positivo original reversible

Positivo duplicado
TG Positivo fotográfico

Positivo fotográfico
UP Imagen positiva
Positivo
TG Fotografía
TE Ambrotipo
Cianotipo
Colotipo
Copia al carbón
Copia en goma bicromada
Copia virada
Cristóleo
Daguerrotipo
Diaphanorama
Dibujo fotogénico
Ferrotipo
Heliocromía directa
Heliografía
Hillotipo
Panotipo
Papel albuminado
Papel aristotipo
Papel de revelado
Papel salado
Placa autocroma
Placa Lippmann
Platinotipo
Positivo B/N
Positivo Color
Positivo duplicado
Positivo original
Woodburytipo

Positivo original
TG Positivo fotográfico

Positivo original reversible
TG Película cinematográfica
TE Positivo de imagen
Positivo de sonido

Posta
TG Tarjetón

Póster
USE Cartel

Praxinoscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

TE Praxinoscopio-teatro
Toupie-fantoche

Praxinoscopio-teatro
UP Praxinoscopio de teatro
TG Praxinoscopio

Praxinoscopio de teatro
USE Praxinoscopio-teatro

Prisma de inversión
TG Proyector cinematográfico

Programa
TG Estampa
TE Programa de fiestas
Programa de mano
Programa de temporada

Programa de fiestas
TG Programa

Programa de mano
TG Objetos asociados a las artes de la representación
Programa

Programa de temporada
TG Objetos asociados a las artes de la representación
Programa

Promenade
TG Fotografía

Prospecto ilustrado
TG Estampa
TE Hoja publicitaria
Tira publicitaria

Proyector cinematográfico
UP Proyector de cine
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Limpiador de película
Objetivo de proyector cinematográfico
Obturador (2)
Prisma de inversión
Proyector Pathé-Lumière

Proyector de cine
USE Proyector cinematográfico

Proyector Pathé-Lumière
TG Proyector cinematográfico

Prueba antes de la letra
UP Avant la lettre
Avant tout la lettre
Modelo para cartel
TG Prueba de estado

Prueba de artista
TG Estampa

Prueba de color
TG Estampa

Prueba de estado
TG Estampa
TE Prueba antes de la letra

Prueba de estampación
TG Estampa

Radiografía
TG Objeto gráfico proyectable

Recordatorio
TG Estampa religiosa
TE Recordatorio de Bautismo
Recordatorio de Comunión
Recordatorio de defunción

Recordatorio de Bautismo
TG Recordatorio

Recordatorio de Comunión
TG Recordatorio

Recordatorio de defunción
TG Recordatorio

Recortable
TG Estampa
TE Recortable de muñecas
Recortable de siluetas
Recortable de transportes y de construcciones

Recortable de muñecas
TG Recortable

Recortable de siluetas
TG Recortable

Recortable de transportes y de construcciones
TG Recortable

Reflectoscopio
USE Zoograscopio

Remate
TG Ilustración gráfica
TE Marmosete

Reproducción fotomecánica
USE Estampa fotomecánica

Rueda de la vida
USE Zootropo

Rueda de Newton
UP Disco de Newton
TG Objetos asociados a la cinematografía

Rueda de Faraday
UP Rueda dentada de Faraday
TG Objetos asociados a la cinematografía

Rueda dentada de Faraday
USE Rueda de Faraday

Sello agotado
UP Agotados
TG Sello de correos

Sello barrado
UP Barrados
TG Sello de correos

Sello benéfico
UP Beneficencia
TG Sello de correos

Sello conmemorativo
TG Sello de correos

Sello de correo aéreo
UP Aéreo
TG Sello de correos

Sello de correo certificado
TG Sello de correos

Sello de correo de campaña
TG Sello de correos

Sello de correo fluvial
TG Sello de correos

Sello de correo interior
TG Sello de correos

Sello de correo ordinario
TG Sello de correos

Sello de correo por bicicleta
TG Sello de correos

Sello de correo submarino
TG Sello de correos

Sello de correo urgente
USE Sello de urgencia

Sello de correos
UP Estampilla
Sello postal
TG Estampa
TE Capicúa
Falso
Sello agotado

Sello barrado
Sello benéfico
Sello conmemorativo
Sello de correo aéreo
Sello de correo certificado
Sello de correo de campaña
Sello de correo fluvial
Sello de correo interior
Sello de correo ordinario
Sello de correo por bicicleta
Sello de correo submarino
Sello de devolución
Sello de fechas
Sello de franqueo
Sello de franquicia
Sello de giro postal
Sello de guerra
Sello de impuesto postal
Sello de sobretasa
Sello de urgencia
Sello dentado
Sello fraccionado
Sello local
Sello nuevo
Sello obliterado
Sello oficial
Sello para impresos
Sello perforado
Sello sin dentar
Sello sobrecargado

Sello de devolución
TG Sello de correos

Sello de fechas
UP Fechadores
TG Sello de correos

Sello de franqueo
TG Sello de correos

Sello de franquicia
TG Sello de correos
TE Sello de franquicia militar

Sello de franquicia militar
TG Sello de franquicia

Sello de giro postal
TG Sello de correos

Sello de guerra
TG Sello de correos

Sello de impuesto de guerra
TG Sello de impuesto postal

Sello de impuesto postal
TG Sello de correos
TE Sello de impuesto de guerra

Sello de servicio
USE Sello oficial

Sello de servicio especial
USE Sello oficial

Sello de sobretasa
TG Sello de correos

Sello de urgencia
UP Sello de correo urgente
TG Sello de correos

Sello dentado
TG Sello de correos

Sello falso
USE Falso

Sello falso filatélico
USE Falso filatélico

Sello falso fiscal
USE Falso fiscal

Sello fraccionado
TG Sello de correos

Sello local
UP Sello local de recargo
TG Sello de correos

Sello local de recargo
USE Sello local

Sello nuevo
TG Sello de correos

Sello obliterado
TG Sello de correos

Sello oficial
UP Sello de servicio
Sello de servicio especial
TG Sello de correos

Sello para impresos
TG Sello de correos

Sello perforado
UP Sello trepado
TG Sello de correos

Sello postal
USE Sello de correos

Sello sin dentar
TG Sello de correos

Sello sobrecargado
TG Sello de correos

Sello trepado
USE Sello perforado

Sistema óptico
TG Cámara de vídeo

Sombra-cinema
TG Objetos asociados a la cinematografía

Sound-track
USE Banda internacional

Taco de calendario
TG Calendario
TE Hoja de calendario

Talbotipo
USE Calotipo

Tambor mágico
USE Zootropo

Taquiscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Tarjeta
TG Estampa
TE Tarjeta de visita
Tarjeta postal
Tarjeta publicitaria

Tarjeta artística
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta de circo
TG Objetos asociados al circo
Tarjeta de espectáculos

Tarjeta de espectáculos
TG Tarjeta postal ilustrada
TE Tarjeta de circo
Tarjeta deportiva
Tarjeta taurina

Tarjeta de felicitación
TG Tarjeta postal ilustrada
TE Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Tarjeta de gabinete
USE Cabinet

Tarjeta de luto
TG Tarjeta de visita

Tarjeta de medio luto
TG Tarjeta de visita

Tarjeta de Navidad y Año Nuevo
UP Crismas
Felicitación navideña
Navidal

TG Tarjeta de felicitación
TE Felicitación navideña de comercios
Felicitación navideña de oficios

Tarjeta de presentación
USE Tarjeta de visita

Tarjeta de tipos y costumbres
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta de visita
UP Tarjeta de presentación
TG Tarjeta
TE Tarjeta de luto
Tarjeta de medio luto
Tarjetón

Tarjeta de vistas y monumentos
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta deportiva
TG Tarjeta de espectáculos

Tarjeta Entero postal
USE Entero postal

Tarjeta enteropostal
USE Entero postal

Tarjeta humorística
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta militar
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta postal
TG Tarjeta
TE Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta postal de campaña
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta postal ilustrada
TG Tarjeta postal
TE Tarjeta artística
Tarjeta de espectáculos
Tarjeta de felicitación
Tarjeta de tipos y costumbres
Tarjeta de vistas y monumentos
Tarjeta humorística
Tarjeta militar
Tarjeta postal de campaña
Tarjeta postal infantil

Tarjeta postal infantil
TG Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta postal oficial
USE Entero postal

Tarjeta publicitaria
TG Tarjeta

Tarjeta taurina
TG Tarjeta de espectáculos

Tarjeta ventana
UP Ficha ventana
TG Microforma

Tarjetón
TG Tarjeta de visita
TE Posta

Taumatropo
TG Objetos asociados a la cinematografía

Teleobjetivo
TG Objetivo (1)
Objetivo (2)

Termocolorímetro
TG Fotómetro

Tête-bêche
USE Capicúa

TIFF
TG Fotografía digital

Tintotipo
USE Ferrotipo

Tira publicitaria
TG Prospecto ilustrado

Toupie-fantoche
TG Praxinoscopio

Tráiler
TG Película cinematográfica

Transparencia
TG Objeto gráfico proyectable
TE Transparencia B/N
Transparencia Color

Transparencia B/N
TG Transparencia

Transparencia Color
TG Transparencia

Trípode
TG Cámara fotográfica
Objetos asociados a la cinematografía
TE Cabeza de trípode
Pies de trípode

Trípode gimbal
USE Cabeza gimbal

Tríptico (1)
TG Folleto ilustrado

Tubo de extensión
TG Cámara fotográfica

Tubo de cámara
UP CCD
TG Cámara de vídeo

Ultraficha
UP Ultramicroficha
TG Microficha

Ultramicroficha
USE Ultraficha

Vale real
TG Billete de banco

Verascopio
TG Cámara estereoscópica

Victoria
TG Fotografía

Video disco digital
USE DVD

Videocámara
USE Cámara de vídeo

Videocasete
TG Videograbación
TE Máster video

Videocinta
UP Cinta de vídeo
TG Videograbación

Videodisco
UP Disco de vídeo
Disco láser
Disco óptico
TG Videograbación

Videograbación
UP Grabación de vídeo
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Casete
Cinta
Disco
DVD
Videocasete
Videocinta
Videodisco

Viñeta
TG Cómic
Ilustración gráfica

Visera de objetivo
USE Parasol (1)

Visor
TG Cámara cinematográfica
Cámara fotográfica

Visor de cámara fotográfica
TG Cámara fotográfica

Visor estereoscópico
TG Objetos asociados a la fotografía
TE Visor estereoscópico de columna
Visor estereoscópico "Mejicano"

Visor estereoscópico de columna
UP Taxiphote
Visor estereoscópico americano
TG Visor estereoscópico

Visor estereoscópico "Mejicano"
TG Visor estereoscópico

Visor óptico
USE Zoograscopio

Visor réflex
TG Visor

Vista estereoscópica
USE Fotografía estereoscópica

Vista móvil para linterna mágica
TG Linterna mágica

Vitola
TG Etiqueta

Viviscopio
TG Objetos asociados a la cinematografía

Volante
USE Hoja volandera

Western
USE Película del oeste

Woodburytipo
UP Fotoglitipo
TG Positivo fotográfico

Zoograscopio
UP Reflectoscopio
Visor óptico
TG Objetos asociados a la cinematografía

Zootropo
UP Daedaleum
Rueda de la vida
Tambor mágico
TG Objetos asociados a la cinematografía
TE Película de zootropo

Zootropo sonoro
USE Kinefono

Diccionario de objetos asociados a las artes de la imagen

A

Abecedario
V. Alfabeto

Abono taurino
Documento que da fe del derecho que asiste a una persona a utilizar los servicios o recibir los beneficios que ha pagado anticipadamente. En este caso, la entrada a una serie de corridas de toros celebradas con ocasión de los festejos de una localidad determinada.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 2

Abuna-e
V. Estampa erótica

Aéreo
V. Sello de correo aéreo

Aerofotogrametría
V. Fotogrametría aérea

Afiche
V. Cartel

Agotados
V. Sello agotado

Aguafuerte
V. Estampa calcográfica

Aguatinta
V. Estampa calcográfica

Álbum
Conjunto de hojas de papel encuadernadas que acogen dibujos*, grabados, fotografías*, etc. La presentación de las fotografías en álbumes se desarrolló en la época de los papeles albuminados*. A veces, ricamente adornado, con tapas de cuero repujado o de madera grabada y unidas mediante cierres de bronce o acompañado de un mecanismo de caja de música*, el objeto alcanza hacia 1870-1880 un alto nivel de sofisticación. Esta suntuosidad exterior contrasta con la calidad mediocre de los cartones interiores que, a menudo, están compuestos de varios grosores de cartón hecho con pasta de papel de mala calidad. Asimismo, hay que destacar los distintos sistemas utilizados para sujetar las copias en su interior; aberturas en las esquinas de las páginas, páginas autoadhesivas, pegado de estas en su totalidad o solo por los bordes, esquineras transparentes autoadhesivas, etc.
Los álbumes constituyen un universo particular. Aquí las fotografías se complementan mutuamente, establecen interrelaciones que las enriquecen, no solo individualmente sino en conjunto. Los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas, casi siempre recogiendo hechos agradables de recordar (celebraciones, viajes, premios, etc.). Leyendas, notas añadidas a mano, recortes de periódico u otro tipo de anotaciones existentes ayudan a comprender el todo en el que se enmarcan las fotografías.

[Fig. 14]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 134; Sánchez Vigil, J. M. (2006), p. 82; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470; Pavão, L. (2001), pp. 192-194; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Álbum de cromos
Conjunto de hojas de papel encuadernadas, generalmente con pastas decoradas, destinado a coleccionar cromos*.
En España, el primer álbum* de este tipo fue el de la *Historia de la Península Ibérica*. En 1901, se edita un álbum para coleccionar los envoltorios* de los caramelos ibéricos que pertenecía a la casa Matías López de Madrid. Más tarde serían famosos los cromos editados por Nestlé, de pequeño formato, que también se coleccionaban en álbumes. El pintor catalán Francesc Labarta dibujó la serie *Soldados de España*, contaba con treinta y seis cromos y fue editada por Jaime Boix. También fueron muy conocidas las series de otro artista catalán, Apel·les Mestres, con temas diversos como los de la guerra ruso-japonesa.

[Fig. 56]

Ref.: Corredor-Matheos, J. (1999), pp. 179-180; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), pp. 77-82; Blas Benito, J. (1996), p. 22

Albúmina
V. Papel albuminado

Aleluya
Hoja de papel en formato pliego sin doblar, impresa por una sola cara y sin colorear (excepto en las más modernas). También se designa con el mismo nombre a la estampa* pequeña contenida en este pliego, con varias de las cuales, mediante versos generalmente pareados situados al pie, se explica un acontecimiento o suceso. En su primera etapa son solo enumerativas y recogen una colección de estampas y viñetas* que, más tarde, al desarrollarse el lenguaje gráfico, serán descritas, llegando a alcanzar una intención narrativa.
Inicialmente, y en el ámbito cultural catalán, estas hojas impresas recibían el nombre de aucas*. La diferencia principal con el auca la encontramos en su temática; si el aleluya tocaba temas sobre todo de religiosidad popular y moralizantes, el auca abordaba un contenido usualmente lúdico.
[Fig. 57]
Ref.: Martín, A. (2005), pp. 44-53; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 40; Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 55

Alfabeto
Conjunto de signos gráficos representativos de las letras, mediante las cuales se fija y plasma de modo gráfico-visual la escritura manual, mecánica o electrónica y que se utilizan para representar los sonidos de un idioma.
Desde un punto de vista lingüístico, un alfabeto registra solo letras. No comprende las cifras, ni tampoco se tienen en cuenta las distintas clases de letras, como versalitas o cursivas, voladitas, ni ciertos signos como los de puntuación, de entonación y los auxiliares. Sin embargo, tipográficamente tales elementos forman parte de un alfabeto, y cuando se adquiere un tipo de letra, todos los elementos forman parte de él.
Ref.: Riesco Terrero, Á. (2003), p. 12; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 25

Almanaque
V. Calendario

Ambrotipo
Negativo fotográfico* sobre vidrio al colodión que surge en 1852. Al tomar la fotografía* la imagen se subexpone, para más tarde ser sometida a un tratamiento químico que le proporciona una tonalidad blanquecina en lugar de la coloración castaña habitual. Si se observa esta imagen blanca por transparencia se ve como negativa; sin embargo, cuando se reviste por detrás con una felpa o cartón negro se ve como positivo. Es habitual que las caras aparezcan iluminadas (pintadas a mano), lo que les da un aspecto de fotografía en color. También pueden ser dobles, con lo que dan una imagen estereoscópica. Las medidas más habituales son: placa entera (165 × 215 mm), 1/2 placa (114 × 140 mm), 1/4 placa (83 × 108 mm), 1/6 placa (70 × 83 mm) y 1/9 placa (50 × 64 mm).
El ambrotipo es una adaptación de los primeros procedimientos en los que se usa el colodión como adhesivo de las sales de plata sobre vidrio. Aparecen como am-

brotipos en 1851 y su época de popularidad, debido a su pequeño tamaño y bajo precio, llega hasta 1880. El invento se lo disputan el inglés Frederick Scott Archer y el francés Le Gray. Sin embargo, el nombre fue acuñado por James Ambrose Cutting, que lo hizo popular en Estados Unidos a partir de 1854. Tiene su origen en el procedimiento ideado a mediados del siglo XIX por J. R. Le Moyne; a través de este se obtenían originales directos sobre placa de cristal con un fondo oscuro que realzaba la imagen y daba efecto positivo.

Los ambrotipos imitaban a los daguerrotipos* y se montaban, como aquellos, en estuches de piel con terciopelo o bien a modo de miniaturas*, lo que a menudo crea confusión a la hora de diferenciar ambos procedimientos. Para diferenciarlos hay que recordar que el daguerrotipo es una imagen formada por un depósito blanco sobre la superficie de un espejo. Los negros de la imagen solo son negros cuando el espejo refleja una superficie oscura. Si la fotografía se coloca frente a una superficie clara, la imagen aparece negativa. Esta particularidad obliga a buscar el ángulo de reflexión más favorable para observar en condiciones óptimas el motivo retratado. Otro hecho para diferenciar el daguerrotipo del ambrotipo es que el primero permite contemplar el reflejo especular del observador. El proceso técnico consistía en impregnar las placas con colodión, sal común y nitrato de plata para realizar después una corta exposición con la emulsión todavía húmeda, de la que resultaba un negativo suave y transparente que se cubría al dorso con un fondo negro de papel o laca para dar el aspecto positivo. En Europa, también se le puede denominar con el nombre de positivo de colodión.

[Fig. 31]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 60-63; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 33; Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 48-49; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 30; Pavão, L. (2001), pp. 22-23; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 37; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Ambulante

Título con que se denominan las marcas postales* propias de las estafetas ambulantes de España; las primeras utilizadas en 1879 se caracterizan por su forma octogonal.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008)

Anillo de enfoque

En una cámara cinematográfica*, parte rotatoria del objetivo* que ajusta el foco* y en el cual se gradúa la distancia entre el objetivo y el sujeto que se ha de enfocar.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 30

Anuncio de escaparate

Documento, normalmente de cartón y de forma rectangular, emitido con fines comerciales. Suele estar fijado en el escaparate de los establecimientos.

Desde la Antigüedad, con la creación de las primitivas lonjas encontramos los primeros "publicistas" que, como en la actualidad, utilizaban los muros para fijar sus anuncios. Así, por ejemplo, los establecimientos se anunciaban a través de los paneles de mármol con llamativas letras. También empleaban grandes lonas extendidas en el suelo, cuidando especialmente la colocación de los artículos para su mejor exposición.

Pero es durante el Imperio romano cuando realmente se concibe el escaparate. El propio Séneca recomienda vaciar las tiendas para llenar estos espacios. Los romanos fueron también los primeros en crear catálogos de artículos, y con ello fomentaban y daban auge a las ferias comerciales; también entonces se desarrolló la forma y estructura de los anuncios exteriores, al estilo de modernos eslóganes como "solo vendo flores para los enamorados".

La invención de la imprenta (*ca*. 1440) se convertirá en un factor esencial por su capacidad de reproducir un número de imágenes rápidamente, lo que será aprovechado para la creación de carteles* y anuncios.

Uno de los hechos que más influyó en el mundo comercial y en su publicidad fue la Revolución Industrial, debido a su capacidad de producir en serie grandes cantidades de objetos, al mecanizarse los sistemas. Por ello, se empieza a hacer indispensable la publicidad, cuyo objeto es atraer al público y provocar en él la necesidad de consumir.

Ya en el siglo xx, se advierte la revolución de los medios de audiovisuales en el campo de la publicidad. En este momento el escaparate se conforma ya como un concepto independiente y, como tal, necesita un desarrollo y un planteamiento correcto, con el objeto de llevar a buen término su finalidad última: promover la venta por medio de la atracción y el estímulo.

Ref.: Cabezas Fontanilla, C. y Bastos Boubeta, A. I. (2007), pp. 3-5

Anuncio publicitario

Documento en el que se incluye cualquier tipo de leyenda, inscripción, signo, símbolo o estructura, acompañados o no de ilustraciones, que tiende a dar a conocer o divulgar al público en general, hechos, actividades, noticias, bienes o circunstancias semejantes, con o sin fines comerciales.

Ref.: Cerdá Muños, A.; Mayorga Ruvalcaba, F. y Amézcua Rosales, C. G. (2006), p. 68; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 54; Mota Oreja, I. H. de la (1988). t. 1, p. 54

Aproche

Carta náutica* que representa con detalle las zonas próximas a los puertos, entradas de canales, así como las zonas de mayor importancia o peligrosas para la navegación. Su escala está comprendida entre 1:40.000 y 1:20.000.

Ref.: Millán Gamboa, J. M. (2006), p. 34; Líter Mayayo, C. y García Calatayud, C. (1999), p. 273

Aristotipo a la gelatina

Positivo monocromo obtenido mediante el proceso de ennegrecimiento directo sobre soporte de papel baritado con emulsión de gelatina. La copia se compone de tres capas: el papel del soporte, una capa de barita y una capa de aglutinante. A diferencia del papel a la albúmina*, la capa de barita impide observar mediante microscopio las fibras del papel. Las copias pueden presentar un aspecto mate o brillo, de tono prácticamente neutro y de color marrón púrpura, siendo frecuente que aparecieran montadas sobre un soporte secundario. Es casi imposible diferenciarla del aristotipo al colodión* o colodión POP.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 139; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 41; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Aristotipo al colodión
Positivo monocromo (v. Positivo B/N*) obtenido mediante el proceso de ennegrecimiento directo sobre soporte de papel baritado con emulsión de colodión. La copia se compone de tres capas: el papel del soporte, una capa de barita y una capa de aglutinante. Las fibras de papel se distinguen parcialmente en las zonas más claras de la imagen, bajo la capa de barita o de preparación. La superficie era lisa y brillante, pero adquiría una tonalidad mate cuando se viraba con platino y oro. En general, se presentan montados en soporte secundario y es prácticamente imposible diferenciarlo del aristotipo a la gelatina* o gelatina POP. Tan solo se indica que la no reacción de la emulsión ante una gota de agua presupone la existencia de un aristotipo al colodión.
Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 139; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 41; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Auca
Hojas impresas compuestas por viñetas*, normalmente 48 grabados formando series, que aparecen en el siglo XVII dentro de la imaginería popular de tipo civil y cuyo origen fue el juego. Las primeras no llevaban texto, más tarde las xilografías se combinaron con los pies tipográficos de los versos que las suelen acompañar. Entre las imágenes se encuentran el sol, la luna y otros signos del zodiaco, lo que ha llevado a agruparlas como *aucas del sol y la luna*. También se ha teorizado sobre las similitudes con el juego de la oca*, mientras que otros han ligado sus orígenes al juego de la lotería e incluso con la temática de los azulejos de los oficios.
El auca se diferencia principalmente del aleluya* en su temática; si el aleluya tocaba temas por lo general moralizantes o extraídos de la religiosidad popular, el auca abordaba un contenido usualmente lúdico.

Ref.: Martín, A. (2005), p. 44-53; Fontbona, F. (coord.) (2003), vol. VI, p. 32; Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 169-175

Avant la lettre
V. Prueba antes de la letra

Avant tout la lettre
V. Prueba antes de la letra

B

Banda completa
Material cinematográfico utilizado en la realización de los negativos originales de sonido*. Se trata de una banda completa de segunda generación que conforma una grabación sonora producto de la mezcla de todas las bandas, equilibrándolas y dotando a cada una de ellas de la presencia y volumen que en cada momento requiera su función en el interior de la película.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 60

Banda compuesta
V. Banda de mezclas

Banda de diálogos
En una película cinematográfica*, banda sincronizada* que registra los diálogos de los actores en sincronía con el movimiento de sus labios.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 59; Mota Oreja, I. H. de la (1988), p. 85

Banda de efectos de sala
En la película cinematográfica*, banda sincronizada* que registra aquellos ruidos –pasos, puertas, viento, lluvia, etc.– que, durante el rodaje, resulta difícil obtener directamente de la realidad, siendo más efectivo y económico registrarlos, con la limpieza adecuada, mediante su recreación en la sala del estudio de sonido por un técnico especializado en efectos.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 59

Banda de efectos especiales
En una película cinematográfica*, banda sincronizada* que graba los efectos especiales de sonido (pájaros, tráfico, multitudes, etc.) y que deben ser registrados en su ambiente natural.
Ref.: Amo García, A. del (1996), pp. 58-59

Banda de mezclas
Banda completa* que, en una película cinematográfica*, contiene todos los sonidos –música, efectos y diálogos– de la película*, totalmente montados, equilibrados y valorados en cada momento en la relación deseada para la construcción del ambiente sonoro. Es la base directa para la obtención del negativo original de sonido*.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 50; Amo García, A. del (1996), p. 60

Banda de música
Junto con la banda de diálogos* y la de efectos de sala*, una de las tres de sonido final que componen la banda de sonido máster*. En ocasiones, se hace una banda de sonido compuesta de música y efectos para su distribución del territorio nacional, de forma que se pueda añadir posteriormente diálogo en otro idioma.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 50; Amo García, A. del (1996), pp. 58-59

Banda internacional
En una película cinematográfica*, banda completa* de segunda generación compuesta por las bandas de músicas* y la de efectos (v. Banda de efectos de sala* y Banda de efectos especiales*), totalmente montados. Se sitúan en pistas separadas para ser posteriormente mezclados con la banda de diálogos* doblados, equilibrándolos y valorándolos de acuerdo con las necesidades sonoras de los diálogos en el nuevo idioma.
Aunque en España es frecuente utilizar la expresión inglesa *Sound-track* para referirse a ella, en este caso se ha validado el término castellanizado.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 60

Banda sincronizada
Material utilizado en la realización de los negativos originales de sonido* en una película cinematográfica*. Está formado con los registros y transcripciones sobre películas perforadas de 35 mm* o 16 mm*, en las que cada tipo de elemento sonoro se dispondrá en el orden y lugar correspondiente de acuerdo con el montaje del copión*.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 59

Bandera
Accesorio cinematográfico de iluminación a modo de visera. Está compuesto por una pequeña plancha cuadrada o rectangular, por lo general de madera, que se instala en un brazo articulado (ceferino*) y se sitúa frente a la cámara cinematográfica* para proteger el objetivo* o las luces parásitas. También puede colocarse delante de un aparato de iluminación para recortar su haz lumínico.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 52; Páramo, J. A. (2002), *s.v.* accesorios de iluminación, p. 5

Barrados
V. Sello barrado

BAT
V. Bueno para estampar

Beneficencia
V. Sello benéfico

Billete con sello en seco
Billete de banco* del siglo XIX en el que, aparte de las firmas, se ponía un sello en seco como un signo más de autenticidad. En otras ocasiones, y para evitar las falsificaciones, estos billetes se presentaban en ventanilla para que se les estampillara como signo de legitimidad.
En España, tras la proclamación de la Segunda República, se estampillaron los billetes en circulación en 1931. De la misma forma que el Gobierno de Burgos lo hizo, durante la Guerra Civil, con los que estuvieron en circulación en 1936. Por decreto ley, fechado en Salamanca el 12 de noviembre de 1936, el Gobierno de Burgos privó de valor a aquellos billetes que fueron puestos en circulación por el Banco de España republicano a partir del 18 de julio de 1936, a la vez que obligó a estampillar los billetes emitidos antes de la sublevación. En el preámbulo se justificaba tal determinación en la necesidad de evitar "al pronto tiempo el atesoramiento", así como en la pérdida de valor de los billetes republicanos, por "el escandaloso saqueo del oro" que dejó al banco emisor sin reservas.
El Banco de España en Burgos compró 70 máquinas manuales para estampillar los billetes con un sello en seco, que contenían la inscripción "ESTADO ESPAÑOL-BURGOS". El decreto estableció un tope de 15 días para el estampillado en "territorio nacional ocupado". Durante este plazo, los billetes se podían presentar en las sucursales del Banco de España o en cajas de ahorro y bancos.
En la zona republicana, el gobierno de Largo Caballero prohibió el 29 de noviembre de 1936 la tenencia y circulación de los billetes "alterados por estampillas facciosas" y declaró a sus poseedores "enemigos del régimen" republicano.
Ref.: Martín Aceña, P. y Martínez Ruiz, E. (2006), pp. 346-347; Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 20

Billete de banco
Documento al portador que ordinariamente emite el banco nacional de un país y circula como medio legal de pago. Entre sus características cabe destacar, por ejemplo: la de ser pagadero a la vista, sin plazo alguno, en moneda metálica; la de ser siempre pagadero al portador, y la de no producir intereses. En su impresión se han utilizado tres sistemas clásicos: la litografía o impresión plana, sin relieve alguno al tacto; la tipografía, impresión alta o en relieve que, igual que la anterior, al tacto no produce sensación de relieve, y la calcografía, talla dulce o impresión baja, sistema de impresión que siempre deja la tinta en relieve sobre el papel, lo que puede apreciarse al tacto o incluso a simple vista.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 318; Alfaro Asins, C. (1996); Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), pp. 18-19

Billete de circulación restringida

Billete de los primeros bancos emisores, incluido el Banco de España, en el que su cambio quedaba limitado a una región o ciudad. Estos "billetes domiciliados" llevaban el nombre de la sucursal en que eran pagaderos en un sello estampillado en el anverso, reverso o en los dos sitios a la vez. También se pueden diferenciar por los colores de los reversos en algunas de sus emisiones. Con el tiempo se fue ampliando el ámbito de circulación, hasta llegar a la circulación general.

Ref.: Muñoz García, J.; Alonso Hierro, J. y Martín Fernández, J. (2002), p. 95; Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 20

Billete defectuoso

Billete de banco* que presenta algún fallo producido en cualquiera de las fases de su fabricación. Entre los más usuales se pueden encontrar: variaciones de los colores por alteración de las tintas, dobleces o arrugas del papel en la impresión, impresiones desplazadas, fallos en la numeración, así como la aparición de la marca de agua desplazada o volteada debido a una mala colocación del papel.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 20

Billete falso

Billete de banco* que ha sido imitado de una manera fraudulenta, en el que se intenta plagiar las marcas de agua, la numeración, etc.

Estas emisiones ilegítimas han sido motivo de colección hasta nuestros días.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 21

Billete habilitado

Billete de banco* apto para la circulación en la que aparecen las firmas del Gobernador, Interventor y Cajero, hecho diferenciador de los no habilitados al faltar la firma de este último.

Hasta el año 1856 las firmas de los billetes de banco eran siempre manuscritas. En abril del citado año, a petición del Banco de España, se autoriza por Real Orden para que la firma del Gobernador sea de estampilla, continuando las firmas a mano del Interventor y del Cajero, sustituyéndose posteriormente la firma de estos últimos por la de los empleados de Intervención y Caja. En 1871 se autoriza que todas las firmas se estampen por medios mecánicos.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), pp. 20-21

Billete inutilizado

Billete de banco* que por alguna circunstancia ha sido retirado de la circulación. Lo usual ha sido desmonetizarlos mediante taladro circular, corte de tijeras, etc.

Estos ejemplares han sido objeto de colección, en particular los emitidos por el Banco de Zaragoza.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 21

Billete no circulado

Billete de banco* que, una vez autorizada su confección, aprobados los dibujos, planchas, etc., y confeccionada la tirada, por alguna circunstancia especial no ha

llegado a ponerse en circulación oficial, normalmente por cuestiones de tipo histórico como conflictos bélicos, golpes de Estado, etc.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 21

Billete provisional

Billete de banco* que ha sido puesto en circulación durante un tiempo provisional, que generalmente responde a periodos de emergencia en caso de guerra. Como ejemplo se pueden citar los billetes de 1938 de 100 pesetas "valederos por dos años" y los cheques-billetes de Bilbao, Santander y Gijón, principalmente.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 20

Billete sobrecargado

Billete de banco* con sobrecargas o letreros adicionales estampados después de su emisión, bien de manera tipográfica bien con sello de caucho. Así, por ejemplo, algunos billetes con letreros adicionales en los que se puede leer "AFRICA", otros con "REPÚBLICA ESPAÑOLA", o los billetes provisionales emitidos en Gijón en 1937, con un sello de caucho estampado prorrogando su vencimiento.

Ref.: Ruiz Vélez-Frías, F. y Alentorn Vilá, J. (1974), p. 20

Blueprint

V. Cianotipo

Bobina

Instrumento cilíndrico de plástico o de metal, en el que se enrolla una porción de película, virgen o impresionada (en este caso con dos coberturas circulares). Cuenta con rebordes a los lados que protegen los márgenes de la cinta. Las bobinas de carga a la luz* para cámaras tienen rebordes cerrados para proteger la película de la luz, permitiendo que se introduzca en la cámara cinematográfica* durante el periodo iluminado del día. Las bobinas con rebordes abiertos también se llaman rollos* y normalmente se utilizan para la proyección.

La bobina se ha convertido en una unidad de medida para una copia estándar*: en 35 mm, una bobina de 300 m equivalía a unos 10 minutos. En la actualidad se emplean bobinas de 600 m en proyección. La película virgen en 35 mm se sirve de bobinas de 122 m y de 305 m.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 32; Magny, J. (2005), pp. 18-19; Konigsberg, I. (2004), pp. 56-57; García Ejarque, L. (2000), p. 55; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Bobina de carga a la luz

Contenedor para una película cinematográfica* cuyos lados son oscuros, la protege del peligro de exposición casi en su totalidad, excepto sus capas más externas. Estas bobinas*, que contienen 30, 60 y 120 m de película para cámaras de película de 16 mm*, y 30 m para 35 mm*, permiten la carga del chasis en entornos con iluminación normal, aunque no bajo una intensa luz-día. Algunas cámaras cinematográficas*, que llevan el alojamiento para la película en su interior, aceptan ser cargadas directamente con bobinas de carga a la luz de 30 m.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 57

Bobina de suministro
Accesorio cilíndrico en torno al cual se enrolla la película virgen*. La bobina de suministro permite la alimentación de la película a la cámara cinematográfica* para su posterior exposición.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 57

Bobina receptora
Bobina* de una cámara cinematográfica* en la que se arrolla la película tras haber sido expuesta. La película entra en la cámara desde la bobina alimentadora.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 57

Bobina S-83
Bobina* metálica que contiene 30 m de película de 35 mm*.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 57

Bon à tirer
V. Bueno para estampar

Boudoir
Formato de fotografía* estándar introducido en tiempos del negativo al colodión húmedo*. Se implanta hacia 1875 y las dimensiones de la copia son de 125 × 195 mm, montada sobre cartón de 135 × 215 mm.
[Fig. 16]
Ref.: Márquez, M. B. (1995), p. 32

Bueno para estampar
Prueba de estampación definitiva a la que debe adaptarse toda la tirada. Una vez concluido el trabajo sobre la matriz, se llevan a cabo una serie de ensayos destinados a la búsqueda adecuada de tintas, papeles o método de estampación que conviene al procedimiento gráfico empleado. Cuando se llega a la prueba definitiva, ante la total conformidad del artista, el estampador procede a marcarla con la expresión *bon à tirer*, BAT, o su equivalente en español, bueno para estampar. La totalidad de la tirada debe hacerse conforme a las pautas establecidas en el *bon à tirer*.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 89

C

Cabecera
Ilustración* u ornamentación que se coloca en la parte superior de las páginas de un libro donde comienza un capítulo o parte. Principalmente se refiere al título de un libro impreso encima de cada página de texto. Asimismo, puede ir solo en las páginas pares. También se conoce como "cabeza de página".
Con este mismo nombre se conoce a la línea de la primera plana de un periódico que contiene el título de este.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 91; Dalley, T. (coord.) (1992), p. 208

Cabeza de fricción
Tipo más simple de cabeza de trípode*, que permite el movimiento de la cámara mediante la fricción suave de dos componentes de metal. Incorpora un nivel de burbuja y su uso es aconsejable para movimientos rápidos de cámara.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al*. (2009), p. 96; Konigsberg, I. (2004), p. 62

Cabeza de página
V. Cabecera

Cabeza de trípode
Plataforma donde descansa la cámara cinematográfica* y fotográfica*, que permite efectuar panorámicas y diferentes movimientos amortiguando tirones y vibraciones.

Existen tres tipos fundamentales: cabeza de fricción*, hidráulica* y mecánica*. Por lo general, las cabezas son intercambiables.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 95-97; Calvo, C. (2007), p. 35; Konigsberg, I. (2004), pp. 556-557

Cabeza gimbal

Antiguo soporte de cámara cinematográfica* o cabeza de trípode* que permite suaves movimientos horizontales de cámara, mediante una montura móvil y un peso estabilizador suspendido entre los pies de trípode*; sobre todo se ha utilizado para rodajes en embarcaciones. Este tipo ha sido sustituido, en gran medida, por sistemas estabilizadores más ligeros y prácticos.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 64

Cabeza hidráulica

Tipo de cabeza de trípode* similar a la cabeza de fricción* pero incorporando aceite mineral o silicona líquida para permitir unos movimientos más suaves y continuos. Es el más popular.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 96

Cabeza mecánica

Tipo de cabeza de trípode* utilizado para cámaras de gran tamaño. Este tipo facilita unos movimientos suaves y precisos gracias a la incorporación de dos ruedas, de forma volante, que controlan el movimiento vertical y horizontal.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 97

Cabinet

Formato de fotografía* que es utilizado para la presentación de retratos o paisajes. Se introduce en Gran Bretaña a partir de 1866, generalizándose su uso a partir de 1870 y siendo destinada fundamentalmente a la fotografía de retrato. El original se montaba sobre un cartón en el que se estampaba, al dorso, el nombre y la dirección del fotógrafo, así como el logotipo y diseño publicitario. Las medidas se encuentran entre los 100 × 150 mm de la imagen y los 110 × 170 mm del soporte. También se le conoce con el término "gabinete".

[Fig. 17]

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* autocromía, pp. 50-51; Martínez, B. y Salgado, S. (2006), p. 20

Caja de cerillas

Recipiente, normalmente de forma rectangular o cuadrada, para conservar fósforos. Su tapa presenta una gran variedad iconográfica con retratos y figuras femeninas, masculinas, tipos regionales, toreros, tipos militares, reyes, figuras mitológicas, caricaturas*, escenas de sátiras políticas, etc. Sobre las imágenes están impresos los nombres de las fábricas, ilustradores, talleres, características del producto y si son "Proveedores de la Real Casa".

En el siglo XIX, en España, se recurre a este soporte para la difusión de héroes y hazañas. En la década de los 80 de ese mismo siglo, fueron frecuentes los álbumes*

para la colección de las fototipias estampadas en las cajas de cerillas, siendo algunas de estas series dedicadas a los grandes guerreros de la historia.

Ref.: Demange, Ch. (2007), p. 338; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 150-167

Caja de luz

Recipiente compuesto por un marco cubierto con material traslúcido, que se coloca sobre la cabeza del flash* con el objeto de crear una iluminación suave. Sus tamaños y formas son variables: rectangulares, cuadradas y poligonales. Las de mayores dimensiones se denominan "luz del norte", debido a que el efecto que producen es similar al que, en el hemisferio norte, se puede ver a través de las ventanas orientadas a este punto cardinal, una luz intensa pero difusa al no recibir la luz directamente del sol. La iluminación de una caja de luz se puede suavizar añadiendo una máscara negra que divide el área del difusor* en una matriz de pequeñas fuentes de luz difusa.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 37

Calcografía

V. Estampa calcográfica

Caleidoscopio

Pieza óptica patentada por David Brewster en 1817. A caballo entre la influencia oriental, la física recreativa y el rompecabezas, este visor se componía de un cilindro que contenía dos espejos, o dos piezas de metal pulido, unidos entre sí formando un ángulo de 45º y pegados a lo largo de la pared longitudinal del tubo. En un extremo, se colocaba un compartimento con pequeños trozos de cristal, o de cualquier otro material coloreado (trozos de papel plateado, tiras doradas, cuentas, etc.); en el otro, se practicaba un pequeño agujero (mirilla) a través del cual se podía mirar al interior. Al hacerlo, se veía solo el sector circular que llevaba en su interior los trozos de metal, pero las reflexiones en los espejos simulaban un círculo completo. A medida que giraba el tubo, la configuración iba cambiando, formando moldes octogonales regulares.

El caleidoscopio fue conocido desde la Antigüedad en China donde se le designaba con el nombre de "tubo de mil flores" (*wanboa-tang*).

El interés por los fenómenos ópticos supuso, a partir del siglo XVIII, la aparición de juguetes ópticos que se hicieron muy populares, aunque no será hasta el siglo XIX cuando se generalice su fabricación. En España lo comercializa Agapito Borrás.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 18; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 39-40; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 112; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 41; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 61; Payno, L. A. (1995), pp. 46-47; Newson, J. y Newson, E. (1986), p. 249

Calendario

Tipo de documento de publicación anual en la que, día por día, semana por semana, quincena por quincena, mes por mes, etc., se indica la fecha de cada día, su correspondencia con un día de la semana, datos religiosos y astronómicos, e incluso efemérides. El calendario es un sistema de distribución de los días del año en meses y semanas, basado en el movimiento de los cuerpos celestes.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 63

Calendario americano
V. Calendario mural

Calendario de bolsillo
Calendario* de pequeño tamaño con el que el fabricante o comerciante obsequia a sus clientes. Suele estar compuesto por una o varias hojas, y en su verso normalmente tiene impreso el calendario del año en curso, además del santoral, así como la publicidad de los productos y establecimientos comerciales. Suelen estar ilustrados con figuras o retratos, publicidad de diferentes productos, monumentos, etc.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 99-103

Calendario de pared
V. Calendario mural

Calendario mural
Documento que representa el paso de los días agrupados en unidades superiores con diversos tamaños y formas: rectangulares, circulares y con bordes troquelados. En la parte inferior se prenden las hojas del calendario. Suelen tener un remache para colgarlo de la pared. Están ilustrados con figuras y retratos que presentan una gran diversidad de tipos, actitudes e indumentaria, con diferentes productos, paisajes, etc., además de llevar impresa la publicidad del comercio, de la fábrica o del anunciante.
[Fig. 44]
Ref.: Quiney, A. (2005), p. 269; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 105-112; García Ejarque, L. (2000), *s.v.* calendario de pared, p. 63

Calotipo
El término calotipo se emplea para denominar tanto los negativos en papel, sin barita y frecuentemente encerado, como las copias positivas obtenidas por contacto de dicho negativo en papel salado*, según el procedimiento del mismo nombre patentado por Talbot en 1841. En cuanto a su reconocimiento, la apariencia de un calotipo negativo es la de una imagen sobre papel que presenta sus valores lumínicos invertidos respecto al motivo original; muestran el papel semitransparente por el bañado en cera o aceite. La fibra de papel es perfectamente visible con una lupa potente en la zona de la imagen, sin ninguna capa de aglutinante superpuesta. La de un calotipo positivo es similar a la de cualquier papel salado, pero suele apreciarse la falta de transparencia del negativo de papel que le da origen; si la imagen no ha sido virada, tiene un tono marcadamente rojizo; en caso de haber sido virada, el tono es más neutro y puede llegar incluso al violáceo. Con relativa frecuencia los calotipos fueron retocados con tinta para corregir imperfecciones, principalmente en los márgenes. En los últimos años del siglo XIX aparece un procedimiento de Kodak que podría llevar a confusión con este primitivo, aunque las imágenes de Kodak son redondas, lo que facilita la distinción.
Cuando se trate de positivos, este término será utilizado tan solo en el caso de tener la certeza de que provienen de positivar un calotipo negativo. Si no hay seguridad, se empleará papel salado o copia en papel salado. El término, que es de origen

griego ("imagen bella"), fue empleado en principio para definir los primeros negativos* y copias en papel inventados por William Henry Fox Talbot, quien obtuvo la patente del Gobierno inglés el 8 de febrero de 1841, tan solo dos años después de la presentación de la daguerrotipia, aunque se remonta al menos a 1835, presentando una comunicación al respecto en 1839.
Desbancado por los negativos con soporte de vidrio, su uso fue reduciéndose a partir de 1850. El procedimiento, primer negativo-positivo que se conoce, consistía en empapar hojas de papel en nitrato de plata y yoduro de potasio para su exposición a la luz, momento en el que se aplicaba ácido gálico y nitrato de plata. Se revelaba de nuevo con estos productos y se fijaba con bromuro de potasio e hiposulfito, hasta conseguir un negativo listo para obtener positivos.
El primer libro de fotografías (*The Pencil of Nature*) fue realizado por William Henry Fox Talbot (1800-1877) con calotipos, denominados también talbotipos. Entre las primeras obras realizadas con calotipos positivos se encuentra *Annals of the Artists of Spain* (1852), de William Stirling, primer libro de arte ilustrado con fotografías*. El éxito de este proceso dio lugar a la fundación de entidades dedicadas a la práctica y promoción como el Calotype Club de Edimburgo (1844) o la Calotype Society de Londres (1847). Tuvo mayor impacto que el daguerrotipo* en los círculos artísticos, ya que su textura (grano de la emulsión) se aproximaba a la pintura*. Por otra parte, las copias finales nunca eran iguales y el uso de papeles de tintada diferente daba como resultado acabados similares al grabado.

Ref.: Sougez, M-L. y Pérez Gallardo, H. (2009), p. 101; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 107; Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 57-58; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 120; Pavão, L. (2001), pp. 19-20; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 32 y p. 71; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000); Argerich, I. (1997), p. 83

Cámara Bolex

Cámara* de precisión, ligera y de mano de 16 mm, fabricada en Suiza, que se utiliza con frecuencia para la cobertura de noticias en televisión, sobre todo en Europa. Bolex hace cámaras de funcionamiento manual y mecánico mediante electricidad, aunque la mayoría de los modelos disponen de montura de bayoneta para teleobjetivos y objetivos* *zoom*. La *H-16 Rex 5* y la *H-16 SBM* ofrecen una torreta para tres objetivos.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 67-68

Cámara cinematográfica

Herramienta básica de toda la cinematografía cuyo término deriva de la cámara obscura o cámara oscura de los pintores del Renacimiento, y que sirve para fotografiar una serie progresiva de imágenes en una tira de película cinematográfica*, normalmente a una velocidad de 24 fotogramas por segundo en el caso de las películas sonoras (en los tiempos del cine mudo, la velocidad estándar era de 16 fotogramas por segundo, aunque las películas solían rodarse y proyectarse a velocidades más altas). Cuando las imágenes se positivan y se proyectan una tras otra en una pantalla a una velocidad uniforme, se crea la ilusión de movimiento. Las cámaras también pueden filmar a una velocidad menor de lo habitual, dando lugar al efecto de movimiento acelerado, o a una velocidad mayor de lo normal, consiguiendo el efecto de cámara lenta, aunque ambos dependen de que esas imágenes se proyecten a la velocidad normal. La cámara dispone de un visor* a través del cual el operador pue-

de ver la imagen que se va captando en la película. En la actualidad, los sistemas de control remoto y los monitores de vídeo permiten que se ruede en las zonas más difíciles y que se ejecuten los movimientos de cámara más complejos para películas comerciales. La cámara funciona normalmente mediante un motor eléctrico, aunque algunas cámaras portátiles todavía utilizan un motor manual.
La película virgen* se coloca en un chasis porta-películas* de 300 m (aproximadamente 9 minutos) y se introduce en el cuerpo de la cámara mediante la inserción en una rueda dentada de sus perforaciones, que puede estar a un lado de la película o a ambos. Cada fotograma es arrastrado individualmente por el engranaje de arrastre al introducirse en los agujeros perforados de la película. El fotograma se mantienen fijo detrás del obturador*, los rayos de la luz se filtran por el objetivo* e impresionan la película con la imagen del sujeto enfocado. Después el obturador se cierra y el engranaje de arrastre coloca un nuevo fotograma ante el objetivo, al tiempo que el chasis recoge en el rollo receptor los fotogramas ya expuestos. La película sale y entra del cuerpo de la cámara de manera continua merced a las ruedas dentadas. Para evitar que la película se rompa a causa de las variaciones de tensión producidas por el proceso de marcha, de parada y de nueva puesta en marcha, se dejan sueltos unos bucles de película por encima y por debajo de la abertura que se encuentra entre las ruedas dentadas.

Ref.: Magny, J. (2005), p. 19; Konigsberg, I. (2004), *s.v.* cámara, pp. 67

Cámara clara

V. Cámara lúcida

Cámara con sonido de sistema simple

Cámara* para película de 16 mm* que registra de manera simultánea tanto la imagen como el sonido.
Estas cámaras de 16 mm se utilizaron para la cobertura de noticias de televisión, antes del desarrollo de las grabadoras* de cinta de vídeo portátiles. Ejemplos de este tipo de cámara fueron la *Cinema Products CP-16A* y la *Mitchell SS-R16*. Estas cámaras ya no se utilizan y la película solo está disponible por encargo especial.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* cámara, p. 68

Cámara de alta velocidad

Cámaras especialmente diseñadas para rodar a una cantidad de fotogramas por segundo mayor que la normal; el objetivo es lograr una acción a cámara lenta del sujeto cuando se proyecte la copia positiva a velocidad normal. Hay dos tipos generales de cámara de alta velocidad: las que tienen mecanismos de acción intermitente normales, que pueden exponer hasta 400 fotogramas por segundo, con película de 35 mm* y hasta 600 fotogramas por segundo, con película de 16 mm*; y las de mecanismo de acción continua, que pueden filmar hasta 40.000 fotogramas por segundo, con película de 16 mm (el arrastre y la tensión de los sistemas intermitentes harían que la película se rompiera a velocidades mucho mayores a 600 fotogramas por segundo). En el segundo de los tipos mencionados, los prismas rotatorios actúan como compensadores ópticos, para evitar una imagen borrosa y para mover la imagen en conjunción con la película.

Las cámaras de mecanismo intermitente se utilizan para trabajos especiales en el estudio y para filmar actividades como espectáculos deportivos, mientras que las de sistema continuo se reservan para la investigación científica. En ocasiones, se emplea película ultrasensible, con un mayor número de perforaciones en bobinas* de unos 120 m para las cámaras de alta velocidad. Actualmente se utilizan cámaras de vídeo* y digitales* de alta velocidad para el análisis del movimiento, que han llegado a lograr mayores velocidades.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 68

Cámara de animación

Cámara cinematográfica* diseñada para fotografiar, fotograma a fotograma, dibujos*, maquetas* o cualquier otro elemento utilizado en las películas de animación, así como para filmar con velocidades continuas. Esta cámara posee un mecanismo de registro extremadamente preciso, así como un dispositivo de detención de fotogramas para la exposición fotograma a fotograma automática o manual.

Como parte de una mesa de animación, la cámara se sujeta a una columna situada sobre la superficie en la que se encuentra el material gráfico, pudiéndose mover verticalmente para cambiar el tamaño del campo o crear otros efectos. Se puede cambiar automáticamente el foco* mediante el sistema de levas. Hoy se utilizan ordenadores para programar y controlar el movimiento y las operaciones de la cámara.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 68

Cámara de campo

Cámara cinematográfica* ligera y portátil. Al ser fácil de transportar y de manejar, se utiliza fuera del estudio, por lo general para el trabajo en localizaciones.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 68

Cámara de choque

Cámara cinematográfica* especialmente diseñada y fabricada para la filmación de planos en los que esta choca contra el sujeto. Poseen varias velocidades y pueden filmar fotograma a fotograma o a intervalos.

Dichas cámaras resultan especialmente duraderas y ligeras, y disponen de la ventaja de que se pueden montar fácilmente en áreas reducidas.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 68

Cámara de cine

V. Cámara cinematográfica

Cámara de estudio

Cámara cinematográfica* demasiado grande y pesada como para ser utilizada en cualquier otra localización que no sea el estudio. Sostenida por robustos trípodes*, dichas cámaras se montan directamente sobre la cabeza de trípode* que permite girarlas o inclinarlas con facilidad. Para los planos en movimiento, la cámara de estudio se sujeta a una columna en la *dolly** o a la jirafa de una grúa.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 68-69

Cámara de exposición única
Cámara cinematográfica* equipada para tomar una sola imagen cada vez que se pone en marcha.
Se emplea en el ámbito de la filmación a intervalos, de la acción acelerada, de la pixelación o de la animación.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de fotos
V. Cámara fotográfica

Cámara de fuelle
Cámara fotográfica* surgida en los años 1880. Entre las más populares se encontraban las del británico George Hare (1882), prototipo de las fabricadas en Estados Unidos y Europa, que permitía desplazar el objetivo*, y las de Frederick Sanderson (1895), con posibilidad de mover el fuelle de enfoque. Antes de finalizar el siglo XIX se presentó la Graflex de forma cúbica y con visor* en la parte superior. A comienzos del siglo XX, el fotoperiodismo demandó cámaras más prácticas y ligeras como la Linhof, creada en 1910 por el técnico alemán Valentin Linhof. En competencia con esta apareció en el mercado la Speed Graphic, destinada especialmente a los reporteros por William Folmer. Estas cámaras permitían incorporar bombillas sincronizadas para obtener imágenes en lugares oscuros o con poca luz.
[Fig. 13]
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* cámara fotográfica, p. 111; Sánchez Vigil, J. M. (2002), *s.v.* cámara, p. 121

Cámara de gran formato
Cámara fotográfica* capaz de reproducir una imagen negativa más grande que la normal (35 mm); de esta manera se crea una imagen en pantalla de gran calidad y tamaño. Los costes de filmar en película de un ancho tan grande se consideran hoy demasiado elevados para las películas comerciales, aunque a veces se amplían imágenes de 35 mm a copias de 70 para exhibiciones particulares de películas especiales. Dos cámaras de este tipo; la *VistaVisión* de 35 mm, que crea un fotograma con una relación de aspecto de 1,470 por 0,908 pulgadas (3,733 por 2,306 cm) mediante su funcionamiento horizontal, y la *Panavisión* de 65 mm, que da una imagen negativa de 1,912 por 0,870 pulgadas (4,856 por 2,209 cm), se utilizan en la filmación de efectos especiales debido a su gran calidad de imagen.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de manivela
Cámara cinematográfica* que se hace funcionar girando manualmente una manivela. Estas cámaras se utilizaban en los comienzos del cine.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de mano
Cámara cinematográfica* pequeña y portátil, que puede llevarse en la mano durante el rodaje. Estas cámaras se usan profesionalmente en la actualidad y están disponibles en diversos anchos de película, desde la cámara réflex* *Panaflex System-65*

Hand-Holdable de Panavision hasta la *Eclair ACL* de 16 mm, con un peso aproximado de unos tres kilos y medio.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de montura única para objetivo
Cámara cinematográfica* con una única montura para un objetivo*, en lugar de una torreta que sostiene tres o cuatro objetivos. Las primeras cámaras de estudio* solo permitían un objetivo cada vez; en la actualidad, aunque siguen existiendo, la mayoría de las profesionales utilizan montura de torreta.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de producción
Cámara cinematográfica* utilizada en un estudio o en localizaciones durante el rodaje, a diferencia de las cámaras de truca* utilizadas para planos de máscara, copiado con doble película y positivado óptico.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de tres tiras
Cámara cinematográfica* que utiliza tres películas distintas para registrar las ondas luminosas de cada uno de los colores primarios.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de truca
Cámara cinematográfica* especialmente diseñada con la más alta calidad de registro y precisión posibles. Cada fotograma debe sujetarse en su posición delante de la ventanilla con gran firmeza, así se combinan elementos de distintas imágenes en una sola imagen compuesta. Este tipo de cámaras también cuentan con obturadores variables*, diversos motores para diferentes velocidades y efectos, y contadores de metraje para filmación fotograma a fotograma.
La cámara de truca se utiliza en planos de máscara de efectos especiales, en el copiado con doble película y en el copiado positivado óptico. Asimismo, se emplea el registro por contragarfios, en el que se engranan las perforaciones ajustándose perfectamente a ellas.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de velocidad intermedia
Término que a veces se aplica a una cámara de alta velocidad* que utiliza un mecanismo intermitente para obtener velocidades mayores que las obtenidas en la de 24 fotogramas por segundo. Este tipo de aparatos suele contar con un mecanismo de arrastre más robusto y puede alcanzar velocidades de varias decenas de metros por segundo, tanto para película de 35 mm* como de 16 mm*.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 69

Cámara de vídeo
Aparato que capta las señales luminosas y transforma las imágenes recibidas a través del objetivo en señales electrónicas denominadas analógicas.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 83; Magny, J. (2005), *s.v.* cámara, p. 19

Cámara digital

Cámara* que graba imágenes fijas, transformando los rayos de luz en un código digital de números binarios mediante un tubo de cámara* o CCD (*Charge Coupled Device*).

Se componen de una unidad física sensible de CCD que al recibir la luz producen una señal eléctrica convertible en valores binarios. El registro de imágenes se realiza mediante un dispositivo de carga o tarjeta digital de capacidad diversa. Se clasifican en dos grupos: portátiles y especiales; las primeras son de aplicación general y su uso corresponde al aficionado, y las segundas se emplean en trabajos profesionales.

En 1981, Sony anunció una película magnética sin necesidad de proceso químico para obtención de imágenes y, tras catorce años de investigación, presentó la cámara *Mavica* (*Magnetic Video Card*), que fue comercializada a finales de los 80. Se compone del cuerpo y del disco grabador magnético (*Mavipak*) que originariamente permitía tomar 25 imágenes y que luego fue modificado por un disquete para almacenaje. Estas cámaras están en un continuo proceso de mejora y ahora superan al vídeo Hi-8 en resolución.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 112; Konigsberg, I. (2004), p. 70

Cámara estereoscópica

Aparato fotográfico estereoscópico de placas, en metal y vidrio, compuesto por una placa estereoscópica con dos objetivos*, portaplacas incorporado y visor*.

El aparato se fabricó basándose en la visión binocular. La visión de los ojos humanos, con una separación de unos 65 mm entre ambos, capta sendas imágenes levemente distintas que se sintetizan en una sola percepción tridimensional. Sobre esta base, Charles Wheastone (1802-1875) ideó un aparato en 1832 para visionar dos láminas repetidas con un ángulo de visión acorde con la distancia que separa los ojos, lo que se aplica con posterioridad al daguerrotipo*. Más tarde, David Brewster propuso la primera cámara estereoscópica con dos objetivos, cuyo prototipo, fabricado en París por J. B. Dancer en 1853, determinaría el formato estereoscópico profesional del siglo XIX: dos placas de 76 mm de ancho, una al lado de la otra y cuyos centros se encuentran a 76 mm de distancia entre sí. Ya en la década de los 90 del mismo siglo, se construyeron cámaras estereoscópicas de bolsillo para aficionados, como el verascopio* de Jules Richard, lanzándolo al mercado en 1894, y continuó fabricándolo hasta 1920. La estereoscopia tuvo larga vida y tanto las vistas realizadas por los aficionados como las que se vendían en el comercio constituyeron una afición mantenida hasta entrado el siglo XX.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 99; Sougez, M-L. y Pérez Gallardo, H. (2009), p. 179; Jiménez, C. (2008), p. 46; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 43; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 22

Cámara fija

Cámara cinematográfica* inmóvil que rueda desde una única posición. A veces, una cámara puede permanecer fija sobre una misma escena de manera efectiva, con el fin de mostrar algún cambio gradual en el clima o en el tiempo.

Una cámara fija es adecuada si los planos son suficientemente breves y hay bastantes cortes entre estos, de esta manera se logra mantener con más facilidad el interés del público.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 70

Cámara fotográfica

Aparato destinado a la toma de fotografías*. Consta de cuerpo y objetivo*; en el primero se forma la imagen, bien sea sobre la película fotográfica* emulsionada o sobre cualquier otro dispositivo digital. Existen dos modelos de cámara: compactas* y de óptica intercambiable*. Por el formato del negativo que permiten impresionar, se clasifican en pequeñas (24 × 36 mm) y grandes (más de 9 × 12 cm). Las partes fundamentales de la cámara son: visor de cámara fotográfica*, objetivo de cámara fotográfica, disparador de cable*, obturador de cámara fotográfica*, dispositivo de arrastre y flash* incorporado. Cada uno de estos elementos realiza una función determinada en el proceso de captación de la imagen.

Los primeros aparatos se basaron en el funcionamiento de las cámaras oscuras* y se denominaron daguerrotipos*. A mediados de los años 50 se presentaron las cámaras estereoscópicas* de doble objetivo, patentadas por David Brewster (1849), Aquile Quinet (1850) y John Benjamin Dancer (1856). Los nuevos estudios sobre emulsiones y su aplicación a las placas de vidrio influyeron en los distintos modelos, en especial en la presentada por William Schmid en 1883 para placas secas. La revolución llegaría con la *Kodak n.º 1*, creada por George Eastman en 1888, artilugio de cajón muy sencillo de utilizar y concebido para aficionados al encargarse el fabricante de montar y revelar la película sin intervención del usuario. Se realizó a partir de los modelos de Eastman Walker (1885) y Cossit (1886), y permitía tomar 100 vistas con película a rollo. A este modelo lo siguieron *Kodak Pocket* y *Kodak Electra*, máquina para el aficionado, y ya desde 1900 los aparatos *Plegable* y *Brownie*. Las cámaras de fuelle* surgieron en los años 80 y entre las más populares se encontraban las del británico George Hare (1882), prototipo de las fabricadas en Estados Unidos y Europa, que permitía desplazar el objetivo, y las de Frederick Sanderson (1895) con posibilidad de mover el fuelle de enfoque. Antes de finalizar el siglo XIX, se presentó la *Graflex* de forma cúbica y con visor en la parte superior y, a comienzos del XX, el fotoperiodismo demandó cámaras más prácticas y ligeras como la *Linhof*, creada en 1910 por el técnico alemán Valentin Linhof. En competencia con esta salió la *Speed Graphic*, destinada especialmente a los reporteros por William Folmer. Estas cámaras permitían incorporar bombillas sincronizadas para obtener imágenes en lugares con poca luz. A mediados de los años 20 se presentó la *Ermanox*, ligera de peso y con diafragma f/2, que permitía captar imágenes nocturnas y en interiores poco iluminados con negativos de 4,3 × 6 cm. Sin embargo, la estrella de la época fue la *Leica* de Oscar Barnack, que eclipsó el resto por su reducido tamaño y por los rollos de 35 mm con los que disparar 36 veces sin cambiar la película. Casi al mismo tiempo, en 1929, la firma Frank & Heidecke, fabricante del obturador *Compur*, comercializó la *Rolleiflex*, caracterizada por el sistema réflex de doble objetivo, precisión en el enfoque sobre cristal esmerilado y el uso de negativos en formato medio (4 × 4 cm, 6 × 6 cm y 6 × 9 cm). En 1932 la empresa Zeiss-Ikon creó la *Contax*, con características similares a la *Leica*, mejoradas en 1934 al añadir el telémetro; el primer modelo era pesado y alargado, pero de enfoque preciso gracias a la óptica *Zeiss*, de mayor calidad que los objetivos *Leitz* fabricados hasta entonces. Después de la Segunda Guerra Mundial, en 1948, Edwin H. Land presentó el primer modelo de Polaroid que permitía obtener un positivo directo, ya que el revelado se efectuaba in situ. Este modelo fue modificado y mejorado con la película Polacolor (1965). En 1948 se presentó el primer

modelo de Hasselblad de formato medio, similar a la *Rolleiflex* en su diseño, de gran precisión de enfoque, óptica intercambiable y alta velocidad de obturación. Los modelos *Instant* fueron muy populares entre los aficionados y profesionales, que los utilizaron para pruebas de encuadre e iluminación al disponer de una copia en apenas unos minutos. Desde los años 60 del siglo pasado, la popularización de la fotografía ha generado modelos de cámara compactas y cámara réflex* de gran variedad en función de la demanda. En 1963 Kodak presentó la cámara *Instamatic* de manejo sencillo, poco peso y carga rápida, con una producción millonaria hasta 1970. En esta década fueron muy populares los modelos *Kodak* y otros, como la española *Werlisa*. En los años 90, la irrupción en el mercado de las cámaras digitales* supuso un cambio importante, siguiendo las pautas marcadas por la industria fotográfica.

[Fig. 11]

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 110-111; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 121-123

Cámara fotográfica compacta

Cámara fotográfica* en la que el objetivo* permanece fijo junto al cuerpo.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 110

Cámara fotográfica de óptica variable

Cámara fotográfica* en la que se permite el cambio de objetivo*.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 110

Cámara instantánea

Cámara fotográfica* que hace uso de una película fotográfica* o rollo auto-revelable. Estos aparatos, especialmente en los años 60 y 70 del siglo xx, se hicieron muy populares entre los aficionados y profesionales, que los utilizaron para pruebas de encuadre e iluminación al disponer de una copia en apenas unos minutos. Una de las más conocidas fue la creada por la empresa Polaroid Corporation (fundada en 1943).

En 1947 Polaroid presentó el proceso fotográfico, patentado por el físico Edwin Robert Land (Bridgeport, 1909) en la ciudad de Boston (Massachusetts), por el que mediante una cámara especial, en la que se incluía una cápsula de revelado inmediato del negativo*, se producía una copia positiva en B/N (v. Positivo B/N*). Este método revolucionó algunos campos de la fotografía, en especial en aquellos donde era necesario realizar pruebas (publicidad, propaganda, moda, etc.). En 1948, Land presentó la *Model 95 Land Camera*, comercializada en la década de los 50, y en 1954 se realizaron las primeras pruebas en color que dieron lugar al método Polacolor, lanzada en 1963 y posteriormente en 1975 con el nombre de *Polaroid 2*. En 1972 alcanzó su máxima popularidad entre los aficionados y los profesionales gracias al sistema sx-70 que revelaba las copias en segundos. Kodak presentó en 1976 el modelo similar *Instant Print* que originó pleitos por la patente, finalmente resueltos a favor de Polaroid. En el año 2001 se han desarrollado nuevas tecnologías (*Onyx* y *Opal*) para la obtención de Polaroid desde cualquier soporte (cámaras fotográficas, ordenadores, teléfonos móviles, etc.).

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* cámara fotográfica, pp. 110-112 y *s.v.* Polaroid, p. 457

Cámara lúcida

Aparato patentado en 1806 por William Hyde Wollaston (1766-1828), denominado también cámara clara. Se basa en la refracción de la luz a través de un prisma que proyecta la imagen sobre el original para su posterior trazo. Tiene, por lo tanto, la misma función que la cámara oscura portátil*, captar la imagen de la realidad para poder fijarla manualmente. A diferencia de esta, tiene la ventaja de poder trabajar en cualquier condición de iluminación, y la desventaja de tener que trabajar en una posición más incómoda, al tener que colocar el ojo justo al borde del prisma para que se produzca la ilusión óptica por la que la imagen de la escena aparece reflejada sobre el papel, haciendo posible la copia manual. Este instrumento fue desarrollado por William Henry Fox Talbot (1800-1877) para su aplicación en los llamados dibujos fotogénicos (proceso inventado por Talbot para la obtención de negativos fotográficos* sobre papel).

La cámara lúcida fue empleada por dibujantes y pintores para la reproducción de distintas escenas, fundamentalmente paisajes.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 46; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 123; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 19; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 24-25

Cámara oscura portátil

Caja de madera o metal totalmente cerrada a la luz excepto un orificio donde se coloca el objetivo*, lo que permite que la imagen captada sea luminosa. Los rayos luminosos se proyectan en una pared interior de la cámara opuesta al objetivo, donde se halla un espejo de 45º, que envía la imagen a la parte superior sobre un cristal esmerilado para que el dibujante pueda calcarla. La cámara oscura portátil se construirá en las más variadas formas y tamaños, desde la de tipo tienda de campaña, que se componía simplemente por la cobertura de una tela negra, en cuya parte superior sobresalían una lente biconvexa y un espejo, hasta cámaras de bolsillo de 15 a 20 cm de largo por 5 o 7 cm de ancho. Algunas tenían forma de libro, otras iban montadas en el puño de un bastón. También las había en forma de mesa o en forma de silla de mano. En ocasiones, se adaptaban carruajes para ser utilizados como cámara, tapizando el interior con un material oscuro. En este caso y en el de la silla de mano, la lente se colocaba en el techo del coche, y la imagen era reflejada sobre el tablero de dibujo por un espejo, de modo que el viajero podía tomar apuntes sin tener que bajarse del vehículo.

Las cámaras oscuras portátiles fueron muy utilizadas durante el siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, y se consideran como las predecesoras de la fotografía. Durante el último tercio del siglo XVIII la cámara oscura se convirtió en un espectáculo público y para ocultar su sencillez externa y sugestionar al espectador, se adornó con pinturas alegóricas de demonios, reptiles o arpías, pasando de los dominios de la ciencia y del arte al de la magia callejera y ferial. Por una moneda el público aplicaba el ojo a la mirilla de la caja prodigiosa y veía resumido en un pequeño marco a la muchedumbre moviéndose, sombras de difuntos o de otros fenómenos sobrenaturales. Tal fue su popularidad que el 20 de abril de 1783, durante el reinado de Carlos III, su primer fiscal, el conde de Campomanes, promulgó una ley que prohibía el ejercicio de diversas profesiones ambulantes: "…que con ningún motivo se permita que los Buhoneros, y los que traen cámaras obscuras, y animales con habilidades, anden vagando por el Reino…" (Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo).

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 92-95; Jiménez, C. (2008), p. 45; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 17-18

Cámara para filmación a intervalos
Cámara cinematográfica* especialmente equipada con un mecanismo de filmación fotograma a fotograma y un temporizador, con el fin de filmar automáticamente un fotograma, durante un periodo determinado, cada vez a intervalos exactos.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 72

Cámara por control remoto
Cámara cinematográfica* manejada a distancia y, por consiguiente, capaz de tomar planos en áreas difíciles y de efectuar complicadas maniobras.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 72

Cámara réflex
Cámara fotográfica* que permite la reflexión en la pantalla de enfoque gracias a un espejo interior y cuya principal cualidad es que la imagen captada es exacta a la que se percibe por el visor*. Las réflex binoculares o de doble objetivo*, uno de los cuales hacía la función exclusiva de enfoque, se hicieron muy populares. Las cámaras réflex de objetivo único fueron difundidas después de la Segunda Guerra Mundial por las grandes firmas japonesas y en especial por Asahi Optical Company, que presentó en 1951 la *Asahiflex* con exposímetro* en la lente. En 1972 se mostró la *Pentax ES*, primera cámara con el control de exposición completamente automático.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* cámara fotográfica, p. 111; Konigsberg, I. (2004), p. 72; Sánchez Vigil, J. M. (2002), *s.v.* cámara, p. 121

Capicúa
Término de origen catalán adoptado en castellano para designar una pareja de sellos de correos*, en el que uno de ellos ha sido impreso en posición invertida respecto del otro. En la terminología filatélica también se les denomina *tête-bêche*.
En el caso de sellos en forma de cuadrado, pueden originarse también errores de colocación de clisés contiguos en una plancha, que producen lo que puede considerarse una capicúa parcial como, por ejemplo, que el diseño de un sello aparezca girado en un ángulo de 90º en lugar de los 180º que generarían un auténtico capicúa.
La impresión capicúa se ha efectuado en ocasiones de manera intencionada, aunque en otras se trata de un error, fruto del poco cuidado puesto por los encargados de manipular los elementos utilizados en la composición de la plancha de impresión de un sello. En el proceso de elaboración de planchas tipográficas a partir de composiciones mosaico formadas por tacos separados, es relativamente fácil cometer el error de situar dos tacos contiguos con los correspondientes diseños invertidos uno respecto del otro, lo que provoca la posterior aparición de una pareja capicúa, ya que la composición se realiza colocando todos los tacos boca abajo, esto es, con la cara portadora del clisé sobre la superficie de una mesa y, por tanto, fuera de la vista del operario, que no puede verificar la correcta o, por el contrario, incorrecta colocación de los diseños mientras realiza la composición.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Capuchón
Tela negra que cubre la cámara fotográfica* y la cabeza del fotógrafo.
Su función es la de permitir ver una imagen en la pantalla protegiéndola de la luz ambiente. Lo que durante un tiempo fue "distintivo" de los fotógrafos, hoy solo suelen utilizarse en las cámaras de gran formato con pantallas esmeriladas, sobre todo aquellas con el objetivo* ajustado a la abertura en uso.
Ref.: Präkel, D. (2009), p. 46

Carné de baile
V. Carnet de baile

Carnet
Cuaderno de pequeño tamaño constituido por hojitas que contienen un determinado número de sellos*, del mismo o diferente valor y diseño, impresos juntos y en ocasiones en parejas capicúas*.
Con relativa frecuencia las tapas del carnet, así como los márgenes situados alrededor de los sellos, aparecen cubiertos con propaganda, lo que hace que en algunos casos sean vendidos con un cierto descuento en relación a la suma de los valores faciales de los sellos que los integran.
El primer país que emitió sellos expendidos en carnet fue Luxemburgo en 1895, datando los primeros españoles, que contenían cuatro sellos conmemorativos* del ingreso de España y Portugal en la Comunidad Europea, del 7 de enero de 1986.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Carnet de baile

Pequeño libro de anotaciones de los bailes comprometidos. Se presenta en forma de librito de dos hojas con un pliego central atado, normalmente con un cordón de seda. Otra forma consiste en una serie de hojas unidas en un extremo por un pequeño remache. Suelen adoptar la forma silueteada de los motivos representados: paipái, cesta de flores, bolso, etc. El cordón que atraviesa la anilla lleva en su extremo un pequeño lápiz. Los materiales con los que se realizaban estos utensilios son muy variados: marfil, carey, nácar, azabache, etc. Tanto la materia como los motivos decorativos con que se adornaban, determinaban el estado civil de su propietaria: las solteras utilizaban el nácar, las casadas el marfil y el azabache se reservaba a las viudas, lo que facilitaba la información sobre el estado civil de la dama a la que los caballeros pretendían solicitar un baile. En el texto impreso suelen aparecer datos como la entidad organizadora, la fecha, si es un carnet de señora o de caballero, etc.
Durante la España del romanticismo, tarjeteros y carnets de baile no podían faltar entre los complementos que una dama debía llevar en el bolso. Los nobles y burgueses decimonónicos organizaban periódicamente diversos acontecimientos sociales que les permitían abrir las puertas de sus palacios. Las damas tenían la obligación de acudir a estas fiestas con un cuadernillo en el que, por riguroso orden de petición, debían anotar los nombres de los caballeros que solicitaban un baile.
Los bailes decimonónicos contaron con un estricto protocolo que había de seguirse de manera escrupulosa, tanto por parte de los anfitriones como por la de los invitados. Por su parte, los propietarios debían enviar las tarjetas de invitación de ocho

a quince días antes de la fiesta, siendo obligada una contestación. A la llegada de los invitados se les entregaba a las señoras un programa con las piezas que se iban a tocar. Los caballeros se acercaban a la dama para solicitarle un baile y esta apuntaba su nombre en el carnet por riguroso orden de petición; era "norma" obligada el que una mujer nunca podía rechazar una invitación masculina, en caso contrario se consideraba como una descortesía. Asimismo, estaba estipulado que un invitado siempre ofrecía el primer baile a la joven a la que acompañaba, aunque teniendo en cuenta que nunca debía de bailar con una misma dama más de cuatro piezas en la misma velada. Por su parte, el dueño de la casa debía ocuparse de que todas las mujeres bailasen, ofreciendo su compañía a las menos solicitadas.

[Fig. 46]

Ref.: Museo del Romanticismo: La colección (2011), M. Rodríguez Collado, pp. 132-135; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 57-59; Amaro Gamboa, J. (1999), p. 181; Liceras Ferreres, M.ª V. y Vicente Conesa, M.ª V. (1994)

Carta (1)

V. Menú

Carta (2)

V. Naipe

Carta aeronáutica

Carta* de navegación especialmente preparada para la aviación. Las de aproximación y aterrizaje, en pequeñas y medianas distancias, son en general mapas topográficos* adaptados para la aviación mediante añadido de colores vivos. Las cartas de navegación a alta velocidad, lejos de la aproximación al aterrizaje, reducen al mínimo el fondo topográfico, atenuando los colores y dando más relevancia a las informaciones aeronáuticas: ayuda electrónica, radionavegación, etc. Resaltan los planos urbanos*, los de aeropuertos, los perfiles topográficos, los obstáculos.

Ref.: Álvarez Leiva, C. y Macías Seda, J. (2007), p. 132; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151; George, P. (1991), p. 367

Carta arqueológica

Con la aprobación de la Ley de Patrimonio Histórico Español 16/1985, de 25 de junio, las competencias culturales fueron transferencias por parte del Estado a las diferentes Comunidades Autónomas. De este modo, ha sido prioritario para las administraciones autonómicas definir un mapa de recursos arqueológicos cuyo conocimiento será clave en la ordenación del territorio. Para elaborar la Carta Arqueológica de una provincia o municipio se ha de tener en cuenta los siguientes puntos: búsqueda de la bibliografía general y específica del territorio; fondos museográficos públicos o privados; recogida sistemática de las tradiciones orales o escritas sobre un yacimiento arqueológico o hallazgo; la observación superficial directa del territorio (prospección arqueológica) y la localización espacial sobre un mapa de los restos arqueológicos, con el uso de una serie de signos convencionales. Además se aportarán anexos documentales y gráficos.

[Fig. 69]

Ref.: Ruiz Gil, J. A. (2005), p. 52; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 145

Carta astronáutica
Carta cartográfica* de itinerario en la que se representan las rutas para la navegación más allá de la atmósfera terrestre.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* astronáutica, p. 234

Carta astronómica
Carta cartográfica* o mapa* que representa, sobre un plano, una parte del Universo estrellado: galaxias, constelaciones, sistema solar, o un astro concreto.
Existen cartas astronómicas desde la más remota Antigüedad, pero las más conocidas son: la del sistema aristotélico en el que la Tierra ocupa el centro del Universo y la cúpula celeste cerrada por estrellas; la del sistema de Ptolomeo con la Tierra como centro del Universo, y la del sistema copernicano con el Sol como centro de su sistema y la Tierra como un planeta más que gira a su alrededor.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 153

Carta batimétrica
Carta oceanográfica* cuyo fin fundamental es la representación del relieve y de la profundidad submarina. Cuando se realiza a gran escala se utilizan curvas batimétricas equidistantes, que representan formas de la superficie terrestre bajo las aguas y su profundidad respecto del nivel del mar; tan solo se utiliza en cartas de gran escala. En cartas a pequeña escala se aplican las tintas batimétricas, zonas de profundidad marina representadas con distinta matiz, desde el blanco para la plataforma continental, hasta el azul intenso para las fosas abisales.
A menudo, a las cartas batimétricas también se les llama mapas batimétricos por tener un uso de investigación oceanográfica.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149; Lanza Espino, G. de la *et al*. (1999), p. 56

Carta cartográfica
Representación de la parte marítima o marítimo-costera, del espacio aéreo, de la esfera celeste o bien de un sector concreto del Universo. Lo habitual es que la carta sirva para atender las necesidades de los navegantes, tanto náuticos como aéreos. Las cartas se han diseñado para trabajar con ellas: sobre ellas se localizan objetos o fenómenos, se trazan trayectorias o se marcan rumbos para la navegación marítima, fluvial –en los grandes ríos navegables– o aérea.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 125

Carta celeste
Carta cartográfica* o mapa* básico o temático* en el que se representan por separado los elementos de un fenómeno compuesto. Es la visión que del Universo se tiene desde la Tierra. En la esfera celeste, situado el observador en el centro de esta, sobre el horizonte o plano que corta la esfera celeste en dos hemisferios, se sitúa en su frente el Norte y a la espalda el Sur; a la izquierda el Oeste y a la derecha el Este. Sobre su cabeza, a 90º el cenit (intersección de la vertical de un lugar con la esfera celeste) y bajo sus pies, en el otro hemisferio, el nadir (punto de la esfera celeste diametralmente opuesto al cenit). Cuando se representa como un plano* –sistema ecuatorial–, presenta dos polos: el Norte en la parte superior de la carta, y el Sur en

la inferior, pero el Este aparece a la izquierda y el Oeste a la derecha –efecto espejo–. La línea central horizontal es el "ecuador celeste", equivalente al ecuador terrestre (0º), y los círculos equivalentes a los paralelos terrestres son las líneas de "declinación", equivalente a la latitud terrestre. Las líneas verticales son círculos máximos, equivalentes a los meridianos terrestres. Las intersecciones entre el plano de la eclíptica y el ecuador celeste se denominan equinoccios y el de primavera es el "punto vernal o aries". La distancia entre el círculo máximo de un astro y el punto vernal es lo que se llama "ascensión recta", equivalente a la longitud terrestre. En las coordenadas astronómicas la ascensión recta es marcada con números romanos. Lo más frecuente es encontrarse dos cartas o mapas celestes hemisféricos –Norte o Sur–, y dentro de ellos la visión del cielo en determinados grados de declinación. Para representar las estrellas circumpolares, como se haría si se representase un polo terrestre, se sitúa el polo en el centro, la declinación la indican círculos concéntricos y la ascensión recta radios que salen del polo. Por el movimiento de precesión de la Tierra, las coordenadas de un punto cambian lentamente –un giro completo cada 25.800 años–, pero la forma de las constelaciones permanece inmutable.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 152-153; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Carta de arrumbada

V. Carta de arrumbamiento

Carta de arrumbamiento

Carta náutica* en escalas variables, según la superficie a representar, que oscilan generalmente entre 1:250.000 y 1:2.000.000 –en España entre 1:2.000.000 y 1:3.000.000–. Puede haber distintos tipos como la carta de recalar o de recalada y la carta de derroteros*.

Este tipo de cartas se destinan a la navegación de altura y a las tomas de contacto con el continente.

Ref.: Millán Gamboa, J. M. (2006), p. 34; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151; García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 273

Carta de biología marina

Carta oceanográfica* que representa la vida en los océanos. Es una carta temática cuya base es la investigación de la biología marina.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149

Carta de corrientes

Carta oceanográfica* que representa las corrientes de aguas oceanográficas o marinas: velocidades, dirección, sentido, salinidad, temperatura, profundidad, etc.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149

Carta de derrotero

Carta* para la navegación aérea o marítima, con la determinación de la estima y del rumbo –carta de rumbos, generalmente en forma de cinta–, así como para la de otros medios de localización y de los itinerarios.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151

Carta de líneas de navegación aéreas
Carta aeronáutica* de itinerario en la que se representan las rutas de líneas aéreas regulares, los aeropuertos de escala y otros datos de interés general para los pasajeros de aviones. Como en el caso de las líneas marítimas, es una cartografía que también tiene un carácter temático.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 152

Carta de líneas de navegación marítima y fluvial
Carta náutica* de itinerario en la que se representan las rutas marítimas, los puertos de escala y otros datos de interés general para los pasajeros de los buques. En realidad esta carta está más próxima a la cartografía temática.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151

Carta de menú
V. Menú

Carta de navegación aeronáutica del mundo
Carta aeronáutica* internacional que cubre toda la superficie del globo terrestre y tiene un fondo planimétrico detallado, de presentación uniforme. Compuesta por hojas de escala 1:1.000.000 a cargo de la Organización Internacional de Aviación Civil. Coinciden con las del Mapa Internacional del mundo.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151

Carta de navegación con instrumentos
Carta aeronáutica* realizada para la aproximación a un aeropuerto, proporcionando vistas de frente y de perfil del proceso de aproximación con instrumentos. Incluye las instalaciones de radio que se hallan en ruta, las altitudes, los terminales de llegada, obstáculos, etc. La escala más frecuente es de 1:250.000.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151

Carta de navegación costera
Carta náutica* con una escala comprendida entre 1:40.000 y 1:250.000 –en España entre 1:50.000 y 1:200.000–. Se destina a la navegación propia de la costa, derrotas de cabotaje y al turismo.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151; García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 273

Carta de navegación visual
Carta aeronáutica* similar a los mapas* generales, que reflejan una selección de características reconocibles en un aeropuerto y sus alrededores, tales como ciudades, carreteras, líneas férreas, etc., así como otros elementos significativos, como balizas. La escala más frecuente es la de 1:250.000.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151

Carta de pesca
Carta oceanográfica* que representa de manera detallada el fondo marino, resaltando datos para la práctica de la pesca. Es una carta temática.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149

Carta de puertos
Carta náutica* de escala superior a 1:40.000 –en España escalas superiores a 1:50.000–. Generalmente son utilizadas para el atraque de buques en los diques del puerto.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 151; Butler, M. J. A. (1990), p. 52

Carta estelar
V. Carta astronómica

Carta estelar giratoria
Carta celeste* en forma de disco –planisferio– que gira alrededor de uno de los polos y en el que una lámina recortada permite ver solamente las estrellas visibles en un lugar y un momento determinados.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 153

Carta marina
Carta cartográfica* que, en general, representa todo lo relacionado con el espacio oceánico y su ámbito costero. Es una cartografía básica, pero, como ocurre a ciertos mapas de carácter militar, tienen por sí mismas una finalidad de navegación o de orientación de rutas, de ahí que se sitúen entre la cartografía básica, por su reflejo a la realidad; la cartografía especial o específica, dedicada a una función concreta, y la temática, por la simbología relativa al uso al que se destinan. Sus escalas varían según la necesidad de detalle y, a diferencia de los mapas topográficos*, las series de cartas no se hacen con una escala uniforme. En España, una de las principales series es la de escala 1:50.000. En su diseño se busca facilidad de lectura, señalización y adecuación al medio para el que se realizan. Se pueden distinguir entre: carta oceanográfica* y carta náutica*.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149

Carta náutica
Carta cartográfica* de una zona marina o de otra superficie acuática –un gran río o lago, un mar interior, etc.– y de la costa correspondiente, con los datos necesarios para la navegación. Existen muchas variedades de cartas náuticas. Incluyen cartas de navegación en mar abierto, cartas generales de navegación con o sin radar, señalización de costas, mapas de costas para navegar cerca de ellas, cartas de los puertos para utilización en su entrada y anclaje. Se llaman cartas planas o de punto menor a las que abarcan pequeñas distancias –navegación costera–, y mercatorianas o de punto mayor a las de los espacios abiertos y amplios –navegación de altura–. En ellas es clave la línea loxodronómica de navegación. Todas muestran, localizados con precisión, elementos tales como costas, sondas, encalladeros, faros, boyas y radio-ayudas. Se distinguen: el portulano*, la carta náutica general*, cartas de arrum-

bamiento*, carta de navegación costera*, carta de puertos* y prácticas de puertos y cartas de líneas de navegación marítimas y fluviales*.

[Fig. 63]

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 149-150; Lanza Espino, G. de la *et al*. (1999), pp. 56-57; García Calatayud, M.ª C. (1998), pp. 272-273; Sánchez-Vallejo, M.ª A. (1993), p. 84; Martínez de Sousa, J. (1989)

Carta náutica general

Carta náutica* a pequeña escala, inferior a 1:1.000.000 –en España entre 1:3.000.000 y 1:30.000.000–.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 150

Carta oceanográfica

Carta cartográfica* o mapa* que representa fenómenos o hechos relativos al medio oceánico y marino en general. Como cartas oceanográficas se pueden distinguir: carta batimétrica*, carta de corrientes*, carta de biología marina* y carta de pesca*.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 149

Carta planetaria

Carta cartográfica* o mapa* que muestra, a distintas escalas, la totalidad o distintas zonas del planeta o bien diferentes satélites conforme estos van siendo explorados. Existen cartas lunares, con especial precisión de este satélite terrestre, y mapas de Marte, Júpiter, Saturno, y cuantos astros próximos van siendo explorados y cartografiados.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 153

Carta portulana

V. Portulano

Carta predial

V. Plano parcelario

Carta predial rural

V. Plano parcelario rural

Carta predial urbana

V. Plano parcelario urbano

Carte de visite

Fotografía* obtenida a partir de un negativo al colodión húmedo* mediante una cámara fotográfica* especial de cuatro lentes, con la que se realizaban cuatro exposiciones de unos 6 × 9 cm. Las fotografías, una vez reveladas, eran cortadas y pegadas en cartulinas de tamaño aproximado de 6,3 × 10,2 cm. Pueden presentar distintas variaciones de tamaño según los diversos modelos aparecidos en la época: *Cabinet** 11 × 17 cm, *Victoria** 8,3 × 12,2 cm, *Promenade** 10,8 × 21 cm, *Boudoir** 13,4 × 21,5 cm e *Imperial** 17,5 × 25 cm.

Fue inventada en 1854 por el francés André-Adolphe Eugène Disdéri y debe su nombre al tamaño similar a las tarjetas de visita*, siendo asumido el término en francés. El

método se extendió rápidamente y los retratos se pusieron de moda y fueron especialmente representativos de la fotografía de retrato del siglo XIX, ya que no solo ofrecían la posibilidad de constituir álbumes de familia*, sino que también les permitía adquirir los retratos de personajes contemporáneos (políticos, militares, estrellas del mundo del espectáculo, etc.). En 1857 llegaron a Gran Bretaña, donde John Jabez Edwin Mayal se ocupó de difundirlas entre los profesionales. Las *cartes de visite* democratizaron la imagen de los personajes populares y dieron a conocer al pueblo los rostros de reyes, intelectuales y artistas, al tiempo que fueron objeto de colección por su reducido precio.

[Fig. 18]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 324; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 122-123; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 35; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), pp. 211-212

Carte-de-visite

V. Carte de visite

Cartel

Medio de publicidad y de información visual. Los carteles –escasas veces ejecutados manualmente por unidad– a menudo están impresos. Los formatos grandes en los que se imprimen permiten distinguirlos a distancia. Aunque tengan diversos soportes, el más habitual es el papel y, accesoriamente, el plástico o la tela. Pueden llevar solo texto, o también dibujos* y fotografías* (en negro o en color) acompañados de breves frases, o también montajes combinando dibujo, foto y texto corto (eslogan o similares). Los papeles para carteles, destinados a máquinas de impresión por hojas, se sirven en formato estándar de 65 × 100 cm, 80 × 120 cm y 120 × 160 cm. Estas son sus dimensiones usuales, o sus múltiplos cuando el formato final de cada ejemplar necesita el ensamblado de varios pliegos.

El cartel ilustrado en hoja suelta aparece en el siglo XVIII, contribuyendo poderosamente a su desarrollo el descubrimiento de la litografía en 1789, y los colores le serán incorporados a partir del siglo XIX. Desde el último cuarto del siglo XIX, coincidiendo con los avances industriales y de las artes gráficas, el cartel fue considerado como uno de los más poderosos medios de comunicación. Debido a su fuerza publicitaria, por sus dimensiones y vivos colores, su medio natural fue la calle, donde todo el mundo podía verlos mientras caminaba.

Ref.: Quiney, A. (2005), p. 270; García Ejarque, L. (2000), p. 73; Dreyfus, J. y Richaudeau, F. (dirs.) (1990), pp. 92-93

Cartel comercial

V. Cartel publicitario

Cartel conmemorativo

El que está impreso por una sola cara que, generalmente expuesto al público, anuncia la celebración de una efeméride que se organiza en memoria o recuerdo de alguien o de algo.

[Fig. 55]

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* cartel, p. 70

Cartel de aviso

Cartel de teatro*, invención del cómico granadino Cosme de Oviedo, que sustituyó a los pregones que anunciaban los programas de comedias. Los carteles, según Antonina Rodrigo, se escribían a mano, con caracteres de buen tamaño y con caligrafía gótica en almagre, y se pegaban, con engrudo, en la puerta de los corrales de comedia y de las posadas. Asimismo eran utilizados para, al día siguiente del estreno, anunciar el triunfo del autor o de la obra. Díaz de Escovar precisa, igualmente, que los carteles fueron en principio manuscritos, y en ellos se hacía preceder al propio título de la obra la locución *comedia famosa* o *la gran comedia*, con la excepción de Tirso de Molina, que llamaba a las suyas *comedia sin fama*.

Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 153

Cartel de baile

Aquel que anuncia las salas o locales donde se organizan bailes populares amenizados por orquestas. Generalmente sus convocantes son entidades de carácter privado. La estructura común, en cuanto a sus ingredientes verbales, es la del lugar, el tipo de baile, fecha, precio y programa*. En cuanto a la iconografía, se adopta la propia según la característica del baile que se publicita.

Los autores reservan la expresión "cartel de baile" para aquellos espectáculos de baile organizados por entidades privadas, distinguiéndolo del "cartel festivo o de ferias" que se reserva a eventos similares convocados por algún organismo público.

Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), p. 95 y pp. 281-288

Cartel de carnaval

El que anuncia la fiesta popular que, con el nombre de carnaval, se celebra los tres días que preceden a la Cuaresma. Generalmente se dibujan personajes ataviados con máscaras* y disfraces*.

Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 282-283

Cartel de cine

El que anuncia una película* cinematográfica que se está exhibiendo o cuyo estreno está próximo. Suelen contener el nombre de la película, el local donde se proyecta y fotogramas de alguna escena de la misma. Puede incluir, además, un juego de fotografías reducidas de los actores más conocidos.

Estos productos publicitarios de carácter impreso pueden llegar a ser entendidos como arte, destacando por el valor de su originalidad y singularidad. El cartel de cine fue enteramente pictórico hasta finales de los años 1860, momento en el que se incorporan las posibilidades compositivas de la fotografía. Actualmente su diseño está influido por la informática.

Ref.: Herreros, E. (coord.) (2007), p. 132; Barrientos Bueno, M. (2006), p. 39; Sánchez López, R. (1997), pp. 15-17

Cartel de circo

Aquel que tiene un formato de gran verticalidad donde los elementos tipográficos se ordenan por encima o debajo de una imagen. El cartel de circo ha desarrollado un lenguaje específico muy codificado, y su característica fundamental son los colores

vivos, los grandes formatos y el mensaje directo. Pueden clasificarse en dos grupos claramente diferenciados: por una parte, destacan aquellos que hacen referencia al espectáculo en general, los que describen el programa completo; y, por otra, aquellos que anuncian un número o artista determinado. Los primeros suelen presentar una considerable complejidad gráfica por la abundancia de elementos que aparecen, aunque fundamentalmente destacan la figura del payaso. También se imprimen carteles en los que el lugar del payaso se ve ocupado por algún animal como el león –animal paradigmático del circo– o el caballo. En general, este tipo de carteles pretende hacer un resumen de los números que tendrán lugar bajo la carpa*, por lo que se pueden encontrar representados equilibristas, acróbatas, domadores, todo tipo de animales, etc., incluso puede aparecer el público, siempre sorprendido y divertido. Estas imágenes suelen rodear el espacio donde se colocan los nombres de los artistas participantes en cada función, así como otras informaciones de utilidad para el público. Además, en la mayor parte de las ocasiones el nombre del circo encabeza el cartel. A pesar de esta normalización, en el lenguaje del cartel circense siempre ha habido excepciones. Como ya se ha dicho, pueden aparecer ejemplares en los que se anuncie un número específico o un artista determinado. Este tipo de carteles es aparentemente más sencillo, puesto que el número de elementos es menor. En este caso, la dificultad se centra en el ejercicio de síntesis que debe realizar el diseñador, ya que tiene que transmitir toda la intensidad de un número en una sola imagen. En este grupo la variedad de soluciones es grande; aunque por lo general suele recurrirse al rostro del protagonista, ya sea un mago, un trapecista o un payaso, sobre todo si se trata de personajes conocidos por el público.

Tanto los carteles como las fotografías*, así como las tarjetas postales ilustradas*, son elementos básicos en la publicidad del circo y de sus artistas.

El cartel ha sido el medio publicitario que el circo ha utilizado desde sus inicios para anunciar su llegada. Los carteles suelen anteceder incluso a la llegada del propio circo; han sido y siguen siendo el medio publicitario por excelencia. Además se ha utilizado profusamente, ya que el negocio circense conlleva un gran despliegue en publicidad con el fin de atraer al público al espectáculo. Anuncios en los periódicos, programas de mano* y, sobre todo, grandes carteles colocados en la calle han sido los reclamos utilizados por las empresas del sector.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), pp. 20-22; Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 105-114; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* affiche, p. 10

Cartel de espectáculos

Tipo de cartel* que surge para dar publicidad a la celebración de eventos que permiten la diversión o la evasión, tales como espectáculos musicales, teatrales, circenses o de tipo deportivo.

Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), p. 153

Cartel de exposiciones

El que anuncia la celebración de una muestra pública de artículos de industria, arte, ciencia, etc. Salvo que haya algún simbolismo obligado, suelen tener una amplia libertad tipográfica. Además de los datos de la exposición, tales como lugar, fecha y horarios, suele contener algún detalle que singulariza la misma.

Ref.: Tubau, I. (1991)

Cartel de ferias

Aquel que anuncia las ferias agrícolas o ganaderas que, con origen en los antiguos mercados, se celebraban con carácter anual en fechas señaladas por su significado religioso y que por lo general suelen ser acompañados por diversos festejos. Algunas de las ferias más representadas en estos carteles son las de mayor raigambre. En el siglo XIX, este tipo de cartel evoluciona hacia la representación de ferias industriales, más que agrícolas o ganaderas y, sobre todo, hacia las grandes exposiciones internacionales.

[Figs. 50 y 53]

Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 204-205

Cartel de fiestas patronales

El que anuncia las tradicionales fiestas y ferias, que anualmente se celebran en la mayoría de ciudades españolas para conmemorar sus fiestas patronales, y en ellas se combina una intención festiva además de la religiosa.

Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), p. 204; España en 1000 carteles (1995), p. 14

Cartel de guerra

Tipo de cartel político* que se desarrolla en periodos bélicos dirigido fundamentalmente al reclutamiento de hombres y mujeres en las filas de un bando determinado. Para ello, a través de estos impresos, se propagan mensajes o consignas, se exaltan valores o se busca la adhesión a una determinada idea o movimiento político. Combinan imagen y consigna, conformada con frases breves y directas, con un mensaje eficaz hecho a todo color y con un dibujo a trazo sintético. La mayoría responden a la corriente realista, en ocasiones expresada por medio del expresionismo, la caricatura* y el fotomontaje*. Muchos de estos carteles van firmados por el autor, y en otros, sin embargo, tan solo aparece, como signo de identidad, los sellos de los distintos organismos o comisarios oficiales y no oficiales, de partidos o sindicatos.

Ref.: Valdivieso, J. H.; Valdivieso, L. T. y Ruiz-Fornells, E. (2004), p. 171 y p. 168; Julián González, I. (1993), pp. 114-130

Cartel de Navidad

Aquel con el que cada año se presenta la campaña navideña. Los carteles oficiales de estas fiestas corresponden, generalmente, a los diferentes ayuntamientos, que suelen convocar concursos y premios para la elección de su diseño.

El cartel de Navidad fue un género que despertó gran interés entre los artistas por las posibilidades de vincular el diseño con formas de expresión populares autóctonas.

[Fig. 51]

Ref.: Tió, T. y Ramírez, M.ª C. (1985)

Cartel de Primavera

El que anuncia los actos que se celebran en la mayoría de las ciudades y pueblos españoles para conmemorar las fiestas que se celebran en esta estación del año y en las que se combina una intención festiva además de la religiosa. Generalmente

tienen texto impreso e ilustraciones. Los más representativos o conocidos son aquellos que anunciaban la Semana Santa o la Feria de Abril de Sevilla.
Los industriales y comerciantes locales suelen ser los patrocinadores de los programas y de los carteles de primavera. En España, durante el último cuarto del siglo XIX, el cartel llegó a alcanzar una gran importancia como base del diseño gráfico, ofreciendo a los pintores de esa generación una nueva vía de expresión para sus ideas artísticas.
Ref.: Sánchez Albarracín, M. (2003), p. 132

Cartel de Semana Santa
Cartel* promocional de la Semana Santa en cuya confección suele mezclarse la religiosidad y la tradición. En su diseño, además de la fecha y lugar de celebración, cada año se representa una figura de la imaginería propia de los pasos procesionales* más característicos de cada localidad.
Ref.: Rodríguez Aguilar, I. C. (2000), p. 25, p. 506 y p. 534

Cartel de teatro
Aquel que anuncia una o varias representaciones dramáticas. El formato más corriente es el cartel-programa, ordenado convencionalmente e incluyendo, de arriba abajo: un encabezamiento, con el lugar de la función destacado tipográficamente; a continuación, la delimitación temporal; la descripción del contenido de la función que se publicita, empleando diferencias de tamaño o de color para distinguir algún artista principal, y, finalmente, los detalles económicos. Los elementos visuales consisten en adornos tipográficos, escudos y orlas*, y algunas ilustraciones*.
Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 149-156; Gómez García, M. (1997), p. 153

Cartel deportivo
Aquel que, generalmente expuesto en público, está destinado a anunciar o informar sobre un evento deportivo. Suele contener el nombre de la competición, la fecha, el lugar y la hora, además de alguna fotografía* o dibujo* del evento al que se refiere.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* cartel, p. 70

Cartel festivo
El que anuncia acontecimientos festivos programados en las distintas ciudades y pueblos, en los que se combinan lo profano (corridas de toros) y lo religioso (las procesiones), lo popular (cucañas, gigantes* y cabezudos*) y lo distinguido (teatro, ópera, certámenes literarios), lo ferial (exposiciones de ganado o de artesanía local) y lo festivo (iluminaciones, fuegos artificiales).
[Fig. 52]
Ref.: Memoria de la seducción. Carteles del siglo xix en la Biblioteca Nacional (2002), p. 205; España en 1000 carteles (1995)

Cartel nacionalista
Tipo de cartel* dirigido fundamentalmente al reclutamiento en las filas del bando nacionalista durante la Guerra Civil española. En el cartel del bando nacionalista se

observan dos corrientes artísticas mayoritarias. Por una parte, el "constructivismo ruso" que presenta al hombre como una máquina; compartiendo así elementos con el arte alemán e italiano fascista. Esta forma es más cubiforme y geométrica según Julián Doménech. La otra gran vertiente que se observa es una realista o naturalista, alargando el cuerpo por una marcada "contaminación religiosa" ideológica. Esta línea, encabezada por Sáenz de Tejada, es la que termina primando en el arte nacionalista después de la contienda española.

En el cartel nacionalista se observan motivos clásicos, estatuas* verticales que intentan intimidar con su grandeza y frialdad. Hay también un llamamiento a la heráldica imperialista con el yugo y las flechas, símbolo de los Reyes Católicos, Isabel y Fernando. La estética de la muerte que glorifica y desea, prepara el orgullo de la población al dar su vida por la patria y la glorificación de los mártires. La marcada tendencia a lo vertical da la impresión de grandeza vencedora. Las referencias a la autoridad del Caudillo sobre la patria y al orden natural, respaldado por la tradición, explican la insistencia en el *paterfamilia* específicamente cuando aparece el hombre con mujeres o niños.

Ref.: Valdivieso, J. H.; Valdivieso, L. T. y Ruiz-Fornells, E. (2004), p. 171; Nash, M. y Tavera, S. (2003), p. 211

Cartel político

Aquel cuyo fin es propagar doctrinas, opiniones, etc., y que es elaborado por un organismo (Estado, partido político, etc.). Su objetivo no está en la adquisición o venta de bienes de consumo, sino en la difusión de ideologías políticas, haciendo uso del cartel* como elemento propagandístico. Sus componentes básicos son: la imagen, que debe caracterizarse por su poder de impacto, y un texto o eslogan convincente y fácil de memorizar.

El cartel político surgió en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) completando así la tradición de carteles comerciales de finales del siglo XIX. Creó imágenes tan resonantes que aún forman parte de la cultura popular. Los críticos coinciden al decir que el cartel político logra su plenitud en la Revolución rusa de 1917. La sociedad española compartió condiciones claves para la utilización y eficacia del cartel como medio propagandístico durante ese periodo, como fueron el alto grado de población analfabeta y la estructura de régimen autoritario.

En España, la Guerra Civil (1936-1939) supone el apogeo del cartel propagandístico, que se multiplica en los dos bandos (cartel republicano* y cartel nacionalista*).

Ref.: Checa Godoy, A. (2007), p. 127; Nash, M. y Tavera, S. (2003), p. 208; Enel, F. (1977), pp. 141-148

Cartel propagandístico

El que, generalmente expuesto al público, tiene una acción o efecto de dar a conocer algo con el fin de atraer adeptos. Su objetivo no está en la adquisición o venta de bienes de consumo, sino en la difusión de doctrinas (políticas, religiosas, artísticas), opiniones, etc. Sus componentes básicos son: la imagen, que debe caracterizarse por su poder de impacto, y un texto o eslogan convincente y fácil de memorizar.

Ref.: Checa Godoy, A. (2007), p. 127; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* propaganda, p. 1.845; Enel, F. (1977), pp. 141-148

Cartel publicitario

Tipo de cartel* más repetido cuya función es la de vender un producto, una marca, un negocio, etc. Generalmente está compuesto por una imagen en color y por un texto muy breve. Se organiza con formas simples y directas, realzadas por colores vivos a fin de imponer el mensaje publicitario, que suele estar compuesto por un único argumento dotado de un fuerte poder de impacto.

En la segunda mitad del siglo XIX, la multiplicación de nuevos productos e inventos –solo entre 1850 y 1860 se registran en Estados Unidos unas 30.000 patentes–, así como la aparición de grandes empresas que realizan importantes inversiones publicitarias y rebasan los mercados nacionales, demandan una publicidad muy diferente y, sobre todo, más sugestiva que la desplegada en los severos diarios europeos y norteamericanos de la época. Estas empresas impulsan nuevos soportes publicitarios, siendo el cartel el principal de ellos. A lo largo del siglo se va perfeccionando la litografía, inventada en 1796 por Aloys Senefelder (1771-1834), natural de Bohemia, en la actual República Checa. La litografía se va aplicando de forma creciente al cartel en blanco y negro, pero sobre todo eclosionará como instrumento publicitario renovador junto con la cromolitografía (litografía en color), para cuya obtención y desarrollo resultó decisiva la persona de Godefroy Engelmann (1788-1839).

Con el cartel litográfico la publicidad tiene un nuevo instrumento para llevar sus mensajes a una sociedad más urbana, integrando a artistas del momento y animando interiores y calles (avenidas o locales de moda). Carteles de grandes dimensiones, realizados para la contemplación colectiva y no siempre a corta distancia, con técnicas que permiten miles de copias rápidas. Será en París, en la segunda mitad del siglo XIX, donde surja el cartel contemporáneo de la mano de Jules Cheret (1836-1933), que aúna la doble cualidad de pintor e impresor, buen conocedor de las nuevas técnicas de impresión. Si Cheret es el introductor del cartel publicitario, pero manteniéndolo dentro de la pintura y sin una clara vinculación comercial, Henry Toulouse-Lautrec (1864-1901) será el artista que sepa unir el rango artístico del cartel con los objetivos comerciales.

[Fig. 54]

Ref.: Checa Godoy, A. (2007), pp. 62-64; Enel, F. (1977), pp. 139-140

Cartel republicano

Cartel político* que responde a la ideología de un bando determinado en un periodo bélico, en este caso al del republicano durante la Guerra Civil española (1936-1939), que utilizó este tipo de propaganda como arma política, donde sus propuestas ideológicas se transmiten a través de una iconografía frecuente de puños, brazos y lucha directa de la fuerza obrera. La mano y sus múltiples representaciones se repiten con insistencia en la cartelería republicana: manos unidas para expresar solidaridad, manos abiertas que simbolizan la ayuda, o el puño cerrado en representación de la amenaza revolucionaria. Los carteles republicanos, que contaban con un importante desarrollo previo gracias a las campañas electorales desde 1931, muestran en el periodo de la guerra mensajes bélicos y revolucionarios, tomando como modelo la cartelística de la Primera Guerra Mundial y de la Revolución bolchevique. En el cartel republicano se encarnan prototipos, con categoría de símbolos, que muestran al combatiente, héroe popular, revolucionario antifascista, delante del enemigo, encarnación del mal, a veces ridiculizado por la caricatura*. O la mujer, trabajadora o madre, víctima por excelencia de la guerra. Una mujer que irá perdiendo peso, en cuanto a su

representación, conforme avanza el conflicto, siendo sustituida la primera imagen de la miliciana por el de una mujer más aséptica. Así, se desarrollarán dos modelos femeninos: el rupturista o de heroicidad compartida, de escaso número y permanencia, representado por la mujer en el frente; y el matriarcal o de heroicidad abnegada, que se va imponiendo en su papel de mujer resignada, con una visión patriótica de la crianza. Asimismo, la cultura será utilizada en la cartelería republicana como símbolo supremo de la emancipación humana. Ocupó un espacio privilegiado en la imagen y en la propaganda de las organizaciones republicanas. Cultura como arma de combate, esencialmente en el programa de instrucción pública de la República. La erradicación del analfabetismo fue una preocupación central de las organizaciones republicanas y obreristas que se encuentra profusamente reflejada en una amplia producción de carteles. Nombres de cartelistas destacados fueron, entre otros, Josep Renau, Ballester, Monleón, Pérez Contel, Cluselles, Ballesteros, Mongrell, etc.

El uso político del cartel que, sin olvidar su papel artístico, es capaz de llegar a amplios sectores de la población y al mismo tiempo liderar la renovación de las plásticas, según las demandas de una sociedad impregnada de una dinámica revolucionaria, centra la atención de numerosos profesionales. Se convierten así en una de las actividades artísticas más importantes durante los años de guerra por ser la herramienta comunicativa básica de una gran diversidad de organizaciones e instituciones, desde partidos políticos y sindicatos hasta el propio gobierno republicano. Pero sin duda, la mayor producción de elementos creativos y artísticos en el bando republicano se debió fundamentalmente a la mayor simpatía que despertó entre los artistas de la época.

Ref.: Nash, M. y Tavera, S. (2003), p. 209 y pp. 234-236; Arte y propaganda: carteles de la Universitat de València (2002), pp. 6-7; Rodríguez Martín, J. M. (1998), p. 75

Cartel taurino

Aquel en los que la tauromaquia es la protagonista de la publicidad que en él se despliega. En cuanto a los encabezamientos, hasta 1840 hacen referencia al carácter de privilegio real que tenía el festejo, mientras que a partir de esta fecha el más usual es el de "Plaza de Toros". A continuación, se colocan los detalles de la corrida: ganaderías, número de toros, nombres de los diestros, fecha y hora, etc. Los motivos iconográficos más usuales son: el toro, el caballo, los utensilios de la lidia, las suertes, retratos de toreros y escenas de la plaza. El de formato alargado actual aparece en 1843, con una decoración de motivos arquitectónicos góticos que se mezclan con temas de flores y lazos.

Ya en el siglo XVIII se documenta una tradición española de carteles taurinos con mucho texto. El cartel anunciador de una corrida de toros en el Puerto de Santa María, de 1782, es un buen ejemplo de este cartel taurino inicial, de gran tamaño, con un grabado pequeño en el centro –un picador en acción–, y una prolija relación de matadores, picadores y banderilleros que intervendrán en el espectáculo. Pero en el siglo XIX, esos carteles comienzan a ampliar los grabados y a aligerar el texto. Entre otros, se conserva uno datado en el año 1856, de autor anónimo, original, por cuanto se trata de un cartel redondo, simulando una plaza de toros, con el texto dentro. El primer renovador del cartel taurino español, ya hacia finales del siglo XIX, es el pintor aragonés Marcelino de Unceta (1835-1905).

Ref.: Checa Godoy, A. (2007), p. 68; Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 171-184

Cartel turístico

El que vende la imagen de un país, una ciudad, un enclave, etc. Desde un punto de vista iconográfico, el cartel turístico abandona de manera progresiva las imágenes típicamente folclóricas (castillos en ruinas, "manolas", escenas costumbristas, etc.), por otras más actuales relacionadas no con el viaje y la aventura, sino con el ocio, la cultura, el deporte, el relax y la diversión. Normalmente se recurre a la fotografía*, con algún elemento que caracteriza dicho lugar.

Un cartel turístico debe presentar el lugar propuesto de una manera atractiva, que potencie el interés por conocerlo. En 1928 se publicó el primer cartel turístico de Andalucía que consiste en una litografía, obra de Casenave, en la que se representa a dos jóvenes excursionistas en un escenario exótico (tropical y alpino al mismo tiempo) y en la parte superior el eslogan *L´hiver en Espagne*. Debajo figuran gráficos y termómetros que indican las temperaturas de Málaga y Baleares.

Ref.: Hernández Ramírez, J. (2008), p. 72; Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), p. 298; Souriau, É. (1998), p. 242; Tubau, I. (1991)

Cartucho

Contenedor o chasis porta-película* en el que se aloja la película o la cinta antes de proceder a su introducción en la cámara*. El cartucho puede contener o bien un rollo de alimentación y un rollo receptor, o bien un solo rollo, con la película pasando al interior y saliendo por el exterior o viceversa.

En estos contenedores, la película no necesita enhebrarse dentro de la cámara, pues sus rollos (o rollo) funcionan mediante el mecanismo de arrastre de la misma. Estos cartuchos se emplean generalmente en las cámaras de película de 8 mm* y en las de S8*.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 77; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 421

Casete

Pequeño cartucho*, generalmente dotado de un rollo de alimentación y de otro receptor, que contiene una cinta magnética para la grabación o la reproducción de audio y de vídeo. Las películas de S8 mm* utilizan este tipo de casete para la proyección.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 109; Konigsberg, I. (2004), p. 77; García Ejarque, L. (2000), p. 75; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Cassette

V. Casete

CCD

V. Tubo de cámara

Ceferino

Trípode* al que se le adosa una barra vertical con el objetivo de soportar un contrachapado o cartón negro que corte el paso de la luz hacia el objetivo* de la cámara cinematográfica*, así como para sujetar accesorios de iluminación como banderas* o pantallas reflectoras*.

Ref.: Páramo, J. A. (2002), p. 135

Celoidina
V. Negativo al colodión húmedo

Charnela
Papel rectangular y transparente de 1 × 2 cm aproximadamente, una de cuyas caras está engomada y que se adhiere, una vez que ha sido doblado, al dorso de los sellos para su colocación en las hojas de los álbumes*, pudiéndolos retirar de estas cuando convenga. Las charnelas, también llamadas fijasellos, fueron muy utilizadas durante la primera década del coleccionismo, hasta la aparición de los filoestuches en la década de los años 60 del siglo xx.
El empleo de las charnelas, por muy alta que sea su calidad, perjudica la goma del reverso de los sellos nuevos, ya que deja en esta una huella indeleble, por lo que en la actualidad apenas son utilizadas.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Chasis bicapa
Chasis porta-películas* con cuatro alojamientos para alimentar una sola cámara cinematográfica* o un proyector cinematográfico* con dos películas*, así como para recoger la película ya expuesta.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 80

Chasis coaxial
Chasis porta-películas* con dos alojamientos distintos, el uno junto al otro, en el mismo eje. Se utiliza para el rollo de alimentación y el de recogida.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 80

Chasis de desplazamiento
Chasis porta-películas* de un solo alojamiento, en el que los dos rollos están lo suficientemente próximos entre sí como para que la película* ocupe en el segundo rollo el espacio que antes tenían en el primero, cuando aún no había sido expuesta.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 80

Chasis fotográfico
Bastidor* donde se colocan las placas fotográficas.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 522

Chasis porta-película
Contenedor sellado a la luz que provee de película* a la cámara cinematográfica* y la recoge tras su exposición. Este tipo de contenedor se acopla a la parte superior de la cámara y con frecuencia forma dos salientes circulares, cada uno con un alojamiento separado. La película que sale del alojamiento de alimentación se introduce manualmente en la cámara, bien en un cuarto oscuro o en un saco negro especial; a medida que la cámara va funcionando, se enhebra a través del mecanismo y se une a la bobina* del alojamiento de recogida. Normalmente es el motor de la cámara el que hace que la película se mueva, aunque en ocasiones los rollos

muy grandes necesitan un motor especial en el chasis. Algunas cámaras utilizan un chasis coaxial* con los dos alojamientos situados uno al lado del otro sobre el mismo eje y otras utilizan un chasis de un único alojamiento, en el que la película llena en el rollo de recogida el espacio que va dejando la película del rollo de alimentación.

Ref.: http://www.csic.es/hispano/patrimo/weiss1/weisscro.htm (2008); Konigsberg, I. (2004), p. 80; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 522

Cianotipo

Positivo* sobre papel obtenido por contacto mediante proceso de ennegrecimiento directo. Durante su exposición al sol aparece una imagen de coloración amarillo-marrón. La imagen continúa apareciendo durante el lavado y el secado. La emulsión empleada es de sales de hierro, lo que da como resultado una imagen final en superficie mate, con un característico color azul de Prusia, por lo que también se le llamó *blueprint* o copia azul. En cuanto a su reconocimiento, las fibras de papel son claramente visibles, ya que la imagen no tiene aglutinantes ni capas intermedias. La coloración azul de Prusia es en general definitoria.

Su invención se le atribuye a John Frederick William Herschel (1792-1871) en el año 1842, y fue perfeccionado por Pellet y Pizzighelli. Su época de máxima popularidad se desarrolla entre los años 1880 y 1920. Se trata de uno de los primeros procedimientos fotográficos que utilizó la sensibilidad a la luz con otros compuestos diferentes a la plata.

El cianotipo se empleó en la reproducción de ilustraciones y pinturas*, y fue muy utilizado en la copia de documentos y, en especial, en los planos de ingeniería y arquitectura. Para los pictoralistas de finales del siglo XIX significó una posibilidad más de manipular sus creaciones artísticas, en especial Anna Atkins (1799-1871), que editó tres volúmenes de más de cuatrocientas pruebas con el título *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, obra ilustrada con cianotipos realizados mediante la disposición de algas sobre papel sensible.

[Fig. 25]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 160-161; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 137-138; Mestre i Vergés, J. (2004), p. 66; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 159; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 43; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Cinta magnética

Soporte de información en forma de tira larga de material sensible y ancho variable, de plástico emulsionado por una cara, y sensible a los campos magnéticos que se derivan de la transformación del sonido en señales eléctricas durante la grabación sonora. La cinta se enrolla en bobinas*, carretes, cartuchos* o casetes*, en ella se pueden grabar señales acústicas y/o visuales o digitales, que después pueden traducirse en sonidos y/o imágenes, o información tras su lectura y reproducción mediante el oportuno aparato.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 118; García Ejarque, L. (2000), p. 87; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Cinta de vídeo
V. Videocinta

Circuitos amplificadores
En la cámara de vídeo*, conjunto de conductores que aseguran la preamplificación de la señal de vídeo que suministra el tubo de cámara*.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 83

Claqueta
Utensilio compuesto por dos planchas de madera unidas por una bisagra, que se hacen chocar ante la cámara cinematográfica*, creando en la película una referencia visual y sonora que permitirá sincronizar sonido e imagen. Uno de los listones lleva inscritas las referencias de la película cinematográfica*, el nombre del operador, los números de plano y toma, así como las indicaciones de efectos de luz: interior, exterior, noche, día.
Ref.: Calvo, C. (2007), p. 42; Magny, J. (2005), p. 25; Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001), p. 564

Cobre grabado
V. Estampa calcográfica

Collage (1)
Imagen formada a partir de la reunión de una serie de elementos fotográficos o no pegados sobre un fondo común.
[Fig. 37]
Ref.: Holloway, A. (1981), p. 204

Colodio
V. Negativo al colodión húmedo

Colodión POP
V. Aristotipo al colodión

Colorímetro
En fotografía*, instrumento de medición utilizado en la gestión del color (matiz, pureza y brillo de los colores). El colorímetro es un dispositivo óptico que mide el rendimiento del color de un monitor, en concreto la intensidad relativa de la luz roja, verde y azul emitida por muestras de color controladas en el monitor.
Ref.: Präkel, D. (2009), p. 60

Colotipo
Reproducción sobre papel, obtenida por un dispositivo de imprenta que utiliza una matriz de origen fotográfico sobre placa de vidrio (en el sentido estricto de la palabra no es una auténtica fotografía*). La placa fotográfica, que servirá para imprimir, se prepara siguiendo el procedimiento de la gelatina bicromada. Según el grado de curtido de la gelatina en las diferentes zonas de la matriz, la tinta de imprenta esta-

rá más o menos fijada. La transparencia se efectúa al aplicar una hoja de papel estucado (cuché) o baritado sobre placa. La tonalidad final de la prueba dependerá del color de la tinta.
Los colotipos se identifican con la ayuda de una lupa, ya que en las partes oscuras se puede distinguir una retícula de tono discontinuo. En 1868 Josef Albert (1825-1886) patenta en Alemania, con el nombre de albertipia, una nueva técnica de impresión fotomecánica que perfecciona las anteriores, al obtener un grano muy fino en la reproducción. El colotipo gozó de gran aceptación entre 1880 y 1920. Esta técnica permitía obtener desde algunos centenares hasta varios miles de ejemplares (reproducciones de fotografías, tarjetas postales*, ediciones de arte, etc.). Los colotipos en color se realizaban mediante la aplicación sucesiva de varias placas coloreadas, en las que se llevaba a cabo labores de control y de retoque con el objetivo de garantizar una buena calidad de reproducción. La colotipia adopta diferentes denominaciones según los países: colografía, fotocolografía, heliotipia o fototipia.
[Fig. 24]
Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 192-193 y p. 324; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* fotolitografía, p. 228

Cono (1)
En cine, lámpara de forma cónica que emite un amplio haz de rayos luminosos para crear una luz de ambiente suave.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 131

Cono (2)
En fotografía*, accesorio de iluminación de forma cónica que limita el haz de luz de una lámpara o flash*. El cono provoca un área desenfocada de luz intensa que sirve para realizar elementos específicos en un bodegón o como recurso de efecto en un retrato.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 64

Contraprueba (1)
Estampa* obtenida a partir de otra cuando la tinta de esta se encuentra todavía fresca. El paso de la imagen de un papel a otro se realiza poniendo en contacto la cara entintada de la estampa con cualquiera de las dos caras de la hoja que va a recibir la imagen, y sometiendo ambas a la acción de un tórculo o de una prensa. El asunto de la contraprueba resulta invertido respecto a su modelo original, haciendo coincidir el sentido de la imagen de la contraprueba y el de la matriz de estampación. Este hecho permite al artista gráfico servirse de ella para controlar el trabajo sobre la matriz, por lo que casi todas las contrapruebas pueden ser consideradas pruebas de estado*.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 111; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 95

Copia al carbón
Positivo fotográfico* sobre soporte de papel con emulsión compuesta por gelatina, bicromato y pigmento. El grosor de la gelatina es proporcional a la opacidad de la imagen. En las zonas oscuras se encuentran las capas de gelatina más espesas, cargadas de pigmento, mientras que en las zonas más claras el grosor es mínimo y deja entrever el soporte. De su análisis visual se puede destacar el tono continuo, gran ca-

lidad y permanencia de la imagen, ya que no se deshacen ni alteran el color, así como el gran contraste y la textura aterciopelada en la copia final. La imagen, satinada o brillante, a pesar de ser lisa, presenta un ligero relieve, aunque resultará muy poco pronunciado cuando se trata de procedimientos al carbón directo. Pueden ser de distinto color atendiendo al que presentaba el papel de carbón: negro, sepia y marrón púrpura. Estas copias están señaladas, en algunos casos, con indicadores como *Cromotipia*, *Autotype*, o *Fotografía permanente*. Son frecuentes en álbumes* de paisajes y monumentos, en imágenes de obras de arte y en retratos de personajes famosos.
La copia al carbón pertenece a la familia de los procesos denominados pigmentarios. En 1852 William Henry Fox Talbot (1800-1877) demuestra que la gelatina asociada al bicromato de potasio se vuelve insoluble al ser expuesta a la luz. En 1855, Louis-Alphonse Poitevin (1819-1882) retoma esta propiedad para crear una técnica que se denominará procedimiento al carbón, incorporando negro de carbono a la mezcla de gelatina y bicromato de potasio. A partir de 1860 comienzan a comercializarse papeles al carbón recubiertos con una capa de gelatina pigmentada.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 174-176; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 550; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 39; Pavão, L. (2001), pp. 25-26; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Copia al colodión de ennegrecimiento directo
V. Aristotipo al colodión

Copia al platino
V. Platinotipo

Copia azul
V. Cianotipo

Copia cero
Primera copia de laboratorio que incluye la imagen y el sonido de manera sincronizada, en el orden cronológico correcto, y con la luz y el color corregidos.
Estas copias no poseen las cualidades fotográficas y de continuidad de luces y color que se pretende obtener para las copias estándar* y, por tanto, no son válidas para la proyección.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 46; Magny, J. (2005), *s.v.* copia, p. 28; Konigsberg, I. (2004), p. 138; Amo García, A. del (1996), p. 62

Copia de exhibición
V. Copia estándar

Copia de proyección
Material de reproducción destinado al consumo y caracterizado por ser el único que contiene la obra cinematográfica en su totalidad.

Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 61

Copia de trabajo
Copia del negativo de imagen*, o positivo mudo, obtenida por la necesidad de control y etalonaje (proceso de ajuste de la fotografía de cada toma, montada a

partir de la primera copia para evitar saltos de continuidad de luz) o para el doblaje a otras versiones. Normalmente, las copias de trabajo no son plenamente representativas de la película*. No obstante, cuando se trata de estudiar o recuperar el cine de épocas dominadas por la censura o determinadas películas modificadas por sus productoras o distribuidoras, este tipo de material puede aportar valiosa información e, incluso, elementos que han sido eliminados del negativo original*.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 46; Konigsberg, I. (2004), p. 139; Amo García, A. del (1996), pp. 61-62

Copia en goma bicromada

Positivo fotográfico* monocromo sobre soporte de papel con emulsión compuesta por bicromato y pigmentos coloreados dispersos sobre una capa de goma arábiga. El grosor de la capa es proporcional a la densidad de la óptica. En las zonas oscuras, las capas de goma cargadas con pigmento son espesas, mientras que en las zonas claras son muy finas. Este positivo se obtiene por contacto del papel con el negativo*, según el procedimiento del mismo nombre atribuido en 1855 al fotógrafo e impresor francés Alphonse-Louis Poitevin (1819-1882), aunque los primeros usos, a partir del año siguiente, corrieron a cargo de John Pouncy. Su aspecto externo varía en función de las técnicas que aplicaba cada fotógrafo. En general, la imagen presenta un cierto relieve, una cierta rugosidad, y pueden ser de cualquier color según el pigmento que se haya utilizado. Aunque la imagen no se desvanece ni amarillea, el papel del soporte puede amarillear ligeramente.

El procedimiento a la goma bicromatada permite una gran libertad en la interpretación del resultado de la imagen, ya que el fotógrafo puede jugar durante el tratamiento con las tonalidades y el aspecto final de su obra. La utilización de un soporte texturizado refuerza los efectos pictóricos y permite liberarse de la operación de transferencia.

En 1855 Poitevin afirmó que, como la gelatina, otros coloides como la albúmina, la fibrina o la goma arábiga se vuelven insolubles ante la luz cuando se mezclan con un bicromato alcalino.

En Francia, Rouillé-Ladevèze populariza la goma bicromada en la exposición del *Photo-club* de París de 1894. En Estados Unidos, Alfred Stieglitz crea el movimiento *Photo Secession*. Pero, sin duda, uno de los movimientos que más ayuda a la difusión de esta técnica será el pictoralista, nacido en los años 80 del siglo XIX en Inglaterra.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 180-182; Mestre i Vergés, J. (2004), *s.v.* goma bicromada, pp. 70-71; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 40; Pavão, L. (2001), pp. 67-68

Copia en papel salado

V. Papel salado

Copia estándar

Copia positiva que reúne todos los elementos del filme (tanto imagen como sonido), con las características técnicas y la calidad de reproducción adecuada para una correcta proyección o exhibición.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 47; Magny, J. (2005), *s.v.* copia, p. 28; Konigsberg, I. (2004), p. 139; Amo García, A. del (1996), p. 61

Copia estándar muda
Copia estándar* desde originales elaborados sin sonido y reproducida sobre diferentes soportes. La copia reúne todas las características y calidades requeridas para conseguir una proyección correcta.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 61

Copia estándar sonora
Copia estándar* reproducida sobre soportes de película de 8 mm*, de S8 mm*, de 16 mm*, de 35 mm* o de 70 mm*, y sonorizadas mediante pistas magnéticas adheridas.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 61

Copia estarcida
Copia coloreada por estarcido de película* (técnica artística en la que una plantilla recortada es utilizada para aplicar la pintura), caracterizada porque los colores que cubren zonas delimitadas de la imagen no coinciden exactamente en dos fotogramas sucesivos y porque, normalmente, el fotograma presenta zonas con imagen sin colorear y con irregularidades al tratarse de un sistema manual.
Ref.: Amo García, A. del (1996), pp. 108-109

Copia fotostática
V. Fotocopia

Copia para doblaje
Copión* de imagen o copia estándar* dotada de dos pistas magnéticas adheridas, una a cada banda de borde de la película*; se utiliza para el doblaje de la banda sonora a otros idiomas.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 62

Copia por reflexión
V. Fotocopia

Copia teñida
Copia de película teñida que se caracteriza porque toda la superficie, incluyendo bordes y nervaduras, aparece cubierta de color. Como el coloreado no guarda ninguna relación con el proceso fotográfico, las zonas transparentes (blancas) de la imagen se verán del color teñido, mientras que las zonas opacas lo harán en negro y en color.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 109

Copia virada
Copia de película* coloreada que se consigue, con el conjunto de técnicas del mismo nombre, al transformar una copia en blanco y negro en otra en blanco y color, sustituyendo la plata por sales coloreadas o por tintes. En este tipo de copias, la imagen será la del color del virado (incluso en las inscripciones marginales) y en las zonas transparentes (blancas), donde no hay imagen, la película aparece transpa-

rente y sin colorear. En la fotografía* el virado al sepia es la más usual de todas ellas. El proceso sigue habitualmente dos fases: blanqueo y virado propiamente dicho, que a veces están incorporados en una misma solución.

Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 109; Langford, M. L. (1983), p. 420; Langford, M. (1981), p. 345

Copión

Primer positivo que se obtiene de un negativo que, por lo general, es utilizado para verlo en proyección y hasta hace unos años para realizar el montaje de la película* en moviola.

Normalmente cuenta con sonido sincronizado. Esta película se emplea sobre todo para revisar todos los aspectos del rodaje. El positivado con una sola intensidad de luz, también sirve como base para la toma de decisiones sobre correcciones de luz y de color en las futuras copias.

Aunque el término copión de montaje* se refiere básicamente a una película que ya ha manipulado el montador y que ha empalmado con cierto grado de continuidad, también se emplea habitualmente, aunque de forma incorrecta, para referirse al copión.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 47; Konigsberg, I. (2004), p. 140

Copión B/N

Copia de trabajo* revelada en B/N, utilizada durante el rodaje.

Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 1, p. 181

Copión de montaje

Material utilizado en el montaje del negativo de imagen*; es la copia hecha a partir del negativo original*, y con ello se protege al original de cualquier posible deterioro. Contiene únicamente imagen y se construye con los positivados de control realizados inmediatamente después de cada rodaje. Es el soporte físico sobre el que se coordina el trabajo de montaje, doblaje y sincronización de la película*. Se utiliza, por último, como guía para el corte y montaje del negativo en el laboratorio. Los fundidos, encadenados y sobreimpresiones, que se realizarán posteriormente en el laboratorio, figuran indicados en el copión* mediante marcas convenidas que señalan su situación y desarrollo.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 140; Amo García, A. del (1996), p. 56

Copión montado

V. Copión de montaje

Cortometraje

Película cinematográfica* de una duración superior a los ocho minutos e inferior a los 60 minutos, de tres rollos o menos.

El término corto o cortometraje se aplica a filmes de acción real con intérpretes reales, a episodios de seriales, a los dibujos animados, a los informativos, a los documentales y a las películas de vanguardia, aunque a menudo se utilice específicamente para referirse solo a la primera categoría.

En los años de esplendor de Hollywood, dentro de las grandes compañías existían unidades encargadas de rodar de manera rápida dichos cortos de acción real, un

gran número de los cuales eran alegres farsas, siguiendo la tradición de las grandes comedias *slapstick* del cine mudo: por ejemplo, los *Tres Chiflados* aparecieron en unos 200 cortos para Columbia entre 1934 y 1958. Laurel y Hardy protagonizaron, desde los últimos años del cine mudo hasta bien entrada la década de los 30 del siglo XX, unos 70 cortometrajes para los estudios de Hal Roach, que distribuía MGM.

En la actualidad, los cortometrajes de acción real son en su mayor parte de producción independiente y difícilmente se proyectan en salas comerciales.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 49; Konigsberg, I. (2004), pp. 144-145; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 1, p. 187

Cortometraje informativo

Película cinematográfica* de metraje breve y de no ficción, que trata, a modo de reportaje, de alguna noticia o acontecimiento público, o bien de algún tema de interés general.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 145

Crismas

V. Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Cristóleo

Positivo fotográfico* pegado tras un vidrio que, generalmente, se presenta coloreado por detrás. En su preparación, una copia en papel albúmina de gran tamaño se pegaba a un cristal curvo y se lijaba por detrás casi en su totalidad; el resto de la copia se hacía transparente por impregnación con aceite, a continuación se aplicaba el color por detrás, así se conseguía que su textura no fuese visible. Por último, el cristóleo se cubría en la parte posterior con un cartón blanco.

Durante el siglo XIX los cristóleos se convirtieron en algunas de las mejores imágenes coloreadas a mano.

Ref.: Langford, M. J. (1994), p. 81; Kurtz, G. F. (1993), pp. 43-99

Cromatoscopio

Vistas para linterna mágica*. Estos soportes, pintados a mano, pueden estar montadas en marco* de madera, tienen una manivela para accionar el mecanismo. Los cristales forman dibujos geométricos de colores de diversas formas: círculos, triángulos, en forma de estrella, en espiral, etc.

El cromatoscopio fue ideado por el linternista inglés Childe en 1844 para producir la sensación de estar contemplando un enorme caleidoscopio*.

[Fig. 4]

Ref.: http://www.mcu.es/cine (2012); Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 85; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 133

Cromo

Estampa*, papel o tarjeta* con figura o figuras en colores. Especialmente, la estampa de menor tamaño que se destina a juegos y colecciones propias de niños. Suelen ser rectangulares o con la figura recortada, están unidos entre sí por una pestaña para ser desprendidos con facilidad (cromo troquelado*).

Las colecciones narran historias o forman conjuntos de diversas clases. El juego consiste en darles un golpe con la mano con la intención de voltearlos. En algunas provincias, como en Salamanca, se les conoce con el nombre de "mariquitas".

Ref.: Quiney, A. (2005), p. 268; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 243-253; García Ejarque, L. (2000), p. 119; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 179

Cromo de colección

Cromos* o estampas*, generalmente de forma rectangular, con figuras o escenas de colores que forman parte de una colección que narra historias o forma conjuntos de diversas clases. Pueden presentarse recortados o formando parte de un pliego sin guillotinar. En el reverso suele estar impreso un texto alusivo a la ilustración y/o un texto publicitario.

La revolución técnica de las artes gráficas tuvo como consecuencia la aparición del cromo. Francesc Fontbona explica que el cromo resultó un medio muy eficaz, más que las tarjetas postales*, para reforzar la comercialidad de algunos productos, ya que la expectativa de conseguir toda la colección hacía que el producto fuera codiciado. El público infantil era el objetivo de estos productos que, por regla general, solían ser chocolates o medicamentos reconstituyentes.

Las empresas que fabricaban tabletas de chocolate fueron las que más apostaron por este tipo de reclamos, y sus cromos, los que deleitaron a los niños de la época, y hoy día, a los coleccionistas. Si "cromo" viene de cromolitografía, no todos los cromos se hicieron con este sistema de impresión. La rápida evolución de las artes gráficas de aquellos días, finales del siglo XIX, dio como resultado la aplicación del fotograbado en color a partir de las tricomías, como se puede ver en los cromos de la casa Miralles dedicados a los uniformes militares.

Ref.: Quiney, A. (2005), p. 268; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 254-319

Cromo troquelado

Cromos* que se presentan como elementos sueltos, estampados en grandes pliegos y luego troquelados, quedando unidos entre sí por pestañas para ser desprendidos con facilidad. Se pueden encontrar de diversas formas y tamaños, así como con una gran diversidad de ilustraciones. La técnica empleada suele ser la cromolitografía, casi siempre con barniz y un ligero relieve. Los de menor tamaño se destinan a juegos propios de niños.

Ref.: Quiney, A. (2005), p. 269; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 243-253; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 179

Croquis altimétrico

Bosquejo de las curvas de nivel y representación de las pendientes de un terreno, obtenido a la vista de este y apoyado en algunos puntos de posición y altitud conocidos.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 160

Croquis cartográfico

En el trabajo cartográfico, la primera fase de elaboración de una cartografía desemboca en la realización de un croquis. El croquis es un documento científico o didáctico que no tiene porqué poseer un valor gráfico preciso; es simplemente un borra-

dor, un proyecto más o menos exhaustivo. En la cartografía se distinguen varios tipos de croquis: de campo*, de gabinete*, de triangulación*, topográfico*, morfológico*, altimétrico* y panorámico*.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 159

Croquis de campo

Croquis cartográfico* realizado por levantamiento directo sobre el terreno.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 159

Croquis de gabinete

Croquis cartográfico* obtenido por compilación a partir de fuentes diversas (fotografías*, mapas*, croquis de campo*), sin cotejar con el terreno.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 159

Croquis de triangulación

Croquis cartográfico* que representa los vértices y los lados observados en una red de triangulación geodésica.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 159

Croquis morfológico

Croquis cartográfico* que resulta de un esquema de las formas del terreno trazando las líneas más características del relieve.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 160

Croquis panorámico

Croquis cartográfico* muy utilizado antes de la generalización de la fotografía aérea*. Presentaba un paisaje en perspectiva en el que se ilustraban las formas del terreno.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 160

Croquis topográfico

Croquis cartográfico* obtenido por el levantamiento topográfico expreso (por estimación y apoyo de algunos puntos de referencia).

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 160

Cuerpo de la cámara

Parte principal de la cámara cinematográfica*, a través de la cual pasa la película* y dentro de la cual se expone a la luz a través de la abertura para que se capte una imagen fotográfica.

Las partes acoplables de la cámara, como el objetivo* y el chasis fotográfico*, no se consideran pertenecientes a la estructura del cuerpo de la cámara.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 145

D

Daedaleum
V. Zootropo

Daguerrotipo
Positivo directo de cámara, obtenido por el procedimiento del mismo nombre. Los formatos son: placa entera (164 × 216 mm), 1/2 placa (114 × 140 mm), 1/4 placa (83 × 108 mm), 1/6 placa (64 × 83 mm) y 1/9 placa (50 × 64 mm). El soporte puede ser una plancha de plata pulida o, lo que es más corriente, una chapa de cobre plateado. Las zonas claras están formadas por una amalgama de mercurio y plata, y las zonas oscuras son solo plata pulida que refleja una superficie negra. La imagen es claramente perceptible cuando se ve de modo que refleja una superficie negra; en esa situación el observador ve un positivo. Cuando el daguerrotipo se observa de modo que refleja una superficie blanca, la imagen aparece negativa, esto es, partes oscuras surgen como claras y viceversa. Así, la imagen es única y simultáneamente positiva o negativa, en función del ángulo de observación y de la incidencia de la luz. Esta dualidad es la característica más relevante para reconocer los daguerrotipos. Para obtener una segunda imagen es necesario volver a tomar la fotografía* o reproducirla fotografiando el daguerrotipo. Otras características son su apariencia de espejo, cuando vemos la imagen negativa, y la inversión lateral de la imagen, es decir, la derecha del tema se encuentra a la izquierda de la imagen. Los daguerrotipos son metálicos y suelen presentarse encapsulados, a veces en marcos para colgar en la pared o, de manera más habitual, se presentan protegidos con cristal en estuches

de piel con cubierta, decorados en el exterior y forrados de terciopelo en su interior. La cubierta al abrirse ayuda a crear la zona oscura necesaria para la correcta lectura de la imagen. En Estados Unidos se hicieron también de plástico para abaratar los costes de fabricación.

Las primeras fotografías las consiguió Nicéphore Niépce alrededor de 1882. El procedimiento al betún de judea era tan lento que impedía su uso comercial. Para seguir sus investigaciones se asoció con el pintor, físico y fotógrafo francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre en 1829 y juntos realizaron los primeros daguerrotipos en 1833, año de la muerte de Niépce. Daguerre perfeccionó el invento, que culminó con la presentación oficial en la Academia de Ciencias de París el 19 de agosto de 1839.

El daguerrotipo generó en torno suyo una importante industria y las imágenes se emplearon generalmente en la obtención de retratos y en paisajes rurales y urbanos, trabajos de investigación y sucesos. En 1840 se publicó el primer álbum* de litografías a partir de daguerrotipos con el título *Paris et ses environs reproduits par le daguerréotype*. La mayor actividad se desarrolló en Francia y en Estados Unidos, donde François Gouraud hizo oficial la noticia del invento en Nueva York el mes de septiembre de 1839 en colaboración con Samuel F. Morse. En España, los científicos se interesaron por el procedimiento y siguieron su desarrollo a pesar de la situación sociopolítica. Pedro Felipe Mondau, académico de las Ciencias y Artes de Barcelona, presentó el invento en esta institución y apoyó las investigaciones de Ramón Alabern, hasta que tomó el primer daguerrotipo en Barcelona en el mes de noviembre de 1839. Al mismo tiempo, Eugenio de Ochoa tradujo *El daguerrotipo*, con un apéndice explicativo de los trabajos heliográficos que Nicéphore Niépce había realizado desde 1813. Más tarde fueron editadas otras dos versiones por Pedro Mata y por los científicos Juan María Pou y Camps y Joaquín Hysern, lo que propició su divulgación y el aumento de la producción.

[Fig. 22]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 34-41; Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 95-96; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 164-165; Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 43-44; Pavão, L. (2001), pp. 18-19; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 18 y p. 31; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Daguerrotipo coloreado

Daguerrotipo* que es pintado para animar la imagen. Los fondos se tintaban de color azul, las mejillas con un tono rosado y las joyas doradas. Para colorear se utilizaban pigmentos disueltos en aglutinante a base de aceite o agua (acuarela), que se aplicaba con un pincel sobre la propia imagen obtenida. Con el fin de facilitar la adherencia, se untaba la placa con un sustrato de goma arábica, almidón o gelatina. En 1840 se obtuvieron los primeros daguerrotipos coloreados de manera manual; 12 años después, se lograron de manera directa sobre placas de papel argentado. En algunos daguerrotipos coloreados, en las zonas claras de la imagen, se puede observar un efecto de color azulado; en realidad este no era producto de un color aplicado sino de un fenómeno fotográfico producido por la sobreexposición de la imagen, conocido con el nombre de "solarización". Los daguerrotipos sobreexpuestos generaban una fuente de color azul en el área de luces más altas, aunque sus orígenes siguen siendo monocromáticos.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 41; Fuentes de Cía, A. M.ª (2000), p. 2

Dat
Casete* de pequeño tamaño que alberga una cinta magnética de audio en la que se almacenan las señales derivadas de una grabación digital. Se utiliza para la toma de sonido directo.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 161; Calvo, C. (2007), p. 55

Decascopio
Variante de caleidoscopio* que no contiene piezas sueltas y a través del cual se observa directamente el entorno: todas las imágenes aparecen según un modelo circular simétrico dividido en ocho o en diez segmentos, esto es, multiplicado por ocho o por diez, en pares reproducidos por el espejo*. El dibujo* cambia a medida que el visor* capta diferentes escenas y la transformación de los objetos del entorno produce bellas imágenes.
Ref.: Newson, J. y Newson, E. (1986), p. 249

Densitómetro
En fotografía*, dispositivo que mide la densidad óptica de la película fotográfica* expuesta y revelada, particularmente en el registro del sonido, a partir de la cantidad de luz reflejada o trasmitida. La cantidad de la luz que pasa a través de la película es atenuada hasta que concuerda con una iluminación estándar preestablecida. Por lo general, suele usarse en laboratorios avanzados de blanco y negro o en trabajos de impresión.
Ref.: Präkel, D. (2009), p. 60

Descarte
Material obtenido durante el proceso de montaje del negativo de imagen*. El descarte puede proceder tanto de un negativo como de un positivo de fragmentos de tomas válidas. Por lo general, suelen ser los restos que no son conservados en el montaje de la película cinematográfica*, de los principios y finales de las tomas definitivamente utilizadas; conservan las señales de claqueta*.
Ref.: Magny, J. (2005), p. 32; Konigsberg, I. (2004), p. 157; Amo García, A. del (1996), p. 56

Diafragma
Dispositivo mecánico que regula o dosifica el paso de la luz a través del objetivo* tanto de la cámara cinematográfica* como de la fotográfica*. El diafragma está compuesto por fragmentos superpuestos de fino metal. Tradicionalmente los modelos son: fijo y variable. El tamaño lo controla el anillo de números "f"; cuanto menor sea el número "f", mayor será la abertura. Los números "f" reducidos consiguen mayor profundidad de foco* y de campo. Al diafragma también se le denomina iris porque se asemeja en forma a esta parte del ojo.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 172; Magny, J. (2005), p. 32; Konigsberg, I. (2004), p. 159; Páramo, J. A. (2002), *s.v.* accesorios de iluminación, iris, p. 6

Diaphanorama
Fotografía*, por lo general, realizada sobre placa de cristal y positivada a la albúmina; en ella destaca su cualidad traslúcida que le permite dejar traspasar la luz. El

acabado final suele realizarse sobre papel pintado a la acuarela en su reverso y pegada a un marco* curvado para dar sensación panorámica. La parte trasera se cubre con un lienzo diáfano que también se pega al marco. Todo ello se transfiere a una caja colocando, en su interior y tras la imagen, una luz para poder ser visionada, originalmente una vela, más tarde una bombilla incandescente y, por último, una luz fría. En los ejemplos más evolucionados a estos objetos se aplicaba un mecanismo reostático con lo que poder graduar la luz detrás de la imagen, creando así la ilusión de atardeceres y amaneceres, además de los efectos de día y noche perseguidos mediante estas imágenes. La mayoría de las reproducciones presentan un agujereado en sitios estratégicos; con ello, el efecto, por ejemplo, de una farola, de un candelabro, o de la luna, se consigue por una serie de puntitos practicados con agujas de tamaño variado por las que traspasa la luz trasera. Su origen hay que buscarlo en las dioramas* de 1820 y, más remotamente, en los panoramas del siglo XVIII. El *diaphanorama* fue inventado por el suizo Franz Nikolaus König, pintor de paisajes y de género, activo también como escenógrafo. Después de realizar algunos experimentos de pinturas sobre telas transparentes (1811), König inauguró en 1815 su *Exposition du Diaphanorama de la Suisse*, que se trataba de una serie de ocho paisajes a la acuarela* sobre papel en parte oleato (sal que se forma mezclando ácido oleico con una base), en parte rallado sobre la superficie posterior para obtener diversos grados de transparencias; las pinturas estaban iluminadas por detrás, mostradas al público en un ambiente semioscuro. Con ello, se obtenía efectos de luz particularmente vivos y acentuados.

[Figs. 26 y 27]

Ref.: Castillo Martínez de Olcoz, I. J. (2006), p. 271; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 39-41; Fontanella, L. (1994), pp. 10-13

Diapositiva

Imagen fotográfica positiva, por lo general, con un formato de 6 × 6 cm, sobre soporte transparente, vidrio o plástico. Normalmente, se presenta suelta y enmarcada en una montura de cartón o plástico y está destinada a ser proyectada o vista por transparencia en una pantalla o en un visor*. Dependiendo de la época, las diapositivas se realizaban mediante placas fotográficas a la albúmina, al colodión o a la gelatina. Se utilizaban como imágenes de linterna mágica* para la proyección, y eran montadas en un marco de latón para colgarlas delante de las ventanas o insertarlas en vidrieras decoradas, o bien como imágenes estereoscópicas (yuxtaposición de dos imágenes que permitían recrear una sensación de relieve). Algunos soportes de vidrio se esmerilaban para garantizar una mejor difusión de la luz durante su observación.

En las artes escénicas*, la diapositiva suele emplearse para producir efectos visuales y como fondo, en lugar de un decorado*.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 69; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 601; Pavão, L. (2001), p. 266; García Ejarque, L. (2000), p. 135; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250; Gómez García, M. (1997), p. 252

Diapositiva B/N

Imagen fotográfica positiva sobre soporte transparente, vidrio o plástico, obtenida de una película en B/N* después de su exposición y tratamiento. Las diapositivas en blanco y negro forman parte de los procedimientos al gelatinobromuro de plata,

en los que la imagen positiva se obtiene directamente sobre un tratamiento particular (tratamiento inversible) o por copia a partir de un negativo. Generalmente, se presenta suelta y enmarcada en una montura de cartón o plástico. Está destinada a ser vista por proyección en una pantalla o en un visor*.
Estas diapositivas no son muy comunes. Los problemas relacionados con su conservación y alteración son similares a los que presentan los negativos* sobre soporte plástico.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 96; Pavão, L. (2001), p. 266; García Ejarque, L. (2000), p. 135; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Diapositiva Color

Imagen fotográfica positiva sobre soporte transparente, vidrio o plástico, que reproduce la gama de colores del original. Generalmente, se presenta suelta y enmarcada en una montura de cartón o plástico. Está destinada a ser vista por proyección en una pantalla o en un visor*. La diapositiva en color, de revelado cromógeno, está compuesta por tres capas sobrepuestas de gelatina que contienen colorantes orgánicos, amarillo-Y, magenta-M y cian-C, respectivamente. La sustancia sensible a la luz contiene halogenuros de plata (cloruro, bromuro, yoduro), aunque los colorantes Y, M y C son sintetizados solamente durante el revelado, lo que le da el nombre de revelado cromógeno. El soporte, en este caso, es de acetato de celulosa o de poliester. Estas diapositivas se comercializan en carretes o rollos para la proyección (diapositivas que van desde el formato 24 × 36 mm a 6 × 7 cm) y en placas flexibles.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 97; Pavão, L. (2001), p. 266; García Ejarque, L. (2000), p. 135; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Diapositiva de linterna

Positivo monocromático sobre soporte de vidrio con emulsión, generalmente en gelatina, aunque también pueden ser producidos en colodión. En realidad, es un positivo transparente preparado para la proyección por medio de una linterna mágica*. No presenta bordes opacos ni estuche y siempre es una imagen positiva, tanto si es visto con luz transmitida como con luz reflejada. La imagen, en plata, se encuentra entre dos vidrios, generalmente con un espaciador de papel fino y negro intercalada entre ellos. Los dos vidrios están unidos por una tira de papel negro.
Para distinguirlos de los ambrotipos* y de las fotografías estereoscópicas*, hay que observarlas tanto con luz incidente como al trasluz sobre una mesa.

Ref.: Pavão, L. (2001), pp. 77-78

Diapositiva estereoscópica

V. Fotografía estereoscópica

Diapositiva tricoma Lumière

Fotografía* en color destinada a ser vista por transparencia o proyectada. Se elabora sobreponiendo tres capas de gelatina teñidas de amarillo, magenta y cian (como en el procedimiento a la gelatina bicromada). En comparación con los colores de las placas autocromas*, los de las diapositivas tricromas son muy saturados y luminosos. Se presentan como imágenes de linterna mágica* estereoscópicas (v. Fotografías estereoscópicas*).

A partir de 1895, los hermanos Lumière intentan la elaboración de imágenes en color sobre placas de vidrio. Para ello aplican el procedimiento descrito en 1868 por Louis Ducos du Hauron, que consiste en sobreponer tres capas monocromas teñidas de amarillo, púrpura y azul, respectivamente.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 80-81

Dibujo fotogénico

Positivo fotográfico* directo sobre papel, según un procedimiento inventado por William Henry Fox Talbot (1800-1877). La fotografía* se obtiene al colocar objetos directamente sobre una hoja de papel sensibilizada, por inmersión sucesiva en una solución de cloruro de sodio y otra de nitrato de plata. El papel se exponía a la luz en contacto directo con los objetos a reproducir o en el interior de una cámara oscura. La imagen obtenida se presentaba en negativo. La parte protegida por el objeto, que aparece bajo la forma de silueta, permanece clara, mientras que el resto del papel se ennegrece y adopta tintes de color sepia a marrón oscuro. A continuación se estabiliza la imagen mediante su inmersión en una solución saturada de sal común.

El inconveniente principal de dicho procedimiento era el largo tiempo de exposición por la poca sensibilidad de la emulsión. Este sistema permitía la obtención de múltiples copias a partir del negativo, si bien fue considerado inferior al daguerrotipo* por la falta de detalle. Entre los primeros dibujos fotogénicos se encuentran una ventana enrejada y la vidriera de la Abadía de Lacock (1835). Talbot presentó sus trabajos sobre el dibujo fotogénico el 25 de enero de 1839 en la Royal Institution de Londres.

Este tipo de fotografías se pueden utilizar en la creación de siluetas o de máscaras para exponer otros papeles sensibilizados y producir imágenes positivas.

Mientras que algunos historiadores hacen una distinción entre dibujo fotogénico positivo y el dibujo fotogénico negativo, para el mundo de la fotografía, esta aplicación significa una nueva era, que comienza en 1840 y durará más de 150 años: la era de los procedimientos fotográficos negativo-positivo.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 108-109; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 174; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 30; Argerich, I. (1997), pp. 82-83

Difusor

En la cinematografía, material traslúcido compuesto por gasa, seda, tejido de fibra de vidrio, malla metálica, gelatina sobre malla metálica o cristal esmerilado, que, enmarcado en dobles anillos metálicos, se antepone a la lente para difundir y, por tanto, suavizar la dureza de la luz.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 161; Páramo, J. A. (2002), *s.v.* accesorios de iluminación, p. 6

Dinascopio

Aparato óptico construido en París, en 1868, por Agustín Gómez Santa María. El dinascopio, especie de fenaquistoscopio* de proyección, está constituido por una serie de seis objetivos* inmóviles montados en círculo sobre un marco* redondo de madera. Sobre el mismo eje se acopla un disco obturador, llamado "diafragma móvil", cuya abertura se corresponde de manera aproximada a la anchura de dos lentes

y que gira por medio de un pequeño sistema de poleas. Los vidrios complementan este mecanismo, y sobre ellos se pinta la figura o la escena que se quiere representar. Si es una sola figura, esta deberá ser dibujada en seis posiciones diferentes para producir la ilusión total de un movimiento completo. Cada una de estas imágenes, representando una posición diferente, deberá ser colocada en el propio foco* o centro de las seis pequeñas lentes de aumento u objetivo, que deben reflejar exactamente su imagen sobre la pantalla.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 67-69

Díptico (1)

Impreso realizado sobre una hoja de papel o cartulina doblada en dos partes y que puede cerrarse a modo de libro.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 141; Fatás, G. y Borrás, G. M. (1989), p. 75

Disco

Soporte plano de información en forma de lámina circular, de material y dimensiones variadas, pero válido para grabar en ella señales acústicas y/o visuales, o digitales, que después pueden traducirse en sonidos y/o imágenes o información tras su lectura y reproducción mediante el oportuno aparato.

Este sistema de almacenamiento ofrece una imagen y sonido superior a la de las grabaciones de películas* en cintas de vídeo*.

Los primeros discos de laca se utilizaron en el gramófono* y se reproducían a una velocidad de entre 74 rpm y 82 rpm, llegando a establecerse como norma la de 78 rpm.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 168-169; Konigsberg, I. (2004), pp. 166-167; García Ejarque, L. (2000), p. 144; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Disco de Helmholtz

Disco* de metal montado sobre un soporte de madera y dividido de forma regular en sectores blancos y negros.

Lleva el nombre del fisiólogo y físico alemán Hermann Ludwing Ferdiand von Helmholtz, quien demostró de manera científica que, haciéndolo girar y aumentando progresivamente la velocidad, se creaba una ilusión óptica al percibir sus colores parciales, el blanco y el negro, como un solo gris.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 22

Disco de Newton

V. Rueda de Newton

Disco de vídeo

V. Videodisco

Disco láser

V. Videodisco

Disco óptico

V. Videodisco

Disco óptico digital
V. DVD

Disparador de cable
Pieza que sirve para hacer funcionar el obturador* automático de una cámara fotográfica* con el fin de evitar vibraciones.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 168; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 836

Doble 8
V. Película de 8 mm

Drama
Toda composición literaria dialogada: obra cinematográfica, teatral, televisiva, radiofónica, etc., en que se representa un asunto lastimoso y en el que se expresan afectos de todo tipo, a través de situaciones psicológicas dispares y cuyo desenlace puede ser triste o feliz. Así, existen dramas históricos, musicales, románticos, terroríficos, eróticos, "docudramas" (dramas documentados) y dramas puros.
Ref.: Romaguera i Ramió, J. (1999), pp. 64-65; Mota Oreja, I. de la (1988), t. 1, pp. 248-249

Duplicado
Copia de proyección de otra película ya grabada y, sin embargo, equiparable a las obtenidas desde el negativo original*, estas con emulsiones especiales, sobre todo a partir de las de duplicación.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 63

Duplicado negativo
Copia negativa realizada sobre emulsiones especiales de grano fino, desarrolladas especialmente para duplicación de películas cinematográficas*.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 67

Duplicado positivo
Copia positiva de película cinematográfica* realizada sobre un material de grano fino y bajo contraste, desarrollado específicamente para la preservación del negativo original* y para la realización de efectos en laboratorio. Sus características fotográficas difieren notablemente de las correspondientes a las copias positivas de proyección*; en general los duplicados positivos son mucho más densos y menos contrastados que las copias de proyección* y su visionado en proyección resulta plano.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 66

Duplicado reversible
Copia realizada sobre emulsiones reversibles para la duplicación de película cinematográfica*. Estos duplicados* resultan muy importantes para reducir el número de generaciones necesarias con el objeto de llegar a la copia final con la consiguiente ganancia en la calidad de reproducción.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 67

DVD

Disco* de almacenamiento óptico que puede contener vídeo, audio o datos. Al principio las iniciales correspondían a vídeo disco digital (*digital video disc*), pero en la actualidad representan a disco versátil digital (*digital versatile disc*), con el propósito de sugerir la incorporación tanto de música como de programación informática, junto con las imágenes en este último sistema de reproducción tecnológica. El DVD, como el Compact Disk* (CD), se basa en la tecnología láser, pero utiliza láseres con longitudes de onda inferiores a los del CD (635 nm en lugar de los 780 nm del CD). Así, los hoyos grabados pueden ser mucho más pequeños que en el CD, con lo que aumenta la densidad de hoyos en la superficie del disco. De esta manera, aumenta la capacidad de almacenamiento de información en una sola cara hasta 4,7 GB frente a los 700 MB del CD. Dependiendo de la capacidad necesaria de almacenamiento, el Forum DVD ha definido diferentes tipos de DVD. Los rangos de capacidad van de los 4,7 GB a los 17 GB. Un DVD se puede fabricar de cuatro maneras diferentes: una cara, dos caras, una cara con dos capas y dos caras con dos capas. El denominado DVD-5 tiene una capa grabada en una cara y una capacidad de 4,7 GB. El DVD-9 tiene dos capas grabadas en la misma cara y una capacidad de 8,54 GB. El DVD-10 tiene una capa grabada en cada una de las caras y 9,40 GB de capacidad. El DVD-18 (algunos autores lo denominan DVD-17) tiene dos capas grabadas en cada una de las caras y una capacidad de 17,08 GB. Aunque en la actualidad muchos de los DVDs manufacturados son DVD-5, todos los tipos, con independencia de la capacidad, se fabrican con dos superficies circulares pegadas una contra la otra. Esta técnica de fabricación aumenta la rigidez del medio y minimiza el alabeo.

En diciembre de 1995, los fabricantes de electrónica de consumo, presionados por los estudios de cine y de la industria informática, llegaron a un principio de acuerdo formando el Consorcio DVD para consensuar una especificación unificada para una nueva generación de Compact Disk que soportaba vídeo. El Consorcio formó un número de comités, cada uno de los cuales se hizo responsable de algún aspecto del nuevo formato (formato físico, formato lógico, etc.). La versión 1.0 de las especificaciones físicas, lógicas y de vídeo se publicó en septiembre de 1996 para el formato DVD-Vídeo*. Después de finalizar la parte de protección contra la copia, este primer formato se introdujo en el mercado japonés a finales de 1996, en el norteamericano en 1997 y en el europeo a principios de 1998. En el año 1997, el Consorcio DVD se convirtió en el Forum DVD.

Con la grabación digital del vídeo en DVD es posible crear una copia perfecta o casi perfecta del original, por lo que la cuestión de los derechos de autor (*copyright*) toma una importancia fundamental, y deberá desarrollarse en paralelo con la evolución de esta tecnología.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 209-213; Konigsberg, I. (2004), p. 181; Corbalán Sánchez, L. M. y Gómez Amat, C. B. (2003), pp. 154-155; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 870

DVD+RW

Formato propuesto por Hewlett-Packard, Philips y Sony, con el soporte de Verbatim, Ricoh y Yamaha. Los dispositivos DVD+RW no necesitan ir alojados en un cartucho. Aunque Philips y Sony sean miembros del Forum DVD (v. DVD*), proponen este formato alternativo regrabable por creer que ofrece mayor compatibilidad con los

dispositivos existentes de DVD-ROM*, con respecto al DVD-RAM* definido por dicha institución.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

DVD-Audio

Formato pregrabado de DVD, diseñado para proporcionar una calidad de sonido muy superior a los CD-Audio*. Respecto a este último, el DVD-Audio ofrece una gran gama de mejoras, como un sonido *surround* de alta calidad, un tiempo de reproducción más alto, etc. Además es capaz de almacenar vídeo, como los títulos DVD-Vídeo*, así como ficheros de sonido de alta calidad.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 212-213

DVD-R

Formato grabable de DVD* con una capacidad de 4,7 GB. Utiliza una tecnología similar al CD-R* pero con diferente soporte, así como tamaños de pista y hoyos más pequeños. Son discos* grabables una sola vez, por consiguiente, no pueden ser regrabados.

El DVD-R es totalmente compatible con el DVD-ROM*, DVD-Vídeo* y DVD-Audio*, por lo que puede ser leído en cualquiera de los formatos mencionados.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

DVD-RAM

Formato grabable de DVD* por fase. En el tipo de grabación que utiliza el DVD-RAM existe una capa activa del disco*, que está construida de manera que cambie entre el estado amorfo o cristalino, mediante la utilización de un láser que trabaja a diferentes potencias. A diferencia del DVD-R* el DVD-RAM es regrabable.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

DVD-ROM

Tipo de DVD* definido por el Forum DVD, en 1996, como formato para el almacenamiento de datos informáticos y de videojuegos.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

DVD-RW

Formato regrabable propuesto por Pionner con un desarrollo evolutivo basado en la tecnología ya existente del CD-RW*. Su tecnología de cambio de fase consigue que los discos* tengan una flexibilidad mayor que los soportes DVD-RAM* y DVD+RW*. Además, son compatibles (se pueden leer) con los dispositivos DVD-ROM*.

Este formato ha sido aceptado por el Forum DVD (v. DVD*).

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

DVD-Vídeo

Primer formato de DVD* definido por el Forum DVD (v. DVD*) en 1996. Como indica su nombre se utiliza para aplicaciones de vídeo.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 212

E

Electrofotocopia
V. Fotocopia

Electrotaquiscopio
Aparato óptico creado por el alemán Ottomar Anschütz a partir del perfeccionamiento de su taquiscopio*, en un intento de aplicación para el consumo público. Estaba compuesto por una gran rueda vertical que, en su parte exterior, contaba con veinticuatro transparencias fotográficas de unos 10 cm de lado. Estas eran iluminadas de manera eléctrica por un tubo Geissler, que producía automáticamente un destello cada vez que una de las fotografías* pasaba frente a él.
La impresión de movimiento era producida al hacer girar la rueda con un movimiento continuo. Los espectadores podían ver las transparencias iluminadas a través de una ventana de cristal. El electrotaquiscopio comparte con la fotografía animada la visión de imágenes secuenciadas mediante un destello intermitente. Sin embargo, al no utilizar el primero un soporte longitudinal continuo, por su inferior calidad fotográfica, y la preferencia por las placas de gran formato fijadas a una rueda, lo vincula más con fórmulas de proyección cíclica, como puede ser el sistema empleado por el praxinoscopio* de proyección de Reynaud, que con la fotografía animada.
Anschütz se asoció con Siemens & Halske para crear y vender su electrotaquiscopio, alcanzando su máxima popularidad al fabricarse modelos en los que el disco*, ubicado en el interior de un mueble de madera, era puesto en movimiento e iluminado al introducir una moneda, tipo “máquina tragaperras”. En España, la primera presen-

tación de fotografías en movimiento, no proyectadas pero sí de carácter público, se atestigua desde diciembre de 1892 hasta 1894, en el Panorama Imperial de Barcelona y es debida a un electrotaquiscopio.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 133-135; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 31-32; Castellanos Mira, P. (1999), p. 22; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 52-53

Emblema

Hoja de papel o cartulina, de reducidas dimensiones, que se utiliza con finalidad publicitaria u otros fines identificativos de grupos. En el caso de llevar ilustración*, esta iría en el anverso, dejando el reverso para la impresión de una frase. En los emblemas puramente publicitarios las características del producto, las instrucciones de uso y el precio también se detallan en el reverso.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 69

Entero postal

Documento postal producido por un ente de la administración de un Estado con capacidad legal para ello, puesto en circulación por este o por particulares autorizados y con la condición de que tanto el signo de franqueo o del pago de un servicio postal específico –certificado, urgencia, seguro, tasas de giro, etc.–, como el soporte de papel o cartulina reservado para usos diversos (nombre y dirección del destinatario de un determinado objeto o servicio, datos requeridos, mensaje a transmitir, etc.) constituyan una sola unidad material. El documento lleva impreso el franqueo en el anverso. Existe una inmensa variedad de tipos de enteros postales, entre los que cabe mencionar las tarjetas postales*, cartas-tarjeta, sobres, cartas-sobre incluidos aerogramas*, pliegos, etiquetas*, fajas, tarjetas para abono de los derechos de apartado, cheques postales, boletines* para envío de paquetes, impresos de giro postal y de la caja postal de ahorros, formularios para cambio de domicilio, etc.

Las primeras tarjetas postales se fabricaron bajo esta fórmula. Aunque recibe el mismo nombre, la tarjeta postal de campaña más conocida es la que presenta ilustración y es emitida durante la Guerra Civil española por partidos políticos, sindicatos y otros agentes sociales. En 1873, la Fábrica de Moneda y Timbre hace imprimir y circular la primera tarjeta oficial en forma de entero postal. Durante la contienda española se editan, en ambos bandos, unas tarjetas con el franqueo impreso, sin ilustración y destinada a las Unidades Militares, a las que se denominó tarjeta postal de campaña*.

Como regla general, el sello (v. Sello de correos*) que forma parte de un entero postal sirve exclusivamente para este, pero en ocasiones, una vez recortado del mismo, fue empleado como si de un sello adhesivo se tratase, práctica que no admite la legislación postal española.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Quiney, A. (2005), p. 266; Teixidor Cadenas, C. (1999), p. 9; Padín Vaamonde, F. J. (1996); Martín, E. y Tapiz, L. (1981), p. 596

Entero postal administrativo

Entero postal* de uso exclusivo por o para la administración de un Estado. En España solo se han emitido enteros postales administrativos bajo la fórmula de etiquetas* y sobres.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal anunciador

Entero postal* que tiene parte de su superficie cubierta por anuncios de diversos productos, lo que contribuye a que sea vendido al público a precio inferior al del facial del sello* que lleva impreso.

Los primeros enteros postales de esta naturaleza fueron los sobres y cartas-sobre británicos de 1840.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal con sobretasa

Entero postal* que es vendido por una cantidad que, en ciertas circunstancias o por diversos motivos, es preciso añadir al franqueo de un objeto, y que es abonada en determinados casos por el remitente y en otros por el receptor. El importe suele figurar explícito en ellos.

Sin embargo, los primeros enteros postales vendidos con sobretasa, cuyo importe en este caso no figura explícito en ellos, corresponden al llamado *Golden Jubilee of uniform penny postage* o quincuagésimo aniversario del establecimiento del franqueo uniforme de un penique por el Reino Unido. Con tal motivo, Gran Bretaña emitió en 1890 un sobre timbrado con un sello de correos* de un penique y una tarjeta postal* del mismo valor facial, que fueron vendidos por un chelín y seis peniques, respectivamente, esto es, con una sobretasa de once peniques en el primer caso y de cinco en el segundo. La diferencia fue ingresada en los fondos de la Fundación Benéfica Rowland Hill para viudas y huérfanos de Correos.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal conmemorativo

Entero postal* que ha sido emitido en recuerdo de alguna persona o acontecimiento.

La iniciativa de la emisión de enteros postales conmemorativos corresponde a la administración postal de Estados Unidos que, con motivo de la Exposición del Centenario celebrada en Filadelfia, puso en circulación, en mayo de 1876, dos sobres timbrados con sellos de correos* de idéntico diseño y valor, tres centavos en los colores verde y rojo.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal de uso general

Entero postal* de utilización libre por el público y cuya adquisición es facilitada a los usuarios en las oficinas de Correos y expendedurías de efectos timbrados.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal militar

Entero postal* creado para el uso de las tropas de un determinado país.

Los primeros enteros de esta naturaleza fueron emitidos por Serbia con ocasión de la guerra serbio-turca de 1876. Consistían en tarjetas*, de las de uso general en ese momento, a las que se les aplicó una habilitación en caracteres cirílicos que pueden traducirse por "Correo de guerra".

En el caso de España, aparecieron en 1921 para empleo de las tropas de operaciones en Marruecos, siendo en este caso tarjetas dobles con la inscripción "Militar", teniendo la de ida estampado un sello de correos* de Alfonso XIII, tipo "Medallón"

de 25 céntimos, y careciendo de sello la destinada a la respuesta del militar desplazado a África, la cual, sin embargo, porta la inscripción "Respuesta gratuita", ya que las tropas gozaban de la correspondiente franquicia postal.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal privado
V. Entero postal timbrado a petición de particular

Entero postal provisional
Entero postal* que tiene estampado sellos provisionales*.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Entero postal timbrado a petición de particular
Entero postal* de concesión especial a particulares que otorgan la mayoría de los países para que estos puedan timbrar especies postales de su propiedad, como tarjetas*, sobres, cartas-tarjeta, etc., en las imprentas oficialmente encargadas de la confección de sellos de correos*.
Estos enteros postales suelen utilizarse en la correspondencia de manera exclusiva por la persona o entidad a quien le fue otorgado el permiso de timbrado; en otros casos, son vendidos al público, generalmente con cierto descuento en el caso de que sean portadores de anuncios comerciales. A veces el timbrado se realiza con propósitos estrictamente especulativos, bajo pretexto de celebración de exposiciones o manifestaciones filatélicas, con lo que se originan enteros postales cuyo interés es muy inferior al de los producidos para un auténtico uso postal.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Enteropostal
V. Entero postal

Entrada de cine
Billete que permite el acceso a una sala de proyección cinematográfica.
[Fig. 48]
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, t. 1, p. 279

Entrada de circo
Billete que permite el acceso a un espectáculo o exhibición circense. Algunos aficionados del circo han convertido estas entradas en auténticos objetos de colección.
[Fig. 47]
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* Billet, p. 74; Mota Oreja, I. H. de la (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, t. 1, p. 279

Entrada de deportes
Billete que permite el acceso a un espectáculo o exhibición deportiva.
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 1, p. 279

Entrada de espectáculos
Billete que permite el acceso a un lugar determinado, generalmente de espectáculos o exhibiciones artísticas o deportivas.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), pp. 930-931; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 1, p. 279

Entrada de teatro
Billete que permite el acceso a un espectáculo de representación teatral.
[Fig. 49]
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, t. 1, p. 279

Entrada de toros
Billete que permite el acceso a un espectáculo taurino.
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (t. 1) (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, p. 279

Envoltorio
Papel, plástico u otro material con el que se envuelve una cosa, particularmente una mercancía. La mayoría suelen estar ilustrados con figuras* o retratos masculinos o femeninos, dibujos* y con el nombre de la marca del producto al que envuelven.
[Fig. 45]
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 124-239

Envoltorio de caramelos
Envoltorio* de un formato cuadrangular o rectangular y de reducidas dimensiones. Alrededor de la imagen central suele disponer de espacios donde se imprime el nombre del fabricante, la marca y el sabor y, en ocasiones, también aparece el logotipo o imagen que identifica la marca. Otras veces, en el verso se imprime la marca o fabricante, mientras que otros imprimen textos alusivos a la ilustración*.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 191-200

Envoltorio de chocolate
Envoltorio* que suele presentar un formato rectangular y recortado en las esquinas. Pueden estar ilustrados con diferentes motivos o simplemente llevar el nombre de la marca destacada tipográficamente. También suelen aparecer las características del producto, forma de elaboración, ingredientes, cantidades, etc.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 209

Episcopio
Aparato proyector* para láminas planas y opacas como postales*, páginas de libro, etc. Es uno de los predecesores del cinematógrafo y de los primeros aparatos ópticos donde la imagen comienza a moverse por primera vez.
Ref.: Juguetes Antiguos: Esos preciosos Tesoros (2002); Nadal Martín, M.ª y Pérez Celada, M.ª V. (1991), p. 57

Ernemann Kinoptikon
V. Linterna mágica cinematográfica*

Esfera metálica perforada

Dispositivo que consiste en una esfera de metal con perforaciones que muestran diversas imágenes geométricas, florales, animales o de cualquier otro tipo. En su interior contiene una vela vertical que, al hacer girar la esfera, se mantiene siempre en vertical debido a un sistema de anillas. Este aparato servía para proyectar las sombras de perforaciones del globo, al que a veces se le imprimía un movimiento de rotación, en las paredes de una habitación a oscuras.

Este y otros ingenios, como el espejo mágico japonés*, de factura artesal y ayudados tan solo por una fuente de luz adecuadamente dispuesta, fueron apareciendo desde los últimos años del siglo XVIII, desplegando su juego de luces y sombras en numerosas veladas y reuniones.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 14; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 53; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 84

Espectrofotómetro

En fotografía*, aparato de medición de la luz. Calcula la cantidad de luz reflejada en cada longitud de onda. Se suele utilizar para medir las muestras de color y crear el perfil de una impresora.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 60

Espejo mágico japonés

Pieza fabricada en bronce con empuñadura forrada en bambú y dos caras, una en relieve y otra plana. Está compuesto por discos de bronce de unos 5 mm de grosor, con empuñadura. En una cara tiene esculpidas figuras en relieve*; la otra, totalmente plana, hace las veces de espejo. Cuando una luz intensa incide en ángulo sobre esta superficie convexa, las sombras de esas imágenes pueden ser proyectadas sobre alguna pared o pantalla.

Los espejos mágicos japoneses, que comienzan a aparecer en los últimos años del siglo XVIII, son piezas de obligada referencia en los inicios de la historia de la cinematografía y de los juegos ópticos que evolucionaron hasta el descubrimiento del cinematógrafo.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 16; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 53; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 84

Estampa

Soporte no rígido, generalmente papel, al que se ha transferido la imagen –línea, forma, mancha, color– contenida en una matriz, trabajada previamente mediante alguno de los procedimientos de arte gráfico*. En definitiva, la estampa es el producto final del arte gráfico; y la multiplicidad, su característica más genuina. Recibe este nombre porque el proceso de impresión se denomina estampación.

En el ámbito popular, están muy extendidos términos como grabado* o lámina para referirse a las manifestaciones en papel obtenidas a partir del entintado y prensado de una matriz. Sin embargo, son usos incorrectos (v. Objetos asociados al arte gráfico*).

[Figs. 39 y 40]

Ref.: Carrete Parrondo, J. (2007), p. 379; Sanz Rodríguez, J. C. y Gallego García, R. (2001), p. 370; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 160; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 101-102

Estampa alegórica

La que es ilustrada con representaciones simbólicas, de ideas y conceptos abstractos, mediante efigies, retratos, símbolos, atributos y figuras* fantásticas o mitológicas, tanto humanas como de animales.

Ref.: Riesco Terrero, A. (2003), p. 12

Estampa calcográfica

Aquella que es obtenida mediante cualquiera de las modalidades técnicas del grabado* calcográfico. Está realizada sobre la superficie de una lámina de metal (en origen y hasta el siglo XIX, cobre; de ahí su nombre) delgada (entre 0,8 mm y 1,5 mm) y perfectamente lisa, en la que se abren surcos, más o menos profundos y anchos, bien con instrumentos cortantes o punzantes (buril, punta de acero), bien mediante la utilización de ácidos corrosivos que tienen la capacidad de atacar el metal disolviéndolo. La intensidad de los trazos depende de la profundidad de los surcos; cuanto más profundos, más tinta retienen y más negro es el efecto sobre el papel. Este sistema de grabado va asociado a la estampación en hueco (huecografía). Otros soportes, a partir del siglo XIX, han sido el acero y, más tarde, el cinc. A diferencia de las estampas* obtenidas por la técnica de la xilografía, en estos procedimientos son posibles los grises y medias tintas. Los que se realizan con buril reciben el nombre genérico de "talla dulce": grabado a punta seca, al buril, a la manera negra, al lápiz. En los restantes interviene un ácido: grabado al agua fuerte, al barniz blando, al agua tinta y al azufre.

La calcografía manual tiene su origen en el niel, trabajo de joyería que consistía en hacer incisiones en metales preciosos, las cuales se rellenaban con esmalte negro. Este arte nació en Florencia (Italia) en el siglo XV por obra del orfebre Tomasso Finiguera o Finiguerra (1426-1464), quien tuvo la idea de rellenar con tinta los huecos para después, superponiendo un papel y mediante una fuerte presión, sacar una prueba de él. Este procedimiento, que al principio le sirvió a Finiguera para conservar una copia del trabajo realizado, se convirtió de hecho en las primeras ejecuciones en hueco-grabado o calcográficasGrandes artistas posteriores se dedicaron a este procedimiento, entre ellos Durero, Jacques Callot, Jean Morin, Lasne, Robert de Nanteuil (grabadores al buril o burilistas) y Rubens, Van Dyck, Rembrandt y Goya (grabadores al agua fuerte o acuafortistas).

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 62; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 113

Estampa científica

La que es fundamentalmente descriptiva. Su finalidad esencial es enseñar y su función, por tanto, la didáctica. En esta clase de estampas* lo artístico resulta secundario frente al propósito de investigar.

Ref.: Pérez de Rubín, J. y Arriaga, E. (1995), p. 85

Estampa costumbrista

La que describe mediante ilustraciones escenas de corte costumbrista de un país, de una región o de una ciudad, representadas a través de personajes y escenas tipificadas, a veces, con tendencia caricaturesca o incluso grotesca. En España, los per-

sonajes más representados en este tipo de estampas son: majos, bandoleros y contrabandistas, "tipos" del torero y del picador, majas, manolas, etc.

[Fig. 41]

Ref.: Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), pp. 15 y 20; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 242

Estampa de arquitectura funeraria

La que es ilustrada con imágenes de monumentos funerarios como, por ejemplo, mausoleos*, catafalcos*, sepulcros* medievales, tumbas o ruinas, todo ello fruto de una visión pesimista, necrológica y crítica, propia sobre todo del Romanticismo, en la que se emplea, de manera recurrente, el tema del cementerio. Muchas de estas estampas* se ilustran con lápidas* en las que aparecen los nombres de los fallecidos y la causa de su muerte.

[Fig. 42]

Ref.: Torres González, B. (2002), pp. 69-71

Estampa de fiestas y solemnidades

Aquella en la que el tema principal se centra en la representación ilustrada de fiestas y actos solemnes celebrados con motivo de fatuos y, casi siempre, regios acontecimientos, como los actos celebrados con el motivo de la coronación de un príncipe o de una princesa herederos o de los viajes o visitas de los monarcas a alguna ciudad. En cuanto a las fiestas populares, durante el siglo XIX, son comunes las escenas centradas en el mundo de la taberna, el mesón o la venta: parroquianos charlando, bebiendo, jugando a las cartas o bailando rodeados por un corro de guitarristas y "jaleadores".

Ref.: Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), p. 18 y p. 22

Estampa de paisajes

La que representa panoramas o vistas reales o imaginarias con una noción fundamentalmente estética.

Ref.: Souriau, E. (1998), p. 861-862

Estampa de tema histórico

Aquella cuyo tema central se relaciona con la ilustración en torno a un acontecimiento o hecho histórico. A través de la estampa se puede ofrecer una visión general de los acontecimientos de un periodo determinado, como alternancias de partidos, conflictos sucesorios, revoluciones, guerras, inestabilidades sociales y económicas, etc.

Ref.: Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), p. 12

Estampa de viajes y expediciones

Aquella que es especialmente representada en las ilustraciones de los libros de viajes del siglo XIX. Por lo general, en ellas se suelen recoger vistas de las diferentes ciudades, con un constatable interés por el pintoresquismo y por la captación de un ambiente exótico y oriental, así como por la representación de figuras de monjes, mendigos y peregrinos.

Ref.: Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), pp. 16-17

Estampa de vistas y monumentos
Aquella cuyo tema central es el paisaje urbano, resaltando en sus ilustraciones el lado monumental, para lo que suele utilizarse un elemento arquitectónico como identificador de toda la ciudad, bien por su conexión con el pasado bien con la vida presente. Durante el siglo XIX, los motivos iconográficos solían presentar un carácter selectivo de la realidad, ocultándose los perfiles menos agradables y adoptándose una visión que pregonaba el lado más propagandístico de la urbe.

Ref.: Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), p. 16

Estampa devocional
V. Estampa religiosa

Estampa digital
La que es obtenida por medio de la tecnología digital y en cuyo proceso de creación se distinguen tres fases: generación de un archivo digital, manipulación del archivo y transferencia de la imagen a un soporte físico. El paso de una imagen real a una digital lo lleva a cabo un digitalizador que convierte información analógica en forma digital, es decir, convierte la imagen en una representación numérica adecuada para ser utilizada en el ordenador. Se pueden diferenciar dos tipos de representaciones de imágenes digitales: formato de barrido* (*raster format*) e imágenes vectoriales*.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 135; Martínez Sánchez, J. M. (1997), pp. 137-147

Estampa electrográfica
Aquella que es obtenida mediante cualquiera de los procedimientos basados en la impresión y reproducción documental, en los que la tinta pasa a la materia que sirve de soporte por atracción electrostática. Las tintas de impresión son pigmentos orgánicos en polvo –tóner– o aerosoles. Uno de estos procedimientos es la xerografía, cuyo conocido producto es la fotocopia*.
La electrografía no pertenece de manera estricta al dominio del arte gráfico, aunque es posible su explotación en la generación de imágenes artísticas y su aplicación al grabado* calcográfico.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 143; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 98-99

Estampa erótica
La que tiene representaciones eróticas o de parejas conocidas con la denominación de *Abuna-e* o estampa japonesa. Estas estampas* se imprimen siguiendo la técnica de la xilografía bajo el denominador común de *Nishiki-e* o xilografía a color nipona, donde el coloreado se materializaba mediante suaves pinceles o tampones, sobresaliendo el carmesí alternado con matices de amarillo e índigo.
La influencia del arte japonés sobre la estética occidental refleja el poder que tuvo la estampa nipona sobre los artistas y artesanos europeos de dos periodos de la Historia del Arte: el Modernismo y el Art Déco.

Ref.: Reflejos: la influencia de la estampa japonesa en las artes decorativas modernista y art déco (1999), pp. 17-40

Estampa fotolitográfica
Aquella que es producto de la técnica de estampación conocida como fotolitografía, en la que la imagen se reporta a la matriz de la estampación por métodos fotográficos. La superficie que recibe la imagen es una piedra litográfica o una plancha de cinc sobre la cual, una vez aplicada una capa de albúmina bicromatada, se proyecta el negativo del original.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s .v.* fotolitografía, p. 188; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 110)

Estampa fotomecánica
Imagen soportada en papel, obtenida a partir de la copia fotográfica de un original e impresa mediante *offset* o cualquier otro método o procedimiento de fotorreproducción. Comprende, entre otros, los siguientes procedimientos: fotograbado, fototipografía, fotolitografía, fotocomposición, fototipia, fotocalcografía y fotometalografía.
La mayor parte de las ilustraciones de las publicaciones que hoy se editan, con tiradas de varios miles de ejemplares, son reproducciones fotomecánicas. Cualquier imagen original, también una estampa* o un dibujo*, puede reproducirse por medios fotomecánicos y su valor de mercado es mucho menor, como mucho menor es, en líneas generales, su interés museístico.
[Fig. 82]
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s .v.* fotomecánica, p. 188; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 145-146

Estampa japonesa
V. Estampa erótica

Estampa linográfica
La que es grabada en relieve obtenida de una plancha de linóleo.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 123

Estampa litográfica
Aquella que es producto de la técnica de estampación conocida como litografía, en la que se emplea como soporte una piedra calcárea, porosa, con la capacidad de absorber tanto la grasa como el agua. La estampación litográfica es plana, ya que la superficie de la piedra no ha sido rebajada ni tampoco incidida con instrumento alguno.
La litografía, sistema de impresión planográfica, directa o indirecta, para la reproducción de dibujos*, escritos o fotografías*, fue inventada por Aloys Senefelder en 1796. Él mismo ideó la impresión en planchas de cinc (cincografía) y en 1823 expuso en París prensas especialmente concebidas para imprimir con estas planchas. El procedimiento se basa en la incompatibilidad del agua y la tinta grasa. El primer procedimiento utilizó la piedra calcárea, llamada "piedra litográfica", compuesta por carbonato de cal muy puro y grano muy fino y apretado, cortada en bloques de 8 cm de espesor.
[Figs. 84, 85 y 86]
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* litografía, pp. 283-284; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 122

Estampa marina

La que representa como tema principal el mar o una escena marítima, cuyo interés se centra en crear una luz en función de la atmósfera y de los colores del agua –principalmente del agua en movimiento–. Al igual que el paisaje*, la marina no era admitida originariamente si no introducía personajes, aunque finalmente se le reconoce como un género por sí misma.

Ref.: Souriau, E. (1998), p. 764

Estampa mitológica

La que es ilustrada con escenas y personajes mitológicos, ninfas, dioses y mitos.

La estampa mitológica tuvo especial auge durante el Cinquecento italiano, aunque siguió siendo modelo para la pintura* durante todo el siglo XVII. Así, el boloñés Marcantonio Raimondi (1480?-1534?), uno de los más célebres grabadores italianos del Cinquecento, tomó como modelo la pintura de Rafael y, a la muerte de este, las obras de Baccio Bandinelli y Giuliano Romano, para desarrollar su labor artística. Las estampas mitológicas de Raimondi fueron frecuentemente modelos para la pintura, por ejemplo, la titulada *Quos ego*, realizada a partir de un dibujo de Peruzzi o Rafael, que sirvió como modelo para el tema de Troya. Por otra parte, la serie de estampas mitológicas de *Tempesta*, que tanto se copiaron durante el siglo XVII, aunque se consideran de 1607, debieron de circular ya a fines de la centuria anterior.

Ref.: Angulo Íñiguez, D. (2007), p. 149; Escobar Borrego, F. J. (2002), p. 49; Angulo Íñiguez, D. (1999), pp. 128-132

Estampa por entalladura

La que es obtenida del grabado de tacos de madera cortados en el sentido de las vetas. Producida hasta los años finales del siglo XVIII.

Se recomienda el empleo de estampa por entalladura para las obtenidas de tacos grabados datadas con anterioridad al siglo XIX y reservar estampa por grabado en madera a la fibra* para las de los siglos XIX y XX.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 99-100

Estampa por fotograbado

Aquella que es producto de la técnica de estampación conocida como fotograbado o "fotocincografía", es decir, el conjunto de procedimientos que permiten la obtención de una superficie de estampación sobre una matriz a partir del reporte fotográfico de una imagen.

Durante mucho tiempo, la imprenta utilizó la xilografía y la talla dulce como base de la ilustración. Se necesitaba encontrar una materia con propiedades adecuadas para grabar una plancha a través de la luz, lo que empezó a ser posible en 1822, cuando Niépce descubrió la sensibilidad del betún de Judea a la luz. El encuentro, en 1826, de Daguerre y Niépce dio como resultado la invención, en 1833, de un sistema para fijar imágenes en una placa de cobre plateada y sensibilizada mediante vapores de yodo; la placa necesitaba de 5 a 45 minutos para su exposición, se revelaba por la acción del vapor de mercurio y se fijaba con hiposulfito sódico. Posteriormente, en 1850, Talbot, Pretsch y Poitevin descubrieron la sensibilidad de los dicromatos; tres años más tarde, en 1853, Talbot descubrió las propiedades de

insolubilidad de la materia orgánica mezclada con dicromato. En 1854 Poitevin descubrió la sensibilidad de la gelatina a la luz, de utilidad en casi todos los procedimientos fotomecánicos. Un año más tarde el mismo Poitevin aplicó a la piedra litográfica el dicromato de potasio con una sustancia albuminoide, en sustitución del betún de Judea, menos sensible, lo que dio origen, entre otros inventos, al de la fototipia.

En 1883, el norteamericano Federick E. Ives y el alemán Georg Meisebach inventan la trama con objeto de descomponer los tonos continuos y obtener así de forma directa la imagen fotográfica con sus medias tintas o tonos grises. Esta nueva técnica se denominó *autotipia*.

La primera plancha fotograbada de una fotografía* fue publicada por el *Daily Graph* de Nueva York en 1891. El 21 de enero de 1897, el *New York Tribune* publicó la que se considera primera fotografía en medios tonos, representando al senador Thomas Platt. Sin embargo las fotografías eran aún muy estáticas. A partir de 1912, ya con el fotograbado en pleno auge, la xilografía y los demás sistemas de reproducción fueron totalmente descartados.

[Fig. 83]

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* fotograbado, pp. 183-184; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 110

Estampa por grabado en madera a la fibra

La que es obtenida del grabado de tacos de madera cortados en el sentido de las vetas. Este tipo de estampa es producido entre los siglos XIX y XX.

Se recomienda el empleo de estampa por entalladura* para las obtenidas de tacos grabados datadas con anterioridad al siglo XIX y reservar estampa por grabado en madera a la fibra para las de los siglos XIX y XX.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 115-116

Estampa por heliograbado

Aquella que es obtenida mediante la técnica del heliograbado, obteniendo como resultado imágenes en relieve. La imagen final resulta constituida por superficies de medios tonos similares a los conseguidos a la aguatinta. Su invención se le atribuye al pintor checo Karel Klic en el último cuarto del siglo XIX.

Al igual que en el fotograbado, se utilizan medios fotográficos para obtener una matriz de estampación. Se diferencian en que por medio del heliograbado se obtiene una imagen en relieve, mientras que el fotograbado proporciona imágenes grabadas en hueco.

En el heliograbado, la plancha es grabada químicamente a través de una capa de gelatina dicromatada fotosensible en la que se impresiona la imagen. El original es una diapositiva*, previamente obtenida por fotografía*, de la imagen que hay que reproducir. La gelatina se vuelve impermeable en los lugares que han de aparecer en blanco; permeable en los lugares que han de imprimir en negro y, en los grises (medias tintas), se hace más o menos permeable según sean los matices. La plancha cubierta de gelatina se introduce en un baño mordiente de percloruro férrico, que no penetra en las partes impermeables pero sí en las correspondientes a los negros y grises, llegando hasta el metal y mordiéndolo, más o menos fuertemente, según los matices del original al que reproduce.

La impresión de la plancha así conseguida se realiza mediante la entintación uniforme de la plancha, raspándola con una cuchilla para quitar la tinta de los lugares que no están en hueco, mientras que los que sí lo están contendrán tanta más tinta cuanto más grandes y profundos sean dichos huecos. Al aplicar el papel a presión sobre la plancha, la tinta se transfiere a aquel.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* fotomecánica, pp. 213-214; Blas Benito, J. (coord.) (2000), pp. 118-119

Estampa por offset

La que es obtenida por el procedimiento *offset* en el que convergen las operaciones básicas de la litografía y la fotografía*, junto con el método de impresión a base de máquinas rotativas, es decir, mediante una aplicación industrial de la litografía que permite obtener un considerable número de ejemplares por hora.

El *offset* es, por tanto, un procedimiento de impresión planográfica indirecta, en el que una plancha tratada fisicoquímicamente trasfiere la imagen a un cilindro cubierto con una mantilla de caucho que, a su vez, trasfiere la tinta al papel.

Por sus grandes ventajas sobre la tipografía clásica (entre otras la excelente impresión de dibujos y tramas muy finas, incluso en papel de mala calidad), es el sistema de impresión más empleado en la actualidad, tanto en el campo bibliográfico como en el periodístico.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* ófset, p. 322; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 129-130

Estampa por ófset

V. Estampa por offset

Estampa religiosa

Papel o tarjeta* en la que aparecen ilustraciones* de Vírgenes, santos, de la Sagrada Familia y de otras figuras religiosas. En ellas, suele aparecer impresionado el nombre de la figura representada y, bien en la misma cara o en el reverso, una oración o plegaria. De la misma manera, sobre la cubierta de dichos objetos suele ser habitual estampar en tinta la firma manuscrita y el sello del editor.

Los estudios realizados en torno a la estampa religiosa o devocional han venido a demostrar la variedad de usos o funciones a lo largo de su historia. También se revela la naturaleza de esta al mismo tiempo pública y privada, devocional e informativa, dentro de la función que estos objetos tienen en la sociedad.

En la España de la Edad Moderna la estampa tuvo una dimensión claramente utilitaria, al igual que otros muchos objetos de carácter religioso y una gran parte de las prácticas de culto. En la cultura popular, la estampa religiosa no solo ha actuado como vehículo devocional, sino que también ha sido objeto de propaganda de nuevos cultos o incluso propagadora de la magnificencia de las instituciones, a través de las fiestas y de las estampas generadas en torno a esta cultura.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 50; García Lorenzo, L. (2000), pp. 52-54

Estampa satírica

La que encierra un sentido de crítica ácida e irónica descrito mediante ilustraciones de este tipo.

Uno de los más claros ejemplos de estas estampas se encuentra en la obra de Francisco de Goya, quien mostró su postura contraria hacia los matrimonios de conveniencia, tan comunes durante el siglo XVIII, y que revela en su obra *La segunda boda del jorobado*.

Ref.: Torres González, B. (2002), p. 30

Estampa serigráfica

La que es obtenida por un procedimiento de arte gráfico basado en un método permeográfico de estampación. En las estampas serigráficas, las superficies de color son compactas, sólidas y homogéneas, debido a que la imagen se genera a través de una pantalla por filtración. La característica que distingue la serigrafía de los restantes procedimientos de impresión, es la de que esta no se produce por la transferencia de la tinta de la forma al soporte, sino precisamente a través de esa forma o molde (la pantalla). Para ello se clisa la forma, puede hacerse manualmente, con película recortada y puesta sobre la pantalla, o bien por métodos fotomecánicos directos o indirectos. La consecuencia, en uno y otro caso, es que las mallas que constituyen la trama de la pantalla estén obturadas por una capa de gelatina en las zonas que no han de imprimir, y abiertas o libres en las partes que deben hacerlo. Los elementos que integran este procedimiento son: la pantalla, el rastrillo y la tinta.

El origen de la serigrafía no está claro, se atribuye a chinos, japoneses y egipcios. En Europa se conoció en Inglaterra desde 1890, y de allí pasó al continente; la patente del procedimiento le fue concedida al inglés Samuel Simon en 1907. El procedimiento multicolor con trama de seda se atribuye a John Pilsworth, de San Francisco (California). En Francia fue en la región lionesa donde más se practicó, aplicándola a la estampación de tejidos con el nombre de "estampación a la lionesa". Sin embargo, no cobró verdadera importancia hasta la Segunda Guerra Mundial; resultó especialmente útil al ejército norteamericano, que lo utilizó para la impresión de planos*, gráficos*, paneles* de señales, emblemas*, banderines, señalización de tráfico, carteles políticos*, objetos artísticos, etc.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* serigrafía, pp. 390-391; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 147-148

Estampa taurina

Aquella cuyo protagonista principal es la tauromaquia y todo lo que le rodea, como la lidia, el toro, el torero y el picador o incluso las imágenes posteriores a la propia lidia: anecdotismo, multiplicidad de personajes y vistas de la plaza, así como elementos simbólicos que identifican la ciudad en la que se celebra el espectáculo. Después del primer tercio del siglo XIX, la efigie del torero romántico se encuentra muy representada: busto agresivo, de nervio y potencia, que crea una imagen dura y muy bien perfilada, casi escultórica. En torno a los años 60 se amplía el interés temático hacia otros personajes relacionados con la fiesta: pastores, mayorales, monosabios, mozos, etc.A lo largo de la historia han sido muchos los artistas que han recogido en sus obras los distintos aspectos de la lidia, por lo que el tema de los toros ocupa un lugar destacado en la Historia del Arte en artistas como Goya, Zuloaga, Sorolla, Ramón Casas, Fortuny, Dalí o Alberti, entre otros.

Ref.: Palacios López, M.ª D. (2004); Selección de Estampas del Museo Romántico (1999), pp. 19-21

Estampa xilográfica
La que es obtenida del grabado de tacos de madera cortados en el sentido de los anillos, es decir, a la testa.
Javier Blas Benito excluye del término "xilografía" los grabados realizados en madera a la fibra y las entalladuras.
Ref.: Blas Benito, J. (1996), pp. 152-153

Estampilla
V. Sello de correos

Estereótropo
Aparato en el que se combinaban la cámara estereoscópica* y el zootropo*. Consistía en colocar en un tambor giratorio vistas estereoscópicas (dibujos* o fotografías*) para conseguir el efecto de movimiento en tres dimensiones.
El *estereótropo* fue presentado en la Exposición Internacional de Londres de 1862.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 197

Estroboscopio
Instrumento pionero inventado por el profesor vienés de geometría aplicada Simon Ritter Von Stampfer y exhibido en 1833, que, inspirándose en la rueda de Faraday*, explotaba la persistencia de la visión para crear imágenes en movimiento. Desde un principio, el estroboscopio incluyó personajes dibujados en fases consecutivas de movimiento, así como una ventana que, con aspecto de embocadura teatral, evitaba la molestia de ver moverse a la vez las imágenes próximas a la observada. A semejanza del fenaquistoscopio*, creado simultáneamente por el belga Joseph Antoine Ferdinand Plateau, el estroboscopio creaba la ilusión de movimiento haciendo que el espectador girara un disco circular, en cuyo interior se alojaban una serie de dibujos en un espejo*. Stampfer hizo posteriormente que su instrumento dispusiera de dos discos rotatorios, uno con los cortes a través de los que el espectador miraba y otro con los dibujos.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 210; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 25-26; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 45-46

Estuche de fotografía
Caja o envoltura de material flexible o duro, generalmente de cartón forrado, compuesto de dos partes articuladas con una bisagra. En su interior encierra una o dos imágenes, siendo habitual en los daguerrotipos* y en los ambrotipos*, y, solo ocasional, en ferrotipos* o copias. En el caso del daguerrotipo, este se protegía dentro de un estuche con cubierta que, al abrirse, ayudaba a crear la zona oscura necesaria para la correcta lectura de la imagen. Aún hoy permanece asociado a esta característica caja.
Ref.: Pavão, L. (2001), p. 18 y p. 59

Etiqueta
Impreso* de pequeño tamaño que se adhiere a los envases y embalajes para indicar su contenido, la marca, la procedencia, aplicación y otras características. Suele llevar

grafismos, marcas o logotipos a uno o a varios colores, según se trate de etiquetas comerciales, publicitarias o de envase. Destacan las etiquetas de bebidas*, alimentación, cosmética, tabaco, etc.
Por etiquetas también se entienden las marcas que un encuadernador coloca en la esquina superior de una guarda delantera o en la hoja de cortesía del libro con la información acerca del nombre del encuadernador o taller, dirección, etc. Puede ser impresa, estampada con un sello de caucho o grabada en seco en la página de cortesía delantera.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 16; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 164; Martín, E. y Tapiz, L. (1981), p. 236

Etiqueta adhesiva

V. Etiqueta

Etiqueta de conservas

Etiqueta* impresa de pequeño tamaño casi siempre con un formato rectangular muy característico por los envases a los que va destinado. Por lo general, suele ir ilustrada con los productos contenidos en el interior de las latas. En filacterias o espacios reservados para ello aparecen los nombres de las fábricas y fabricantes en tipografía destacada.
En España, junto a la estampación sobre hoja de lata, la elaboración de impresos comerciales fue el principal cometido de la mayor parte de las empresas litográficas. Las conservas de pescados suscitaron una gran demanda de etiquetas destinadas al mercado interior y a la exportación a Europa, Sudamérica y Estados Unidos. Ya desde finales del siglo XIX, a la gran demanda nacional se añaden igualmente muchas aportaciones expresamente concebidas para la exportación de determinadas manufacturas de diferentes regiones, como la asturiana.
La producción de impresos para Sudamérica, antes de la Guerra Civil española, se mantuvo mientras duraron las relaciones comerciales, de la que existe constancia en algunos diseños de la época en los que aparece el lugar de producción del producto y la razón social del exportador y del importador. Las etiquetas representaban, con colores brillantes, composiciones con bellos parajes o escenas costumbristas, mientras que los enunciados se encargaban en el idioma del país importador, inglés, francés o alemán.

Ref.: XV Congreso Nacional de Historia del Arte (CEHA). Palma, octubre de 2004 (2008), pp. 679-680; Ramos Pérez, R. (2003), p. 200

Etiqueta de embutidos

La que presenta formas diversas (cuadrada, rectangular, ovalada o circular), y en esta última el nombre de la fábrica o fabricante suele estar impreso en el borde de la misma, rodeando el espacio central donde está la imagen. Igualmente, suele llevar impresa frases que aluden al registro de la marca. Presentan una gran variedad iconográfica, siendo característica común el hecho de que la ilustración suele guardar relación con el producto o el lugar de referencia.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 208

Etiqueta de frutas y hortalizas

Aquella que mantiene un formato casi cuadrado, determinado por estar destinada a decorar las cajas de madera que se utilizaban, ya en el siglo XIX, en el embalaje y

transporte de estos productos para la exportación. Generalmente, la ilustración* tiene como motivo principal una fruta o una hortaliza que ocupa la mayor parte del espacio; este se comparte con las marcas y nombres de los exportadores impresos en tipografía destacada.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 179-186

Etiqueta de hoteles

La que presenta un tamaño reducido y formas rectangulares, cuadradas, circulares, ovaladas, triangulares, etc. En la mayoría de los casos, están ilustradas con la fachada y porteros del hotel, con vistas y monumentos de ciudades, paisajes, etc. Alrededor de la imagen suele imprimirse el nombre del hotel y de la ciudad donde se encuentra. En ocasiones, se convierte en un verdadero cartel* en miniatura.

La costumbre de pegarlas en los lomos de las maletas se extiende a finales del siglo XIX, con la práctica de los grandes viajes. Llega hasta los años 40 y 50 del siglo XX cuando se generaliza un turismo masificado.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 240

Etiqueta de quesos

Aquella que tiene forma ovalada o circular. El nombre de la fábrica o fabricante suele estar impreso en el borde de la misma, rodeando el espacio central donde está la imagen que, por lo general, guarda relación con el producto envasado o el lugar de procedencia. En casi todas están impresas frases que aluden al registro de la marca.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 208

Etiqueta de textiles

La de tejidos, prendas de vestir y complementos que presentan ilustraciones*, formatos y tamaños diferentes según el tipo de producto: las hay estrechas y alargadas, rectangulares, circulares o con los bordes troquelados. Suelen tener impresos de forma destacada la marca y características del producto, así como los lemas de las fábricas, normalmente en un escudo o filacteria.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 234

Etiqueta para equipaje

Aquella que, en ocasiones, se convierte en un verdadero cartel* en miniatura. Presenta un tamaño reducido y formas rectangulares, cuadradas, circulares, ovaladas, triangulares, etc. Están ilustradas con vistas y monumentos de ciudades, paisajes, etc. Normalmente se imprime el nombre de la ciudad.

La costumbre de pegar estas etiquetas* ilustradas en los lomos de las maletas se extiende a finales del siglo XIX, con la práctica de los grandes viajes y llega hasta los años 40 y 50 del siglo XX cuando se generaliza un turismo masificado dirigido por grandes campañas publicitarias.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 240

Ex libris

Etiqueta* o sello estampado de pequeño formato colocada en un libro –generalmente en el verso de la cubierta–, a través de la que se hace constar la identidad del

propietario de la publicación. El *ex libris* combina texto, como el nombre del poseedor del libro por ejemplo, e imagen, cuyo contenido es, normalmente, alegórico o simbólico, y, por tradición, suele realizarse en grabado sobre madera o metal.
Ex libris proviene de la expresión latina con la que se identifica "el sello de la biblioteca a la que pertenece un libro". En la segunda mitad del siglo XV aparece el primer *ex libris*, perteneciente a Hans Igler (1450, 1470 o 1480, según los autores), seguido del de Johann Krobensperg (1491). Su empleo se generaliza a partir del siglo XVI coincidiendo con la aparición y consolidación de la figura del bibliófilo.
Hoy es poco utilizado y es considerado como un elemento ajeno al libro, una cédula en papel en la que se imprime un motivo y la divisa o nombre del poseedor del libro.

Ref.: http://www.rae.es/rae.html (2011); Martínez de Sousa, J. (1999), p. 60 y p. 90; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 107

Ex-libris
V. Ex libris

EXIF
Extensión de metadatos que puede vincularse a formatos sin compresión, TIFF*, o con compresión, JPEG. El resultado son los subtipos TIFF_UNC_Exif (también puede ser el TIFF/EP) y el JPEG_Exif (que es diferente del JFIF). Tanto la estructura como las características técnicas dependerán del formato sobre el que se aplique la extensión. Los metadatos EXIF son los propios de la captura y complementan otros posibles metadatos del propio fichero de imagen, sean de captura automática o de inserción manual (como podrían ser los metadatos IPTC).
El formato EXIF (*Exchangeable Image File Format for Digital Still Cameras*) fue creado por la Japan Electronics and Information Technology Industries Association (JEITA)

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 74; Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 50-51

Exlibris
V. Ex libris

Exposímetro
Aparato de medición de la luz, tanto la que cae sobre un sujeto (exposímetro de luz incidente*), como la luz que se refleja en la escena o en la imagen (exposímetro de luz reflejada*). Los exposímetros funcionan mediante una célula fotoeléctrica que responde a la luz, y algunos de ellos cuentan además con una calculadora que toma en consideración el índice de exposición de la película y la velocidad de la cámara, junto con la intensidad de la iluminación, para sugerir el número "f" correcto (medida para calcular la apertura del objetivo* o diafragma* de una cámara con el fin de controlar la cantidad de luz que llega a la película).

Ref.: Präkel, D. (2009), *s.v.* fotómetro, p. 122; Konigsberg, I. (2004), p. 216

Exposímetro de luz incidente
Exposímetro* que mide la luz que ilumina al sujeto, no la luz que refleja el sujeto (exposímetro de luz reflejada*). Los de tipo hemisférico, cuando se apuntan hacia

la cámara, realizan una lectura promedio de la intensidad de la luz procedente de las distintas fuentes y ofrecen un número "f" (v. Exposímetro*) para el diafragma* de la cámara.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 216-217

Exposímetro de luz reflejada

Exposímetro* que mide la luz reflejada por el sujeto, por oposición al medidor de la luz incidente que las fuentes de iluminación proyectan sobre el sujeto (exposímetro de luz incidente*). Por lo general, este tipo se emplea en el lugar donde está situada la cámara y mide la luz que se dirige, reflejada, hacia el objetivo* (el ángulo de aceptación del medidor debe aproximarse al ángulo de visión del objetivo).

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 217

Extensor del objetivo

Instrumento colocado entre la cámara cinematográfica* y el objetivo*, con el fin de extender este último alejándolo de la cámara y acercándolo al sujeto. De esta forma se aumenta la distancia focal y se ofrece una imagen más cercana y detallada.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 218

F

Facsímil

Reproducción fotomecánica* exacta a una estampa*, a un dibujo* o a un sello con fines divulgativos, no fraudulentos. Algunos autores aplican el término a las estampas del siglo XIX obtenidas a partir de tacos de madera, grabados mediante la técnica de la xilografía y sobre los que se ha calcado previamente un dibujo en línea. En estos casos, la fidelidad de la estampa es tal que recibe la denominación de facsímil.

En cuanto a la edición facsímil, se trataría de una edición que reproduce exactamente el texto y las ilustraciones de la edición original.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* edición facsímil, p. 142; Padín Vaamonde, F. J. (1996); Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 107-108

Facsímile

V. Facsímil

Faja timbrada

Entero postal* constituido por una banda de papel con sello (v. Sello de correos*) estampado, utilizable para el envío de publicaciones periódicas o impresos, adaptándose a los mismos en forma de faja en la que se escriben las señas del destinatario. Las primeras fajas timbradas fueron puestas en uso por Estados Unidos en 1860, no apareciendo en España hasta la segunda década del siglo XX; en ellas figura un sello impreso de Alfonso XIII, tipo "Medallón".

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Falso
Apelativo con el que se conoce a cualquier sello de correos*, marca postal*, etc., que no es original o legítimo, y que ha sido ejecutado con ánimo de fraude, tratando de reproducir lo más exactamente posible el sello por el cual se quiere hacer pasar.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Falso de época
Nombre dado al sello de correos*, entero postal*, etc., que ha sido falsificado con el exclusivo objeto de ser utilizado a efectos fiscales o telegráficos como si fuese auténtico, con el fin de defraudar al Estado.
En este caso suelen tener un valor superior a los legítimos en filatelia, sobre todo cuando están en carta entera.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Falso filatélico
Ejemplar realizado con ánimo de engañar a los filatelistas.
En lo que se refiere a los sellos falsos filatélicos españoles son bien conocidas las obras de falsificadores como Seguí, Bobes, Novella, Fournier, Schröder, Plácido Ramón de Torres y un largo etcétera, todos ellos superados, no obstante, por el que se tiene como mejor falsificador detectado hasta la fecha, Jean de Sperati.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Falso fiscal

Efecto confeccionado con la intención de defraudar al fisco.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Falso postal
Sello de correos* realizado para defraudar al Estado empleándolo en la correspondencia.
Generalmente, estos falsos postales son obra de particulares, aunque en el transcurso de las dos guerras mundiales, los servicios de inteligencia de países como Reino Unido y Estados Unidos realizaron falsificaciones de sellos alemanes y franceses con los que franquearon folletos* de propaganda. El primer sello falsificado para su empleo por el correo fue el conocido como *penny black* británico, que fue objeto de falsificaciones en los años 1840 y 1841, mientras que la primacía en lo que se refiere a la cantidad de sellos falsos postales corresponde a España, nación que cuenta con el mayor número de este tipo de falsos de toda la historia.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996); Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1994), p. 273

Fechadores
V. Sello de fechas

Felicitación de Navidad de oficios
V. Felicitación navideña de oficios

Felicitación navideña
V. Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Felicitación navideña de comercios
Tarjeta* que las empresas utilizaban para felicitar la Navidad a sus clientes. Se presenta en forma de hoja o de librito de dos hojas. Puede estar ilustrada con distintas figuras, paisajes, animales, tipos populares, etc. Las frases de felicitación impresas van precedidas por el nombre del comercio o empresa que la envía.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 25

Felicitación navideña de oficios
Tarjeta de felicitación* de Navidad de los distintos oficios representativos de la ciudad, serenos y vigilantes, barrenderos, basureros, etc. Se presenta, normalmente, en forma rectangular y con diversidad de tamaños. La figura que la ilustra suele ser un personaje que, ataviado con el atuendo típico del oficio, desempeña las tareas propias de su profesión. En el reverso se imprime un texto en verso donde se da cuenta de los servicios prestados, al tiempo que se solicita "la voluntad" o aguinaldo, a veces este texto se sustituye por un calendario* del año en curso o una lista de teléfonos de utilidad.
Algunos autores denominan a este tipo de documentos como Felicitación de Navidad de oficios.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 26-27

Fenakistoscopio
V. Fenaquistoscopio

Fenaquistiscopio
V. Fenaquistoscopio

Fenaquistoscopio
Instrumento óptico para crear una ilusión de movimiento mediante una serie circular de dibujos* dispuestos en un disco* rotatorio. El fenaquistoscopio diseñado en 1832 por Joseph Plateau (1801-1883) constaba de un solo disco de cartón de unos 25 cm de diámetro, dividido en 16 partes iguales, en cuyo segmento periférico tenía cada una de ellas una rendija y un dibujo, correspondiente a una fase de una acción. Un eje central hacía girar el disco, y se observaba reflejado en un espejo* a través de las hendiduras: al girar el disco, el conjunto parecía inmóvil, pero la figura ejecutaba pausadamente el movimiento en cuestión. Si se deseaba lograr continuidad, solo era preciso que la serie de dibujos se repitiera cilíndricamente. Más tarde, Alphonse Giroux diseñó y comercializó un dispositivo similar cuya principal diferencia radicaba en reducir de 16 a 10 el número de hendiduras y figuras que necesitaba para recomponer el movimiento.
A pesar de haberlo construido para estudiar fenómenos científicos hasta entonces no analizados, Plateau ofreció en 1833 una primera demostración de fenaquistoscopio, en la que utilizó un disco que presentaba la pirueta de un bailarín. Su comunicación científica tuvo una acogida tan favorable, que lo que tan solo pretendía tener

el valor de un ejemplo simple y evidente para todos, se convirtió en poco tiempo en un objeto lúdico de gran éxito comercial.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 21; Konigsberg, I. (2004), p. 221; Soñar el cine (1999), p. 76; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 25-26; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 44-45

Ferrotipo

Positivo directo de cámara obtenido por el procedimiento del mismo nombre. En realidad, se trata de una variante del proceso de colodión húmedo, patentado en 1856 por Hamilton Smith. El soporte está formado por una lámina o plancha de hierro, barnizada con colodión húmedo o con una capa de barniz negro o marrón. La imagen resultante es bastante plana, de tono grisáceo, bajo contraste y poco detalle en las sombras, siendo sus formatos variables al cortarse con tijeras. La realización de un ferrotipo es muy parecida a la de un ambrotipo*, solo cambia la naturaleza del soporte. No es corriente que los ferrotipos estén encapsulados, aunque sí que vengan montados sobre cartón. En el reverso se aprecia bien el hierro esmaltado, pero por el anverso se pueden confundir con los ambrotipos. Si tienen puntos de óxido, se puede afirmar que es un ferrotipo. Además, en estos últimos la imagen está invertida, como en un espejo (la derecha está a la izquierda). Las medidas corrientes van de 225 × 100 mm a 50 × 64 mm, pero pueden ser tan pequeños como un sello de correos* o estampilla y se distribuyen en láminas de 12 o 16, gracias a un aparato fotográfico concebido para tal fin, lo que lo convierte en el ancestro de los "fotomatones". Para su conservación, suele presentarse en paspartú* de papel con el formato de las *cartes de visite**, en álbumes* de familia, en medallones, en anillos y en otros adornos, incluso en estuches. También fue denominado *tintotipo* o *melanotipo*.

Los ferrotipos, herederos directos del panotipo*, eran duros y baratos, por lo que se difundieron durante largo tiempo en Estados Unidos. Fueron muy populares, empleándose tanto por fotógrafos estables como en las ferias y verbenas hasta mediados del siglo xx, ya que permitía producir rápidamente imágenes a bajo coste; incluso se utilizó para fabricar cromos* que se regalaban con las cajas de galletas o con el chocolate. Se mantienen en el mercado hasta 1930, y a partir de este año se sustituye el colodión por la gelatina y perviven en esta nueva forma hasta 1950. El procedimiento fue inventado por Adolphe Martin en 1852 y desarrollado por Hamiltton L. Smith en 1856, quien cedió la patente a Williay Peter Neff. Estos lo fabricaron con el nombre de *melanotipo*. El término ferrotipo fue aplicado por Víctor M. Griswold y su uso fue muy popular. Sobre el proceso escribió Edward M. Estabrooke en el manual *The Ferrotype and how to Make it*.

En artes gráficas, los ferrotipos se corresponden a pruebas en papel obtenidas antes de la impresión final.

[Fig. 23]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 44; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 208-209; Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 46-47; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 38; Pavão, L. (2001), pp. 22-23; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000); Argerich, I. (1997), pp. 86-87

Ficha ventana

V. Tarjeta ventana

Fijasellos
V. Charnela

Filmina
Tira de película*, generalmente de 16 a 35 mm, que contiene una sucesión de imágenes estáticas (fotografías*, ilustraciones gráficas* y/o textos) destinadas a ser proyectadas una por una, con sonido o sin él. Pueden presentarse sueltas o montadas en carretes.
Ref.: Páramo, J. A. (2002), p. 321; García Ejarque, L. (2000), p. 211; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Filmina doble
Aquella en la que el lado mayor de cada secuencia es paralelo a los agujeros de arrastre.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 211

Filmina simple
Aquella en la que el lado menor de cada secuencia es paralelo a los agujeros de arrastre.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 211

Filmlet
V. Película publicitaria

Filoscopio
Libro diminuto patentado por Henry William Short en 1898, con la misma estructura que Philippe Jacob Lautenburger había aplicado a su motuscopio, cuando en 1760 dibujó, en las páginas impares y sucesivas de un cuaderno, una misma figura que presentaba en cada caso un instante de un movimiento: al ser todos los dibujos* del mismo tamaño y ocupar el mismo lugar en cada página, cuando se hojeaba rápidamente desde la primera figura hasta la última se producía una impresión de imagen dinámica.
La única diferencia entre ambos, motuscopio y filoscopio, es que Short, al comercializar el segundo se limitó a sustituir por fotografías* los dibujos del motuscopio, manteniendo el formato de librito estrecho en cuyo lomo convergían, pegados, los extremos de las tiras de papel que servían de soporte a las imágenes. En el caso de la patente de Short, el conjunto de páginas iba alojado dentro de una sencilla caja, uno de cuyos bordes mantenía presionadas las tiras, que saltaban en el otro, a medida que se accionaba un resorte o palanca.
El filoscopio, también conocido con el nombre de folioscopio, que conseguía recomponer el movimiento a partir de una secuencia de imágenes estáticas sirviéndose tan solo de un soporte y de un dispositivo de intermitencia, ha sido considerado como el más carismático de los conocidos como "cines de bolsillo".
Entre los motivos que utilizaban estos primeros cines de bolsillo destacan, entre otros, los heredados de los juguetes de física recreativa y un conjunto de secuencias pensadas para la proyección cinematográfica, que, de manera muy resumida, pudieron montarse en estos pequeños libros.
Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 135-136; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 32-33

Filtro
Hoja o lámina transparente, de cristal, plástico o gelatina coloreada, que, situado delante o detrás del objetivo*, modifican la luz que atraviesa dicho objetivo controlando la transmisión de las diversas ondas luminosas del espectro de color. Existen tres tipos de alteraciones de luz: cantidad, calidad y geométrica. Así, algunos cambian el color de la luz y otros sus propiedades físicas. Los últimos (filtros de densidad neutra, degradados y polarizadores) se utilizan en cámaras digitales* y de película. Los filtros pueden ser circulares (se enroscan en el objetivo) o rectangulares (se colocan en un adaptador). Los de gelatina, menos utilizados en la actualidad, requieren una montura específica.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 102; Calvo, C. (2007), *s.v.* filtros de iluminación, p. 73; Magny, J. (2005), p. 46; Konigsberg, I. (2004), pp. 224-225

Filtro de compensación de color
V. Filtro de corrección del color

Filtro de convergencia
V. Filtro de conversión del color

Filtro de conversión del color
Filtro* que permite al fotógrafo adaptar la temperatura de color de la luz para ajustarla al equilibrio de color de la película virgen*. Con cámaras digitales* apenas se utilizan. En Europa se describen como KB (azulados), que incrementan la temperatura del color, o KR (rojizos), que la reducen. Así, con un filtro azul se puede utilizar película para luz diurna en interiores con luces de tungsteno (la luz que emiten las bombillas incandescentes, cuyo filamento es de este material); con un filtro ámbar, se puede utilizar película para interiores en el exterior con luz diurna. Los filtros de conversión apenas se utilizan con cámaras digitales*.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 107; Konigsberg, I. (2004), p. 225

Filtro de corrección del color
Filtro* de cámara que cambia, en grados mínimos, el equilibrio de color de una escena o de una imagen reduciendo la cantidad de rojo, azul o verde. Este cambio puede corregir fuentes de iluminación o película virgen*, o simplemente producir un efecto determinado. Estos filtros son por lo general de gelatina (no de vidrio). Están disponibles en cian, magenta, amarillo, rojo, verde y azul, en una gama de densidades clasificadas desde 05 a 50. La combinación de varios filtros permite valores intermedios. En fotografía* también se utiliza para corregir variaciones en lotes de película de color (v. Positivo Color*), ligeros desequilibrios de color en la iluminación de estudio o para corregir los efectos del fallo de reciprocidad en las películas. En la actualidad, la corrección del color se suele hacer después del escaneado o del registro en un programa de edición de imagen. Los filtros de corrección de color rojos se siguen utilizando en fotografía subacuática para equilibrar el color.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 108; Konigsberg, I. (2004), *s.v.* filtro de compensación de color, p. 225

Filtro de densidad neutra

Filtro*, de gelatina o de cristal, que reduce la intensidad de la luz que penetra en la cámara cinematográfica* o fotográfica* sin alterar las cualidades del color o de la definición de la imagen. Puede utilizarse para ajustar la exposición cuando no es deseable o posible cambiar la abertura del objetivo*. Los filtros de densidad neutra permiten ajustar una apertura más amplia, por lo que son utilizados para conseguir una definición adecuada o para reducir la profundidad de campo sin tener que cerrar el diafragma*. En cine se utilizan, por ejemplo, filtros de densidad neutra degradados para reducir la luz de solo una parte de la escena (la procedente de un cielo luminoso), y en fotografía, por ejemplo, se captan imágenes de agua en movimiento con aspecto neblinoso.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 103; Konigsberg, I. (2004), pp. 225-226

Filtro degradado

En cinematografía y fotografía, filtro* de resina o de plástico que es transparente en un área y que gradualmente se hace más denso o de un solo color en el área restante. Los filtros de densidad neutra* oscurecen parte de la escena, mientras que los filtros de color cambian de manera gradual el tono o el matiz de un área (por ejemplo, un filtro con un área azul potencia la cualidad azulada de un cielo o convierte en azul un cielo blanco). Los filtros degradados otorgan una sensación de distancia a una parte de la escena cuando se filman maquetas.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 104; Konigsberg, I. (2004), p. 226

Filtro polarizador

Filtro* de cámara utilizado para controlar los reflejos en superficies no metálicas (agua o cristal), para oscurecer cielos azules con el sol a 90º, para filmar a través del parabrisas de un coche y para eliminar la neblina cuando se filma un paisaje. El funcionamiento del filtro polarizador se basa en las propiedades físicas de la luz, no en su color. Así, los polarizadores no cambian los colores de la escena pero, en cambio, disminuyen la luz general, haciendo necesaria una mayor exposición para la película. El filtro polarizador tiene una estructura molecular o cristalina que permite la transmisión de la luz en un solo ángulo, se puede girar para bloquear la mayor parte de la luz reflejada. Es de color neutro, tiene cierto efecto sobre el contraste y la saturación del color y en blanco y negro (película y digital). Los polarizadores lineales se utilizan con cámaras de gran formato, formato medio, manuales de visor directo/telémetro y SLR. Los circuladores (C-Pol), más caros que los lineales, se utilizan con las cámaras modernas autofoco.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 105; Konigsberg, I. (2004), p. 227

Filtro ultravioleta

Lámina de plástico o de vidrio que se coloca sobre el objetivo* para filtrar o absorber la radiación ultravioleta. Aunque tiene algún efecto sobre la neblina en altitudes elevadas, se utiliza sobre todo para proteger el elemento frontal del objetivo, ya que no tiene ningún efecto sobre el espectro variable.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 106; Konigsberg, I. (2004), p. 227

Flash

Lámpara que permite destellos breves e intensos, al tiempo que se abre el obturador* de la cámara fotográfica*, con el fin de realizar fotografías en condiciones de luz deficientes o bien para iluminar objetos o sujetos según la idea del autor. Se compone de una cámara de gas inerte, condensador, baterías y pie de conexión a la cámara. El flash es un destello breve e intenso de luz fotográfica. Por tanto, es diferente a la luz continua o a cualquier fuente de iluminación que brilla sin interrupción (por lo general, luces de tungsteno o fluorescentes).

En la década de los 60 del siglo XIX comenzó a emplearse el magnesio como sistema de iluminación y en 1887 Adolf Miethe y Johannes Gaedicke desarrollaron en Berlín el primer flash con polvo de magnesio, así como un agente oxidante que provocaba la ignición del magnesio en el aire. Estos sistemas estuvieron vigentes hasta los años 20 y se emplearon tanto en reportajes como en estudios, con el problema de sumir el ambiente en humo de la explosión, así como el manipulado en cada disparo. En 1925, Paul Vierkötter patentó una bombilla de flash a modo de ampolla envuelta en papel de aluminio, y en 1929 Harold Edgerton, Kenneth Germeshausen y Herbert Grier desarrollaron luces electrónicas de alta velocidad. Las lámparas relámpago tenían filamentos de aluminio con magnesio y estaban enclaustradas en ampollas de cristal con oxígeno, que se destruían al accionar el disparador de la cámara fotográfica*, pero tenían el inconveniente de la pérdida de tiempo en el montaje para cada toma. En los años 40 Kodak promocionó cámaras con flash incorporado para aficionados, si bien los profesionales emplearon modelos de formato medio con grandes flashes. En la década de los 70 se desarrollaron los electrónicos, basados en la descarga instantánea de un condensador electrolítico, que permite efectuar fotografías a velocidades de hasta 1/100.000 de segundo y cuya intensidad se determina por un número guía, que permite calcular la abertura del diafragma dividiendo su valor por la distancia hasta el objeto o sujeto. Uno de los modelos es el flash estroboscópico, empleado en la fotografía de movimiento o cronofotografía, que se dispara repetidamente en frecuencias muy elevadas (cientos o miles de destellos por segundo).

Ref.: Sougez, M.-L. y Pérez Gallardo, H. (2009), p. 194; Präkel, D. (2009), p. 109; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 250-251

Flash anular

Dispositivo circular que se coloca alrededor del objetivo* para suministrar una iluminación axial, uniforme y sin sombras. Los de gran tamaño (tubo de flash circular o difusor anular) se utilizan en fotografía* de retrato y moda, y proporcionan una iluminación plana característica, con brillos anulares en los ojos. Las unidades más pequeñas, formadas por secciones individuales, o incluso tres o cuatro cabezas de flash independientes, permiten cierto control sobre la dirección de la luz para modelar el sujeto. Estas unidades suelen conocerse como "flashes macro", pues se adaptan mejor al tipo de fotografía de retrato que requiere una fuente de iluminación mucho más amplia.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 110

Folioscopio

V. Filoscopio

Folleto
Obra impresa, no periódica, de reducido número de hojas. Consta de más de cuatro páginas y menos de 50, sin contar las de la cubierta.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.073; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 176; García Ejarque, L. (2000), p. 214

Folleto de cordel
Impreso* formado por más de un pliego, generalmente en 4.º, hasta un máximo de 24 hojas o 48 páginas cosidas más o menos toscamente (algunos modernos llevan grapas); suelen ser obras en prosa, aunque también se publicaron de esta manera multitud de comedias sueltas.
Ref.: Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 29

Folleto ilustrado
Publicación impresa no periódica con láminas y dibujos*, además del texto que suele contener. Consta de más de cuatro páginas y menos de 50, sin contar las de la cubierta.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 176; García Ejarque, L. (2000), p. 214

Folleto publicitario
Publicación impresa no periódica con carácter publicitario. Consta de más de cuatro páginas y menos de 50, sin contar las de la cubierta. Las hojas suelen ir sueltas.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 176; García Ejarque, L. (2000)

Folleto turístico

Publicación impresa no periódica que consta de más de cuatro páginas y menos de 50, sin contar las de la cubierta; las hojas suelen ir sueltas. El folleto turístico suele responder a una macroestructura general claramente delimitada: una vez introducido el nombre de la zona objeto de la publicidad, se hace alusión a las diferentes partes de interés que en ella se pueden encontrar. Las grafías de distintos tamaños, que por lo general se suelen utilizar, así como el colorido variado de los iconos que en él se plasman, ayudan a despertar el interés por el texto escrito, donde se ofrece la información más importante sobre los principales parajes que son de obligada visita para el turista. Finalmente, se suele concluir con datos sobre horarios, precio de tarifas, tickets o teléfonos de contacto, donde se puede preguntar cualquier tipo de detalle sobre el lugar que se desea visitar.
La sintaxis del folleto es sencilla, abundan las construcciones paratácticas, las oraciones incompletas, las sustituciones y las elipsis. El objetivo fundamental del folleto turístico, como subgénero publicitario, insertado en una cultura o comunidad lingüística con unas necesidades específicas, radica en la promoción de un área geográfica, una ciudad, un museo, un castillo, etc., que se presenta como un mundo armónico e ideal. Se pretende, con ayuda de mecanismos psicológicos y sociales, de componentes retóricos con una finalidad eminentemente persuasiva, y con la de elementos icónicos, despertar el interés del receptor por un lugar determinado, de forma que se anulen sus mecanismos de defensa que impidan la aceptación de la zona sobre la que se hace la publicidad.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 176; García Ejarque, L. (2000); Moya Guijarro, A. J. (1999), pp. 42-45

Foto
V. Fotografía

Fotocopia
Copia sobre papel y legible a simple vista realizada mediante material fotosensible. Se obtiene por medio de uno de los procedimientos de la electrografía, la xerografía. Se trata de un procedimiento de reproducción rápida de documentos mediante revelado instantáneo de un negativo fotográfico*.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 182; García Ejarque, L. (2000), p. 217; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 98-99

Fotoescultura
Fotografía* que reproduce esculturas* u obras plásticas mediante la aplicación de la fotografía, con lo que se pretende conseguir la tridimensionalidad que confiere el soporte original. En realidad, se trata de una fotografía tomada como escultura, donde sus autores se sienten más escultores que fotógrafos.
A través de este sistema, se obtenían los negativos fotográficos* colocando el original en un espacio iluminado por el sol; se preparaban después los correspondientes positivos fotográficos* para su proyección mediante la linterna mágica*; a partir de ahí, comenzaba el trabajo del escultor con las materias primas para modelar una nueva figura de barro o yeso.
Se realizaba con 24 cámaras fotográficas* que fotografiaban a la vez al modelo, y que eran dispuestas a igual distancia en la pared circular de una rotonda de diez metros de diámetro. Los 24 negativos se proyectaban uno tras otro con un lampadoscopio* y, a partir de la proyección, se modelaba la escultura con ayuda de un pantógrafo. Con este sistema se hacían esculturas y medallones* en distintos materiales.
Se desarrolló en la década de los 60 del siglo XIX y entre sus investigadores se encuentran François Willème (1830-1905), que presentó sus trabajos en la Exposición de la Sociedad Francesa de Fotografía en 1863, y Claudet, colaborador habitual de la Sociedad Fotográfica de Londres, que presentó los experimentos en 1864. Marie-Loup Sougez cita entre los pioneros al francés Jean Laurent, quien realizó algunos trabajos en 1865, y al citado Willème, que colocó 24 cámaras ante el original y proyectó los negativos obtenidos para reconstruirlo. Los conceptos teóricos y la tecnología de la fotoescultura fueron perfeccionados en 1932 por el argentino Antonio Saralegui, especialista en la materia. Entre los autores contemporáneos que la practican se encuentran Pamela Scheinman, autora de la exposición *La historia de la fotoescultura*, celebrada en la Zocalo Gallery de Nueva York el año 1991.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 213-214; Yáñez Polo, M. Á. (1994), p. 51

Fotoglitipo
V. Woodburytipo

Fotografía
Instantánea conseguida mediante el proceso o arte de producir imágenes duraderas visibles, obtenidas directa o indirectamente por la acción de la luz u otra forma de

energía sobre un soporte fotosensible: papel, placas o películas* recubiertas previamente de sustancias sensibles a la misma. En cuanto a la estructura de una fotografía, esta se puede esquematizar a partir de un conjunto de estratos. El soporte es la capa más gruesa, puede ser de metal, papel, vidrio, plástico (polímero sintético), cerámica o tela. Este soporte está recubierto por una capa transparente, un aglutinante de gelatina, albúmina o colodión, que contiene los materiales que constituyen la imagen (partículas metálicas, pigmentos o colorantes). En cuanto a los términos imagen, aglutinante y soporte, se considera: imagen para los materiales que la forman, ya sea difundiendo, reflejando o absorbiendo la luz; aglutinante para la sustancia que permite mantener la imagen en el soporte; y soporte para el material (metal, papel, vidrio, plástico, etc.) sobre el que reposan la imagen y el aglutinante.
La prehistoria de la fotografía, según W. M. Ivins, consta de dos aspectos muy distintos: óptica y química, confluyentes en el primer tercio del siglo XIX. En 1802, Wedgwood descubrió el ennegrecimiento del nitrato de plata por efecto de la luz, si bien no resolvió el problema de la fijación de la imagen.
La primera fotografía se atribuye al francés Joseph-Nicéphore, realizada mediante la exposición a la luz de una placa metálica recubierta de asfalto en polvo y aceite de espliego en caliente. Louis-Jacques-Mandé Daguerre reveló las placas de cobre con vapores de mercurio; en 1837, consiguió fijar las fotos con una solución de sal común y, el 19 de agosto de 1839, François Arago presentó oficialmente el daguerrotipo* en la Academia de Ciencias de París.
A comienzos del siglo XX, el Instituto Internacional de Fotografía sentó las bases de la documentación fotográfica en Europa, mientras en Estados Unidos, Lewis Wickes Hine captaba la llegada de los inmigrantes y formaba una de las primeras colecciones de contenido social con escenas en las fábricas, suburbios y viviendas. En el año 1909 se celebró en Dresde la Exposición Internacional de Fotografía Artística, Científica e Industrial, en la que se establecieron tres aspectos: el valor artístico de la fotografía, su importancia como industria y su función científica. A partir de 1900 se produjeron los grandes cambios en los contenidos: fotografía artística y documental, que incluía la fotografía de prensa; uno y otro marcaron medio siglo XX, junto a las vanguardias desarrolladas en el periodo de entreguerras. En la posguerra, ya con las cámaras de paso universal en pleno uso, se desarrollaron las corrientes documentales y fotoperiodísticas; en 1948, se presentó la primera cámara *Polaroid* y en 1954 se realizaron las primeras pruebas en color.
En España, el desarrollo de la fotografía ha sido peculiar y en pocas ocasiones paralelo al resto de Europa. El pictorialismo surgido a finales del siglo XIX fue dominante en el primer tercio del XX y perduró, después de la Guerra Civil, hasta los años 50, ya que los movimientos vanguardistas fueron truncados. En los 60 se desarrolló un nuevo movimiento documental que llegó hasta la transición. El cambio se produjo en los 80 y en 1990 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando eligió por primera vez a un fotógrafo como miembro de número: Alfonso Sánchez Portela.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 16; Sougez, M-L. y Pérez Gallardo, H. (2009), p. 199; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 215-217; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 258-259

Fotografía 3D

V. Fotografía estereoscópica

Fotografía abstracta
Aquella donde la forma es abstraída hasta el punto de llegar a perder la conexión con el modelo que la originó. Su realización no es instantánea ya que exige una larga búsqueda, sin embargo, no admite una complicada manipulación, sino una captación final instantánea.
Ref.: Casajús Quirós, C. (1998), p. 99

Fotografía aérea
Instantánea de la superficie terrestre o de cualquier otro cuerpo celeste tomada verticalmente o con un ángulo determinado desde un globo, un avión o desde un vehículo espacial.
Este tipo de fotografía* comenzó con los experimentos de Nadar, quien tomó las primeras imágenes aéreas desde un globo en 1858.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 263

Fotografía artística
V. Fotografía pictoralista

Fotografía de guerra
Imagen fotográfica cuyos objetivos son instantáneas de acciones o hechos bélicos. Aunque el documento de guerra es monotemático, el análisis de sus contenidos posibilita que la misma imagen gráfica pueda ser reutilizada para informaciones de otro género.
Se trata de la primera especialidad fotográfica informativa que surge. Ya en 1855, Roger Fenton captó imágenes de la Guerra de Crimea convirtiéndose, con ellos, en el primer corresponsal de guerra de la historia de la fotografía.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 270-271; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 144

Fotografía de satélite
Instantánea de una parte de la superficie terrestre obtenida a través de la utilización de satélites y de las sondas espaciales.
No hay que confundirla con la "imagen de satélite".
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 264

Fotografía digital
Representación visual a partir de un conjunto de píxeles (puntos por pulgada), como mapas bits (cuadrículas formadas por píxeles) o gráficos orientados a objetos (descritos por coordenadas). Así, la fotografía digital es captada y asegurada mediante la grabación de la imagen en un mapa *bits*. El término *bit* se deriva de *Binary digIT* (dígito binario), dígitos que se almacenan en la memoria del ordenador como cuando se conecta o desconecta un interruptor: "on" (1), "off" (0). Además, la imagen digital está formada por una serie de bites que constituyen un mosaico de información utilizado para formar la imagen en la pantalla del ordenador. En la imagen digital existen tres componentes básicos; el código binario, propio de los documentos electrónicos; las especificaciones técnicas que dan significado a una estructura de imagen numérica, y, por último, el formato, en particular los formatos gráficos

(*bitmap*) con capacidad para representar parámetros propios de la fotografía. El primer componente básico es el código binario de ceros y de unos que responden a la señal positivo negativo y que es capaz de generar y comprender un dispositivo electrónico que permite la representación de la imagen. Un segundo componente es la estructura en que viene representado el código. La imagen numérica es estática y necesita de los algoritmos del software para manifestarse. Por este motivo, es necesaria una estructura que haga interpretable el código y que además lleve asociada información complementaria para hacer comprensible esta información básica. Esta estructura es la que nos proporcionan los formatos, tercero de los componentes básicos, considerado como elemento principal a tener en cuenta en la intervención de archivo y catalogación de las imágenes digitales. Conocer un formato determina la posibilidad de encontrarnos con un fichero de imagen. Los formatos son unidades lógicas de almacenamiento de información que definen el tipo de imagen y los parámetros de visualización de esta, y determinan en gran medida el sistema de comprensión de datos.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 117; Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 19-25; Sánchez Vigil, J. M. (2006), pp. 25-28; Wright, T. (2001), p. 160

Fotografía documental

Imagen fotográfica tomada con un propósito social que recoge los diferentes testimonios sin la presión temporal de la fotografía* informativa. Se trata del registro de la sociedad en cada momento.

El término es utilizado para definir un estilo o una estética determinada relacionada con la crítica social. Nace en el segunda década del siglo XX, con antecedentes a finales del siglo XIX, y se desvanece al término de la Segunda Guerra Mundial cuando sus principios son absorbidos por el fotoperiodismo*.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 221-222; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 268-269

Fotografía espeleológica

Imagen fotográfica del medio ambiente subterráneo. Para su correcta obtención hay que tener en cuenta las características especiales del medio: oscuridad total, humedad próxima a la saturación y temperatura constante.

Ref.: Montel, P. (dir.) (1975), p. 309

Fotografía estereoscópica

Positivo monocromático sobre soporte de vidrio con emulsión por lo general en gelatina, aunque también pueden ser producidos en colodión. Por lo común, tienen un formato de 11,4 × 17,8 cm. Son siempre positivos transparentes, tanto si son vistos con luz transmitida como con luz reflejada. Se trata de imágenes obtenidas mediante cámara fotográfica* de dos objetivos*, situados a una distancia similar a la que separa los ojos (unos 65 mm). Así, están compuestas por dos imágenes del mismo tema, en plata, tomadas en un ángulo ligeramente diferente y colocadas una junto a otra en la misma placa de vidrio, con el objetivo de ser vistas en un visor estereoscópico* o en una cámara estereoscópica*, produciendo un efecto tridimensional. A veces, se encuentran selladas contra otro vidrio protector, unidos por cinta de papel negra, generalmente con un espaciador de papel fino y negro entre ellas.

La década de los 40 del siglo XIX fue experimental y las siguientes, hasta finales de los años 70, fueron de esplendor. Después de un leve retroceso, las tarjetas se recuperaron a finales de siglo con el lanzamiento de los denominados *boxed sets* (grupos estuchados) y con los modelos curvados que facilitaban la visión en relieve. Para distinguirlos del ambrotipo* y de la diapositiva de linterna*, hay que observarlos tanto con luz incidente como al trasluz sobre una mesa de luz.

[Fig. 32]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), *s.v.* Estereoscópicas (imágenes), p. 327; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 222-223; Pavão, L. (2001), pp. 77-78; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 58

Fotografía nocturna

La que capta una imagen nocturna, estando esta caracterizada por una evidente falta de luz y por su extremo contraste.

Ref.: Langford, M. (1983), p. 31

Fotografía periscópica

La que es realizada a través de una cámara adaptada al tubo de un periscopio, con un formato ovalado característico.

Fotografía pictoralista

Aquella cuyo objetivo fundamental fue la búsqueda de la belleza con intención de reivindicar los valores artísticos. Se trata de una fotografía* muy próxima a la pintura*.

Todas las técnicas desarrolladas en el pictoralismo (gomas, tintas grasas, carbones, bromóleos, etc.) pretendían la aproximación a la pintura, aunque la manipulación de la imagen fue punto de discrepancia entre los autores. En cuanto a los contenidos, hubo planteamientos puristas (imitadores de la pintura), simbolistas (creadores de escenarios) y regeneracionistas (ambientes naturales idealizados).

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 568-570

Fotografía publicitaria

Aquella que consiste en la producción de imágenes que contengan o expresen una idea determinada y cuya finalidad principal es la de persuadir al espectador encontrando un modo visual de contar una historia o transmitir una frase de promoción. Casi nunca es una imagen instantánea sino elaborada, pensada, que tendrá en cuenta la psicología del espectador y la sociología del consumo. Técnicamente usa trucos, fotomontajes*, iluminaciones especiales o connotaciones estilísticas de otras artes.

Ref.: Casajús Quirós, C. (1998), p. 97; Enciclopedia Práctica de Fotografía (1981), t. 8, pp. 2367-2368

Fotografía submarina

Imagen fotográfica de las tierras sumergidas y profundidades acuáticas, obtenida a partir de cámaras especiales.

Ref.: Montel, P. (dir.) (1975), p. 299

Fotografía tridimensional

V. Fotografía estereoscópica

Fotogrametría
Fotografía*, producto de la técnica del mismo nombre, cuyo objeto es conseguir información sobre la forma, posición y dimensiones de los objetos físicos y de su entorno.
Tiene numerosas aplicaciones en geología, astronomía, para usos militares, etc., pero fundamentalmente en cartografía y topografía, de ahí que también se le denomine fototopografía. Es utilizada en los principales centros especializados del mundo y en España fue pionero el Instituto Geográfico Nacional, que ha desarrollado sus estudios con apoyo de los programas informáticos gráficos de la fotogrametría digital.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 227-228; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 272

Fotogrametría aérea
Imagen fotográfica aérea de un territorio. La cobertura fotográfica de un territorio se realiza mediante una serie de tomas verticales, utilizando una escala de clisés que varía con la altura de vuelo y la distancia focal de la cámara. Entre las aplicaciones de este tipo de fotografías* cabe destacar la de la confección de mapas*.
Ref.: Spencer, D. A. (1979), p. 346

Fotogrametría submarina
Imagen fotográfica submarina obtenida a partir de métodos fotogramétricos cuyo objetivo es proporcionar mapas* submarinos con enorme precisión.
Ref.: Enciclopedia Práctica de la Fotografía (1980), t. 5, p. 1255

Fotogrametría topográfic
Aquella cuyo objetivo es el trazado de mapas topográficos* a partir de una imagen esteriográfica corregida.
Ref.: Enciclopedia Práctica de la Fotografía (1980), t. 5, pp. 1253-1255

Fotómetro
Aparato de precisión que mide la intensidad de la luz mediante una célula fotoeléctrica. La lectura mediante el fotómetro proporciona una combinación de velocidad de obturación y abertura o un único valor de exposición para una sensibilidad determinada. Estos medidores utilizan bien una célula fotovoltaica, para medir la iluminación incidente, mediante la cantidad de energía eléctrica que produce la célula en respuesta a los rayos de luz, bien una célula fotoconductora, que mide la iluminación mediante su respuesta a los rayos de luz. El término "fotómetro" hace referencia a todos los tipos de medición de la luz: exposímetro*, termocolorímetro*, etc.
Ref.: Präkel, D. (2009), p. 122; Calvo, C. (2007), p. 76; Konigsberg, I. (2004), p. 236

Fotomontaje
Fusión de fotografías* o fragmentos sobre un soporte para crear una nueva imagen. Tiene sus antecedentes en los trabajos de Henry Peach Robinson y Oscar G. Rejlanger, autores clásicos del siglo XIX. A mediados de este siglo, fueron muy populares los montajes de Disdéri en sus *cartes de visite**, copiados en España por

Jean Laurent que realizó series de personajes y vistas en la plaza de toros de Madrid. Fue medio de expresión del movimiento dadaísta en la segunda década del siglo xx y, en especial, de John Heartfield, a quien se considera su inventor desde una visión moderna. Se aplicó a la publicidad, a las artes gráficas y a la propaganda, en especial a la política. El periodo de esplendor coincidió con la década de los años 20 gracias a la difusión en la prensa ilustrada, que consiguió la ruptura con la estética tradicional. Entre los autores figuran Raoul Hausmann, George Grosz, Hannah Höch, Herbert Bayer, etc. Influyó en el futurismo y el surrealismo, y modificó los conceptos de la "fotografía publicitaria" y el "diseño gráfico". Los fotomontajes estuvieron presentes en todos los centros y exposiciones de vanguardia y, de manera especial, en la Bauhaus. En la década de los 50 fue vehículo de expresión de la Fotografía Subjetiva y, tras una etapa de decadencia, fue recuperado en Europa por las vanguardias del movimiento sociocultural del 68 y en Estados Unidos por autores como Uelsman. A finales del siglo xx el fotomontaje estuvo presente en la obra de los grandes: Neymanas, Les Krims, Witkin, etc.

En España, el fotomontaje fue practicado en la década de los30 por autores como Josep Masana, Pere Català Pic, Josep Sala, Lekuona y Renau. Se aplicó a la publicidad, pero también fue elemento creativo y de propaganda política, en especial en los trabajos comprometidos de Manuel Monleón y Josep Renau.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 229-230; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 273-274

Fotoperiodismo

Fotografía* que se divulga principalmente a través de periódicos y de revistas ilustradas. Es una recopilación de imágenes en lugar de palabras, donde los temas tratados son tan diversos como la actualidad o el interés social del momento, como fotografías deportivas, de espectáculos, acontecimientos políticos, etc.

La fotografía de prensa surgió a mediados del siglo xix cuando los profesionales acudieron con las cámaras fotográficas* a la Guerra de Crimea para cubrir la información gráfica. Roger Fenton fue uno de los pioneros y sus imágenes fueron empleadas por los dibujantes y grabadores para crear las imágenes reproducidas en las publicaciones ilustradas. Según Gisèle Freund, el fotoperiodismo comenzó cuando la fotografía ganó espacio en las publicaciones para hacer de la noticia una historia ilustrada con breves textos. Cristina Zelich ha establecido una cronología fotoperiodística en cinco periodos: el primero desde el nacimiento de la foto hasta su inclusión en la prensa (1839-1880), el segundo clasificado como de fotografía documental* y crítica social (1880-1920), el tercero denominado reportaje moderno (1920-1936), el cuarto descrito como nuevo reportaje de guerra (1936-1950) y el quinto coincidente con la etapa de las grandes revistas ilustradas.

En España, el fotoperiodismo nació a mediados del siglo xix con las fotografías que realizó Enrique Facio durante la Guerra de África. En la década siguiente aparece la revista *Blanco y Negro*, primera publicación de gran tirada ilustrada con fotografías. En 1933 se creó la Unión de Informadores Gráficos de Prensa (UIGP), presidida por Alfonso Sánchez García, con el objetivo de conseguir poner el nombre de autor a pie de foto y una mayor libertad de acción de los profesionales. A partir de la década de los 80 del siglo xx, el fotoperiodismo se afianzó gracias a la formación de

los profesionales, a la carga informativa de la imagen en la prensa y a la creación de certámenes y exposiciones.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 125; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 231-233; Boadas, J. (dir.) (2001), pp. 144-146

Fototopografía

V. Fotogrametría

Frontis

Sin considerar la cubierta, es la fachada del libro propiamente dicha. Durante los siglos XVII y XVIII, el frontispicio, reservado a los datos de identificación del libro, solía estamparse de una lámina grabada en dulce. Los motivos elegidos para grabar el frontispicio procedían del repertorio arquitectónico clásico –el templo o el arco de triunfo–, llevando hasta sus últimas consecuencias la caracterización alegórica del libro como templo de la sabiduría.

Por un proceso de asociación de ideas, se ha terminado llamando frontispicio solo a la estampa* que hace de portada o la que ocupa el verso de la portadilla.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 190; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 110-111

Fuelle (1)

Accesorio especial del equipo fotográfico macro. Al separar la cámara fotográfica* del objetivo* se produce un aumento de la imagen, lo que otorga al fuelle una gran flexibilidad, al tiempo que permite factores de aumento intermedios, en contraposición a los tubos de extensión*. Algunos modelos permiten movimientos de basculación horizontal y vertical para cambiar el plano de enfoque, o de descentrado para recuadrar imágenes. (v. Cámara de fuelle*).

Algunos fuelles, como los automáticos, permiten la comunicación entre el objetivo y la cámara. Con los manuales es necesario medir la luz cerrando previamente el objetivo a la abertura del trabajo.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 129

Fuera de comercio

Estampa* definitiva de una tirada, no incluida en la edición venal numerada con cifras arábigas, ni tampoco entre las pruebas de artista* numeradas en romano. Como su nombre indica, tales estampas no pueden ser objeto de comercio y llevan la anotación manuscrita H. C. –correspondiente a la expresión francesa *hors commerce*– o F. C.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 111

Funda de cámara fotográfica

Cubierta o bolsa de cuero, nylon u otro material cuya finalidad es la de conservar y resguardar la cámara fotográfica*, cubriéndola completamente aunque de forma que esta pueda utilizarse de manera inmediata. Hasta la implantación de las cámaras digitales* las fundas solían ser de cuero y abrirse soltando unos corchetes que tenían en la parte trasera, tirando de la tapa hacia arriba y hacia delante. Las nuevas fundas suelen ser de nylon, con compartimentos para el propio aparato y otros para pequeños accesorios como la tarjeta de memoria.

[Fig. 12]

Ref.: Hedgecoe, J. (2004), p. 36

Funda de hojas de afeitar

La que tiene formato rectangular, con una parte central y cuatro solapas que cerradas forman el sobre que contiene la hoja. Presentan una gran variedad de ilustraciones* tales como: figuras femeninas, masculinas, figuras históricas y mitológicas o reproducciones de obras de arte. El nombre de la marca está impreso en la parte central de manera destacada. En las solapas se imprime el nombre del fabricante, el precio, las características del producto, el lugar de fabricación y frases alusivas al registro de la marca.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 229-233

G

Gabinete (1)
V. Cabinet

Gelatina de ennegrecimiento directo
V. Aristotipo a la gelatina

Gelatina POP
V. Aristotipo a la gelatina

Gelatinobromuro
V. Negativo a la gelatina

Goig
Gozo* derivado de los grabados realizados en madera de boj y que se destina a mujeres en demanda de fertilidad o de protección en el embarazo y parto. Los tres tipos que distinguen los coleccionistas son: los impresos en Puigcerdá, de gran tamaño y bien presentados; los editados en Gerona, "Gozos de viaje", que describen el camino y el viaje y expresan al final la petición de descendencia, y los de Vich, con la despedida a la Virgen de Nuria.
Estos gozos se encontraban en los santuarios catalanes de la *Mare de Deu* en sus diferentes advocaciones, o en los de santos, como san Ramón Nonato, patrono de las parturientas.
[Fig. 43]
Ref.: González-Hontoria y Allende Salazar, G. (1991), pp. 111-112

Gozo
Voz que procede del latín *gaudium*, placer, gozo, contento, y sigue la evolución popular propia del romance. Es un impreso popular ilustrado en hojas sueltas, a veces acompañado de música apropiada, que recoge una composición poética en loor de la Virgen o de los santos. Se divide en coplas, después de cada una de las cuales se repite el mismo estribillo.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.148; García Ejarque, L. (2000), p. 224; Ayuso de Vicente, M.ª V.; García Gallarín, C. y Solano Santos, S. (1990), p. 170

Grabación de vídeo
V. Videograbación

Grabado en hueco
V. Estampa calcográfica

Grabado en madera a la testa
V. Estampa xilográfica

H

Habilitación

Tira litografiada que cubre los bordes de una caja de cigarros*. Presentan diferentes formas. Las ilustraciones* son de una gran variedad: figuras y retratos de mujeres o de hombres, reyes y reinas, actrices y actores, paisajes, banderas*, escudos y otros elementos decorativos como grecas geométricas, guirnaldas y motivos florales. Suele reservarse un espacio para imprimir la marca, fábricas de tabaco, los talleres litográficos y un número de registro.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 123-141; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.182

Heliocromía directa

Imagen positiva en color sobre una placa de cobre recubierta de plata, según los métodos descritos por Edmond Becquerel o Niépce de Saint-Victor. La fotografía* se conseguía directamente sobre una placa sensibilizada con cloruro de plata. La técnica aplicada no requería ningún tratamiento químico posterior (revelado o fijado).

A finales del siglo XVIII, se observa que el cloruro de plata tenía la propiedad de conservar algunas tonalidades de luces de color a las que se le exponían. De esta manera, una capa de cloruro de plata expuesta a las radiaciones rojas o verdes del espectro adoptaba el color de estas mismas radiaciones. En 1848, Edmond Becquerel realizó un cierto número de pruebas de fotografía en color sobre placas plateadas, denominadas *helicromías*. Sin embargo, estas primeras experiencias presentaban dos grandes inconvenientes: la imposibilidad de fijar las imágenes, que se

alteraban lentamente si se exponían a la luz, y el largo tiempo de exposición necesario para obtenerlas.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 50-52

Heliografía

Positivo directo en papel, obtenido a partir de la sensibilización de un soporte (vidrio, metal, piedra, etc.), mediante una capa de betún de Judea y aceite de espliego caliente. Las distintas zonas del soporte se blanqueaban en mayor o menor grado en función de la luz solar recibida.

Durante el siglo XIX, antes de que se estableciera el vocabulario fotográfico, el término fue utilizado para englobar indistintamente diversos tipos de fotografía* y fotograbado*, obtenidos mediante un sistema para la reproducción fotográfica a partir de soportes recubiertos con sustancias como la gelatina y la albúmina. En 1827, Nicéphore Niépce (1765-1833) presenta la heliografía con *Paisaje desde la ventana*, considerada como la primera fotografía o primera imagen fijada sobre un soporte fotosensible gracias a un aparato fotográfico. Dicha imagen fue adquirida por el historiador inglés Helmut Gernsheim en 1952. En 1864, Disdéri publicó en *Le Moniteur de la Photographie* una comunicación sobre un procedimiento heliográfico y en 1875 se fundó en Barcelona la Sociedad Heliográfica Española, dirigida por el fotógrafo Heribert Mariezcurrena, el ingeniero Miguel Joaritzi y los fotolitógrafos Josep Thomas y Joan Serra, quienes colaboraron en la difusión de la heliografía hasta que Thomas entró a formar parte del equipo de la revista *La Ilustración*, fundada en Barcelona en el año 1880. El Congreso Internacional de Fotografía de 1889 cambió su nombre por el de *fotocolografía*.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 28-31; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 288; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 351; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 29; García Ejarque, L. (2000), p. 232

Hillotipo

Imagen positiva obtenida en color, fruto de una sucesión de operaciones; preparado sobre una placa de cobre plateada pulida y expuesta sucesivamente a vapores de monocloruro de yodo, de cloro y de mercurio. A continuación, se exponía a la luz y se sumergía en soluciones químicas.

Los hillotipos se conservan en la oscuridad. La luz es descrita como un factor de alteración, por lo que se recomienda no exponerlos y observarlos durante cortos períodos de tiempo bajo una luz ligera y difusa.

En 1850, el estadounidense Levi Hill anunció en West-Kill la creación de un procedimiento capaz de producir daguerrotipos en color (v. Daguerrotipo coloreado*). El proceso, aunque en principio sufrió una falta de reconocimiento entrando en declive, fue reconstituido con éxito en 1985. La diferencia entre los hillotipos y la daguerrotipia, radica en que mientras los primeros producen imágenes en color, en los segundos se trata de imágenes coloreadas mediante la adición manual de materias colorantes.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 56

Hoja bloque

Conjunto formado por uno o varios sellos conmemorativos*, impresos juntos en una pequeña hoja con grandes márgenes, en los que suele figurar el motivo de la emisión.

Con frecuencia, las hojas bloque se venden al público bajo determinadas condiciones o a un precio muy superior al valor facial de los sellos que la componen, por lo que su interés es bajo, constituyendo emisiones pensadas exclusivamente para los coleccionistas. La primera hoja bloque, de dimensiones 79 × 61 mm, fue emitida por Luxemburgo el 3 de enero de 1923 para conmemorar el nacimiento de la princesa Elisabeth, sin que en los márgenes que rodean al sello de 10 francos figure inscripción alusiva alguna. Tres años antes, en 1920, había aparecido emitida en Australia una hoja conmemorativa del vuelo de Ross Smith, realizado el año anterior entre Londres y Melbourne, si bien el sello sin valor facial que aparece en ella, con la inscripción *First Aerial Post England-Australia*, carecía de valor a efectos postales, por lo que, en realidad, no puede ser considerada como primera hoja bloque, a pesar de que algunos catálogos la incluyen como tal. En España, las primeras hojas bloque aparecieron el 16 de agosto de 1937, y conmemoran el "Primer aniversario del Alzamiento Nacional" y la "Liberación de Toledo" por las tropas nacionales.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Hoja de álbum

Cada una de las partes iguales en el interior de un álbum* que resultan al doblar el papel para formar el pliego, con una o más aberturas de forma regular, a manera de marcos, para colocar en ellas fotografías.

[Fig. 15]

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* álbum, p. 91 y *s.v.* hoja, p. 1.221

Hoja de calendario

Cada una de las hojas de papel que superpuestas forman el calendario*. En el caso de un calendario de manuscrito litúrgico, este suele tener doce hojas (una para cada mes del año), por lo general tiene forma de cuadernillos de seis hojas o de uno de doce, y ello en un mismo volumen.

Ref.: Hamel, Ch. de (1999), p. 19

Hoja de sellos

Lámina de papel, cartulina, etc., en la que se ha impreso un conjunto de sellos*, iguales o no, y que puede separarse para su utilización posterior. Una hoja puede contener un solo sello, caso de muchas hojas bloque*, aunque generalmente acoge un número de ejemplares que oscila entre cuatro (como ciertas emisiones de Checoslovaquia, por ejemplo) y 480 (sellos británicos de medio penique del periodo 1870-1879).

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Hoja miniatura

Hoja de sellos de correos* que contiene un número muy pequeño de ejemplares. También se conoce con el nombre de minipliego.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Hoja modelo

Hoja de sellos* de gran tamaño en la que se imprimen o adhieren, según el caso, los sellos que iban a ser puestos en circulación, a fin de que estos fueran conocidos,

antes de su emisión, por diversas oficinas postales a las cuales se hacía entrega de tales hojas.
En España, las hojas modelo aparecen en el último cuarto del siglo XIX. Se conocen con los sellos estampados de las emisiones de Alfonso XII de 1875, 1878 y 1879 y con sellos adheridos de las emisiones de Alfonso XII de 1876 y 1878, y de Alfonso XIII de 1889.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Hoja publicitaria
Hoja de papel o cartulina, de reducidas dimensiones, que se utiliza con fines publicitarios. En el caso de que lleve ilustración, esta iría en el anverso, dejando el reverso para la impresión de una frase publicitaria (redactada con imperativos o expresiones exclamativas), las características del producto, las instrucciones de uso y el precio del mismo.
[Fig. 81]
Ref.: Espidel Castañeda, R. (1996), p. 329

Hoja recuerdo
Hoja de sellos* editada por la administración, comercio filatélico, sociedades filatélicas o particulares, en la que se reproducen sellos* y que, por regla general, es vendida o entregada como obsequio a expositores y visitantes de determinados acontecimientos filatélicos.
Los sellos impresos en tales hojas carecen de valor de franqueo, aun en el caso de que hayan sido estampados con los mismos elementos y colores utilizados en la confección de sellos de correos*.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Hoja voladera
V. Hoja volandera

Hoja volandera
Hoja de papel, ordinariamente la mitad de una cuartilla cortada a lo largo, impresa por una sola cara o por las dos, en la que se manda, recomienda, pide, pregunta o se hace constar alguna cosa en términos precisos.
Ref.: Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 27; García Ejarque, L. (2000), p. 441

Hoja volante
V. Hoja volandera

Hojita postal
V. Hoja bloque

Huecograbado
V. Estampa calcográfica

I

Ilustración gráfica

Estampa* o reproducción fotomecánica* que complementa al texto impreso. Su función es fundamentalmente informativa, cumpliendo un importante objetivo didáctico al facilitar la comprensión del mensaje escrito.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 120

Imagen de formato de barrido

Imagen digital basada en mapas de bits, es decir, en la descripción de los píxeles mediante coordenadas. Existen múltiples formatos basados en mapas bits: TIFF*, JPGE2000*, PHOTO CD, etc.

Las imágenes de formato de barrido se obtienen habitualmente a partir de capturas de la realidad utilizando escáneres, cámaras digitales*, etc. Las imágenes vectoriales*, por el contrario, se obtienen de dibujos*. Una imagen de mapa bits está diseñada para un tamaño determinado, perdiendo calidad si se modifican sus dimensiones. Esta pérdida se notará más según la resolución a la que se ha definido la imagen; a más resolución, los cambios son menos patentes y viceversa. Una imagen vectorial, por el contrario, no pierde calidad cuando se modifican sus dimensiones. A su vez, las imágenes vectoriales ocupan mucho menos espacio que las de formato de barrido, pero no se pueden conseguir imágenes tal y como se visualizan en la realidad, sino que son simples dibujos, por eso este tipo de formato no tiene ningún tipo de problema en navegar por Internet y ser visualizado en cualquier medio tecnológico.

Ref.: Osuna Acedo, S. y Busón Buesa, C. (2007), p. 154; Corbalán Sánchez, L. M. y Amat, C. B. (2003), p. 79

Imagen inversa
V. Negativo fotográfico

Imagen negativa
V. Negativo fotográfico

Imagen para mutoscopio
Serie de cartones con dibujos* grabados que representan las diversas fases del movimiento y que, al pasar de forma sucesiva delante de la ventanilla del mutoscopio*, aparecen en la pantalla ofreciendo sensación de movimiento.
Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 51

Imagen positiva
V. Positivo fotográfico

Imagen vectorial
Imagen digital generada a partir de vectores que definen líneas utilizando dos pares de puntos o coordenadas. Uniendo y agrupando vectores se forman los objetos a base de capas rellenas de color. En las imágenes vectoriales no existe el concepto de resolución ni número de colores que pueda alterar su calidad. Estas imágenes pueden reducirse y ampliarse de tamaño sin pérdida de calidad alguna, pues el único cambio es el de la longitud de sus líneas. Como ocurre en las imágenes de formato de barrido* (imágenes de mapas de bits), también existen muchos formatos gráficos vectoriales, los más habituales son: .WMF (*Windows Metafile Format*), .EPS (formato *PostScript* encapsulado, que se utiliza para imágenes destinadas a la impresión), .CDR (formato vectorial del programa CorelDraw), .Al (formato vectorial del programa Adobe Illustrator), .SWF (formato de las imágenes vectoriales del programa Macromedia Flash) y .SVG (*Scalable Vector Graphic*, formato estándar de gráfico vectorial para la web).
Habitualmente las imágenes de formato de barrido se obtienen a partir de capturas de la realidad utilizando escáneres, cámaras digitales*, etc. Las imágenes vectoriales, por el contrario, se obtienen de dibujos*. Una imagen de mapa bits está diseñada para un tamaño determinado, perdiendo calidad si se modifican sus dimensiones. Esta pérdida se notará más según la resolución a la que se ha definido la imagen. A más resolución, los cambios son menos patentes y viceversa. Una imagen vectorial, por el contrario, no pierde calidad cuando se modifican sus dimensiones. A su vez, las imágenes vectoriales ocupan mucho menos espacio que las de formato de barrido, pero no se pueden conseguir imágenes tal y como se visualizan en la realidad, sino que son simples dibujos, por eso este tipo de formato no tiene ningún tipo de problema en navegar por Internet y ser visualizado en cualquier medio tecnológico.
Ref.: Osuna Acedo, S. y Busón Buesa, C. (2007), pp. 153-154

Imperial
Formato de fotografía* estándar introducido en tiempos del colodión húmedo. Se implanta hacia 1875 y las dimensiones de la copia son de 170 × 215 mm, montada sobre cartón de 175 × 250 mm.
[Fig. 19]
Ref.: Márquez, M. B. (1993), p. 15

Invitación
Cédula* o tarjeta* con la que se invita o se es invitado. Se presentan en forma de una hoja*, de librito de dos o más hojas y de tríptico*. Algunas tienen puntos perforados para rasgar la invitación correspondiente a cada día. Por lo general, presentan sellos de correos* en tinta o en seco de las entidades organizadoras. Suelen estar ilustradas con personajes vestidos con trajes de fiesta o con disfraces, también reproducen parejas bailando, paisajes, motivos florales, etc.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 51-52; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.299; García Ejarque, L. (2000), p. 252

Iris
V. Diafragma

J

JFIF

Formato mínimo pensado únicamente para el intercambio de los flujos de datos JPEG2000* en diferentes plataformas y aplicaciones. Así, el único requerimiento adicional es la presencia obligatoria del segmento de la marca de aplicación APP0 después de la marca de inicio de la imagen SOI (*start of image*). En cuanto a las características técnicas, el formato JFIF (JPEG *File Interchange Format*) utiliza el color YCbCr, que proviene de la conversión de los valores RGB; en la descompresión se convierte de nuevo en RGB, y para escala de grises utiliza tan solo el componente luminancia Y. Este archivo permite una profundidad de 8 bites sin pérdidas.

El archivo JFIF, desarrollado por el *Joint Photographic Experts Group* (JPEG) para imagen fija, tan solo se utiliza como formato de acceso, siendo el más utilizado en el entorno web. No es adecuado como formato máster, ya que normalmente trabaja como compresión y soporta un conjunto limitado de espacios de color. Tampoco sirve para la edición de imágenes, ya que modificar y guardar supone, cada vez, una pérdida de calidad.

Ref.: Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 42-44

JPEG2000

En la fotografía digital*, es el destinado, en principio, a sustituir los formatos en base JPEG. El sistema de codificación de datos es complejo y la compresión asegura unas mejores ratios con menor pérdida de calidad. El formato JPEG2000 hace referencia a todas las partes del estándar, muchas de ellas en fase de desarrollo. En

cuanto a las características técnicas, en lo referente al color puede describir imágenes bitonales, escala de grises, paleta de color y color verdadero en diferentes espacios; la compresión está basada en *wavelet*; es compatible con la alta profundidad, 16 bites, y soporta múltiples resoluciones en un solo fichero.

Ref.: Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 44-45

K

Kinefono
Instrumento considerado como una variante del zootropo* y del fenaquistoscopio*. Se compone de un disco* de pizarra sobre el que se colocan, en un gramófono*, las vistas o disco circulares de papel. A su vez, sobre estos se instala un pequeño dispositivo con tres ruedas, y sobre este un tambor ranurado. Si se pone en marcha el gramófono, el pequeño mecanismo del kinefono hará que, sujetándolo con el mango, vistas y tambor giren en sentido contrario. De esta forma, mirando desde la parte superior o en ángulo mientras se escucha el sonido del gramófono, se percibe, como en el caso del zootropo, una sensación óptica de movimiento.
Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 27

Kinephone
V. Kinefono

Kinetógrafo
Cámara tomavistas desarrollada en los laboratorios de Thomas Alva Edison para hacer tiras cortas de película y suministrar dichas imágenes a la visionadora conocida con el nombre de kinetoscopio*, desarrolladas ambas por William Kennedy-Laurie Dickson. El kinetógrafo contaba con algunas características que pasarían a ser estándar en cámaras posteriores; película de 35 mm* con cuatro perforaciones a los lados de cada fotograma y mecanismo de ruedas dentadas, que finalmente fueron sustituidas por una cruz de Malta, que enganchaban dichas perforaciones para mo-

ver la película. La cámara utilizaba un mecanismo intermitente para exponer los fotogramas individuales, y la película pasaba por la abertura en un movimiento horizontal a alta velocidad, aproximadamente 40 fotogramas por segundo (aunque Edison afirmara que la velocidad a la que desfilaba la película era de 46 imágenes por segundo, posteriormente se ha constatado que la secuencia podía oscilar de manera adecuada entre las 16 y las 40 imágenes). La cantidad de película estaba limitada a unos 15 m, debido a que esta era exactamente la longitud que podían abarcar las hileras de bobinas del kinetoscopio.

Edison y Dickson lograron un modelo básico en 1888 y en 1889 Dickson pudo formar una imagen sobre una pantalla con un sonido de acompañamiento (el del kinefonógrafo).

En 1889, la Eastman Company produjo una película virgen* duradera que ayudó de manera considerable a Dickson en el desarrollo de la cámara y de la visionadora. Se hizo una demostración privada de estas máquinas en 1891, el mismo año en el que Edison solicitó las patentes nacionales de ambas. En 1893, Dickson hizo que se construyera un estudio para el kinetógrafo en West Orange, Nueva Jersey, junto a los laboratorios de Edison.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 122-124; Konigsberg, I. (2004), pp. 282-283; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 45; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 75

Kinetoscopio

Visionadora de película sin fin, iluminada por transparencia mediante una pequeña bombilla. El kinetoscopio, cuya patente fue registrada por Thomas Alva Edison el 24 de agosto de 1891, fue presentado en 1893 en la Feria Mundial de Chicago en forma de madera ornamentada, de mediana altura, unos 120 cm de alto y 68,5 × 45,5 cm de base, apoyado en el suelo y provisto de un ocular en su parte superior. Su lente de aumento permitía la observación del paso de una banda de celuloide a gran velocidad, iluminada por destellos: una película de 35 mm que medía alrededor de 15 m y contenía 750 clichés sucesivos, enrollada en su interior a lo largo de 18 ruedas dispuestas en paralelo. La película se movía por las bobinas* y era arrastrada por ruedas dentadas por medio de dos tambores, uno en cada lado de la máquina. Un motor eléctrico hacía girar uno de los tambores para mover la película continuamente. La película pasaba bajo el ocular, iluminada desde abajo por una luz y aumentada desde arriba por una lente. El efecto intermitente para el visionado de las imágenes se conseguía mediante un obturador* giratorio encajado, también encima de la película, que giraba una vez por cada fotograma.

El impulso para la creación del kinetoscopio se debe al empresario estadounidense Thomas Alva Edison, quien encargó a William Kennedy-Laurie Dickson la fabricación de una máquina capaz de ensamblar el zoopraxiscopio con el fonógrafo, con el objetivo de conseguir la sincronización entre imagen y sonido, para reproducir así la realidad de una forma más completa. Edison redactó la patente el 31 de julio de 1891, registrándolo el 24 de agosto de ese mismo año, aunque no sería aceptada por la Oficina de Patentes de Estados Unidos hasta el 14 de marzo de 1893. El público, desde su presentación oficial en 1893 en la Feria Mundial de Chicago, tuvo la oportunidad de conocer inmediatamente el kinetoscopio en forma de máquina tragaperras, instalada en unos salones específicamente creados para su disfrute.

El 18 de agosto de 1894, y bajo la supervisión de Dickson, los también colaboradores de Edison, Norman Raff y Frank Gammon, constituyeron la Kinetoscope Company, con la responsabilidad de explotar el invento en Estados Unidos y Canadá. Poco después, la Kinetoscope Commerce Company, de Frank Z. Maguire y Joseph D. Baucus, intentarían sacar rentabilidad en el continente europeo. En mayo de 1895 se presentaba simultáneamente, en los "salones Edison" de la Plaza de Cataluña en Barcelona y de la Carrera de San Jerónimo en Madrid.

Las dudas iniciales de Edison sobre la rentabilidad del proyecto quedaron rápidamente disipadas. Solo entre el 1 de abril de 1894 y el 28 de febrero de 1895 Edison había obtenido, en concepto de venta de aparatos y películas, unos beneficios siete veces superiores a la inversión que había supuesto el proyecto y la producción del kinetoscopio (sobre estos datos: L. Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l´ombre*, Nathan, París, 1994, p. 371). En la actualidad, aún se siguen versionando como el *Lomokinoscope*, un kinoscopio portátil para visualizar pequeños cortos.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 119-122; Konigsberg, I. (2004), pp. 282-283; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 45-49; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 71-80

L

Lampadoscopio

Linterna mágica* con fuente de iluminación en forma de quinqué. Por lo general, está constituida por un cuerpo de metal, chapa o cobre niquelado, para resistir mejor el calor producido por la fuente de iluminación, el petróleo, una lámpara de petróleo incorporada, chimenea y, normalmente, contrapeso asociado. El tubo óptico puede ser deslizante. Existe en varios tamaños.

[Figs. 2 y 3]

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 55-56; Jiménez, C. (2008), pp. 34-35; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 78; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 126

Largometraje

Película* con una longitud de cinco o más rollos, de una duración aproximada superior a los 60 minutos y hasta las dos horas.

Aunque el término *feature* que aparece en la expresión inglesa *feature film*, "largometraje", se derivaba en los días de cine mudo de películas que presentaban de forma destacada (*featured*) ciertas estrellas, historias o acción, con el tiempo pasó a significar obras que eran las atracciones más importantes o destacadas en las exhibiciones de una serie de películas. Estas películas eran atracciones destacadas debido a su mayor longitud de cinco o más rollos, cada uno de ellos unos 14 minutos. En los días de los programas dobles de películas sonoras, la destacada (*feature film*) generalmente era una producción de serie A, con un presupuesto más elevado, intérpretes más conocidos y mayor duración que la segunda película. En la actualidad, el

término se aplica a cualquier largometraje de ficción que se proyecta en una sala comercial.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 93; Konigsberg, I. (2004), pp. 288-289; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 57

Lente de proyector

V. Objetivo de proyector cinematográfico

Librito de papel de fumar

Libro de pequeño formato compuesto por un mazo de hojitas para liar los cigarros, doblado por la mitad y pegado por un extremo a una etiqueta* ilustrada que lo envuelve. Los temas con los que se ilustran son diversos: figuras de hombres y de mujeres, vistas, animales, naipes*, fichas de dominó, escenas deportivas, grecas o simplemente la marca en tipografía. La imagen puede ocupar toda la etiqueta* y sobre ella imprimirse la marca. Cuando se trata de un estuche puede presentar dos imágenes, una en la solapa y otra en la parte trasera.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 148

Libro de cordel

Impreso* formado por varios pliegos cosidos, a veces rudamente encuadernados. Son de pequeño tamaño de manera que permita al vendedor ambulante colgarlo de una cuerda. El contenido suele estar en prosa.

Ref.: Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 30

Limpiador de película

Máquina acoplada a un proyector cinematográfico*, plato o bobinadora* para limpiar copias de exhibición. Estas unidades pueden contener almohadillas humedecidas con una solución química o una tela de cinta seca.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 293

Linografía

V. Estampa linográfica

Linterna biunial

Linterna mágica* doble, compuesta por un cuerpo vertical de madera o metal, en el que se instalaban dos fuentes de luz y sus respectivos sistemas ópticos de modo que los ejes coincidieran en paralelo. La proyección doble se conseguía acoplando dos aparatos, bien superpuestos bien uniéndolos por la base, con lo que era posible mezclar sobre la pantalla imágenes originalmente en soportes o placas aisladas. Los artefactos compuestos arrojaban sus haces de luz sobre el mismo lugar de la pantalla, haciendo posible el fundido, gracias a que la base sobre la que se asentaba el objetivo de proyección, construido en latón y fijo con tornillos, podía colocarse en cualquier ángulo deseado.

Este modelo fue el más popular de las linternas mágicas compuestas (v. Linterna mágica triunial*), alcanzando su máximo esplendor en la Gran Bretaña de las dos últimas décadas del siglo XIX. E. G. Wood (1811-1896), fabricante de instrumentos científicos, lanzó al mercado estas linternas hacia el año 1855, aunque en el catálo-

go londinense de fabricantes las linternas biuniales no aparecen hasta 1857. Tanto las linternas mágicas biuniales como las triuniales permitieron alcanzar un alto grado de elaboración narrativa mediante la sucesión de imágenes planas. Además, eran, en principio, los únicos aparatos capacitados para la proyección de imágenes estereoscópicas (v. Fotografía estereoscópica*), que, como la ideada en 1858 por el físico francés Charles d´Almeida, precisaban de varias fuentes de iluminación para producir el efecto tridimensional en la pantalla.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 56-57; Jiménez, C. (2008), pp. 36-37; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 126-127

Linterna diascópica

Según la fuente de iluminación, linterna mágica* que acepta la proyección por transparencia.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 55-56; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 78

Linterna doble

V. Linterna biunial

Linterna epidiascópica

Según la fuente de iluminación, linterna mágica* que acepta la proyección por reflexión y por transparencia, es decir, combinando las de la lámpara episcópica* y las de la diascópica*.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 55-56; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 78

Linterna episcópica

Según la fuente de iluminación, linterna mágica* que acepta la proyección por reflexión.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 55-56; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 78

Linterna mágica

Aparato óptico con el cual, por medio de lentes, se hacen aparecer, amplificadas sobre una pared o sobre un lienzo, figuras pintadas en tiras o placas de vidrio intensamente iluminadas. Está compuesto por un conjunto óptico –formado a su vez por un reflector, condensador, objetivo* y chasis– y una fuente de iluminación, así como la pantalla de proyección. El reflector estaba constituido por un espejo cóncavo, fijo en el cuerpo de la linterna y colocado detrás de la fuente de iluminación. Su función consistía en concentrar los rayos para dirigirlos hacia el condensador, que, a su vez, tenía por objeto concentrar la luz sobre la placa de vidrio. Del objetivo dependía la nitidez y calidad de la imagen, y podía contar con una única lente biconvexa o estar compuesto por un cierto número de lentes convexas y cóncavas. El chasis era el espacio donde se colocaban las transparencias con las imágenes. En función de la óptica, podía adoptar un formato determinado que, normalmente para uso doméstico, no solía superar los 50 mm de ancho. En los modelos profesionales, un chasis sujeto con muelles admitía la inserción no solo de cristales, sino también de pequeños recipientes con preparados sólidos, como pequeños insectos, plantas, etc. En cuanto a la fuente de iluminación utilizada, las primeras máquinas

usaron aceite vegetal, de escasa intensidad y mucha coloración. En 1804, Drummond descubrió la iluminación oxhídrica (oxígeno y acetileno), que no sería práctica hasta 1865, con las experiencias de Carverlais, Debray y Bourbouze; en este caso, el cambio de intensidad luminosa entre los distintos cuerpos de proyección se conseguía de la manera más simple, accionando la llave de gas. En los años 40, Léon Foucault inventó el regulador eléctrico, y en 1864, Bunsen y Roscoe descubrieron las posibilidades del manganeso como fuente de iluminación. En 1865, con el petróleo, apareció la fuente ideal para la iluminación de linternas mágicas, los dibujos* se hicieron más precisos y las linternas se construyeron en lata, para aguantar mejor el calor despedido. Los aparatos que empleaban lámparas de petróleo podían estar equipadas con "ojos de gato" montadas por duplicado, como en el caso del *polyorama* (especie de proyector de vistas fijas) construido por la casa Molteni en 1880; cuando el ojo se abría delante de uno de los objetivos, se cerraba el otro. En lugar de este dispositivo se podía utilizar una lámina alargada y fina de latón, con una abertura rectangular en un extremo, que se deslizaba arriba y abajo entre los condensadores y el chasis, permitiendo el paso alternativo de la luz en cada linterna. Este último mecanismo era el que montaban habitualmente los modelos de linterna mágica biunial* y triunial*. Los cristales de las lentes se perfeccionaron, nacieron los tubos ópticos telescópicos para la proyección a larga distancia, aparecieron las linternas mágicas biuniales o triuniales para, con sus fundidos, mostrar un incipiente movimiento de las imágenes, e incluso a partir de 1895, inventado ya el mecanismo del cinematógrafo, este se les acopla y nace la linterna mágica cinematográfica*. En función de la combinaciones de las fuentes de iluminación, este aparato, que había adoptado numerosas denominaciones (linterna mágica, megascopio o microscopio solar), se empezó a comercializar también bajo los nombres de: linterna episcópica*, diascópica*, epidiascópica* o lampadoscopio*.

En la actualidad, su invención se atribuye al astrónomo, físico y matemático holandés Christiaan Huygens, quien dibujó en 1659, junto a la descripción de un rudimentario telescopio con el que descubrió los anillos de Saturno, la primera linterna mágica. El original se encuentra conservado en la Biblioteca de la Universidad de Leiden y aparece publicado en el libro XXII de sus *Oeuvres completes*, editadas por la Société Hollandaise des Sciencies, entre 1888 y 1950, en La Haya. Con anterioridad a los bocetos de Huygens, se pueden mencionar otras fuentes como el grabado de Giovanni de Fontana (*Liber Instrumentorum*, 1420), en el que una figura parece sostener una lámpara o una linterna mágica, y junto a ella se representa la imagen del diablo.

Otros autores han sostenido que el inventor fue Atanasio Kircher, defendiendo que este la utilizó desde mediados del siglo XVII en sus clases del Centro de Estudios Superiores de los jesuitas en Roma; sin embargo, la primera descripción de una linterna mágica no aparecerá en la obra de Kircher *Ars magna lucis et umbrae* hasta su edición de 1671.

En cuanto a su popularidad, el impacto que causó en los primeros espectadores la proyección estática de vistas de cristal traslúcido pintadas a mano fue tal que recibió el sobrenombre de "terrorífica". Incluso políticos y reyes de la época prohibieron sus proyecciones por considerarlas poco beneficiosas.

[Fig. 1]

Ref.: http://www.mcu.es/cine/MC/FE/Servicios/Museo.html (2012); Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 15-17 y pp. 55-57; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1072; Jiménez, C. (2008), p. 30; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 348; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* Maddox, Richard Leach, p. 358; http://www.museudel-

cinema.org (2005); Konigsberg, I. (2004), p. 294; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 75-78; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 70 y pp. 111-112; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 42; Nieto Alcaide, S. (1982), p. 636

Linterna mágica cinematográfica

Linterna mágica* infantil comercializada a principios del siglo xx con aplicaciones sonoras, que combinaba imágenes fijas y en movimiento por el procedimiento de agregar a una linterna mágica un simple mecanismo de arrastre de una banda cíclica de acetato en formato de 35 mm con un dibujo animado. Construida en chapa, contaba con una manivela con la que accionaba un tambor de intermitencia con cruz de Malta y obturador de paleta, y pasavistas para placas de vidrio. Fabricada por Heinrich Ernemann, en chapa esquinada con obturador de dos palas, iluminación por lámpara de incandescencia, arrastre por sistema Demeny y bobinas de hasta 75 m. Junto a las transparencias clásicas, utilizaba unas pequeñas bandas de acetato en formato de 35 mm que contenía películas de dibujos animados*.

El éxito de la linterna mágica cinematográfica fue tal que se fabricó hasta bien entrada la segunda década del siglo xx, momento en el que fue sustituida en el mercado por los primeros modelos de cines infantiles.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 66; Jiménez, C. (2008), p. 52; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 126

Linterna mágica Pettibone

Linterna mágica* compuesta por un cuerpo de chapa, níquel y latón dorado, lámpara de petróleo de tres mechas y un gran disco giratorio con placas de vidrio circulares coloreadas. Este tipo de linterna mágica, también llamada "pavo real" debido a la semejanza del disco giratorio con la cola abierta en abanico de este animal, fue patentada en 1888 por James Pettibone. Su lámpara de petróleo de tres mechas hace posible la regulación por separado de cada una de ellas, lo que permite ajustar la iluminación deseada en cada transparencia.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 35

Linterna triple

V. Linterna triunial

Linterna triunial

Linterna mágica* triple situadas una sobre la otra, de tal forma que la superior pudiera ser retirada y colocada en un tablero separado para funcionar como una linterna simple independiente, mientras el resto, con una tapadera extra, actuaba como linterna gemela.

Estos equipos compuestos permitieron alcanzar un alto grado de elaboración narrativa gracias a la sucesión de imágenes planas. Además, eran, en principio, los únicos capacitados para la proyección de imágenes estereoscópicas.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 56-57; Jiménez, C. (2008), p. 30; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 126-128

Literatura de cordel ilustrada

Impresos* con ilustraciones, generalmente de carácter popular, que eran expuestos en la calle para estimular su compra. Se colgaban de cordeles en los puestos callejeros, en principio con unas pequeñas cañas y más tarde con pinzas de tender la ropa. Las características comunes suelen ser: un papel basto y de mala calidad; una impresión descuidada, con tipos a menudo desgastados y abundantes erratas; generalmente, contenían grabados, aunque estos eran toscos o reutilizados.

Ref.: Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), pp.25-27

Litofanía

Objeto decorado mediante la técnica cerámica del mismo nombre. Está compuesta por un marco* y por una delgada placa de pasta de porcelana blanca o coloreada, traslúcida, tallada a mano o vaciada con un molde, en la que convivían dos imágenes: una presente, en relieve, y una latente, que aparecía cuando se colocaba una fuente de luz tras la placa. Sus relieves, más o menos profundos, proporcionaban a la imagen latente, cuando irrumpía, todos los matices y la gama de grises que modelaban el motivo y le conferían la suficiente profundidad. Se fabricaron en muy diversas formas y tamaños, desde cubos con luz interior a placas rectangulares con iluminación trasera. Los motivos tallados iban desde lo religioso a lo pornográfico, o desde vistas, paisajes a hechos históricos o escenas de interior que representan la vida burguesa de la época.

El término "litofanía" proviene de las palabras griegas *lithos* (piedra) y *phaino* (ser visto, transparentar). La técnica fue patentada por el barón Paul de Bourgoing en Rubelles (Francia) en 1827 (aunque ya se fabricaban objetos con esta técnica desde finales del siglo XVIII).

Las litofanías, que pueden ser considerados como antecedentes previos a la aparición del cinematógrafo, se utilizaron en principio como juguetes ópticos, con un soporte posterior para sujetar las velas; o bien como puntos de luz decorativa en los salones, colocadas en las ventanas a modo de transparentes o aplicadas a objetos como lamparillas o teteras.

[Fig. 10]

Ref.: Museo del Romanticismo: la Colección (2011), M. Rodríguez Collado, pp. 222-223; Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 114; Jiménez, C. (2008), p. 24; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 61; Blondel, N. (2001), p. 194; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 42; Kroustallis, S. K. (en prensa)

Long playing

Disco* microsurco prensado en vinilo, con un diámetro de 12 pulgadas y que se reproduce a 33 1/3 rpm, alcanzando unos 20 minutos de duración por cara. Es usado como soporte de grabaciones sonoras.

El también conocido por su abreviatura LP, es usado como soporte de grabaciones sonoras. Aparece en 1948, presentado por Columbia Records.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 281

LP

V. Long playing

M

Macrofotografía
Imagen fotográfica en la que se reproducen los sujetos a tamaño real, o incluso a mayor tamaño que en el negativo*, sin utilizar el microscopio.
Ref.: Gran Atlas de la Fotografía (1999), p. 223; Holloway, A. (1981), p. 206

Maculatura
Hoja de papel defectuosa entintada obtenida en una prueba de impresión o estampación. El término se utiliza, específicamente, para designar a la estampa* que resulta de volver a imprimir una lámina sin entintarla de nuevo, con objeto de limpiar la tinta sobrante retenida en las tallas. Al haber perdido gran parte de la tinta tras la primera estampación poesee mala calidad, lo que se traduce en líneas de escasa intensidad y bajo contraste.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Sanz Rodríguez, J. C. y Gallego García, R. (2001), p. 546; Martínez de Sousa, J. (2001), pp. 289-290; Blas Benito, J. (1996), p. 125

Maleta para cámara fotográfica
Caja de metal o cuero cuya finalidad es la de conservar, resguardar y transportar la cámara fotográfica*, así como a sus accesorios. En su interior, contiene una tapa acolchada y un bloque de gomaespuma al que se le recortan las cavidades necesarias para cada uno de los elementos que van a ser utilizados.
Ref.: Hedgecoe, J. (2004), p. 36

Mapa

Representación convencional que resulta de la proyección o traslado sobre un plano u otra figura, a tamaño reducido –escala generalmente superior a 1:20.000–, en forma plana o tridimensional, de la Tierra –en su totalidad o en cualquiera de sus partes–, de fenómenos físicos y/o humanos, concretos o abstractos, localizados en ella. La representación puede ampliarse al Universo, en especial al Sistema Solar. El mapa reduce la realidad a símbolos convencionales que necesitan claves para interpretarlos y que vienen dados en la leyenda. En suma, el mapa forma parte de un sistema gráfico que es un sistema de referencia de un territorio; muestra la estructura de los elementos que componen el área que se contiene en él; es abstracto al reducir la realidad a símbolos convencionales; necesita claves para interpretarlo, que vienen dadas en la leyenda, la que a su vez traduce la organización mental de una cierta cultura espacio–temporal, y, asimismo, de ser memoria y registro de un territorio, también es un elemento importante de investigación y docencia geográfica.

Ref.: Buisseret, D. (2004), p. 89; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 121

Mapa a gran escala

El que está representado a una escala comprendida entre 1:10.000 y 1:100.000. En España, las escalas más frecuentes son las de 1:50.000 y 1:25.000. Suelen editarse en hojas sueltas, seriadas y como motivo central se resalta la topografía o datos altimétricos –hipsométricos– del territorio cartografiado, sin renunciar al resto de datos planimétricos permanentes.

En este tipo de mapas* se realizan las hojas del Mapa Topográfico Nacional, tanto del Instituto Geográfico Nacional como del Servicio Geográfico del Ejército.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 133

Mapa a mediana escala

Aquel cuya escala está comprendida en una franja entre 1:100.000 y 1:500.000. Cuando los mapas* son de media y de pequeña escala representan regiones, países, continentes: mapas corográficos, sea cual sea el tamaño del área representada; o toda la superficie terrestre: mapamundi* o planisferio, ya sea en forma mural, atlas* o globo terrestre*. Aunque muestran los fenómenos permanentes, su reducción obliga a la simbología y a la pérdida de detalles, por lo que las curvas de nivel se sustituyen por las tintas hipsométricas.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 133-134

Mapa a pequeña escala

Aquel cuya escala está comprendida en una franja entre 1:500.000 y 1:500.000.000 o más. Su rasgo principal es la pérdida de detalle a cambio de mostrar la representación de un espacio mayor. Los objetos que no pueden percibirse de manera adecuada se representan por símbolos, además de llevar a cabo una selección de lo que más interese destacar en cada caso –relieves, carreteras, núcleos de población, ríos, etc.–. Las curvas de nivel se sustituyen por las tintas hipsométricas.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 133-134

Mapa actual
El que representa un espacio geográfico reciente y vigente, y sería el último mapa* existente sobre un territorio.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa administrativo
V. Mapa político

Mapa anticuado
Aquel cuyos datos han perdido actualidad y validez desde la fecha de su edición hasta el momento en que se analiza. Por ejemplo, el mapa de Europa anterior a 1989, fecha de la caída del muro de Berlín.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa antiguo
Aquel que es realizado y referido a una época pasada y cuyo interés actual es histórico o artístico. La fecha puede ir desde los tiempos más remotos –por ejemplo, mapas egipcios, griegos o del antiguo Oriente– hasta un pasado reciente que tenga ya un interés histórico –como los mapas de la Segunda Guerra Mundial–.
No debe confundirse con un mapa histórico*. Un mapa puede ser antiguo, si se ha realizado en una época pasada, e histórico si hace referencia a una época anterior a su fecha de realización. En cualquier caso, un mapa antiguo nunca puede ser histórico.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 134-135

Mapa arqueológico
V. Carta arqueológica

Mapa astronómico
V. Carta astronómica

Mapa básico
También denominado mapa general, mapa de referencia o mapa fundamental, es la primera cartografía que se elabora sobre un territorio, la más elemental, la que contiene todos los datos topográficos y algunas referencias planimétricas especiales de aspectos y fenómenos esenciales permanentes, de carácter físico y humano: trazados y perfiles costeros, relieve interior, cursos fluviales, marismas, vegetación natural, espacios lagunares, mares interiores, ocupación y uso permanente del suelo, minas y fábricas, fronteras y límites administrativos (delimitaciones territoriales de cualquier orden, local, provincial, regional, nacional, etc.), asentamientos humanos (tanto núcleos como casas aisladas), trazado de vías de transporte y de redes de comunicación (carreteras, ferrocarril, conducciones de agua, líneas eléctricas, telefonía), servicios múltiples asociados a ese uso del territorio (embalses, canales de riego, etc.), etc. Sin olvidar la rotulación de topónimos y servicios múltiples, teniendo en cuenta el tipo de letra, cuerpo de la misma según la categoría del topónimo, servicio, accidente, etc.

Para su elaboración se llevaban a cabo una serie de trabajos previos, tanto globales o generales –determinación de la forma y dimensiones de la Tierra, trazado de paralelos y meridianos para hallar la latitud y longitud de un punto–, como regionales o locales –triangulación, determinación de altitudes, nivelación, etc.–, técnicas todas ellas que se han simplificado con las nuevas tecnologías de fotogrametría, teledetección y restitución informática de fotografías aéreas e imágenes de satélite. En el caso español, la altitud 0 sobre el nivel del mar está tomada en Alicante y el Meridiano 0 es el de Greenwich, que en España pasa por Castellón de la Plana.

Ref.: Tobón Correa, O. y García Ospina, C. (2004), pp. 91-92; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 129-132

Mapa batimétrico

V. Carta batimétrica

Mapa botánico

El que representa la distribución de las especies vegetales sobre un territorio.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 297

Mapa celeste

V. Carta celeste

Mapa climático

Mapa físico* en el que se representan líneas de isovalores de presión atmosférica, denominadas isobaras, así como la distribución de los frentes fríos y cálidos.

Además de la información instantánea que aporta y la posibilidad de predecir la evolución climatológica a corto plazo, el análisis de series de mapas climáticos permite definir distribuciones medias para un determinado periodo del año. Se trata del mapa geótico más popular al mostrarse a diario para exponer las previsiones meteorológicas. En el año 1686 aparecen por primera vez las isolíneas en un mapa, cuando el astrónomo británico sir Edmond Halley (con cuyo nombre se bautizó al cometa) realizó los trazos que conectaban líneas con lecturas de brújula similares, para producir el primer mapa de campos de fuerza magnética. En 1791, un cartógrafo francés, J. Dupain-Triel, utilizó isolíneas para conectar tierras con culturas similares sobre el nivel del mar y elaboró un mapa topográfico*. Alexander von Humboldt utilizó isolíneas en mapas elaborados tras su viaje a Sudamérica, que conectaban puntos de igual temperatura.

Dado que las líneas unen puntos con la misma temperatura, las isolíneas de Humboldt son en realidad isotermas. De hecho, Humboldt creó el primer mapa isotérmico, más conocido como climático o meteorológico.

Ref.: Salinas Luna, A. (2006), p. 53; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 112

Mapa comarcal

Aquel en el que el área representada es una comarca o área funcional con límites históricos, administrativos o de otro carácter mancomunado, generalmente de ámbito subprovincial. La escala es variable según el grado de detalle que se quiere ofrecer. Los mapas comarcales adquieren gran importancia en la ordenación del territorio.

También se utilizan para cartografiar zonas de denominación de origen de productos agropecuarios.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa continental

El que representa un continente, bien en formato de mural, bien en las páginas de un atlas*, en general en escalas comprendidas entre 1:20.000.000 y 1:50.000.000.

[Fig. 58]

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa de altitudes relativas

Mapa geomorfológico* que se realiza a partir de un mapa de altitudes absolutas o mapa topográfico*. Sobre una cuadrícula se calcula el desnivel por unidad de área, es decir, la diferencia de cotas máxima y mínima. Con los valores obtenidos se realiza un mapa de isovalores. Es un mapa que remarca los rasgos morfográficos y es equivalente al mapa de pendientes* medias.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 73

Mapa de área

El de un área natural o funcional, que suele corresponder a áreas metropolitanas con gran detalle planimétrico o bien a mapas de parques o reservas naturales o de cualquier otra figura de protección (cuencas hidrográficas, zonas regables, etc.), siempre que se limite a ser un mapa básico. Generalmente, son derivaciones de un mapa topográfico nacional* a gran escala, limitando el territorio representado al hecho concreto de que se trate.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa de caídas gravitacionales

Mapa de riesgo* de deslizamientos o movimientos de bloques o laderas. Para su elaboración se consideran varios aspectos tales como litología, discontinuidades, pendiente, cobertura vegetal, orientación de la ladera, agentes externos, etc.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 152

Mapa de carreteras

Mapa de itinerario* que representa, en algunos casos, la dirección y descripción de los caminos, según la categoría de estos. Generalmente, están publicados por autoridades nacionales, provinciales o regionales, con el fin de facilitar el transporte a lo largo de distancias relativamente grandes. Estos mapas indican la dirección, distancia y calidad de las carreteras. Algunos dan información sobre transportes, como vías férreas o aeropuertos.

Ref.: García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 273; Butler, M. J. A. (1990), pp. 5-6; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa de depósitos

Mapa geomorfológico* en el que figuran las zonas de acumulación actuales. Por lo general, son depósitos fluviales de llanuras de inundaciones, coluviones, zonas de transición costeras y depósitos antrópicos.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 70

Mapa de deslizamientos de masa
Mapa geomorfológico* que representa las masas de material deslizado, junto a rasgos morfológicos asociados al deslizamiento (cicatrices, grietas, microfallas, etc.). Asimismo, pueden incluirse otros datos tales como estaciones de seguimiento, referencias que permiten conocer la evolución temporal del deslizamiento, áreas o inmuebles situados en la zona de influencia de este, así como factores naturales o artificiales que influyen en la dinámica del mismo. Generalmente suelen incluirse cortes geológicos detallados del deslizamiento, mostrando la profundidad de la superficie de este.
Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 68

Mapa de distribución
V. Mapa temático

Mapa de erosión
Mapa edafológico* en el que se representa la erosión del suelo, siendo la hídrica la erosión más común en este tipo de cartografía. Lo más habitual es presentar el grado de erosión en función de la pluviometría, la litología, la pendiente y el tipo y grado de cobertura vegetal.
Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 84

Mapa de ferrocarriles
Mapa itinerario* en el que se representan la red ferroviaria, las estaciones y otros datos de interés para los usuarios del ferrocarril.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 179

Mapa de formaciones superficiales
Mapa geotécnico* que representa los niveles superficiales no consolidados de suelo que cubren las rocas sólidas, depósitos de vertiente, aluviones y abanicos. Estas formaciones superficiales tienen especial incidencia en geotecnia ya que, por lo general, las obras públicas se asientan sobre estos materiales. Además de la leyenda con indicación del tipo de clasificación empleada, en este tipo de cartografía habitualmente se trazan líneas de isovalores del espesor del regolito, y se indican las estaciones donde se han realizado mediciones o ensayos.
Ref.: Villarreal Morales, J. (2000), p. 35; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 102

Mapa de geología
Mapa físico* que representa la historia de la formación de la Tierra, de su estructura actual con sus distintas capas y de los materiales que la constituyen.
[Fig. 62]
Ref.: Domingo, I.; Burke, H. y Smith, C. (2007), p. 468; Moliner, M. (2002), p. 1.390

Mapa de inundaciones
Mapa de riesgos* con indicación de la altura probable de la lámina del agua o del límite de ocupación de la llanura de inundación. Para su realización se tienen en cuenta varios factores, tales como la permeabilidad y forma de la cuenca, pre-

cipitaciones máximas para un periodo de retorno, obstáculos en el cauce y datos históricos.

Ref.: Chastagnaret, G. y Gil Olcina, A. (2006), p. 182; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 150

Mapa de itinerario

Mapa humano* de orientación donde se representan los trayectos entre los distintos puntos, por lo general expresan las cifras de las distancias correspondientes o distancias parciales entre dos puntos, tanto de una vía de comunicación como de una red de vías.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 179

Mapa de laderas

Mapa geomorfológico* en el que se representa la superficie topográfica como superficie plana, limitada por el talweg (perfil longitudinal de un río o línea que une los puntos más bajos de un valle) y las divisorias o líneas de cresta. Para su realización se emplea un mapa topográfico* sobre el cual se trazan todos los fondos de valle e interfluvios. Los fragmentos de cuenca limitados por esas líneas representan la ladera sintetizada a una superficie plana, definida por el sentido de la pendiente.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 78

Mapa de líneas estructurales

Tipo particular de mapa tectónico* de utilidad en áreas de litología muy homogénea y en ausencia de niveles guía. Para su realización se mide sistemáticamente un nivel de referencia (estratificación, esquistosidad o lineación) y a partir de los datos se elabora un mapa de tendencias de líneas paralelas.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 58

Mapa de pendientes

Mapa geomorfológico*, básico para la definición del medio físico y determinante para cualquier decisión de actuación en el mismo. La pendiente es el valor del ángulo que forma el terreno con la horizontal. Dicho valor puede venir dado en grados sexagesimales o en porcentajes. La pendiente, además de aportar información del tipo de sustrato, delimita el desarrollo de ciertas actividades, tales como el laboreo o la instalación de obras públicas.

Ref.: Martínez de Anguita d'Huart, P. (coord.) (2006), p. 110; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 75

Mapa de previsión

El que representa datos, hechos o fenómenos que se prevén en una fecha posterior a la de su realización.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa de recursos

Mapa físico* que permite obtener información sobre los recursos de un territorio o zona determinada a través de la representación gráfica, por ejemplo, de una aldea, de un sistema de riego, de una pequeña cuenca hidrográfica o de una zona arqueo-

lógica. Este tipo de mapas pueden incluir datos sobre infraestructuras, fuentes y usos de agua, tierras agrícolas, pendientes, elevaciones, suelos, etc.
El mapa de recursos naturales renovables debe mostrar la situación en que estos se encuentran en la microrregión, así como facilitar el análisis integral entre agua, suelo y cobertura vegetal.
Ref.: Jordans, E. (2001), p. 62; Sepúlveda, S. y Chinchilla, S. (1998), p. 52

Mapa de recursos eólicos
El mapa de recursos* que representa la densidad de potencia del viento, en lugar de la velocidad de este, ya que el primero proporciona un indicador más fiable del potencial del recurso eólico. La densidad de potencia del viento la presenta dentro de un periodo determinado de tiempo, con el objetivo de mostrar las posibilidades de este fenómeno como generador de energía.
Los mapas de recursos eólicos no deben ser utilizados para la estimación en microáreas, ya que pueden presentar diferencias debido a la topografía del terreno dentro de una celda de la malla de interpolación o del modelo numérico.
Ref.: Quintanilla Montoya, A. L. y Fischer, D. W. (2003), p. 120; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 137

Mapa de recursos geotérmicos
Aquel que representa los recursos geotérmicos marcando los flujos de calor terrestres, determinándose zonas de elevada temperatura que pueden tener aprovechamiento energético para fines domésticos o industriales. Los yacimientos aprovechables pueden ser de aguas subterráneas o de roca caliente seca.
Se llama energía geotérmica al aprovechamiento del calor que emana del interior de la corteza terrestre. Existen aprovechamientos de baja (<100 ºC), media (entre 100 y 150 ºC) y alta temperatura (>100 ºC).

Ref.: Esteve Selma, M. A.; Llorens Pascual del Riquelme, M. y Martínez Gallur, C. (eds.) (2003), p. 309; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 134

Mapa de recursos hidráulicos
El mapa de recursos* que representa las cuencas y caudales como medios útiles susceptibles de generar energía hidroeléctrica.
Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 136

Mapa de recursos minerales
El mapa de recursos* que representa las unidades geomorfológicas predominantes, con énfasis en el hallazgo de recursos minerales con potencial para la explotación económica y su uso actual en el territorio.
Ref.: Renault Adib, A. (2010), p. 39

Mapa de recursos solares
Mapa de recursos* que representa el índice de insolación del terreno para su aprovechamiento como energía solar. La unidad en el que se expresa el valor energético en los mapas de recursos solares es el kwh/m^2.
Se denomina energía solar al aprovechamiento de la energía que se recibe directamente del sol. Se distingue entre energía solar técnica y fotovoltaica. La primera

consiste en el aprovechamiento directo de la radiación solar para procesos técnicos, como la obtención de calor o el secado de sustancias; y la segunda, consiste en la producción directa de electricidad aprovechando la radiación solar. Ambas formas de energía solar son complementarias, ya que satisfacen demandas distintas de la sociedad: calor la primera y electricidad la segunda.

Ref.: Esteve Selma, M. A.; Llorens Pascual del Riquelme, M. y Martínez Gallur, C. (eds.) (2003), p. 307; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 138

Mapa de referencia

V. Mapa básico

Mapa de riesgo volcánico

El mapa de riesgos* en el que se representan las regiones volcánicas activas, con la inclusión de datos como los focos volcánicos históricos, su migración y sus características de emisión. Además se suele prevenir de los riesgos anejos a las posibles erupciones, como deslizamientos o flujos piroclásticos.

La realización de los mapas de riesgo volcánico en áreas potencialmente activas es una labor indispensable, ya que los efectos que provocan las erupciones volcánicas en los ambientes naturales o en los bienes humanos son enormes. Entre los ámbitos naturales y humanos hay algunos como el cambio climático, la navegación aérea y el impacto directo sobre la vida de las personas, entre otros, que están afectados directamente por el fenómeno volcánico.

Ref.: Ayala Carcedo, F. J. y Olcina Cantos, J. (coords.) (2002), p. 287 y p. 301; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 158

Mapa de riesgos

Aquel que representa cualquier tipo de riesgos derivados de diferentes fenómenos físicos.

Ref.: Diccionario Forestal (2005), p. 675

Mapa de rocas y minerales industriales

El que representa los principales recursos nacionales de rocas de interés industrial. Facilita, por tanto, la localización de calizas, granitos u otras rocas necesarias para la construcción de obras civiles.

Ref.: Sandoval Ramón, L. (2010)

Mapa de sismicidad

Mapa de riesgos* sísmicos cuya representación es diversa en función del parámetro considerado. Así, se elaboran mapas de isovalores de intensidad sísmica, mapas sismotectónicos en los que se relacionan los sismos con estructuras geológicas ya reconocidas, mapas de periodos de inexistencia de sismos, mapas en función de la litología y la densidad de la población o tipos de construcciones, etc. En cualquier caso, casi todos intentan orientar sobre la prevención sísmica y sirven de criterio para dictar normas de coeficientes de seguridad en actividades constructivas.

Los mapas de sismicidad históricos son muy útiles para la prevención, ya que a partir de ellos, y usando la información relativa a la sismicidad instrumental, se pueden

proponer posteriormente hipótesis de agrupamiento o zonas de mayor actividad sísmica y de alineaciones o direcciones preferentes.

Ref.: Giner, J. y Molina, S. (2001), p. 58; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 156

Mapa de suelos

Mapa edafológico* que representa la distribución geográfica de los distintos tipos de suelos. Constituye una representación bidimensional estructurada del conocimiento sobre la distribución espacial de diferentes clases de suelos y áreas misceláneas (áreas "sin suelo", hacen referencia a canteras, afloramientos rocosos, dunas, lagos, embalses, etc.) en el paisaje. Las clasificaciones de suelos son muy diversas, por lo que en la leyenda de este tipo de mapas siempre figura el criterio de clasificación empleado. Para su realización, además del estudio puntual de perfiles edáficos, se atiende esencialmente a la distribución natural de la vegetación en relación con la litología y la pendiente. Los mapas de suelos sirven para poder hacer predicciones acerca del comportamiento esperable de los suelos en una determinada zona y poder asignar, de este modo, usos al territorio, así como aplicar técnicas de gestión de suelos con una mayor base científica. La calidad de la predicción dependerá del grado de pureza de las delineaciones de cada mapa, que es en función de su escala, de la densidad de observaciones, de la localización espacial y de la propiedad considerada.

Esta representación deriva de los modelos que la persona que hace la prospección va construyendo a lo largo del trabajo de campo. Debe proporcionar una información objetiva y fiable, y debe servir de base para las actuaciones del territorio y el desarrollo de políticas territoriales que contemplen la protección de los suelos. A pesar de que se sigue hablando de mapas de suelos, a lo que se está haciendo referencia es a bases de datos georeferenciadas.

Ref.: Porta Casanellas, J.; López-Acevedo Reguerín, M. y Poch Claret, R. M.ª (2008), pp. 345-354; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 82

Mapa de unidades morfológicas

El que sintetiza el conjunto de características geomorfológicas de un territorio. En este se integrará toda la información geomorfológica en unidades más o menos homogéneas. La sectorización del territorio facilita el análisis de un área a partir de las características físicas comunes a toda la unidad morfológica.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 79

Mapa de vegetación

Mapa de recursos* que representa zonas de aptitud o capacidad para un determinado aprovechamiento o vegetación potencial.

La fidelidad de la representación viene dada por la escala gráfica empleada. Así, cabe mencionar que la escala 1:5.000.000 tiene muy poco detalle, pero es útil para poder tener una idea de conjunto. Es la escala utilizada por la UNESCO para dar a conocer la vegetación de la región mediterránea.

La escala 1:400.000 es la escala del Mapa de Series de Vegetación de España, editado por el ICONA. Con esta escala, mucho más reducida que la precedente, quedan mejor definidas las distintas distribuciones de las especies mediterráneas.

Las escalas 1:50.000 y 1:10.000 son escalas ampliamente utilizadas por la calidad científica para la distribución y conocimiento de la vegetación, tanto para la repre-

sentación de áreas potenciales, como para áreas reales o actuales. Son escalas idóneas y, por ello, muy empleadas para la representación gráfica de comunidades vegetales y mapas de vegetación locales y comarcales.

Ref.: Sanchís Duato, E.; Fos Causer, M. y Bordón Ferré, Y. (2004), p. 43; Lastra Menéndez, J. J. (2001), p. 115; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 132

Mapa de zonación geotécnica

Aquel en el que se representan las características geotécnicas globales de cada formación geológica; es imprescindible para conocer el comportamiento de una roca o suelo ante una obra pública. En este tipo de mapas, junto a la representación cartográfica de las zonas geotécnicas, suele superponerse información de factores geológicos con incidencia potencial negativa en la construcción (zonas inundables, deslizamientos, riesgos de oquedades, etc.).

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 103

Mapa de zonas litorales

Mapa geomorfológico* específico en el que constan aquellos elementos naturales y antrópicos que influyen en la evolución y riesgos asociados de las costas. Además de representar los rasgos morfológicos, tipos de depósitos y obras públicas, suelen incluirse datos tales como direcciones predominantes de corrientes marinas, vectores de desplazamiento de material sedimentario, etc.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 71

Mapa del tiempo

V. Mapa climático

Mapa económico

Mapa humano* que muestra las áreas donde se desarrollan las diferentes actividades económicas, o bien, algún indicador económico.

Ref.: Salinas Luna, A. (2006), p. 53

Mapa edafológico

El que representa los diferentes tipos de suelo, la forma, disposición, características y estructura de los terrenos de la corteza terrestre en relación con el suelo vegetal.

Ref.: Salinas Luna, A. (2006), p. 53

Mapa en relieve

V. Mapa hipsométrico

Mapa especializado

V. Mapa temático

Mapa espeleológico

Mapa de recursos* geocultural en el que se representa la localización de las cuevas o simas inventariadas, además de cartografiarse las cavidades de manera individual. Para su realización se topografía el perfil longitudinal y la planta, e igualmente se realizan perfiles transversales seriados para definir la forma de la cavidad.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 141

Mapa estratégico
Mapa militar*, a pequeña o mediana escala, que representa las operaciones que deben de ser realizadas para llevar a cabo una acción militar.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 297

Mapa estructural
V. Mapa tectónico

Mapa físico
Mapa temático* que muestra los diferentes hechos y fenómenos de la naturaleza. Existen diferentes tipos de mapas físicos, entre los cuales destacan, entre otros: los mapas botánicos*, climáticos*, de geología*, de recursos*, de riesgos*, edafológico*, geomorfológico*, geotectónico*, hidrológico*, topográfico* y zoológico*.
[Fig. 61]
Ref.: Salinas Luna, A. (2006), p. 53; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 173; García Ejarque, L. (2000), p. 297

Mapa fonético
Mapa lingüístico* en el que se representan las diferentes pronunciaciones de un sonido en un territorio.
Ref.: Luna Traill, E.; Vigueras Ávila, A. y Báez Pinal, G. (2005), p. 141; García Ejarque, L. (2000), p. 297; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa fundamental

V. Mapa básico

Mapa general
V. Mapa básico

Mapa geológico
Aquel sobre el que se representan los materiales que afloran en la superficie, despreciando formaciones superficiales recientes que enmascaran el substrato. Cuando se conoce la edad de los materiales, estos quedan representados por una trama o color convencional para esa edad. Si no se conoce, se indican las características petrográficas o litológicas. Además, se marcan como símbolos varios elementos geológicos tales como buzamientos, fallas y pliegues.
[Fig. 67]
Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 52

Mapa geomorfológico
Mapa físico* que representa sobre una base de referencia, normalmente un mapa topográfico*, las formas del relieve. Como las formas a representar son múltiples en función del substrato y del clima, también son numerosas las simbologías cartográficas. En general, en un mapa geomorfológico se superponen tres tipos de información a la vez: la puramente topográfica que muestra el relieve y la forma del suelo; la separación entre los distintos tipos de rocas que, dada su complejidad, suele ha-

cerse mediante líneas, tramas y colores; y una intrincada red de símbolos diversos y anotaciones que se refieren a las estructuras y sus formas. Todo ello, interactuando a la vez, da lugar a una representación gráfica verdaderamente complicada si el mapa es propósito general, como suele suceder con la cartografía existente a nivel institucional.

Ref.: Fariña Tojo, J. (2001), p. 105; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 66; Tejada Álamo, G. (1994), p. 92

Mapa geotécnico

Mapa físico* que representa la forma, disposición y estructura de las rocas y terrenos de la corteza terrestre, en el que se representa la geología y se estiman las características geotécnicas de un área, con objeto de seleccionar las técnicas de construcción o de tratamiento de suelo adecuadas, así como de predecir las reacciones posibles entre el suelo y la estructura y sus consecuencias. En este sentido, los mapas geotécnicos resultan fundamentales en el caso del planeamiento urbanístico. Asimismo, estos incluyen mapas analíticos, mapas sintéticos, mapas geológicos* interpretativos y mapas pendientes.

Ref.: Ciencias de la Tierra (2004), p. 482; Fariña Tojo, J. (2001), p. 110

Mapa hidrogeológico

Mapa físico* que contiene fundamentalmente información geológica e hidrológica del territorio. La cartografía hidrogeológica tiene por objeto representar todas aquellas características o fenómenos relacionados con las aguas subterráneas y superficiales en lo relativo a la interacción agua-terreno, y suele abarcar múltiples aspectos: cantidad, calidad y aprovechamiento del recurso, procesos geodinámicos ocurridos en el medio y protección del medioambiente.

El mapa hidrogeológico es la representación gráfica de la circulación de las aguas subterráneas. Estos mapas presentan sobre una proyección plana la superficie de saturación, con sus deformaciones y sus pendientes irregulares resultantes de la circulación y representados mediante curvas de nivel. La elaboración del mapa hidrogeológico constituye la fase final del proceso de reconocimiento y estudio hidrogeológico y su calidad está estrechamente ligada al volumen y calidad de los datos obtenidos sobre el terreno.

La UNESCO ha comenzado a publicar mapas hidrogeológicos de diversas regiones del mundo, trabajando en la normalización internacional para los símbolos y las figuras de estos mapas.

Ref.: Reynolds Vargas, J. (2002), pp. 185-186; Pimienta, J. (1980), pp. 61-62

Mapa hidrológico

Aquel que representa las características hidrográficas de la red fluvial, módulos absolutos y específicos de las aguas superficiales, así como las crecidas y los estiajes. Se trata de representaciones cartográficas del régimen hidrológico condicionadas, directa o indirectamente, por factores de tipo climático.

Ref.: Gispert, C. (dir.) (1994), p. 528

Mapa hipsométrico

Mapa geomorfológico* en el que se representan superficies limitadas por dos curvas de nivel elegidas. En este sentido, las líneas hipsométricas que delimitan superficies

de intervalo de cota son sinónimos de curvas de nivel. Además de dar una idea rápida de la forma de un territorio, generan parámetros morfométricos, como por ejemplo pendientes medias o índices de erosión.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 72

Mapa histórico

El que es realizado en una época posterior a lo representado en él, o en el que se representan datos o hechos anteriores a la época de realización del mapa. Refleja siempre situaciones pasadas o históricas de un territorio determinado, tanto de fenómenos físicos como humanos.

No debe confundirse con mapa antiguo*. Un mapa histórico puede estar realizado en el momento actual, algo que no puede ocurrir con el mapa antiguo que recibe este nombre por la antigüedad de su edición o contenido. Un mapa puede ser histórico y antiguo.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa humano

Mapa temático* que muestra hechos y fenómenos relacionados con la actividad humana; entre los de uso más común se encuentran: los mapas económicos*, los políticos*, los históricos* o los lingüísticos*, entre otros.

Ref.: Salinas Luna, A. (2006), p. 53

Mapa incunable

Mapa antiguo* manuscrito o impreso durante los primeros tiempos de la imprenta –antes del siglo XVI–.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa isotérmico

V. Mapa climático

Mapa léxico

Mapa lingüístico* en el que se representan las diferentes palabras empleadas en un territorio o área marcada.

Ref.: Luna Traill, E.; Vigueras Ávila, A. y Báez Pinal, G. (2005), p. 141; García Ejarque, L. (2000), p. 298; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa lingüístico

Representación gráfica del territorio en el que se usan determinados rasgos lingüísticos delimitados por isoglosas (líneas imaginarias que, en un mapa, representan los límites de un mismo fenómeno lingüístico con los puntos intermedios entre ambos). Entre los diferentes tipos de mapas lingüísticos se encuentran: el mapa fonético* y el mapa léxico*.

Ref.: Luna Traill, E.; Vigueras Ávila, A. y Báez Pinal, G. (2005), p. 141; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa lingüístico-etnográfico

Representación cartográfica en la que se muestran, con dibujos* y esquemas, las indicaciones lingüísticas seguidas de datos etnográficos.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa litológico
Representación cartográfica que muestra la distribución superficial de una determinada litología (arte de la geología que trata de las rocas) y para cuya realización es necesario disponer de un mapa geológico*, así como de columnas estratigráficas que permitan conocer dicha distribución. Cada litología queda representada por una trama o color convencional.
Ref.: Benabent Fernández de Córdoba, M. (2006), p. 53; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 64

Mapa local
Representación cartográfica en la que el área representada es un municipio o entidad de similar rango en cualquier parte del mundo. La escala de estos mapas* es muy grande, de 1:10.000 a 1:50.000, necesitando en algunos casos montar varias hojas para componerlo.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa metalogenético
Mapa temático* especializado en el que se representa, sobre una doble base topográfica y geológica simplificada, los yacimientos arqueológicos o indicios minerales conocidos dentro del área concreta de estudio. Proporciona información sobre el recurso mineral de que se trate en cada caso (minerales metálicos, no metálicos o recursos energéticos), así como sobre su morfología y volumen. En ocasiones, estos yacimientos fueron explotados mediante minas hoy abandonadas.
El mapa metalogenético también analiza el origen de los indicios con el objeto de deducir los rasgos geológicos (fracturas, niveles estratigráficos) que determinan su localización.
Ref.: Sandoval Ramón, L. (2010)

Mapa meteorológico
V. Mapa climático

Mapa militar
Mapa topográfico* de un territorio que, además, incluye todos los detalles militares que puedan ser de interés en caso de guerra.
[Figs. 65 y 66]
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 298

Mapa minero metalogenético
Mapa metalogenético* que representa, sobre una doble base topográfica y geológica simplificada, los indicios minerales conocidos dentro del área concreta de estudio. Proporciona información sobre el recurso mineral de que se trate en cada caso (minerales metálicos, no metálicos o recursos energéticos), así como sobre su morfología y volumen. En algunos casos, estos yacimientos fueron explotados mediante minas hoy abandonadas.
Ref.: Sandoval Ramón, L. (2010), s.v. mapa metalogenético

Mapa morfoestructural
Representación cartográfica en la que se relaciona la estructura geológica con algún rasgo morfológico. Por lo general vincula la distribución de cauces, es decir, la red hidrográfica, con las estructuras geológicas que la sustentan.
El mapa morfoestructural suele ser de gran utilidad en el análisis de movimientos recientes (neotectónica) y en zonas con ausencias de afloramientos.
Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p.63; George, P. (1991), p. 403

Mapa mundi
V. Mapamundi

Mapa mundial
V. Mapamundi

Mapa nacional
Representación cartográfica de un Estado, una nación, en escalas generalmente comprendidas entre 1:1.000.000 y 1:20.000.000.
En España, el mapa básico español mural está elaborado por el Instituto Geográfico Nacional a escala 1:1.000.000. El Siglo de las Luces marca la toma de conciencia, por parte de los Estados, de la necesidad de disponer de una cartografía oficial de calidad.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136; Sánchez-Vallejo, M.ª A. (1993), p. 84

Mapa planetario
V. Carta planetaria

Mapa pluviométrico
Representación cartográfica que representa líneas de isovalores con idéntica precipitación, por lo general dada en milímetros. Se confeccionan a partir de los datos de lluvia total recogidos en distintas estaciones. El periodo de tiempo habitual representado en estos mapas suele ser de un año o de un mes.
En 1946, Pedro M. González Quijano publica *Mapa pluviométrico de España*, obra que ha sido referencia durante muchos años dentro de esta disciplina, porque, además de su extraordinaria cartografía, reproduce las precipitaciones anuales de todas las estaciones ibéricas que en 1940 contaban, al menos, con nueves años de observación.
Ref.: Font Tullot, I. (2007), p. 249; Carreras de Odriozola, A. y Tafunell, X. (2005), p. 45; Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 114

Mapa político
Aquel en el que se representa la división política y administrativa de los territorios a diversas escalas nacionales, regionales, comarcales, provinciales, etc. Incluye datos toponímicos de ciudades, límites subnacionales y otros datos administrativos.
Históricamente ha existido una relación entre geografía y nacionalismos. Los gobiernos con discursos nacionalistas han aprovechado esta ciencia en provecho político.

Así por ejemplo, en el discurso nacional-católico del franquismo, se utilizó el mapa político de España y el de regiones naturales con el fin de reforzar una fisonomía del país, con la provincia como elemento definidor, orientándolo a resaltar la idea de unidad, de uniformidad y escamoteando cualquier referencia regional que fuera más allá de la representación puramente folclórica.

Ref.: Romero González, J. (2006), p. 49; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 173

Mapa previsor de mineralizaciones

El geológico* en el que se realiza la representación cartográfica de dominios espaciales favorables para la presencia de mineralizaciones, es decir, de metalotectos específicos. Se basa en la experiencia local y general.

Ref.: http://www.iuteb.edu.ve/carreras/geominas/contenidos/prosp/p5.html (2010)

Mapa primitivo

Mapa antiguo* realizado cuando aún no existían los sistemas de levantamiento de precisión –escala, brújula, proyecciones, etc.–, de forma que termina siendo poco más que un croquis*.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 135

Mapa provincial

El que representa una provincia o unidad administrativa de igual rango en cualquier parte del mundo –departamentos franceses, por ejemplo–.

En España, el Instituto Nacional de Estadística ha publicado los mapas de todas las provincias españolas a escala 1:200.000, y su divulgación se ha realizado en varias ediciones progresivamente mejoradas, acompañadas de una Memoria del conjunto provincial.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa regional

El que representa una región como parte de un territorio estatal, bien administrativa –en el caso de España una autonomía pluriprovincial–, bien natural –Meseta española, Valle del Guadalquivir, etc.–, generalmente en escalas comprendidas entre 1:200.000 y 1:5.000.000, dependiendo de su extensión y detalle.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Mapa tectónico

Aquel en el que se expresan los rasgos estructurales que permiten definir la estructura y evolución tectónica de una determinada zona. Puede considerarse como un mapa específico, complementario del mapa geológico*, sin incidir en aspectos estratigráficos o morfológicos.

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 58

Mapa temático

Aquel cuyo objeto fundamental es el estudio de un tema o asunto concreto, dejando en un segundo término la descripción de la zona que solo se representa como

base para la localización del tema elegido, y dando prioridad a la materia representada en el mapa, aunque esto no significa que se descuide la base geográfica.
Aunque un mapa se ocupe de una sola clase de fenómenos, podrá ser considerado como topográfico* si sus objetivos primordiales son únicamente mostrar la situación de estos, y temáticos cuando los objetivos son analizados y en ellos se reflejan el resultado de la investigación.
El valor de la información asociada al mapa temático depende, por un lado, de los elementos inherentes al mapa, como es la precisión y la resolución espacial o escala a la que el mapa haya sido confeccionado. Por otro lado, el valor del mapa estará en relación con la oportunidad del momento en que se suministre la información al usuario. El valor asociado al momento en que la información esté disponible, dependerá del uso que se vaya a hacer de ella.

[Fig. 60]

Ref.: Martín de Santa Olalla, F. J. (2005), p. 571; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 139-140; García Calatayud, M.ª C. (1998), pp. 271-272; Butler, M. J. A. (1990), p. 5; George, P. (1991), p. 367

Mapa termométrico

Mapa climático* que representa la distribución de las temperaturas. Es usual que sean representados como mapas de isovalores por isotermas o líneas de igual valor de temperaturas medias o absolutas, máximas, mínimas, medias, etc. Al ser un parámetro variable en el tiempo, suelen elaborarse para distintos intervalos de tiempo (diario, mensual, anual).
Junto al mapa pluviométrico*, el mapa termométrico permite definir la climatología de un área, además de obtener mapas derivados de utilidad (evapotranspiración, zonación climática).

Ref.: Martínez-Torres, L. M. (1995), p. 115

Mapa topográfico

El que está considerado como la primera cartografía que se elabora sobre un territorio, la más elemental, la que contiene sobre todo datos topográficos –de ahí su nombre–. Es un documento que presenta un espacio determinado sobre una base cartográfica, según unas convenciones previamente definidas, que forman parte de la leyenda del mapa. El mapa topográfico interpreta, en proyección ortogonal, los detalles del terreno que son identificables, como el relieve, la hidrografía, los cuerpos de agua, los espacios forestales, los lugares habitados, las vías de circulación y demás sitios específicos. En el dibujo cartográfico se utilizan líneas, trazos, colores y símbolos convencionales; así, por ejemplo, el relieve se muestra por medias líneas (curvas de nivel), la hidrografía con líneas y trazos de color azul, los lugares habitados con círculos de diferente tamaño según la importancia del centro, las selvas, bosques y cultivos con signos y colores específicos; además, incluye la toponimia respectiva. Por regla general, los mapas topográficos se editan en colores. Con las bases de datos topográficas se pueden formar sistemas de información geográfica (SIG), a partir de los cuales se generan mapas topográficos, o temáticos, por el método automatizado o computarizado.

Ref.: Ciparisse, G. (2003), pp. 117-118; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 129; García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 270; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 636

Mapa turístico y de recreo
Mapa económico* diseñado para promocionar las actividades turísticas y, al mismo tiempo, satisfacer las necesidades prácticas de los visitantes. El gran mercado de productos cartográficos, que se ha generado por el número creciente de turistas y viajeros, ha fomentado la competencia entre productores de mapas tanto privados como gubernamentales. Muchos de los productos resultantes son mapas topográficos* o planimétricos* mejorados. Estos mapas muestran sistemas actualizados de la clasificación de las carreteras además de ubicaciones de hoteles, hostales, zonas de acampada, refugios de montaña, lugares históricos, museos, etc. Algunos mapas usan el sombreado de colinas y el coloreado de capas para acentuar los lugares para la escalada, acampada, esquí, senderismo o vistas panorámicas. Los mapas de grandes ciudades pueden ser esquemáticos y, para auxiliar al usuario, utilizan fotografías* y dibujos* de lugares significativos.

Ref.: García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 273; Butler, M. J. A. (1990), pp. 5-6

Mapa universal
V. Mapamundi

Mapa zoológico
El que representa toda la distribución de las especies animales sobre un territorio.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 298

Mapaceli
V. Carta celeste

Mapamundi
El que representa toda la superficie de la Tierra, generalmente a escala 1:50.000.000 o menor y en formatos diversos, desde un mural hasta una página de atlas* o un globo*. Puede estar representado conjuntamente de forma convencional o cada hemisferio por separado en forma de superficies circulares.
El primer mapamundi data de 2300 a.C., y se trata de una tablilla de barro que muestra a Babilonia sobre el Éufrates; al este aparece Asiria, así como otras ciudades rodeadas por las "aguas amargas", nombre que recibe el Golfo Pérsico.
El primer mapamundi impreso, que representa la superficie de la Tierra tras los descubrimientos transatlánticos de los españoles y de las exploraciones en África y Asia por los navegantes portugueses, aparece en el año 1506, en Florencia, de la mano de Giovanni Contarine y Francesco Rosselli. En el siglo XVI, el cosmógrafo alemán Martin Behaim construye el primer mapamundi esférico de la historia de la cartografía.

[Fig. 59]

Ref.: Bauer, S.W. (2008), p. 588; Beltrán Llavador, R (ed.) (2002), p. 99; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 136

Máquina de fotos
V. Cámara fotográfica

Marca administrativa
Marca filatélica* utilizada por los distintos organismos de la administración en funciones que le son propias. En ocasiones, estas marcas fueron empleadas como matasellos*.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de abono
Marca filatélica* típica del correo español que, estampada sobre un pliego o carta*, indicaba que su porte se abonaría o anotaría en cuentas especiales establecidas como consecuencia de acuerdos entre la Renta de Correos y determinados organismos especiales. Las marcas de abono son identificables porque en ellas, por lo general, figura la inscripción abreviada "A. As".
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de franqueo
Marca filatélica* estampada o manuscrita para dar constancia de que el objeto, sobre el cual se ha aplicado, puede circular franco por el correo por haber satisfecho su remitente las preceptivas tasas. Tales marcas suelen ser reconocibles por tener las inscripciones "Franco", "Franca", "Franqueada", u otra semejante. Muchas de las cartas prefilatélicas españolas presentan, en su frente, dos líneas a pluma cruzadas que abarcan prácticamente su frontal en sentidos diagonales, lo cual es signo de que la carta en cuestión ha sido franqueada en destino.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de franqueo previo
V. Marca de franqueo

Marca de franquicia
Marca filatélica* utilizada para señalar la correspondencia que goza de franquicia postal.
En España, se han utilizado de manera ocasional como marcas de franquicia también las propias de franqueo y además otras específicas con la inscripción "FRANQUICIA", e incluso sin inscripción alguna que haga alusión a que el remitente goza de la misma, como ocurre en marcas utilizadas por diversos carteros honorarios con privilegio de franquicia postal.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de llegada
Marca filatélica* que se aplica, en un objeto cursado por correo, en la oficina postal del lugar donde va destinado.
Generalmente las marcas de llegada se estampan al reverso de las cartas*, siendo común sin embargo encontrarlas en el anverso de las tarjetas postales*.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de origen
Marca filatélica* que se estampa en el frente de un envío para señalar el lugar de procedencia de este. También se le conoce con el nombre de "marca de salida".
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de porteo
Marca filatélica* que se aplica sobre un objeto para indicar el porte que ha de ser abonado por su conducción o porteo por los servicios postales.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca de salida
V. Marca de origen

Marca de tránsito
Marca filatélica* que se aplica sobre un envío postal en alguna oficina situada en el trayecto comprendido entre su origen y destino.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca fechadora
Marca filatélica* que deja constancia de la fecha en que fue estampada.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca filatélica
Señal que aparece estampada en la correspondencia o sobre los sellos de correos* empleados para dar curso a esta, así como las que afectan de una u otra forma a los objetos propios de la comunicación postal.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca postal
Impronta producida por un objeto propio del correo, pero que no ha sido creado para matasellar; como puedan ser las marcas de franquicia* o las listas de Correos, Caja Postal de Ahorros, franqueo reclamado, etc. Esta marca es estampada sobre las correspondencias de algunas oficinas de correos por las cuales haya transitado con los más diversos propósitos.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Marca secreta
Señal mínima realizada de manera intencionada en el grabado de un punzón o en un cliché de un sello y que tiene por objeto reconocer los sellos de correos* legítimos frente a posibles falsificaciones, aunque cualquier marca secreta aparecerá reproducida fielmente si el falsificador realiza una buena reproducción fotográfica del original que desea imitar.
Los sellos clásicos españoles son ricos en marcas secretas, hoy ampliamente estudiadas.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Mariquitas
V. Cromo

Marmosete
Clase específica de remate*. Ilustración*, de carácter alegórica, estampada al final de un libro o bien de una parte o capítulo del mismo.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 127

Marquilla cigarrera cubana
Estampas litográficas* que, a partir de mediados del siglo XIX, se utilizan como motivo decorativo en las cajas, cajetillas y mazos de cigarros habanos. En sus ilustraciones* aparecen ricas grafías folclóricas originarias del pueblo cubano. Se distinguen tres partes: el emblema* (a la derecha) es el logotipo del fabricante y suele llevar un mensaje publicitario; la orla* (parte superior y lateral izquierdo),se compone de un conjunto de motivos decorativos diversos que rodean a la marquilla, y la escena (centro), donde se representa la historia principal bajo un título genérico que da nombre a la serie.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 141-148; Núñez Jiménez, A. (1989), p. 123

Máster vídeo
Original de una película* grabada en videocasete* y del que se obtienen las copias* que precisa su explotación.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 310; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 88

Matasello
V. Matasellos

Matasellos
Marca filatélica* que se aplica sobre un sello de correos*; se aplica como marca de haber sido empleado a fin de impedir su reutilización. Los matasellos pueden ser postales, fiscales, telegráficos, etc., según estén destinados a anular sellos de tales clases, aunque en casos excepcionales se emplean matasellos de una clase para anular sellos de otra no concordante.
En un principio, los matasellos de Correos cumplieron también la función de marcas en la correspondencia, y de esta manera se emplearon como marcas de salida*, de cambio, de tránsito* (ambulantes*, de administración*, etc.) y de llegada*.
En filatelia, no solamente tienen interés los matasellos postales sino que también son objeto de aprecio aquellos no postales que, por determinadas circunstancias, fueron empleados por el correo en la anulación de sellos.
[Fig. 76]
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.466; Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos accidentales
V. Matasellos de circunstancia

Matasellos conmemorativo

Matasellos* especial elaborado en recuerdo de alguna personalidad o para celebrar determinado acontecimiento.

El primer matasellos de esta naturaleza fue empleado por la administración postal de Uruguay entre los días 11 y 13 de octubre de 1892; celebraba el cuarto centenario del descubrimiento de América.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos cruz de tinta común

El que tiene carácter especial y oficial, usado para inutilizar otro tipo de matasellos impresos.

Este procedimiento de anulación de los sellos de correos* españoles por medio de una pluma estilográfica fue establecido de manera oficial en el año 1857 como recurso para inutilizar los de franqueo de obras impresas, así como los que franqueaban pliegos oficiales cargados y los de la correspondencia entre carterías que no pasase por estafetas o administraciones. En 1858, la cruz de tinta común fue también impuesta como sistema de anulación de los sellos de franqueo de paquetes con alhajas o efectos, así como los de seguro en el caso de paquetes asegurados.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos de carterías

Típico matasellos* español utilizado por estas oficinas postales de rango menor, establecidas en pequeñas localidades o dentro de una oficina postal de mayor categoría.

Aparte del matasellos cruz de tinta común*, en estas oficinas se emplearon matasellos especiales con la inscripción "CARTERÍA", el primero de los cuales, aparecido en el año 1855, corresponde a la de Ginzo de Limia (Orense). Son, por otra parte, bien conocidos los modelos oficiales de los años 1882 y 1889, objeto de coleccionismo especializado.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos de circunstancia

Aquel que se ha realizado mediante una marca filatélica* propia del correo, si bien no específica del servicio para el que ha sido empleado el sello de correos* concreto; también ha sido utilizada en un momento en el que tal marca no debería estar en uso o bien aquel se ha estampado con un objeto ajeno al correo por carencia del matasellos adecuado. Entre los matasellos de circunstancias, se pueden citar ciertas marcas propias del correo como son las correspondientes a giro postal, apartados, franqueo reclamado, etc., así como las marcas de estaciones de ferrocarril, censura militar y otras, entre las ajenas al correo. Los matasellos de circunstancias se conocen también con el nombre de matasellos accidentales o de fortuna.

Matasellos de complacencia

V. Matasellos de favor

Matasellos de favor

Matasellos* estampado sobre un sello de correos* o entero postal* sin que este haya cumplido la función de circular por el correo.

Los matasellos de favor también se denominan matasellos de complacencia y son, por regla general, rechazados por los filatelistas con cierto nivel de conocimiento en la materia, así como por los especialistas en historia postal, ya que en ningún caso cumple la condición esencial para la que los matasellos han sido creados.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos de fortuna

V. Matasellos de circunstancia

Matasellos fechador

Aquel que en su impronta deja constancia de la fecha (día, mes y año) en que ha sido estampado.

El primer matasellos español de esta naturaleza es el denominado "Baeza", que aparece anulando los primeros sellos de correos* de España desde el día de su aparición, el 1 de enero de 1842.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos póstumo

Aquel que, siendo auténtico, ha sido sin embargo aplicado sobre un sello de correos* o entero postal* una vez agotado el periodo de validez de este, con el fin de hacerlo pasar por realmente usado; con ello se incrementa su valor en el caso de ejemplares que son más raros usados que nuevos. Por lo general, se caracterizan por ser de estampación sospechosamente nítida, incluso en colores nada corrientes, y aplicados de manera que respetan cuidadosamente la efigie o diseño principal del sello.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos primer día

Matasellos fechador* especial destinado a ser estampado exclusivamente el primer día de circulación de un sello de correos*, y precisamente sobre él. En su texto, además de la fecha, se hace mención de tal circunstancia, siendo usual que el sello se adhiera a un sobre alusivo al hecho y que el matasellos se estampe en el citado conjunto, dando así origen al llamado sobre primer día.

Los sellos clásicos, provistos de uno de estos matasellos, adquieren una especial plusvalía respecto de los anulados con fechadores estampados en días posteriores al de su emisión.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Matasellos primer vuelo

Matasellos fechador* especial destinado a ser empleado en la correspondencia transportada en un primer vuelo.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Mediometraje
Película* de más de 30 minutos de duración y hasta 60 minutos. Por sus especiales características de programación ha sido la televisión la que más ha usado este tipo de filme.
Ref.: Magny, J. (2005), *s.v.* metraje, p. 64; Páramo, J. A. (2002), p. 444

Megascopio
V. Linterna episcópica

Melanotipo
V. Ambrotipo

Melodrama
Subgénero de cine de ficción que se caracteriza por la exageración de sus incidentes dramáticos o románticos. Su estructura está fundamentada en situaciones forzadas, en la trivialidad de los conflictos, en la abundancia de intrigas, el abuso de las situaciones trágicas o románticas, el uso de los lugares comunes en los diálogos y la especulación con la sensibilidad popular. En su peor estilo, enfermedades, desgracias y todo tipo de aspectos patéticos y sentimentales se exageran para acentuar la división de los personajes en buenos y malos, para solicitar la emoción, identificación o conmiseración del espectador, al que sitúa en una acción que orienta engañosamente hacia una resolución con un final feliz.
Originalmente, el término se aplicó a obras de teatro que ponían énfasis en la trama y la acción a expensas del personaje y la motivación. Son obras sencillas y de carácter emocional, donde las cuestiones morales se reducen a la lucha entre el bien y el mal con personajes que representan claramente lo uno y lo otro. El teatro norteamericano y británico del siglo XIX y de principios del XX incluyó de forma relevante este tipo de obras, que tuvieron una notable influencia en varias películas del primer cine mudo.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 312-313; Páramo, J. A. (2002), p. 445; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* dramático, pp. 65-66

Menú
Carta del día donde se relacionan las comidas, postres y bebidas. Se presentan en forma de tarjeta* rectangular, de díptico* o de folleto*. El menú propiamente dicho aparece en el recto y verso de las tarjetas o en el interior si es un díptico o un folleto, y junto al nombre de los platos se especifican los precios. Normalmente aparecen ilustrados y con el nombre del local de forma destacada.
Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 61; García Ejarque, L. (2000), p. 304

Mezcla compuesta
V. Banda de mezclas

Microficha
Microcopia, en forma de ficha, realizada sobre una hoja plana de película fotográfica*. Cuenta con una sucesión de microimágenes de idéntico tamaño, obtenidas a partir de

un texto impreso o manuscrito y alienadas en columnas y filas. En la cabecera suele llevar la mención bibliográfica del contenido, ya sea en forma legible o codificada.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 305; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 251

Microfilm
V. Microfilme

Microfilmación
V. Microfilme

Microfilme
Microcopia realizada sobre una tira de película fotográfica* de grano fino y de alta resolución, de 8, 16, 35 o 70 mm de ancho, que contiene una serie de microimágenes en positivo y en negativo, un texto, con o sin ilustraciones, en posición paralela o perpendicular a los cortes. Si la tira es muy larga pueden estar montados en carretes, casetes* o cartuchos*, y si es corta se guarda en fundas semejantes a sobres apaisados.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 305; Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 251

Microfilme de conservación
V. Microfilme de seguridad

Microfilme de consulta
V. Microfilme de sustitución

Microfilme de seguridad
El realizado sobre una película fotográfica* de seguridad y destinado a conseguir una copia del original.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 305

Microfilme de sustitución
El que es realizado con el fin de que los usuarios trabajen con él y preservar, con ello, el original.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 305

Microforma
Término genérico que designa cada uno de los ejemplares realizados en cada uno de los soportes fotográficos (microfilme*, microficha*, etc.); es utilizado para reproducir microimágenes. Se necesitan aparatos que aumenten su tamaño para visualizarlos y, de ese modo, permitir su consulta.
Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 251

Micropelícula
V. Microfilme

Microscopio solar
V. Linterna episcópica

Microsurco
Disco* compuesto de una resina vinílica usado como soporte para las grabaciones sonoras. Tiene la ventaja de aumentar la duración de la grabación (hasta 30 minutos) y eliminar los ruidos producidos por el arrastre de la aguja sobre el disco de pizarra. Surge en 1948, cuando la Columbia Records comercializa el *long playing** y RCD introduce el de 7 pulgadas, a 45 rpm. Ambos estuvieron vigentes hasta la implantación del *compact disk**.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 301

Minipliego
V. Hoja miniatura

Minuta
V. Menú

Modelo para cartel
V. Prueba antes de la letra

Monitor de imagen
En una cámara de vídeo*, elemento a modo de televisor de muy reducidas dimensiones cuya función es la de proporcionar al operador de cámara la imagen que está siendo analizada por esta.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 83

Monopie
Soporte para cámara fotográfica* de una sola pata. Este tipo de soporte ofrece apoyo en una sola dimensión, por lo que se puede equipar con una base adicional para ganar estabilidad.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 180; Konigsberg, I. (2004), p. 325

Monotipo
Estampa* a la que se transfiere por contacto la imagen pintada o dibujada en un soporte rígido cuando el pigmento está todavía fresco. El monotipo está a caballo entre la pintura*, el dibujo* y el arte gráfico*, con el que coincide en el hecho de que el producto final es una estampa, es decir, el soporte que contiene la imagen definitiva es distinto de aquél en el que ha intervenido el artista. Se diferencia del arte gráfico en el hecho de no poder obtener más de una estampa por este método, al no ser fijada permanentemente la impronta en el soporte y, en consecuencia, no ser entintada durante la estampación.
Conocido desde el siglo XVII, han sido los artistas del XX quienes se han sentido verdaderamente atraídos hacia el monotipo debido a la originalidad de sus texturas.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), p. 312; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 128

Montura gimbal
V. Cabeza gimbal

Mutógrafo
V. Mutograph

Mutograph

Cámara fotográfica* construida por Herman Casler en colaboración con Harry Marvin, John Pross y William K-L. Dickson. Este aparato utilizaba una película negativa de 70 mm, obteniéndose después, por contacto, las copias* en papel que fueron usadas por el mutoscopio*.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 50

Mutoscopio

Caja óptica, planteada también como máquina tragaperras individual, que tenía un visor* de aumento que permitía hojear múltiples fotografías* captadas sucesivamente y fijadas a un eje central movido por una manivela. Las fotografías se tomaban con la cámara llamada *mutograph**.

Creado el 2 de abril de 1895 por William K-L. Dickson y Herman Casler, después de que el primero dejara de colaborar con Thomas Alva Edison, con el que había trabajado para crear el kinetoscopio*, y se asociara con el francés Eugène-Augustin Lauste y con la familia norteamericana Latham.

El principio de animación, ya aplicado por Lautenburger en su mutoscopio y por Short en el filoscopio*, al ser instalado en el interior del mutoscopio perdía manejabilidad y sencillez, pero, gracias a la lente de aumento ganaba en una mayor impresión de realidad. Además, frente a los diez segundos que duraba el visionado medio de cualquier filoscopio, en el mutoscopio era posible visionar escenas durante un minuto, tiempo similar al de la cinta de kinetoscopio, con el que, además, compartía los motivos narrativos de las escenas.

El mutoscopio se diferencia del kinetoscopio en que se utilizan fotografías individuales en tarjetas diferentes, en lugar de una sola tira de película. Debido a que las imágenes eran más grandes que las del segundo, estas no tenían que ser ampliadas y de ese modo aparecían más claras.

Ambos aparatos ópticos poblaron los Penny Arcades, salones típicamente norteamericanos en los que se alineaban los más variados juegos y aparatos mecánicos que funcionaban con monedas. Su popularidad llegó a ser tan importante que los hermanos Lumière (1912) consagraron parte de sus esfuerzos empresariales a la construcción y comercialización de un pequeño aparato basado en el mismo sistema de hojeo del mutoscopio.

[Fig. 9]

Ref.: Frutos Esteba, F. J. (2010), p. 118; Jiménez, C. (2008), p. 51; Konigsberg, I. (2004), p. 348; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 49-50

N

Naipe

Cada una de las cartulinas, por lo general rectangulares, de aproximadamente 10 cm de alto y 6 a 7 cm de ancho; cubiertas de un dibujo* uniforme por una cara y pintadas en la otra con cierto número de objetos, de uno a nueve en la baraja española*, y de uno a diez en la francesa*, o bien una de las tres figuras* correspondientes a cada uno de los cuatro palos de la baraja*. El naipe indica su valor en la parte central y está asignado a un palo o grupo al que pertenece dentro de la baraja. A lo largo de la historia, la cantidad de palos ha ido evolucionando en función de las culturas y los juegos; algunas barajas japonesas tienen hasta diez palos y las indias cuentan con cinco. Sin embargo, en prácticamente todo el mundo han prevalecido las de cuatro palos. Cada palo contiene el mismo número de cartas, oscilando de ocho a trece. Las de mayor valor están representadas por figuras humanas. Aunque existe una gran controversia sobre su origen, parece que los naipes fueron introducidos en Europa a finales del siglo XIV, tomando a partir de entonces sus caracteres fundamentales de los tipos usados en Italia, Alemania, Francia y España. Los naipes inspiran una especial curiosidad por ser tan diversa su representación gráfica de la vida histórica y popular de los diferentes países. Su creación parece derivarse de la combinación de dos juegos: el ajedrez y los dados. El primero era privilegio de la inteligencia y el segundo de la suerte.

[Fig. 70]

Ref.: Barajas de colección (2004), n.º 1, pp. 5-6; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.060; Vicente Mena, J. (1988), p. 27; Carobene, B. (1984), pp. 7-8; Alfaro Fournier, F. (1982), pp. 5-8

Navidal

V. Tarjeta de Navidad y Año Nuevo

Negativo a la albúmina

Negativo fotográfico* sobre placa de vidrio en la que se extiende la albúmina. Como aglutinante entre las sales de plata y el vidrio se usa clara de huevo. La capa de la albúmina, transparente y muy fina, permite la acción de los agentes químicos en proceso. La imagen presenta una alta resolución de detalles. Tras ser sensibilizadas, las placas de los negativos de albúmina pueden esperar hasta 15 días antes de la exposición, y más de diez días antes del revelado, lo que facilita su uso en viajes. Las placas son reveladas con una solución de ácido gálico, alternando con otra de nitrato de plata.

A pesar de que el proceso no es muy abundante, tiene gran importancia en la medida en que es la primera vez que se utiliza el vidrio como soporte de negativos. Fue introducido en 1847 por Niepce de Saint Victor y se usó hasta 1860.

En cuanto a su reconocimiento, a simple vista son difíciles de distinguir. Es un procedimiento poco corriente y lento, las placas requieren tiempos de exposición del orden de los 5 o 15 minutos, no siendo adecuadas para retratos, por lo que acostumbran a ser fotografías arquitectónicas o paisajísticas. Además, fue utilizado para imprimir positivos en vidrio, que se proyectaron por medio de una linterna (diapositivas*). La sensibilidad a la luz de este proceso era reducida.

Ref.: Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 50-51; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 34; Pavão, L. (2001), pp. 20-21

Negativo a la gelatina

Negativo fotográfico* sobre placa de vidrio con emulsión al gelatinobromuro de plata. En estos negativos la placa de vidrio se encuentra cubierta por una capa de gelatina con los granos de plata de la imagen. El soporte de vidrio es generalmente bastante fino, y en el caso de los formatos menores de 9 × 12 cm se pueden encontrar vidrios de soporte de espesor inferior a 1 mm. Por lo general, sobre el vidrio se aplicaba una capa de gelatina endurecida para aumentar la adherencia de la emulsión. El vidrio también podía ser tratado químicamente con ácido. La invención de esta emulsión supuso grandes ventajas frente a las placas de colodión al conservar durante mucho más tiempo sus características fotográficas. Dicha emulsión, una vez mejorada, fue empleada en otros soportes (papel y plástico), prolongándose su uso hasta la actualidad sobre todo en la fotografía* astronómica. También llamadas "placas secas", estos negativos son muy comunes y se distinguen por su color oscuro, aunque si la imagen es débil puede cambiar a gris, frente a los tonos marrones y cálidos de las placas al colodión húmedo. Su apariencia puede quedar dañada al rayarse con facilidad.

Richard Leach Maddox (1816-1902), médico e industrial inglés, trabajó en diversos aspectos de la fotografía hasta que en 1871 descubrió el gelatinobromuro como emulsión, proceso en el que se realizaba la exposición y el revelado mientras la solución se encontraba húmeda, lo que obligaba al fotógrafo a preparar las placas con anticipación. El 8 de septiembre de 1871 publicó en el *British Journal of Photography* los resultados de sus experimentos, proceso perfeccionado en 1873 por J. Burgess y Charles Bennett al elaborar la primera gelatina sobre placas secas que salió al mercado. A finales de la década de los 70, las placas

secas sustituyeron al colodión húmedo y en la siguiente la emulsión se aplicó a películas de rollo.

[Fig. 21]

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* Maddox, Richard Leach, p. 358; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 306; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 42; Pavão, L. (2001), pp. 144-146; Carrero de Dios, M. (1993), pp. 102-103

Negativo al colodión húmedo

Negativo fotográfico* sobre placa de vidrio, empleado por primera vez por Frederich Scott Archer en 1851. También se le conoció con el nombre de colodio y con el de celoidina cuando se usaba en el emulsionado de los papeles fotográficos. La transparencia del vidrio, junto a la baja sensibilidad y grano fino de la emulsión al colodión, lograba que las copias de estos negativos, normalmente en papel albuminado*, fueran de gran nitidez y riqueza de detalles. La imagen presenta un color crema que puede tener una tonalidad desde el amarillo al marrón. Es muy blando y se raya con facilidad por lo que se le solía barnizar para protegerlo. Por otra parte, los grosores de los vidrios, así como sus bordes, pueden ser irregulares a causa de que el soporte no estaba estandarizado ni se comercializaba para uso fotográfico.

Frederich Scott Archer (1813-1857), artista polifacético británico, comenzó a utilizar el calotipo* para fotografiar sus obras. En 1850 descubrió las propiedades del ácido pirogálico como revelador. Al año siguiente, la revista *The Chemist* publicó su método al colodión húmedo para la sensibilización de placas de vidrio con sales de plata. El colodión es un líquido viscoso (mezcla de nitrocelulosa, alcohol y éter) que, vertido sobre el vidrio después de seco, forma en este una película transparente e impermeable. Varios fotógrafos intentaron usar el colodión para hacer sus negativos, sin éxito; el colodión seco es impermeable y no permite que las soluciones del proceso actúen. Sin embargo, Archer comenzó a usarlo "aún húmedo", mientras los poros permanecían abiertos y permeables. Todas las operaciones de la fotografía* eran ejecutadas rápidamente –sensibilización de la placa, exposición, revelado y fijado– antes de que el colodión se secase. Los negativos así obtenidos significaron un gran paso adelante, pues conjugaban una excelente definición y una mayor sensibilidad a la luz. Los tiempos de exposición oscilaban entre 10 y 100 segundos para los negativos de gran formato y entre 5 y 20 segundos en retratos de placas menores. Las copias en papel salado*, impresas a partir de estos negativos, eran de mejor calidad que las obtenidas a partir de los negativos en papel.

Cuando en 1851 divulgó su proceso, Archer no registró ni exigió derechos de utilización, por lo que el proceso del colodión húmedo tuvo de inmediato muchos adeptos.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* Archer, Frederick Scott, p. 39; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 170; Pavão, L. (2001), pp. 21-22; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 36; Carrero de Dios, M. (1998), p. 102; Argerich, I. (1997), pp. 85-86

Negativo al colodión seco

Negativo fotográfico*, sobre placa de vidrio, por la aplicación del colodión seco. Su invención supuso una auténtica revolución en los negativos y en la fotografía*, al no ser necesario su revelado antes de que el negativo se secara.

Los inconvenientes del proceso de colodión húmedo llevaron a los fotógrafos a intentar alteraciones que facilitasen la ejecución del proceso y prescindir de la sensibilización y revelado en el momento en el que fotografiaban. Se intentaron innumerables

variantes para mantener el colodión húmedo durante más tiempo. Algunas incluían sustancias como la miel, el azúcar, la resina y la albúmina, que se añadían al colodión. Una de las variantes frecuentes, sugerida por Richard Hill Norris (1830-1916) en 1856, era cubrir la placa de colodión húmedo ya sensibilizada con gelatina líquida o goma arábiga. La sensibilidad a la luz de estas primeras capas de colodión seco era la mitad que la de las placas húmedas. Tras ser preparadas, las placas se conservaban durante seis meses, lo suficiente para ser transportadas en viajes y expuestas en el recinto sin necesidad de cuarto oscuro. Estas innovaciones permitirán la preparación industrial de placas de colodión seco. La Patent Dry Collodion Plate Co. inició la producción industrial de placas secas en 1856, que mantuvo hasta 1866. En 1860 aparecen las placas extra-rápidas, con una sensibilidad semejante a la del colodión húmedo y que conservaban su sensibilidad durante un año. A pesar de estas grandes innovaciones, el proceso del colodión húmedo continuó siendo el más usado.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 248-250; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 517; Pavão, L. (2001), pp. 27-28

Negativo B/N

Imagen fotográfica, generalmente en soporte transparente o translúcido, en la que los tonos de la escena original se encuentran invertidos, es decir, cuyas luces aparecen en tono oscuro y cuyas sombras aparecen en tono claro.

Ref.: Pãvao, L. (2001), p. 267; García Ejarque, L. (2000), p. 312

Negativo Blanco y Negro

V. Negativo B/N

Negativo Color

Imagen fotográfica, generalmente, en soporte transparente o translúcido, en la que los colores de la escena original se encuentran invertidos, es decir, los colores aparecen representados por sus complementarios.

Ref.: Pãvao, L. (2001), p. 267; García Ejarque, L. (2000), p. 312

Negativo de copia

Negativo* que resulta de la acción de fotografiar cualquier original opaco en dos dimensiones, como, por ejemplo, una copia fotográfica o fotomecánica, un dibujo*, un sello (v. Sello de correos*), etc.

Ref.: Pavão, L. (2001), p. 267

Negativo de fotografía

V. Negativo fotográfico

Negativo de imagen

Material de imagen seleccionado para la versión final, cortado y montado en laboratorio. En general, está compuesto por la película* negativa que pasó por cámara cinematográfica* durante el rodaje, pero suele contener elementos como sobreimpresiones, fundidos, encadenados, imágenes de archivo, etc., que han sido creados o incorporados fotográficamente en laboratorio sobre película negativa o de dupli-

cación. Se presenta montado en rollos, en los que al principio y al final de cada uno de ellos se incorporan elementos de protección y control denominados guías y colas de proyección, en ellos figuran las señales que marcan el correcto posicionamiento relativo de los negativos de imagen* y de sonido* en cada rollo.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 351; Amo García, A. del (1996), p. 46

Negativo de nitrato

V. Película de celuloide

Negativo de separación

Negativo B/N*, normalmente en juegos de tres o cuatro, que se ha obtenido a través de filtros para analizar un original en términos de su contenido en azul, verde y rojo. Se usan, sobre todo, en impresión fotomecánica y en el proceso *dye transfer* (reporte por transferencia del colorante).

Ref.: Young, H, (ed.) (1983), p. 122; Holloway, A. (1981), p. 207

Negativo de sonido

Material de sonido seleccionado y editado con todos los elementos que integran la versión final de la banda sonora de la película cinematográfica*. Al estar reproducido sobre otros soportes distintos a los del montaje, el negativo de sonido carece de empalmes. Se monta en rollos de longitud idéntica a los correspondientes de imagen. Los rollos de sonido también deben incorporar las guías y colas de protección con las marcas *start* y una señal sonora para la sincronización con la imagen.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 352; Amo García, A. del (1996), pp. 46-47

Negativo de sonido doble banda

Negativo de sonido* que se registra sobre cada uno de los bordes del material y en diferente sentido de marcha, marcando los *start* desde el extremo del rollo correspondiente al inicio de cada una de las bandas. Normalmente, cada bobina* contiene el sonido correspondiente a dos rollos no consecutivos del negativo de imagen*; así, en el primer rollo de un negativo de sonido a doble banda, irían las bandas sonoras correspondientes a los rollos 1º y 3º del negativo de imagen, en el segundo rollo las del 2º y 4º, etc.

Ref.: Amo García, A. del (1996), pp. 51-52

Negativo duplicado

Negativo fotográfico* que constituye una réplica exacta del negativo original*, realizado mediante un procedimiento de inversión.

Ref.: Pavão, L. (2001), p. 267; Young, H. (ed.) (1983), p. 122

Negativo fotográfico

Fotografía*, generalmente en soporte transparente o traslúcido, cuya escala de valores es inversa a la del tema fotografiado, es decir, en la que los tonos o colores de la escena original se encuentran invertidos, sus luces aparecen en tono oscuro y las sombras en tono claro, o aquella cuyos colores aparecen representados por sus complementarios en el caso de la fotografía en color (v. Negativo Color*). Actualmente, el

antiguo término "cliché" o "cliché negativo" se ha sustituido por la palabra negativo. Los primeros negativos utilizados en fotografía fueron en papel, inventados por William Henry Fox Talbot (1800-1877) en 1840 y empleados durante esta época y la siguiente. Se sensibilizaban con nitrato de plata y se denominaron calotipos*. A partir de 1850, fueron tratados con cera para conseguir mayor transparencia, siguiendo la técnica de Gustave Le Gray. Desde finales de la década de 1840, los negativos en papel fueron sustituidos por placas de vidrio recubiertas con emulsión a la albúmina. La invención del colodión seco por Richard Leach Maddox en 1874, supuso para la fotografía en general y los negativos en particular, una gran revolución, comercializándose a partir de 1880 por fabricantes franceses, ingleses y alemanes: Lumière, Grieshaber, Guilleminot-Boespflug, etc. En 1888, se presentan los soportes con nitrato de celulosa de Kodak. Estas películas, en rollo y planas, evolucionan hacia los Film-Pack (películas en paquete) que permitían cargar y descargar con facilidad a la luz del día. En 1903, Agfa presenta la película pancromática sensible a todos los colores. Un año después se dio a conocer las placas autocromas* en soporte cristal. Las películas de seguridad (diacetatos de celulosa) se introdujeron en el mercado a mediados de la década de los 30. A mediados del siglo xx se dejaron de utilizar los negativos en soporte cristal y comenzó el uso del poliester como base de los negativos. Aunque el negativo ha sido el gran olvidado, desde hace relativamente poco tiempo ha vuelto a ocupar una importante posición participando en grandes exposiciones (los calotipos de William Henry Fox Talbot). Por otra parte, la digitalización e Internet se han convertido en los grandes dinamizadores de importantes colecciones, revalorizando este patrimonio.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 18; Sánchez Vigil, J. M. (2007), pp. 411-412; Pãvao, L. (2001), p. 267; García Ejarque, L. (2000), p. 312

Negativo original (1)

Material formado por dos series de soportes de idéntica longitud y sincronizados entre sí: el negativo de imagen* y el negativo de sonido*. Ocasionalmente, puede incorporar latas con títulos, efectos y otros elementos que se mantienen separados, pero que será necesario combinar con la serie principal de rollos de imagen para la obtención de copias. Al referirse al negativo original de una película cinematográfica*, se señala a los materiales de imagen, o de imagen y sonido, filmados y montados durante el proceso de producción, completamente acabados y listos para la obtención de copias* proyectables.

El negativo de imagen y el de sonido, que en conjunto forman el negativo original, deben ser tratados documentalmente y archivados como un único material, bajo la clasificación "negativo original".

Ref.: Amo García, A. del (1996), pp. 45-46

Negativo original (2)

Negativo fotográfico* que fue expuesto por el autor en la cámara fotográfica* y que constituyó el punto de partida para la impresión de pruebas originales.

Ref.: Pavão, L. (2001), p. 267

Negativo original/Mudo
Negativo original* completo de una película*, tanto el de imagen como el de sonido. Los negativos mudos se montaban en secciones, situando en continuidad escenas que, en el montaje de copias, irían separadas. Se distinguen porque cada sección va numerada sobre el primer fotograma de la sección o sobre un fragmento de cola blanca intercalado entre dos secciones; en muchos casos también se encuentran indicaciones sobre el color.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 47

Nitrato al plástico industrial
V. Película de celuloide

O

Objetivo (1)

Combinación de piezas transparentes, normalmente de cristal, que reciben y refractan los rayos de luz para formar una imagen a una distancia establecida (distancia focal) detrás de este complejo de lentes sobre el plano focal o el plano de imagen. Los rayos de luz, formando un cono, emanan de un punto del sujeto y el objetivo de la cámara los dobla para que converjan en un punto de la película. Cuando los rayos, procedentes de cada punto del sujeto, convergen de esta forma sobre la película, se forma una imagen latente; debido a que los rayos de luz de los distintos colores no quedan enfocados en el mismo punto a través de un solo elemento (una sola lente) del objetivo, en este se combinan diversos componentes con distintas curvaturas y cualidades de cristal para que sí lo hagan. Las diferentes formas y cualidades de las piezas de cristal también determinan si el complejo del objetivo enfoca objetos lejanos o cercanos a la cámara, al igual que decide el tamaño del sujeto que se enfoca y la profundidad del foco*. Para evitar que la luz se refleje en la superficie frontal del objetivo, se aplican una o más capas de material transparente y refractivo. Las piezas de cristal se disponen y se montan dentro de un cañón objetivo, que incluye un anillo de enfoque*, es decir, una montura enroscada con calibraciones, que, cuando gira, acerca o aleja el objetivo a la película. El cañón tiene además un iris o diafragma*, calibrados en números "f" y números "t", para controlar la cantidad de luz que pasa a través de la abertura del objetivo y llega a la película.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 360-362

Objetivo (2)
Lente o sistema de lentes de un instrumento de óptica que obtiene la primera imagen del objeto luminoso, la cual es examinada por el ocular o recibida sobre emulsión, capa sensible, dispositivo electrónico u otro soporte. En cuanto a su tipología, en función del ángulo de captación de la imagen se dividen en: objetivos angulares*, normales* y teleobjetivos*.
El uso de lentes se remonta a la Edad Media, si bien fueron empleadas por primera vez a mediados del siglo XVI. Su aplicación a la fotografía se debe al físico Wollaston quien, en 1812, consiguió imágenes con definición mediante diafragma* cerrado. Continuaron los trabajos Charles Louis Chevalier y el húngaro Petzval, con un objetivo que corregía las aberraciones esféricas. A mediados del siglo XIX, se hicieron populares Steinheil (Alemania) y Dallmeyer (Gran Bretaña) y, en 1878, Abe y Schott presentaron los objetivos anastigmáticos. La firma Zeiss introdujo los *Protar* en 1890 y el cambio fundamental se consiguió con el objetivo *Cooke* de H. D. Taylor, que permitió la corrección de curvaturas. En el siglo XX las grandes firmas continuaron desarrollando sus modelos hasta crear ópticas intercambiables de gran calidad.
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 422

Objetivo anamórfico
El compuesto por lentes anamórficas para la compresión lateral de la imagen (hasta la mitad de su tamaño).
En proyección se utilizará un objetivo de signo contrario para desanamorfizar la imagen.
Ref.: Calvo, C. (2007), p. 105; Konigsberg, I. (2004), p. 363; Hedgecoe, J. (2004), p. 136

Objetivo angular
Objetivo* cuyo ángulo de captación de la imagen se corresponde a un campo de visión de 50º (50 mm).
Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 422

Objetivo de proyector cinematográfico
Objetivo* fabricado especialmente para un proyector cinematográfico*, mediante el cual se amplían las imágenes de una película y se proyectan sobre una pantalla. Estos objetivos no tienen diafragma* para el control de la luz y están diseñados de forma que logren el enfoque más claro en su mayor abertura. Cuando está acoplado al proyector puede enfocarse moviendo el cañón del objetivo. Un objetivo anamórfico* ensancha una imagen comprimida filmada a través de un objetivo de cámara anamórfico, restaurándola dentro de sus dimensiones normales.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 363

Objetivo gran angular
En fotografía y cine, el de gran poder de cobertura (gran ángulo de visión), cuya longitud focal es menor que la diagonal de las películas que utiliza.
Ref.: Calvo, C. (2007), p. 105; Hedgecoe, J. (2004), p. 136

Objetivo normal

En fotografía, objetivo* que amplía, con respecto al objetivo angular*, el campo de visión hasta convertirse en los denominados "ojo de pez" (8-16 mm, 24 mm, 32 mm). En cine, un objetivo de este tipo, para una cámara de 35 mm, tendrá una distancia focal de 50 mm; para una cámara de 16 mm, una distancia focal de 25 mm, y, para una cámara de 65 mm no anamórfica, una distancia focal de 125 mm.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 422 ; Konigsberg, I. (2004), p. 363

Objeto gráfico proyectable

Positivo duplicado* o imágenes fotográficas que precisan proyectores* o visores* para su visualización.

Ref.: Díaz Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Objetos asociados a la cinematografía

Objetos que se incluyen en el ámbito tecnológico de los instrumentos empleados en la producción de un filme, como la cámara cinematográfica*, los objetivos*, la película cinematográfica* y la iluminación. El término también se aplica a todo el proceso de producción de una película, por lo que incluye, en algunos casos, palabras relativas al mundo de la fotografía*, así como al procesado, al positivado y a la proyección. También contiene aquellos que surgen en la etapa precinematográfica. La palabra deriva del cinematógrafo de los hermanos Lumière que se aplica a la filmación de imágenes en movimiento en la realización de una película.

La historia de la cinematografía se remonta, por una parte, a la invención de una serie de juguetes decimonónicos, como el taumatropo*, el fenaquistoscopio*, el estroboscopio* y el zootropo*, basados en la resistencia retiniana del espectador, que lleva a percibir como animadas una serie de fotografías vistas consecutivamente, y, por otra, a los tempranos experimentos con la fotografía realizados por los franceses Nicéphore Niépce y Louis Daguerre, también en el siglo XIX. Los sistemas de proyección de imágenes en movimiento datan de un instrumento inventado en la segunda mitad del siglo XVII, la linterna mágica*. A finales del siglo XIX, el francés Étienne-Jules Marey inventó su revólver fotográfico, que "disparaba" doce fotografías (o cronofotografías) por segundo, registrando el movimiento de los seres humanos y de los animales. Por su parte, el americano Eadweard Muybridge había conseguido proyectar fotografías consecutivas también de personas y animales en acción, para crear la ilusión de movimiento con su zoopraxiscopio. Quizás el nexo de unión entre estos experimentos pioneros y el desarrollo de la cinematografía moderna sea la cámara de Edison y Dickson, el kinetógrafo*, y de la máquina de visión individualizada, el kinetoscopio*, así como de la versión mejorada de esta última creada por Dickson, el mutoscopio*. La cinematografía empieza, ante todo, con los primeros pases públicos de películas proyectadas en el vitascopio de Edison durante espectáculos de vodevil en Nueva York en 1896, los cortometrajes producidos por los hermanos Lumière durante los últimos años del siglo XIX y con el vuelo fantástico y la fotografía trucada de Méliès que enlaza con el siguiente siglo.

Al entrar en el siglo XX, la cinematografía fue desarrollándose gracias al surgimiento de compañías cinematográficas como la Edison, la Biograph y la Vitagraph, y al rápido crecimiento de los nickelodones (tipo primitivo de sala de cine que mostraban

espectáculos continuos de películas de uno y dos rollos). Pero los auténticos avances en el cine mudo se produjeron posteriormente, gracias a la obra de importantes directores. También tuvieron un gran impacto los avances en la iluminación y en las cámaras, así como en el cambio de película ortocromática a la pancromática.
Junto con la llegada del sonido, uno de los acontecimientos más importantes para la cinematografía han sido la aparición de la película en color* y de los sistemas de pantalla ancha. También resultan importantes los considerables avances realizados en el campo de la fotografía de efectos especiales.
Actualmente, los sistemas de filmación, procesado, positivado y proyección de película han sido perfeccionados y mejorados hasta tal punto que el cine se ha convertido en el arte de la era tecnológica.

Ref.: Sánchez Noriega, J. L. (2006), pp. 224-228; Konigsberg, I. (2004), pp. 111-112

Objetos asociados a la fotografía

Objetos que se incluyen en el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas y en superficies convenientemente preparadas las imágenes obtenidas en el ámbito tecnológico de la fotografía. El término abarca tanto la documentación fotográfica, es decir, el documento o conjunto de documentos cuyo soporte es la fotografía en cualquiera de sus aspectos técnicos –negativo fotográfico*, positivo fotográfico*, diapositiva*, etc.–, como aquellos accesorios y aparatos destinados a la obtención o proyección de la fotografía, es decir, cámara fotográfica*, objetivos*, etc.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), s.v. cámara fotográfica, pp. 110-111 y s.v. fotografía, pp. 215-217; Sánchez Vigil, J. M. (2006), pp. 13-19

Objetos asociados a las artes de la imagen

Objetos asociados al arte de reproducir sobre una superficie, por medios ópticos o fotomecánicos, una imagen remota en una película*, fotografía*, diapositiva*, estampa*, etc.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, s.v. proyección, p. 1461

Objetos asociados al arte gráfico

Denominación genérica aplicada a los diferentes procesos empleados por el artista para actuar sobre un soporte dejando en él su impronta –una imagen, una forma, una línea, un color–, siendo esta susceptible de ser trasladada a otro soporte distinto, generalmente papel, al poner en contacto las superficies de ambos mediante la presión ejercida con una prensa, después de entintar el primero de estos soportes o matriz. Dicho proceso puede repetirse tantas veces como desee el artista y de acuerdo siempre con las limitaciones específicas de cada técnica. El papel resultante al que se transfiere la impronta entintada de la matriz recibe el nombre de estampa*, y el proceso de impresión, estampación. Si el artista incide en la matriz con instrumentos cortantes o por medio de la acción de un ácido mordiente formando tallas, surcos, huecos, cortes, etc., las técnicas de arte gráfico utilizadas reciben el nombre de grabado*. No todo el arte gráfico es grabado. La litografía y la serigrafía, por ejemplo, permiten obtener estampas múltiples y exactamente repetibles, es decir, son manifestaciones de arte gráfico, pero en estas técnicas no se graba, no se incide sobre la matriz, de manera que no pueden incluirse dentro de la definición de grabado.

La utilización del término arte gráfico para referirse al conjunto de procedimientos en la obtención de estampas, no está exenta de ciertas imprecisiones de carácter etimológico. Así, resulta habitual encontrar en muchos manuales de técnica y de historia del arte relativo a la estampa, el vocablo "grabado" identificando todos los aspectos relativos a la estampa. Una vez admitidas sus limitaciones para aglutinar a todos los tipos de estampas y a las técnicas asociadas a ellas, se hace necesaria la búsqueda de un significante totalizador. La solución propuesta es la expresión "arte gráfico". No hay duda de que la estampa es una manifestación artística de la misma entidad que un dibujo* o una pintura*, de los que, entre otros aspectos de índole estética, se diferencia por la condición de unicidad de estos. El problema se plantea, sin embargo, con el adjetivo gráfico. Etimológicamente su raíz se encuentra en el vocablo griego *grapho*, cuyo significado es línea, trazo. Teniendo en cuenta que el lenguaje de muchas estampas es la línea, resultaría conceptualmente apropiada la expresión arte gráfico. Sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, el artista gráfico emplea con mayor frecuencia procedimientos basados en la sintaxis de la mancha, es decir, técnicas de naturaleza pictórica. Por otra parte, una segunda acepción del vocablo griego hace referencia a la escritura y al dibujo. Es cierto que muchos dibujos están construidos a partir de un lenguaje estrictamente lineal, de modo que parecería correcto definirlos como obras de arte gráfico. De hecho, son muchos los especialistas que utilizan la expresión arte gráfico para designar tanto a la estampa como al dibujo. No obstante, a pesar de las dificultades apuntadas y ante la inexistencia de una alternativa más idónea, admitimos la validez del significado propuesto.

Ref.: Carrete Parrondo, J. (2007), p. 379; Blas Benito, J. (1996), pp. 85-86

Obra gráfica

V. Estampa

Obturador (1)

Dispositivo en la cámara cinematográfica*, normalmente situado entre la abertura y la película cinematográfica*, que impide que entre luz a la cámara mientras cada fotograma se arrastra ante la ventanilla para ser expuesto. Generalmente, los obturadores son discos* giratorios con una abertura que permite que la luz llegue a la película durante la exposición. En las cámaras profesionales, se utiliza un obturador variable* en el que una segunda hoja móvil controla el tamaño de la abertura y, por ello, la cantidad de luz que llega a la película durante la exposición. Cuando la abertura del obturador se reduce a la mitad, la disminución en la exposición es igual a un número entero de la abertura del objetivo *. Las aberturas de obturador pueden reducirse cuando se utilizan mayores aberturas de objetivo, siempre controladas por el diafragma*, para reducir la profundidad de campo. Los obturadores con una superficie plateada (v. Obturador de espejo*) están situados en un ángulo de 45º para reflejar la luz que entra en un sistema óptico*, como parte de un visor réflex*.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 105; Magny, J. (2005), p. 67; Konigsberg, I. (2004), p. 364

Obturador (2)

Dispositivo que, en el proyector cinematográfico*, impide que el haz de luz llegue a la pantalla mientras se arrastra a la posición de proyección en el siguiente fotograma.

Durante los primeros tiempos del cine mudo, la proyección de imágenes, a una velocidad inferior a los 48 fotogramas por segundo, producía un perceptible parpadeo. Por ello, se utilizó como obturador un disco de tres hojas con tres aberturas y se le hizo girar durante la proyección, durante cada uno de los aproximadamente 16 fotogramas por segundo. Con la llegada del sonido y la proyección de 24 fotogramas por segundo, se hizo necesario un disco de dos hojas con dos aberturas para conseguir las 48 exposiciones por segundo, aunque varias cámaras usan todavía el obturador de tres hojas para poder adaptarse a ambos tipos de película.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 364

Obturador de cámara fotográfica

Dispositivo o elemento mecánico que regula el tiempo de exposición de la película fotográfica* (tiempo durante el cual la luz procedente del objetivo* actúa sobre la emulsión fotográfica); así, el brillo y la claridad de la imagen se ajustan a partir de la velocidad del obturador* y de la abertura del diafragma*. Existen dos tipos fundamentales de obturadores, el conocido con el nombre de "central"* y los llamados "de plano focal"* –o de tipo "corinilla"–. En ambos tipos, el obturador permanece cerrado bloqueando el paso de la luz, hasta que, mediante la acción de un disparador de cable*, se abre y permite que la luz llegue a la placa fotográfica durante un tiempo de exposición preseleccionado a voluntad. En el caso de las cámaras digitales* compactas, el obturador es 100% electrónico, no existe físicamente. El sensor en estas cámaras recibe la luz de forma continua, al disparar la cámara un impulso electrónico captura el estado de los píxeles en un momento dado. Las cámaras réflex* disponen de un obturador electrónico que, a veces, se complementa con otro mecánico, como en el caso de las cámaras analógicas.

Ref.: Serway, R. A. y Jewett, J. W. (2009), p. 103; Hedgecoe, J. (2004), p. 136; Dewit, O. (2004), p. 41; Martínez del Corral, M. (1998), pp. 142-143

Obturador central

El que está constituido por láminas tipo iri y se encuentra situado entre los elementos del objetivo* y cerca del diafragma*.

Ref.: Serway, R. A. y Jewett, J. W. (2009), p. 103; Hedgecoe, J. (2004), p. 136

Obturador de espejo

Obturador* situado en un ángulo de 45º respecto al objetivo* y cuyas hojas están revestidas de plata, de forma que, cuando el objetivo está cerrado, actúa como un espejo, reflejando los rayos de luz que penetran por el objetivo en el sistema de visor* de la cámara. Por ello, el cámara puede ver exactamente lo que ve el objetivo y no se produce ningún error de paralaje (desplazamiento visible de un objeto que resulta del cambio de perspectiva desde la cual se contempla). En cinematografía, el término se aplica directamente a las diferentes perspectivas de un objeto a través del visor y del objetivo de la cámara debido a la ligera distancia que los separa.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 364

Obturador de plano focal
El que, al contrario que el obturador central*, se encuentra ubicado justo antes del plano de la película, y está formado por una o varias láminas planas que se deslizan paralelamente a dicho plano.
Ref.: Serway, R. A. y Jewett, J. W. (2009), p. 103; Hedgecoe, J. (2004), p. 136

Obturador variable
Obturador* de cámaras* profesionales, con una segunda hoja giratoria que controla el tamaño de la abertura de la hoja principal y, por ello, la cantidad de luz que llega a la película cinematográfica*. Los obturadores variables permiten filmar con la misma profundidad de campo en diferentes situaciones de iluminación. La abertura del obturador, que se puede extender al máximo entre los 170º y los 180º y se puede cerrar totalmente a cero, está controlada por un mando o palanca calibrada en la parte trasera de la cámara. La segunda hoja también puede utilizarse para reducir la abertura del obturador y, por consiguiente, necesitar una mayor abertura del objetivo* para una menor profundidad de campo (una reducción de la abertura del obturador a la mitad, equivale a un número entero de la abertura del objetivo).
En algunas cámaras, la abertura puede cerrarse y agrandarse automáticamente para crear un fundido en negro y un fundido de apertura o un encadenado, aunque estos efectos se realizan con mayor frecuencia en una positivadora óptica, en la cual la cámara de truca* contiene un obturador de este tipo. Las cámaras de animación* también contienen un obturador variable para producir estos efectos de transición.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 365

Ojo de pez
En fotografía y cine, objetivo gran angular* extremo cuyo ángulo de cobertura es mayor de 100º y, en ocasiones, de 150º. La profundidad de campo es prácticamente infinita, no es necesario enfocar. Produce imágenes muy distorsionadas, dando prominencia a los objetos centrales y rodeando las escenas a los lados de manera que parece una esfera.
La distorsión provocada por este objetivo resulta especialmente efectiva en la creación de planos subjetivos o alucinatorios, así como en aquellos casos en los que se quiere provocar un efecto extraño o grotesco.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 363; Hedgecoe, J. (2004), p. 136

Orla
Franja decorativa que forma parte de la ornamentación del libro, y que, con frecuencia, encuadra el texto. Empleadas profusamente en los impresos tipográficos anteriores al siglo XIX, las orlas se grababan en tacos de madera o en láminas de cobre, estampándose en el lugar reservado dentro de la hoja, junto a los caracteres. Avanzado el tiempo, sobre todo si los motivos eran geométricos y de cierta simplicidad formal, pudieron obtenerse moldes tipográficos de los mismos que, como en el caso de los tacos, se imprimían simultáneamente con el texto.
A finales del siglo XVI todos o casi todos los libros tienen portada, aunque no con el aspecto actual; el título, que aparecía reducido al principio, se amplió desmesuradamente durante el primer tercio del siglo XVI, debido al interés de los editores en

llenar toda la portada. Al mismo tiempo, fue aumentando el cuidado que se ponía en la decoración de la portada. La moda de las orlas granadas se extendía. En Estrasburgo parece que Hans Baldung-Grien las concibió a partir de 1510 para Knobloch y Schott, y más tarde para Grüninger. De esta ciudad pasó la moda a Basilea, donde Hans Holbein grabó una considerable cantidad de ellas para Froben. Después en Nuremberg, Augsburgo y París, donde Josse Bade utilizó una decoración de estilo arquitectónico. La orla como elemento de ornamentación del libro resulta menos utilizada en España que en el resto de Europa, y aún menor será su uso en los libros de caballerías.

Ref.: Lucien Febvre, L. y Martin, H-J. (2005), pp. 83-84; Lucía Megías, J. M. (2000), p. 250; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 130

P

Palio overhead
Accesorio cinematográfico de iluminación compuesto por una gran gasa de entre 1,80 m a 2 m que, sostenida por dos trípodes* y montada en uno o dos soportes, se coloca en la escena para disminuir, difundir o tapar la luz que desciende sobre la escena.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 371; Páramo, J. A. (2002), s.v. accesorios de iluminación, p. 6

Panotipo
Imagen positiva monocroma al colodión húmedo sobre un soporte de tela encerada de color negro. Se obtiene mediante la transparencia de la imagen del soporte de vidrio de un negativo* al colodión sobre una tela encerada.
La firma Wülf & Co introduce en 1853 el panotipo en el mercado. La técnica se utiliza, sobre todo, para la producción de retratos.
Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 96

Pantalla polarizadora
V. Filtro polarizador

Pantalla reflectora
Accesorio cinematográfico de iluminación compuesto por una plancha de superficie plana, plateada o blanca, con una cara mate y otra brillante, que refleja la luz.
Ref.: Páramo, J. A. (2002), s.v. accesorios de iluminación, p. 6

Papel a la albúmina
V. Papel albuminado

Papel a la sal
V. Papel salado

Papel albuminado
Positivo fotográfico* que contiene una imagen a base de plata en suspensión que es depositada sobre una fina hoja de papel. Se consigue por una emulsión a la albúmina o clara de huevo, que se mezcla con bromuro potásico y ácido acético; cuando está seco se sensibiliza con nitrato de plata. Gracias a la inclusión de un aglutinante, se consiguen unas imágenes más definidas que las del papel salado*, por lo que, en su tiempo, resultó ser el proceso óptimo para positivar las placas negativas de colodión. En cuanto al reconocimiento, si las albúminas no vienen montadas sobre cartón, se presentan enrolladas como canutos por efecto de su contracción al secarse. En caso de estar encoladas sobre un cartón rígido, no podrán adoptar la forma de tubo, aunque es muy probable que los cambios de humedad hayan provocado en la capa de albúmina unas grietas muy finas que serán visibles con una lupa potente. Los papeles albuminados tienen un aspecto satinado, pero también pueden ser muy brillantes si han sido encerados o barnizados (barniz al colodión). La imagen, en las zonas claras, puede tener una suave tonalidad de amarillenta a sepia, debido a las reacciones de la albúmina que provoca el mencionado tono, así como un cierto desvanecimiento de la imagen. A partir de 1860, la capa de albúmina comienza en ocasiones a teñirse ligeramente de rosa o azul para disimular su posterior amarilleamiento. Estos colorantes, que pertenecen a la familia de los primeros colorantes sintéticos, pueden desvanecerse si se exponen a la luz. La fibra de papel se puede llegar a ver a través de la capa de albúmina. La imagen no tiene relieve.
En mayo de 1850, Louis-Désiré Blanquart Evrard (1802-1872) presentó, en la Academia de Ciencias de Francia, las primeras fotografías sobre papel albuminado; el procedimiento fue el más utilizado hasta finales del siglo XIX (1895). El papel albuminado se utilizó para positivar retratos, quitándole protagonismo al daguerrotipo*. Se utilizó frecuentemente en las *cartes de visite**, *cabinet** y fotografía estereoscópica*.
[Figs. 34 y 35]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 122-124; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* papel a la albúmina, p. 435; Mestre i Vergés, J. (2004), pp. 59-60; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 550; Boadas, J. (dir.) (2001), p. 35; Díaz Carrera, C. (dir.) (1998), p. 211; Argerich, I. (1997), p. 84

Papel aristotipo
Primeras emulsiones en papel producidas comercialmente a finales del siglo XIX y utilizadas ampliamente por fotógrafos profesionales y aficionados. Están compuestos por un soporte de papel recubierto con una capa de gelatina mezclada con sulfato de bario, lo que les confiere un aspecto liso y blanco. La imagen, un depósito de plata disperso en un aglutinante (gelatina, colodión, caseína, etc.), se obtiene mediante ennegrecimiento directo. Estas fotografías pueden tener nombres diferentes: cuando se utiliza como aglutinante el colodión se les denomina aristotipos al colodión*, cuando se trata de gelatina hablamos de aristotipo a la gelatina*. En general, los aristotipos presentan tonalidades cálidas de color castaño, que pueden variar de

violeta a gris según el baño de virado aplicado. La estructura estratigráfica de tres capas (papel, sulfato de bario y capa de aglutinante y partículas que forman la imagen en suspensión), así como su aspecto liso, hacen que estos papeles se puedan distinguir de los papeles albuminados* y salados*.
Los aristotipos son los últimos representantes de la familia de los de los procedimientos de ennegrecimiento directo, pero su fabricación industrial y su estructura de tres capas los convierten en los precursores de los papeles fotográficos modernos. Jean Laurent y José Martínez Sánchez introducen en el mercado, ya en 1866, los primeros papeles de este tipo. Los conocidos en sus inicios como papeles leptográficos, fueron papeles al clodiocloruro de plata, de aspecto mate o brillante, listos para su uso. Otra de las novedades técnicas que presentan fue el hecho de que la capa sensible no se extendiera sobre un soporte de papel en estado bruto, sino que se preparaba sobre una capa intermedia de gelatina que contenía un pigmento blanco (sulfato de bario). Sin embargo, y a pesar de su calidad, no gozaron de éxito y dejan de producirse en 1870. Quince años más tarde, la necesidad de un nuevo tipo de público aficionado requiere una nueva técnica de positivado de fácil uso. Este hecho hace que se introduzcan nuevamente en el mercado los papeles leptográficos, a partir de entonces denominados aristotipos, siguiendo el nombre de una marca distribuida en Alemania, y gozando de un gran éxito a partir de 1880 y hasta 1940.
Entre las múltiples cualidades del papel aristotipo, del griego *aristo*, destacan: la facilidad de uso, resultado estético, mayor sensibilidad a la luz para el positivado y mayor estabilidad.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 136-139; Elizondo Elizondo, R. (2006), p. 189

Papel barrera

Papel neutro, fino, de buena calidad, usado para proteger las fotografías* del contacto de cartones o papeles ácidos. Puede intercalarse en las páginas de los álbumes*.

Ref.: Pavão, L. (2001), p. 267

Papel celoidina

V. Aristotipo al colodión

Papel citrato

V. Aristotipo a la gelatina

Papel de revelado

Copia fotográfica (v. Positivo duplicado*) que, al contrario que los papeles de ennegrecimiento directo, se obtiene a partir de un revelado químico. Una breve exposición a la luz produce sobre el papel una imagen "latente", que se volverá visible tras el baño de revelado. Se obtiene mediante un proceso a las sales de plata sobre papel baritado y, a partir de la década de los años 70 del siglo xx, sobre papel plastificado. Las imágenes obtenidas mediante este proceso tienen una tonalidad gris neutro. La superficie puede ser mate, brillante o satinada, blanca o con un tono de color (crema, amarillo pálido, marfil), de aspecto liso, texturizado, aperlado o aterciopelado.
Los papeles de revelado se introducen en la industria fotográfica a partir de los años

80 del siglo XIX. Su ventaja reside en la rapidez con la que se forma la imagen. Para positivar negativos ya no será necesario el sol, ni esperar un tiempo largo. Siguiendo un proceso similar al de los procedimientos negativos, el negativo se expone brevemente sobre el papel fotosensible mediante una ampliadora y la imagen se vuelve visible después de un baño de revelado.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 148-150

Papel salado

Positivo fotográfico* sobre papel preparado con una solución diluida de cloruro de sodio y concentrada de nitrato de plata. Una vez sensibilizado, el papel se coloca en una prensa de contacto bajo un negativo y se expone a la luz solar, formándose una imagen positiva de ennegrecimiento directo. Aunque su tono original es el marrón rojizo común, la ausencia de aglutinante hace que su apariencia sea mate y de escasa nitidez o resolución de detalles. Se consideran de gran valor histórico por lo que se recomienda su facsimilación.

Las copias en papel salado se denominan calotipos* cuando se obtienen de un negativo calotipo, mientras que para las obtenidos de negativos de vidrio (albúmina y colodión) se reserva el término "papel a la sal" o "copias en papel salado".

En 1840, William Henry Fox Talbot (1800-1877) consiguió fijar sobre una hoja de papel la imagen virtual de la naturaleza que se forma en la cámara oscura. La fotografía obtenida tras la exposición y revelado presentaba "luminosidades inversas". Estas imágenes constituyen los primeros negativos (calotipos), empleados para la producción de imágenes positivas sobre papel salado.

[Figs. 28 y 29]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 114; Sánchez Vigil, J. M. (2007), p. 436; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000); Argerich, I. (1997), pp. 83-84; Riego, B. (1992), p. 74

Papel volante

V. Hoja volandera

Paraguas difusor

Paraguas convencional de material blanco traslúcido utilizado para dispersar la luz directa del flash*. Estos utensilios proporcionan una iluminación suave, similar a la de una caja de luz*.

Ref.: Präkel, D. (2009), *s.v.* Paraguas, p. 198

Paraguas reflector

Paraguas convencional negro con recubrimiento bruñido de color blanco o plata. Se utiliza para reflejar la luz del flash* hacia el sujeto. Proporciona una luz intensa y contrastada.

Ref.: Präkel, D. (2009), *s.v.* Paraguas, p. 198

Parasol (1)

Instrumento protector de sección cónica o tubular con recubrimiento negro mate. Se monta delante del objetivo* para bloquear la luz parásita (que no forma imagen) y evitar con ello el velo óptico (la luz que no forma imagen, por lo general, aparece

cuando la cámara se dirige hacia la fuente de iluminación; puede causar una cascada de destellos y una pérdida general de saturación y contraste). Los parasoles circulares pueden acoplarse a la parte frontal del objetivo, pero es más usual el rectangular o en forma de pétalos que se puede ajustar hacia dentro o hacia fuera, a modo de acordeón o fuelle, para adaptarlos a cada objetivo específico.
Los parasoles permiten trabajar más cerca de la fuente de luz sin que se reduzca la saturación del color a causa del velo óptico. Es especialmente importante cuando se utilizan filtros* en el objetivo.

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 200 y *s.v.* velo, p. 261; Konigsberg, I. (2004), *s.v.* visera de objetivo, pp. 573-574

Paspartú

Montaje de cartón o de papel utilizado para la protección y presentación de documentos gráficos (estampas*), dibujos* y fotografías*. Está compuesto por dos hojas de cartón de un mismo formato y de gramaje a veces diferente, unidas por una bisagra, de papel o de tela. El cartón que recubre la cara de la imagen presenta una ventana, de un formato superior o igual al de la imagen, y cuyos bordes se pueden cortar en bisel para evitar sombras. Este cartón no solo tiene un interés estético, también evita el contacto del documento, dibujo o fotografía con el vidrio del enmarcado o con otros cartones durante el almacenamiento. En la segunda hoja de cartón, la obra se fija mediante esquinas de papel permanente o de poliester, de un tamaño que permita sujetarla eficazmente. El cartón del paspartú debe cumplir los mismos criterios que los papeles y cartones de conservación. En general, es de color blanco, marfil, crema o gris; si se utiliza cartón de color, se debe garantizar que la materia colorante no destiña.
El montaje en paspartú tiene dos ventajas: es totalmente reversible y garantiza la mejor protección durante la exposición, las manipulaciones y el almacenamiento. Gracias a este, los dibujos o fotografías de los formatos más variados pueden presentar dimensiones idénticas, lo que facilita su archivo en cajas estándar.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 306 y p. 331; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.696; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 136

Pasquín

Escrito anónimo, redactado a mano en hojas de pequeño tamaño, que se fija en un sitio público, con expresiones satíricas y acusaciones contra el gobierno, contra una persona particular o contra una corporación determinada.
El nombre viene de Pasquino, estatua* de Roma en la cual solían fijarse libelos o escritos satíricos.
El pasquín se podía colocar en paredes de las calles o pasar de mano en mano. De esta manera el autor –o autores– se garantizaban que su contenido, a veces sus críticas, otras sus rumores, o las campañas de algunos grupos o individuos de determinada tendencia política, sobre todo relacionado con hechos del momento, llegaran a un número considerable de población.

Ref.: Cortés, H. R.; Godoy, E. e Insúa, M. (eds.) (2008), p. 112; Ríos Zúñiga, R. (2005), p. 104; García Ejarque, L. (2000), p. 347

Passe-partout

V. Paspartú

Pavo real
V. Linterna mágica Pettibone

PDF
Formato PDL (*page description languages*) que puede contener, a la vez, datos *bitmap*, datos vectoriales y datos de texto en un solo fichero, además de información audiovisual. En cuanto a las características técnicas, puede representar diferentes modos de color como escala de grises, RGB y CMYK, color indexado y también modelos perceptivos, basados en CIE; utiliza diferentes sistemas de compresión como el JPEG, JPEG2000*, CCITT3 y 4, RLE, JBIG y LZW, con una profundidad de 16 bites. El documento PDF está formado por distintos objetos que llevan asociada información estructural y las instrucciones para la interpretación y visualización del objeto.
El formato PDF fue diseñado por Adobe Systems a principios de los 90 y, aunque no es un formato pensado para fotografía*, puede representarla.
Ref.: Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 48-49

Película B/N
Película* en blanco y negro que ha sido producida para su exhibición con esta característica fotográfica. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el hecho de que el material objeto de una inspección lleve una emulsión de blanco y negro (y no presente ningún tipo de coloreado añadido) no acredita que la película original estuviese concebida o hubiera sido realizada en blanco y negro. Muchos materiales con emulsión en blanco y negro fueron utilizados en producciones que estaban destinadas a ser vistas con color.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 106

Película cinematográfica
Tira de material fino, transparente y de ancho variable (8, 16, 35 o 70 mm). Está compuesta por una base que sostiene una capa de emulsión, en la que se forma una imagen latente tras su exposición a la luz a través del objetivo*. La serie completa de fotogramas se revela como negativo y, después, las imágenes se transfieren a la emulsión de otra película distinta que produce una copia positiva (en el caso de la película reversible, la propia película virgen* produce una copia positiva). Cuando los fotogramas de la copia se proyectan sobre una pantalla uno detrás de otro a 16 o más fotogramas por segundo para la película muda y a 24 fotogramas por segundo para la película sonora, las imágenes se funden y se reproduce una ilusión de la acción original, con todo su movimiento.
Ref.: Magny, J. (2005), p. 69; Konigsberg, I. (2004), pp. 383-386; García Ejarque, L. (2000), p. 350

Película coloreada
Película cinematográfica* cuya copia destinada a la distribución se encuentra coloreada. Inicialmente, se pintaban a mano, imagen a imagen, los elementos seleccionados por el "director de coloración". Este método se industrializa rápidamente, marcándose en una primera copia, imagen a imagen, las zonas a colorear; copia que después servía de plantilla para la aplicación, primero manual y después mecánica,

de los colorantes sobre las copias en serie que recibían sucesivamente hasta seis o siete colores diferentes.

Ref.: Passek, J. L. (dir.) (1991), p. 145

Película cómica

Género mayor cinematográfico consistente en la representación de una farsa y cuya principal función es la de provocar en el espectador regocijo e hilaridad. Existen muchos tipos de comedia (de humor negro, de situación, romántica, erótica, musical, etc.) aunque, en casi todas ellas, el denominador común suele ser su visión de la ridiculez de la conducta y de los asuntos humanos. Dentro de este mismo género hay que nombrar la comedia psicológica, casi siempre de carácter crítico, así como la comedia político-social, a veces con un aire satírico e incluso oportunista, según el tema o el momento en el que se rueda la película.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 124-126; Romaguera i Ramió, J. (1999), pp. 56-58; Mota Oreja, I. H. de la (1988), p. 134; Moreno Lara, X. (1980), pp. 13-15

Película de 16 mm

Película* de uso profesional con una anchura de banda de 16 mm, perforada en uno o en ambos lados. La película de 16 mm para cámaras sin sonido dispone de dos hileras de perforaciones, mientras que la versión para cámaras sonoras incorpora solo una, alojando en la otra parte del fotograma la banda de sonido.

Fue creada por Kodak en 1923 para el lanzamiento de sus nuevos soportes no inflamables, y comercializada entre el mercado de cineastas aficionados, convirtiéndose en el ancho de película más empleado en los filmes de instrucción realizados por el ejército de Estados Unidos, durante la Segunda Guerra Mundial, al ser más económica y fácil de usar que la película de 35 mm*. Más tarde, las características de calidad y la ligereza de sus equipos, permitieron su pronta aceptación por el cine profesional, principalmente para la realización de trabajos documentales e informativos. También fue y sigue siendo un formato popular en la realización de documentales, filmes experimentales y películas realizadas por cineastas independientes.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 112; Konigsberg, I. (2004), p. 388; Amo García, A. del (1996), p. 92

Película de 35 mm

Ancho de película* estándar para la realización cinematográfica profesional. De una anchura de 35 mm y con cuatro perforaciones a lo largo de cada lado del fotograma, este ancho de película abarca 52 fotogramas por metro. A veces se usan tres perforaciones para ahorrar el 25% del metraje en la filmación.

Este tipo de película fue introducida originalmente por el laboratorio de Edison y la Eastman Kodak en 1899 para su kinetoscopio* y, debido a la popularidad de los aparatos de Edison, pronto se convirtió en el estándar para la realización de películas.

En general, el ancho de película de 35 mm crea imágenes que pueden proyectarse en un tamaño suficiente para su visionado público, ofreciendo una representación bien definida de la realidad, sin grano y precisa. La llegada del sonido en 1929 hizo necesario, en un primer momento, que el fotograma se hiciera cuadrado para dejar espacio a la banda de sonido, pero pronto la relación de aspecto volvió a la dimen-

sión de 1:1, 33 del cine mudo, mediante una reducción del tamaño del fotograma. A finales de los 50, los objetivos anamórficos* comprimían un campo de visión más amplio dentro del fotograma de 35 mm, que posteriormente era descomprimido en una imagen de pantalla ancha durante la proyección. Aunque este tipo de objetivos se sigue utilizando para crear imágenes de pantalla ancha, a partir de película virgen* de 35 mm, con frecuencia se utiliza el menos caro y más sencillo procedimiento de enmascarar el fotograma para crear imágenes "planas" en película virgen de 35 mm; estas se pueden proyectar en pantalla ancha debido a que en la actualidad se dispone de objetivos estándar y película virgen superiores.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 113; Konigsberg, I. (2004), pp. 388-389; Amo García, A. del (1996), p. 92

Película de 70 mm

Película cinematográfica* de uso profesional con una anchura de banda de 70 mm. Este doble ancho, con respecto a la película de 35 mm*, le proporciona una excelente calidad de definición, claridad y luminosidad. Además, cuenta con una imagen panorámica cuya relación de aspecto en pantalla es de 1:2,2. La película de 70 mm abarca 39 fotogramas por metro, tiene dos hileras de perforaciones y posee amplios márgenes a ambos lados para alojar las cuatro bandas magnéticas de sonido. Se ha creado una serie de sistemas especiales de 70 mm, algunos con múltiples cámaras y proyectores, otros haciendo que la película corra en sentido horizontal, para exhibiciones en 3-D, pases de pantalla extremadamente ancha y proyecciones de pantalla envolvente en museos, ferias del ramo, exposiciones y parques temáticos.

En Estados Unidos y en Europa occidental, la película de 70 mm se ha utilizado para hacer copias positivas a partir de negativos de 65 mm, ya que la banda estereofónica de sonido requiere de esa anchura extra. No obstante, en los últimos años la práctica de ampliar imágenes de negativos de 35 mm a copias positivas de 70 mm, se ha vuelto extraordinariamente popular para pases especiales de filmes importantes, debido al alto coste y a la limitación en la velocidad que supone el rodaje con película de 65 mm.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 113; Konigsberg, I. (2004), p. 389; Amo García, A. del (1996), p. 92

Película de 8 mm

Película* para uso familiar de 8 mm de ancho. Presentado por Kodak en 1933, llegaría a ser el soporte de cine familiar por excelencia. Se presentaba sobre película de 16 mm* con doble perforación que debía ser enhebrada, sucesivamente, por ambos extremos en la cámara; por esta razón tras la aparición del S8 mm (v. Película de S8 mm*) pasó a ser conocida como Doble 8. Después de 1966, el S8, cuyas perforaciones más pequeñas permitían fotogramas más anchos y más altos y 242 fotogramas por metro, sustituyó a la película estándar de 8 mm. El propio Súper 8 ha sido sustituido en gran medida por el vídeo, aunque todavía se pueden encontrar este tipo de cámaras.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 388; Amo García, A. del (1996), p. 95

Película de 9,5 mm

Película* para uso familiar de 9,5 mm de ancho. Presentada por Pathé en 1923, estaba igualmente destinada a la difusión de los soportes de seguridad en un ámbito

familiar. Los problemas mecánicos y de conservación, originados por su sistema de arrastre basado en una perforación central, impidieron su desarrollo en el sector profesional y acabaron por sacarla del mercado tras la implantación de las películas de 8 mm*.

Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 94

Película de acción

V. Película de aventuras

Película de acetato

Película cinematográfica* y fotográfica* confeccionada sobre este soporte, también llamada de seguridad por ser menos inflamable que la fabricada con nitrato de celulosa, además de ser más suave y no tan robusta como la anterior. A menudo, suelen presentar escrita en el borde la palabra "Safety", "Safety film" o, en el caso de la fábrica española MA-FE, la abreviatura "ININF". Se usa como soporte de material fotográfico y cinematográfico y se produjeron en los más diversos formatos, tanto en rollo como en placas de película rígida.

Ref.: Pavão, L. (2001), pp. 74-76; Amo García, A. del (1996), pp. 99-100

Película de aventuras

Género cinematográfico en estrecha relación con la literatura del mismo nombre que, generalmente, con fondo y escenario de lugares sugestivos e idóneos para vivirlas (selvas, desiertos, mar, espacio, etc.), relatan acciones buscadas o no buscadas pero siempre dinámicas, audaces y sorprendentes en que se sortean los mayores peligros. Suelen ir dirigidas a un público juvenil.

Ref.: Romaguera i Ramió, J. (1999), pp. 63-64; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 129

Película de blanco y negro

V. Película B/N

Película de celuloide

Película (v. Película cinematográfica* y Película fotográfica*) confeccionada sobre soporte de nitrato de celulosa, primer material plástico artificial. La primera película en rollo con este soporte se le atribuye a Eastman en 1889. También se fabricó en placas, atribuyéndose la primacía de su empleo a Goodwin, quien fabricó, en 1877, las primeras placas de nitrocelulosa con el mismo espesor que las del cristal. Hasta los años 60 del siglo xx se usó como soporte de material fotográfico y cinematográfico. Se le reconoce por estar marcado en el borde con la palabra *nitrate*. Aunque está conformada en láminas gruesas, presenta una ligera coloración amarilla. Sin embargo, en las finas láminas utilizadas en cinematografía (en torno a las 140 micras de espesor) es prácticamente transparente, permitiendo el paso a cerca de 95% de luz blanca. Está dotada de grandes cualidades mecánicas y ópticas, pudiendo trabajarse mediante moldeado y mecanizado, aunque presenta una gran inestabilidad por su elevada inflamabilidad y por la rápida degradación química y física de la película.

Ref.: Argerich, I. (1997), p. 90; Amo García, A. del (1996), p. 99

Película de ciencia-ficción
Género cinematográfico mayor, en estrecha relación con la literatura de la misma variedad, que narra historias en un futuro imaginario. Este género, propio del siglo xx, está caracterizado por un desarrollo científico y tecnológico sin comparación posible con otros siglos y por un espectacular desarrollo alcanzado por los efectos especiales puestos a su servicio. La presencia de elementos de anticipación y prospectivos, como satélites, galaxias, viajes interplanetarios, naves fantásticas o superseres, así como maquillajes o vestuarios sorprendentes ayudan a potenciar el carácter espectacular de este tipo de obras.
Con respecto a algunas de las variantes del género, se pueden citar como ejemplo la ficción-política o política-ficción, el terror-científico o la fantaciencia, que conecta con el terror-fantástico, o, entre otros, el catastrofismo.
Ref.: Romaguera i Ramió, J. (1999), pp. 60-62; Martínez Montalbán, J. L. (1993), t. CXLV, n.º 569, pp. 39-40

Película de cine negro
Variante de cine policíaco caracterizado por tener una tipología común que va desde la crónica de sucesos hasta la novela negra, el delito como objetivo común de una banda o grupo o el reflejo de una época concreta, como la desarrollada en Estados Unidos desde la prohibición a la abolición de la Ley Seca. Destaca por tener un amplio espectro de protagonistas, sobresaliendo la figura del detective privado.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 106-107; Balagué, C. (2004), pp. 11-23; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* policíaco, p. 54

Película de diacetato
Película cinematográfica o fotográfica* confeccionada sobre soporte de diacetato de celulosa. Durante la década de los años 20 a la de los 40 del siglo xx, se usó como soporte de material fotográfico y cinematográfico. Se produjeron en placas rígidas y en rollos y se reconocen por estar marcados en el borde con la palabra "safety"; si el material a identificar no tiene esa marca habrá que buscar claves similares a las señaladas para los nitratos. Aunque sus características ópticas y mecánicas eran equiparables a las del nitrato, su mayor tendencia a absorber humedad no garantizaba una buena conservación, por lo que quedó relegada al uso en películas de uso familiar de 16 mm* y de 9,5 mm*.
Ref.: Argerich, I. (1997), p. 91; Amo García, A. del (1996), p. 99

Película de dibujos animados
Película de cortometraje* o largometraje* de animación, realizada por lo general mediante la filmación fotograma a fotograma de figuras dibujadas, de muñecos o de formas humanas generadas en la actualidad por ordenador. Cada uno de los fotogramas muestra un pequeño cambio progresivo en el sujeto, de manera que, cuando todos se proyectan de un modo sucesivo en la pantalla, se crea la ilusión de movimiento.
Los dibujos animados, casi tan antiguos como la propia industria del cine, a menudo se centran en las "bufonadas" realizadas por animales con aspecto humano o por personajes grotescos. Este tipo de obras, salvo que sean de largometraje, se suelen proyectar como complemento de una película base o, en unión de otras del mismo género, como un programa especial de cine o de televisión.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* dibujos animados, p. 160; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 172

Película de poliester
Película cinematográfica* o fotográfica* confeccionada sobre soporte de plástico sintético o poliester, tanto para material fotográfico como cinematográfico. Se produjeron en rollo y en placas de película rígida en los más diversos formatos. Una de las características que ayuda a su identificación es la palabra *Esthar* o *Cronar* escrita al borde. A finales de los años 60 del siglo xx fue ampliamente utilizada en la fabricación de soportes magnéticos y en las películas del paso de S8 mm (V. Película de S8 mm*). Su gran resistencia a la rotura retrasa su aceptación por parte de la industria cinematográfica dado que, en caso de atasco, el esfuerzo de tracción que soportarían las películas de 35 mm* y de 16 mm* podría llegar a dañar los ejes y partes móviles de cámaras* o proyectores*.
Ref.: Pavão, L. (2001), p. 74; Amo García, A. del (1996), p. 100

Película de S8 mm
Película cinematográfica* para uso familiar con formato de Súper 8 (v. Película de S8 mm*) y de Single 8, fueron presentados en 1965 por Kodak y Fuji, respectivamente. Su principal ventaja residía en un mayor aprovechamiento de la superficie emulsionada, que casi duplicaba el área de imagen del Doble 8 mm. Introdujeron en la cinematografía el concepto de chasis cerrado o casete* incorporado a la película virgen*.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 95

Película de seguridad
V. Película de acetato

Película de suspense
Película* basada en la técnica narrativa cuyo objeto es desarrollar un estado de incertidumbre y dilación que provoque ansiedad en el espectador, mientras se permanece a la espera de la resolución de una situación. El suspense parece estirar el tiempo y retrasar lo inevitable sin que disminuya el interés o la tensión. Toda trama debe tener un cierto grado de suspense para mantener la atención, pero ciertos tipos de películas explotan este efecto para crear en el espectador una experiencia de tensión constante y emoción creciente.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* suspense, p. 527; Mota Oreja, I. de la (1988), t. 2, p. 303

Película de terror
Película catalogada dentro del género cinematográfico del mismo nombre, que genera en el espectador un miedo o espanto provocado por un mal ficticio. Algunos de sus elementos característicos son: un fuerte componente visual, potenciado por una iluminación contrastada; una iconografía específica gracias a los efectos especiales y a la música, con frecuencia impactante e inquietante, y unos escenarios de época que conducen la trama a momentos históricos, por lo general, lejanos o intemporales.
El término "terror" hace referencia a una sensación extrema, casi hasta el punto de la repulsión y el asco, provocada por algo espantoso, de manera que la palabra en sí misma no es rigurosamente aplicable a las obras clásicas del género realizadas años atrás.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* cine de terror, pp. 92-94; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* terror-fantástico, pp. 58-59; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 320

Película de triacetato

Película confeccionada sobre soporte de triacetato de celulosa sobre el cual se aplica la emulsión sensible a la luz. Se utilizó a partir de la década de los años 40 del siglo XX, produciéndose en placas rígidas y en rollos. Se usa como soporte de material fotográfico y cinematográfico.

Este soporte "de seguridad" sustituyó al nitrato de celulosa utilizado antes de 1951, al ser mucho menos combustible por lo que se deteriora más lentamente. Pero, debido a que el soporte de triacetato también ha demostrado ser inestable, varias películas vírgenes* actualmente utilizan soporte de poliester, que es más fuerte y menos susceptible a la degradación.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 397 y *s.v.* soporte de triacetato, p. 519; Amo García, A. del (1996), pp. 99-100

Película de zootropo

Cintas o rollos de cartón o papel donde se representan, en dibujos sucesivos, los movimientos progresivos de una acción, por ejemplo, gatos persiguiendo pájaros, molinos de viento, acróbatas en acción, etc.

Ref.: García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 41

Película del oeste

Película cinematográfica* que tiene por escenario la zona oeste de América del Norte en la época de los colonos, teniendo en cuenta que el término, en este tipo de obras cinematográficas, tiene un doble significado geográfico e histórico. En ellas se narran las aventuras para su conquista y colonización, con un lenguaje sencillo y una acción trepidante sobre unos personajes característicos y de psicología muy repetida y aceptada a nivel popular: los *cowboys* (vaqueros enfundados con un par de *colts*), los indios, el *sheriff*, siempre con su placa y sombrero, y el ejército (el Séptimo del Caballería), opresor o salvador según convenga a la historia narrada. En un plano formal, estas películas se caracterizan por mostrar espacios grandes y abiertos, por lo general el rodaje se hace en exteriores, con abuso de persecuciones y escenas de masas, lo que requiere de planos generales y de situación.

Este tipo de género ha sido muy popular desde los albores del nacimiento del cine que se nutre de la historia y las leyendas del Lejano Oeste (el *Far West*) de Estados Unidos, especialmente de las de finales del siglo XIX. En mayor medida que cualquier otro género cinematográfico y que cualquier otra forma creativa, el *western* ha encarnado la historia cultural de Estados Unidos y ha servido para moldear la imagen que esta nación tiene de sí misma. Una de las primeras muestras data del año 1903, *Asalto y robo en el tren*, obra de Edwin Stratton Porter.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* cine del Oeste, pp. 95-97; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* western, pp. 53-54; Passek, J. L. (dir.) (1991), pp. 806-807; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 129

Película documental

Película cinematográfica* que reviste el carácter de documento o que se apoya en estos, es decir, contrario al argumental, aborda la realidad en lugar de la ficción. Es aquella que registra hechos de actualidad o reconstruye los de otros

tiempos de modo fidedigno con fines didácticos, procurando formar informando mediante el estímulo y la extensión de los conocimientos expuestos en el mismo. A pesar de ello, el propio acto de trasladar la realidad a soporte cinematográfico, es decir, representar la realidad, "obliga" a modificarla en cierto modo. El cineasta debe seleccionar el material que la realidad le brinda, darle forma y configurarla. Todos los documentales tienen algo en común, su pretensión de transmitir un sentimiento, un sentido, una perspectiva de la realidad tal y como es, aun cuando algunos cineastas empleen técnicas cinematográficas que resultan evidentes para conseguir ese objetivo o, incluso, escenas y líneas narrativas preconcebidas.

El término "documental" fue acuñado por Grierson a partir de la palabra francesa *documentaire* (película de viajes), en su reseña de *Moana* (1926), de Robert Flaherty, publicada en el *New York Sun*. Grierson definió posteriormente la palabra como "un tratamiento creativo de la realidad".

Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* documental, pp. 175-177; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* documental, pp. 50-52; Passek, J. L. (dir.) (1991), p. 225; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 1, p. 134

Película en color

Película cinematográfica* en color, por oposición a una película en B/N*, que ha sido producida para su exhibición con esta característica fotográfica.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 398; Amo García, A. del (1996)

Película fotográfica

Material para la obtención de las imágenes fotográficas, flexible y enrollable, formado por una base delgada de plástico transparente cubierta por una emulsión sensible. Las de blanco y negro llevan una sola capa de emulsión, mientras que las de color tienen al menos tres, sensibles cada una a un color de la luz.

El origen de esta película se remonta al procedimiento creado por Richard L. Maddox de la emulsión de gelatina con bromuro de plata, que se caracterizaba por la sensibilidad y flexibilidad. Hannibal Goodwin patentó en 1887 la primera película en rollo y con ello consiguió un cambio radical en la fotografía: la democratización de su uso. En 1888, Eastman lanzó al mercado la película en rollo junto a una cámara fotográfica*, llamada *Kodak nº 1*, preparada al efecto para cien disparos. Los soportes han ido evolucionando desde el papel hasta el poliester, pasando por el celuloide. La especialidad o aplicación determina la distinta tipología de películas: infrarroja*, litográfica, negativa, positiva, ortocromática*, pancromática*, reversible, etc.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* película, p. 441; Langford, Michael (1981), p. 343

Película histórica

Película cinematográfica* que sitúa su acción en un pasado identificable respecto a la contemporaneidad de su producción. Esta identificación pasará por la acumulación de detalles e indicios históricos capaces de otorgar verosimilitud al discurso audiovisual y de hacerlo trabajar en favor de un cierto sentido histórico. El cine histórico se mueve entre la descripción del pasado y su explicación o interpretación.

Aunque este tipo de película pretende tratar sobre un periodo histórico y sus acontecimientos reales, la base literaria suele ser común en este género, el tratamiento

de los personajes puede ser altamente ficticio y se pueden tomar grandes libertades con los propios acontecimientos. Tradicionalmente, las películas históricas explotan las dimensiones visuales del medio tratando de evocar una imagen, aunque a menudo romántica, de una época y un lugar del pasado. Con frecuencia, crean lo que parecen ser vestuarios y escenarios auténticos y un retrato real de la vida cotidiana de la gente. Cuando la producción es cara y suntuosa, el coste de los actores elevado y la narración amplia y panorámica, se le llama película épica.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), pp. 399-400; Ficciones históricas: El cine histórico español (1999), p. 11; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* histórico, p. 62

Película infrarroja

Película fotográfica* sensibilizada para captar las radiaciones infrarrojas invisibles. Permite obtener fotografías* que revelan aspectos desacostumbrados de la naturaleza y de los objetos. Se trata de películas en hojas recubiertas, por ambas caras, con una emulsión de grano grueso, para evitar la tendencia de los rayos X a atravesar la película sin afectarla.

Ref.: Montel, P. (dir.) (1975), p. 91

Película lith

Negativo fotográfico* obtenido a partir de una emulsión sensible. Resulta un material muy lento de contraste extremo. Se suele emplear como fase intermedia en muchos procesos en color.

Ref.: Langford, M. (1983), p. 413

Película musical

Película cinematográfica* cuyo objetivo es la búsqueda del espectáculo total centrado en la canción y el baile; se trata de una síntesis dinámica del drama, de la comedia, de la pintura, de la música y de la danza, todo ello potenciado por un lenguaje rico en recursos expresivos. Las características que definen a este tipo de películas son: la banda musical, los decorados, el vestuario, la movilidad de la cámara, la coreografía y el tratamiento del ritmo. En la narración se combinan los diálogos declamados con los cantados, siempre bajo la unidad de una historia que contar.

Su historia viene marcada por el nacimiento del cine sonoro, cuya fecha oficial es la del 6 de agosto de 1926. A partir de ese momento, el cine musical irrumpe con éxito en Estados Unidos, tomando como modelo los espectáculos de variedades de Broadway.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), s.v. cine musical, pp. 104-106; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* musical, pp. 55-56; Moreno Lara, X. (1980), p. 83

Película ortocromática

Negativo fotográfico* obtenido a partir de una emulsión sensible a todos los colores, a excepción del rojo y del naranja.

Ref.: Langford, M. (1983), p. 412

Película pancromática

Negativo fotográfico* obtenido a partir de una emulsión sensible a todos los colores. Fue presentada en 1903 por Agfa.

Ref.: Sánchez Vigil, J. M. (2002), *s.v.* negativo, p. 517

Película policíaca
Película cinematográfica* que pertenece al género cinematográfico que presenta la búsqueda de indicios y culmina con la resolución del crimen por parte de un detective privado o de un agente de policía (a veces el proceso de investigación lo lleva a cabo un periodista, un investigador que trabaja para una agencia de seguros o un abogado). Las películas policíacas, que tienen su principal fuente en el periodismo y en la novela, pertenecen al cine de misterio, y se distinguen de otros filmes de este grupo por su protagonista. Se apoya, sobre todo, en la trama y en sus complicaciones.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), *s.v.* cine policíaco, pp. 107-108; Romaguera i Ramió, J. (1999), *s.v.* policíaco, pp. 54-55; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 193

Película proyectable
V. Película cinematográfica

Película publicitaria
Película cinematográfica* realizada con fines comerciales para su proyección en el cinematógrafo y la televisión que, a efectos de tarifa, se valora por segundos, en televisión, y por minutos o metros en el local de cine. Profesionalmente se llama *filmlet*.
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 173

Película virgen
Película cinematográfica* no expuesta, sin impresionar. La película virgen se distingue por su ancho (70 mm*, 65 mm*, 35 mm*, 16 mm*, Súper 16,8 mm y S8*), su tipo (negativo*, positivo*, de color*, B/N*) y su índice de exposición (velocidad de la película y latitud de exposición). Para la filmación profesional, la película virgen también se distingue por la partida de emulsión con la que se ha fabricado.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 114; Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen con banda
Película virgen* cinematográfica con una banda magnética para la grabación de sonido.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen lenta
Película cinematográfica* menos sensible a la luz, con un número de índice de exposición más bajo. Este tipo de película requiere más exposición o una iluminación considerable, pero es capaz de conseguir imágenes con gran nitidez y riqueza de detalles.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen negativa
Película cinematográfica* que es destinada a captar imágenes negativas.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen para copiado
Cualquier película cinematográfica* sobre la que se vaya a hacer un duplicado*, bien negativo* o bien positivo*, de otra película mediante un proceso de copiado.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen para positivado
Película cinematográfica* destinada a ser un positivo realizado a partir de un negativo, bien mediante positivado de contacto, o bien mediante un proceso de copiado.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Película virgen para sonido
Película cinematográfica* que es utilizada fundamentalmente para registrar bandas de sonido.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 404

Peep-Egg
Visor* óptico en miniatura, del tamaño y la forma de un huevo, sus dimensiones no superaban los 10 cm, y con las paredes de alabastro que dejaban pasar la luz e iluminaban la escena alojada en su interior. Estaba compuesto por dos partes desmontables. Contenía una única vista, en cuyo reverso se solía incluir conchas o pequeñas rocas y arbustos, lo que se podía observar a través de una lente colocada en uno de los extremos del "huevo". Aunque era su forma más característica, no siempre era ovoidal, también se realizaron con aspecto de crisoles, embudos o campanas*.
A partir de 1852, con la invención de la microfotografía, los visores se redujeron a la mínima expresión y se adaptaron a todo tipo de artefactos, como las plumas o los recogedores de pelo.
Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 22; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 60

Peonza maravillosa
Peonza compuesta por la mitad de su perfil que, al girar, reproduce de manera virtual la figura en su totalidad, creando con ello la sensación de volumen.
Este objeto óptico fue construido por Jean-Antoine Nollet en 1760.
Ref.: Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 25

Pies de trípode
Parte del trípode* compuesto por tres patas que originalmente eran de madera y en la actualidad son de metal (acero inoxidable, titanio, etc.). Los pies suelen ser telescópicos para cambiar la altura de la cámara, y algunos modelos permiten su ajuste por separado para conseguir planos nivelados en un terreno irregular.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 96; Präkel, D. (2009), p. 259; Konigsberg, I. (2004), pp. 556-557

Placa autocroma
Fotografía* en color sobre una placa de vidrio. El color se recrea mediante una red de féculas de patata de unos 15 micrones de diámetro, teñidas de color anaranjado, violeta y verde. Sobre esta red de color, una emulsión fotográfica en blanco y negro

obtura selectivamente algunas féculas y recrea los colores por síntesis aditiva, principio que también se aplica en las pantallas de los ordenadores o de los televisores en color, así la placa quedaba visible como transparencia. Los monocromos se observaban por proyección sobre una pantalla o mediante dispositivos específicos que eran comercializados por la sociedad Lumière (diascopio, cromodiascopio, etc.).
Las placas autocromas fueron fabricadas por distintas empresas a partir de 1907. La mayoría de los autores pictoralistas las emplearon en sus creaciones por la similitud de los resultados con la pintura. Alfred Stieglitz proyectó varias placas en la exposición pictoralista celebrada en Nueva York el año 1909. Su uso se prolongó hasta comienzos de la década de los 30 del siglo xx.

[Fig. 33]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 86-87; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* autocromía, pp. 50-51; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 47-48

Placa a la albúmina
V. Negativo a la albúmina

Placa al colodión húmedo
V. Negativo al colodión húmedo

Placa al colodión seco
V. Negativo al colodión seco

Placa de colodión
V. Negativo al colodión húmedo

Placa de formato cíclico
Placa de linterna mágica* que permite el deslizamiento de imágenes frente al objetivo mediante uno o varios discos de cristal engastados. Por lo general, tienen el eje de traslación localizado en el centro de la escena y suelen representar escenas que implican un movimiento rotatorio, como las aspas de un molino o, por ejemplo, un acuario, en el que la pecera estaba representada sobre un cristal fijo, mientras que los peces, que nadaban en direcciones contrarias, se dibujaban en los discos móviles. Según Frutos Esteban, las placas con formato cíclico tienen en común los valores de tres indicadores: independiente, no depende de procedimientos externos para secuenciar sus imágenes; móvil presencia de movilidad en su estructura interna, y engastado, está compuesta de uno o más vidrios encajados en un marco de madera o metal.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa de formato cinemático
Placa de linterna mágica* cuyos discos* tienen un motivo aislado y son susceptibles de ser animados de forma cíclica. Según Frutos Esteban, para conseguir tal animación, el disco debe ser insertado en un soporte, que se sujeta por muelles de alambre o mediante un manguito metálico con rosca, lo que facilita que pueda ser retirado y sustituido por otro. Las placas con formato cinemático comparten los valores

de seis indicadores de formato: dependiente de procedimientos externos para secuenciar sus imágenes; fijo, carece de movilidad en su estructura interna; central, la placa gira respecto a su centro geométrico; íntegro, la información espacio-temporal de la secuencia de imágenes se representa de forma total; exento, la placa está realizada a partir de un vidrio libre de marco o enmarcado por papel, y simple, su estructura interna presenta una configuración morfológica compuesta de uno o ningún mecanismo.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa con formato circular

Placa de linterna mágica* que tiene las imágenes registradas sobre el perímetro de un disco* de cristal. Esta tipología, según Frutos Esteban, comparte los valores de cinco indicadores de formato: independiente, no depende de procedimientos externos para secuenciar sus imágenes; fijo, carece de movilidad en su estructura interna; central, la placa gira respecto a su centro geométrico deslizamiento; elíptico; y simple, su estructura interna presenta una configuración morfológica compuesta de uno o ningún mecanismo.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa de formato combinado

Placa de linterna mágica* que suma las características morfológicas y funcionales de las placas de formato lineal*, cíclico* y estándar*.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa de formato estándar

Placa de linterna mágica* que cuenta con un solo motivo aislado registrado. Las placas de formato estándar, de uso generalizado a partir de 1830, forman parte de series que pueden ser proyectadas sobre una pantalla de modo secuencial mediante procedimientos mecánicos, con un sistema simple de proyección, o mediante procedimientos lumínicos, con un sistema compuesto de proyección. De esta manera, a partir de un simple cambio sin transición visual, o de un fundido encadenado, es posible alternar dos o más motivos diferentes de una secuencia, que pueden expresar desde la relación entre tipos humanos o animales, hasta el paso del tiempo, en los cuadros disolventes. Tienen en común los valores de cinco indicadores: dependiente, de procedimientos externos para secuenciar sus imágenes; fijo, carece de movilidad en su estructura interna; longitudinal, se desplaza o desliza simultáneamente respecto al eje horizontal y vertical; mixto, se desplaza o desliza de forma que combina un eje y un centro de traslación, y sencillo.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa de formato lineal

Placa de linterna mágica* que muestra dos o más instantes concretos de una acción, a partir de una o varias láminas de vidrio y/o de dispositivos metálicos de obturación que se desplazan de forma longitudinal con respecto al objetivo de la linterna mágica. Todo ese conjunto de procedimientos va engastado en un soporte de madera o chapa que permanece estático en el portavistas en el momento de

la proyección. Las placas con formato lineal tienen en común los valores de tres indicadores: independiente, no depende de procedimientos externos para secuenciar sus imágenes; móvil, presencia de movilidad en su estructura interna, y engastado, la compuesta de uno o más vidrios encajados en un marco de madera o metal.

Al ser tan solo los dispositivos de traslación –cristales, persianas, láminas metálicas a modo de obturadores– los que se deslizan en la zona habilitada para ubicar las placas de linterna mágica, no ha de confundirse el formato lineal con el formato rectangular, en el que todo el soporte pasa a través de la abertura en la que se insertan las placas.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban, F. J. (2008)

Placa de linterna mágica

Vista para linterna mágica* por lo general construida sobre vidrio transparente, confeccionada en sus orígenes, segunda mitad del siglo XVII, por ópticos, físicos, hombres del espectáculo o simples aficionados. Sus imágenes ilustraban desde fábulas y cuentos infantiles hasta temas alegóricos, cómicos o acontecimientos de la actualidad. Las primeras placas muestran un tallado en cristales gruesos y con burbujas, y una relativa variedad en sus configuraciones tanto fijas como móviles. Sus motivos a menudo estaban pintados con excesivos pigmentos hasta el punto de que la imagen proyectada se convertía en una sombra oscura e indescifrable. Esta técnica pictórica fue empleada y perfeccionada hasta el declive del medio durante las primeras décadas del siglo XX. Además de esta, se utilizaron otras dos técnicas de registro de placas de linterna mágica, la de estampación y la fotográfica, responsables del enorme incremento de producción en serie de placas de linterna mágica que se produjo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Con las técnicas de estampación se obtuvieron, por ejemplo, imágenes cromolitografiadas mediante calcomanías, que resultaron especialmente adecuadas para ilustrar relatos que siguieron vendiéndose hasta 1940. Y con las técnicas fotográficas se produjeron los conocidos *Life Models,* consistentes en juegos de transparencias que alcanzaban hasta las cincuenta unidades (en su mayoría fotografías coloreadas a mano) que mostraban figurantes en decorados muy elaborados, escenificando historias que debían ser completadas por los textos inscritos en las propias placas o por los comentarios del narrador. Respecto a las configuraciones materiales y atendiendo a su formato, según Frutos Esteban, se pueden establecer siete tipologías: placa rectangular*, circular*, lineal*, cíclico*, estándar*, cinemático* y combinado*. Las primeras placas solían tener un formato circular –con sus imágenes registradas sobre el perímetro de un disco de cristal– o un formato rectangular, que al tener el lado horizontal mucho mayor que el vertical albergaban imágenes registradas a lo largo de la vista.

Algunos ejemplares de placas de linterna mágica alcanzaron el valor de obras de contenido artístico. Eran muchos los pintores que fueron contratados para elaborar las vistas: W. R. Hill, Edmund H. Wilkie, Charles Gogin, Thomas Clare o E. H. Doubell, entre otros. También ilustradores de la talla de Wilhelm Busch o Gustave Doré prestaron sus imágenes para que fueran proyectadas.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (CD-ROM) (2010); Frutos Esteban (2008); Jiménez, C. (2008), pp. 32-33 y p. 43

Placa Lippmann

Fotografía* que restituye los colores interferenciales obtenidos directamente sobre una placa de vidrio al gelatinobromuro de plata. Su exposición en la cámara fotográfica*, en contacto con una capa reflectante de mercurio, provoca la aparición de franjas de interferencia. La imagen obtenida se compone de una estratificación de finas capas de plata, cuyo espaciamiento es proporcional a la longitud de onda de los colores del tema fotografiado. El efecto de color se recrea cuando se observa la placa inclinada. Las placas Lippmann se solían montar pegadas a un prisma de vidrio y su parte posterior se recubría con un barniz negro. Su formato es en general pequeño, en torno a 6 × 9 cm.

En oposición a las heliocromías indirectas, se esperaba que un proceso de heliocromías directas* ofreciera en una única operación todos los colores de la naturaleza. El físico francés Gabriel Lippmann (1845-1921) resolvió el problema registrando y recreando los colores mediante un método interferencial. En 1891 consiguió la primera imagen en color al mostrar la descomposición del espectro solar. En 1906 descubrió un proceso para la obtención de fotografía en colores, denominado interferencial, y en 1914 un método fotográfico directo para la determinación de las diferencias de longitud de onda. El procedimiento Lippmann consistía en colocar una placa de vidrio cubierta con una emulsión de gelatinobromuro de plata en un aparato fotográfico adaptado. La superficie de vidrio sin emulsión se colocaba frente al objetivo* y la superficie sensible se ponía en contacto con el mercurio, ayudándose de un chasis especial. Durante la exposición, los rayos luminosos atravesaban la capa sensible y se reflejaban en el mercurio que impresionaban la emulsión, siguiendo una red específica para cada longitud de onda. Después del revelado, al observarse el negativo mediante reflexión bajo una determinada luz incidente, esta era difractada en los depósitos estratificados de plata, reproduciendo colores similares a los que se observaban en una burbuja de jabón.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 74-76; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* Lippmann, Gabriel, p. 349; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), *s.v.* Lippmann, Gabriel, p. 429

Placa seca

V. Negativo a la gelatina

Planisferio

V. Mapamundi

Plano (1)

Mapa* en el que se representa una superficie de extensión muy limitada. Sus rasgos principales y diferenciadores son: tener una escala grande o muy grande, suele ir generalmente de 1:100 a 1:10.000, pudiéndose exceder ambos extremos en algunos casos; haber prescindido prácticamente de la curvatura de la Tierra en su formación, y presentar márgenes muy geométricos, debido a que su objetivo son núcleos urbanos, barrios, edificios, fincas poligonales, etc. Los planos pueden ser tanto topográficos como temáticos.

El plano en cuanto a representación territorial de un ámbito concreto y limitado, bien por levantamiento directo, bien por ampliación de la escala de una fotografía aérea* o de una imagen de satélite, puede estar en relación con el urbanismo y la geografía

urbana y rural –planos de núcleos de población, urbanos o rurales; planos de secciones urbanas, de manzanas, de casas o edificios; planos del hábitat en general; planos parcelarios–, o con la ingeniería en sus distintas vertientes –plano de una explotación minera, plano de un trazado viario o ferroviario, plano de un dique o presa, puente o puerto; plano de una explotación agraria, etc.–. Esta amplitud de objetivos y funciones hace que el plano sea muy utilizado técnica y científicamente para los estudios de detalle en microespacios y que, por tanto, su tipología sea compleja. El plano se diferencia del mapa, en que la superficie representada en el primero es lo suficientemente restringida como para que la curvatura de la esfera terrestre sea considerada en la escala como una constante.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 125 y pp. 154-155

Plano callejero

Plano urbano* cuyo objetivo es la organización de las calles: nombres, direcciones del tráfico, servicios de transporte, estaciones, principales edificios, servicios públicos, museos, etc. Como en el caso del plano urbano general, su escala varía en razón del tamaño del núcleo, aunque por lo general es muy grande al ofrecer gran abundancia de datos; en su confección suelen utilizarse varias hojas o bien un formato grande.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Plano catastral

Plano* que, a gran escala y a efectos tributarios, indica límites, extensión, utilización, valor y propietarios de los terrenos de un término municipal, lo que se utiliza como dato previo para la distribución de los impuestos territoriales entre los propietarios. Puede ser rural (v. Plano catastral rural*) y urbano (v. Plano catastral urbano*) y lo realiza el Servicio Catastral de Hacienda.

Su fin es representar el régimen de propiedad, al margen de su régimen de explotación y utilización, adelantando el inventario o curso clasificado de los bienes inmuebles pertenecientes al Estado y a los particulares.

Ref.: Ciparisse, G. (2003), p. 162; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 157; García Ejarque, L. (2000), p. 297; García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 270

Plano catastral rural

El que se corresponde con el del catastro rural que representa tanto la parcela catastral (sector de terreno de un solo propietario, diferenciada de las colindantes en razón de uso, y en ocasiones de límites físicos) como la parcela agraria (porción de tierra explotada por una persona o un colectivo, en régimen directo –el mismo propietario– o en arrendamiento –un arrendatario, aparcero o colono–, durante un ciclo agrícola, y con un uso agrícola, ganadero, forestal o mixto). Su escala suele oscilar entre 1:2.500 y 1:10.000 dependiendo del espacio que abarque. La organización de dichas parcelas se realiza en polígonos y estos, a su vez, en parajes o pagos. El conjunto de planos catastrales de polígonos y parcelas da lugar al mapa catastral municipal que agrupa todo el término. Estos planos van acompañados de fichas-registro de actualización permanente con los datos del propietario, cultivo, arrendatario, etc. Es lo que se denomina matriz catastral

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 157

Plano catastral urbano
Plano* de edificios, locales y viviendas, así como de su régimen de propiedad en el casco urbano de un núcleo de población. Este plano del catastro inmobiliario urbano sirve para proporcionar datos al Registro de la Propiedad y, a su vez, recibirlos de este. La escala suele ser muy grande porque se realiza por distritos, secciones y manzanas, llegándose a 1:500 y mayores. Como en el caso de los planos catastrales rurales*, cada propiedad inmobiliaria tiene una matriz catastral, es decir, fichas-registro de actualización permanente.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 158

Plano de excursiones
Plano* de orientación. Describe una serie de itinerarios recomendados para paseos por una ciudad o núcleo urbano y sus alrededores, así como otras indicaciones prácticas para los excursionistas.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 157

Plano de hábitat
V. Plano urbano

Plano de infraestructuras
Plano* de orientación para los particulares, organismos públicos y privados, que recoge las características principales de ciertas infraestructuras: puerto, aeropuerto, estación de ferrocarril, estación de autobuses, estación de esquí, campo de golf, nudo de carreteras, cinturón de circunvalación, embalses, etc.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 158

Plano de situación
V. Plano guía

Plano guía
Plano urbano*, a una escala menor, utilizado cuando el núcleo a representar es muy grande y no se quiere perder detalle sobre este. En él se recoge toda la ciudad o aglomeración urbana o metropolitana, con detalles como el sistema de calles, la red principal de vías de comunicación interiores y su conexión con el exterior, el sistema de edificios destacados o de referencia, etc. Se presenta en varias hojas o en un gran formato plegado.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Plano itinerario
Aquel que marca itinerarios o trayectos entre distintos puntos dentro de un núcleo urbano, siempre en función de los objetivos. Generalmente, se expresan las distancias correspondientes y el tiempo aproximado en cubrir un trayecto a través de esquemas. Se suele acompañar de un gráfico de distancias. Para su realización pueden servir de base tanto el plano urbano* como el plano callejero*.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Plano itinerario de acontecimientos
El que se realiza con motivo de acontecimientos festivos, político-sociales, religiosos, etc., por ejemplo la Semana Santa en ciudades donde existe una gran tradición; en este caso cada itinerario marca el recorrido de una hermandad, distinguiendo la carrera oficial y el resto del recorrido. Igual ocurre con otros acontecimientos que requieren información de un itinerario urbano en un momento determinado: cabalgata de Reyes, Carnaval, competiciones deportivas, etc.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), pp. 155-157

Plano itinerario de transportes
El que representa los recorridos de líneas de metro, de autobuses, de trenes de cercanías, etc. Aunque puede haber un plano itinerario* general con todos los transportes, lo usual es encontrar un plano para cada uno de los servicios. Generalmente se colorea cada línea y se sobreimpone a los planos callejeros* o planos urbanos* generales.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Plano itinerario turístico
El que es preparado específicamente para fines turísticos que muestran direcciones y rutas con indicación de lugares a visitar: museos, templos, monumentos históricos-artísticos, edificios de interés, parques, restaurantes, hoteles, etc.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Plano minero

El de gran o muy gran escala que representa la localización –situación, extensión y emplazamiento– y el estudio de los yacimientos mineros en profundidad al aire libre (cortas) o de las galerías de una mina. Contiene los rasgos topográficos de la superficie mediante curvas de nivel y las estructuras subterráneas. En general, el plano se completa con "cortes verticales" de la explotación y con planos de itinerarios* interiores por las galerías.
Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 157

Plano parcelario
Aquel que define, generalmente a gran escala, límites parcelarios precisos en propiedad o explotación, formados por la agregación o desagregación de datos catastrales, de propiedad y/o utilización del suelo. En este tipo de planos, al contrario que en el plano catastral*, sí interesa el régimen de explotación y de uso. Puede ser rural (v. Plano parcelario rural*) y urbano (v. Plano parcelario urbano*) y procede del Servicio Catastral de Hacienda.
Ref.: Ciparisse, G. (2003), p. 139; Monteagudo López-Menchero, J. (2001), p. 158

Plano parcelario rural
El del medio rural cuya escala suele oscilar en torno a 1:1.000. El detalle permite precisar los elementos que componen las lindes –setos, muros, vallas, caminos, zanjas, arroyos, amojonamientos– y los elementos y características del interior de la parcela –casa, pozo, edificios anejos, tipos de cultivos, sistemas de riego, inver-

naderos, etc.–, numeradas por sectores y veredas. Además contiene los datos catastrales.

Ref.: Ciparisse, G. (2003), p. 139; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 158

Plano parcelario urbano

El del ámbito urbano cuya escala llega a 1:100. En él se representan las características horizontales y verticales de los bienes inmuebles: calles, edificios, locales, viviendas, etc., señalando su extensión, calidades, fechas de construcción, límites de fincas urbanas, función y uso, etc.

Ref.: Ciparisse, G. (2003), p. 139; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 158

Plano turístico

El que se realiza con fines turísticos en donde se resaltan cuantos aspectos puedan ser de interés para los viajeros en un ámbito concreto, siempre que su escala sea mayor de 1:10.000 y se refiera a un marco territorial concreto: ciudad, paraje natural, zona de recreo, etc. Se suelen trazar itinerarios y resaltar los lugares de interés: historia, arte, ocio, alojamiento, refugios, vistas, servicios, etc.

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 157

Plano urbano

Aquel que representa los accidentes topográficos, las carreteras, la red de transportes, los edificios importantes u oficiales, etc., de una ciudad o de una aglomeración urbana. La escala puede oscilar entre 1:500 para los núcleos más pequeños y 1:10.000 para los mayores. Cuando el núcleo a representar es muy grande y no se quiere perder detalle, el plano puede presentarse en varias hojas o en un gran formato plegado. En este caso aparece un plano guía* o de situación.

Aunque representen tanto núcleos urbanos como rurales, por extensión, es corriente encontrarlos bajo la denominación de planos urbanos.

[Fig. 68]

Ref.: Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 155

Platinotipo

Copia fotográfica positiva obtenida por contacto con el negativo del papel de platino, según el procedimiento patentado por William Willis en 1873 y conocido con el mismo nombre o con el de platinotipia. Las copias en platino presentan imágenes formadas por partículas metálicas de platino, dispersas sobre y entre las fibras de papel. Son imágenes de gran calidad, de color neutro, sin brillo y con una rica gama de grises, con innumerables tonalidades y sutiles variaciones tonales.

La platinotipia consistía en impregnar el papel con una solución de cloroplatinita de potasio que, una vez expuesto, se revelaba en un baño caliente de óxido oxálico. Desde 1840 fue estudiada por Robert Hunt y patentada, en 1873, por William Willis (1841-1923) en Inglaterra. Se empleó hasta mediados de la segunda década del siglo xx, si bien era caro y de dificultad técnica. Fue utilizado por los pictoralistas y vanguardistas: Stieglitz, Steichen, Strand, Weston y Evans, entre muchos otros.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 166; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* platinotipia, pp. 455-456; Pavão, L. (2001), pp. 26-27

Pliego de cordel

Cuaderno*, de cuatro a ocho folios, a veces hasta los dieciséis, sin encuadernar ni coser, pegados de forma que pudieran ser colgadas de una cuerda. Solía contener noticias, avisos, textos literarios en prosa o en verso, etc., y se difundió a través de la imprenta a finales del siglo XV o principios del XVI.

Existe una diferente valoración entre la forma libro y la forma pliego de cordel. Una razón puede estar en su diferente tamaño, acostumbrados a identificar libro con un gran número de hojas de papel encuadernados con cierto cuidado. Todo lo contrario a los pliegos de cordel, sin encuadernar ni coser. Hay excepciones y una de las más llamativas y más antiguas de la que se tiene noticias es la de la biblioteca del hijo de Cristóbal Colón, Fernando, gran bibliófilo de la primera mitad del siglo XVI. Como tal, anotó en los libros de registro de su biblioteca los títulos, tamaño y precio de los pliegos de cordel adquiridos en distintos lugares de España, sobre todo en las ferias de Medina.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 743; Díez Borque, J. M. (1995)

Pliego de serie

Pliego suelto compuesto por la impresión de un conjunto de sellos de correos*, billetes*, cromos* u otras estampas*.

Para venderlos se solían colgar de unos bramantes puestos horizontalmente en los portales, tiendas y mercados.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.786

Pliego suelto

Pliego de papel doblado una o dos veces, esto es, dos o cuatro hojas en 4º, aunque también pueden ser dos en tamaño folio, ocho en 8º, etc.; los más modernos, como los folletos*, a veces llevan grapas.

Ref.: Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 29

Poliorama panóptico

Pieza óptica patentada en 1849 por el fabricante de juguetes parisino Pierre-Henri-Amand Lefort. Se compone de una caja de madera y cartón, equipada con una lente capaz de abarcar los dos ojos. El efecto panóptico se conseguía al iluminar, por transparencia o reflexión, una imagen fija: dependiendo de cómo incidiera la luz en una estampa litográfica*, se descubría la vista de día (si se dejaba la tabla superior abierta), por la tarde (con la tabla cerrada) o de noche (si se situaba una fuente luminosa detrás del aparato).

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 40

Portulano

Carta náutica* medieval que aparece después del siglo XII, tras el descubrimiento de la brújula, sin escalas de latitud ni de longitud. Es sobre todo un trazado de costas, con sus arrumbamientos y demoras; los rumbos son magnéticos. Se caracteriza por tener contraídas las dimensiones Norte-Sur e ir cruzada por una encrucijada de líneas formada por los radios de 16 rosas náuticas, con sus centros dis-

puestos en circunferencia, mediante los cuales orientaban su rumbo los navegantes.

Los portulanos de los siglos XV y XVI son los primeros pasos de la cartografía moderna, al tratarse de la primera modalidad de carta náutica no sujeta a método alguno de proyección antes de inventarse el de Mercator. Los primeros ejemplares se elaboran, fundamentalmente, en Mallorca y Génova. Los ejemplares mallorquines son los que antes y más se interesan por introducir nuevos conocimientos sobre el África atlántica y por las islas que al Occidente se iban descubriendo en el océano. Además, los mallorquines, normalmente, incorporan el nombre de quien los hace, la fecha y el lugar y, cuando pueden, los decoran con las barras de Aragón.

Al correr los años los portulanos se fueron perfeccionando y enriqueciendo con nuevos datos, incorporando ámbitos nórdicos, orientales y atlánticos. En sus leyendas los portulanos italianos empezaron utilizando un latín culto.

[Fig. 64]

Ref.: Porro Gutiérrez, J. M.ª (2004), p. 67; Menéndez Pidal, G. (2003), pp. 130-131; Jiménez Pelayo, J. y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001), p. 150; García Ejarque, L. (2000), p. 365; García Calatayud, M.ª C. (1998), p. 273; Vallejo-Nájera, M.ª A. (1993), p. 82

Positivo

V. Positivo fotográfico

Positivo B/N

Positivo fotográfico* sobre soporte transparente u opaco, que es copia o reproducción positiva de un original sacado de un negativo* mediante impresión fotográfica por contacto o proyección. Se trata de una proyección fotográfica cuyas luces aparecen en tono claro y cuyas sombras aparecen en tono oscuro.

[Fig. 36]

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 365; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 752

Positivo Blanco y Negro

V. Positivo B/N

Positivo Color

Positivo fotográfico* sobre soporte transparente u opaco, que es copia o reproducción positiva de un original sacada de un negativo* mediante impresión fotográfica por contacto o proyección. Se trata de una proyección fotográfica cuyos colores aparecen representados por tintes originales.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 365; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 752

Positivo de colodión

V. Ambrotipo

Positivo de imagen

Película cinematográfica* obtenida del positivado del negativo de imagen* que se traslada a una película positiva, cuyas imágenes, una vez reveladas, lavadas, fijadas

y secadas, tienen el aspecto de una prueba fotográfica ordinaria y que pueden ser proyectadas. Junto con el positivo de sonido* constituirán la copia estándar* de la proyección definitiva.

Ref.: Enciclopedia Ilustrada del cine (1975), p. 274

Positivo de sonido

Película* obtenida del positivado del negativo de sonido*, la cual se traslada a una película positiva que constituirá, junto con el positivo de imagen*, la copia estándar* destinada a la proyección.

Ref.: Enciclopedia Ilustrada del cine (1975), p. 274

Positivo duplicado

Positivo fotográfico* que constituye una réplica exacta del positivo original*. En realidad se trata de copias en papel que no son originales, sino reproducciones posteriores partiendo de un positivo. Estos positivos duplicados se distinguen de los originales porque: los bordes de la fotografía* no acaban en la imagen sino en una línea gris y sombreada; la fotografía tiene una ligera o una gran pérdida de nitidez que, en cualquier caso, no se debe de confundir con el desenfoque, apareciendo brillos en algún lugar de la imagen, y porque las zonas de sombra suelen presentar faltas de detalle que no son debidas a una subexposición.

Ref.: Riego, B. (1992), pp. 80-81

Positivo fotográfico

Imagen cuya escala de valores es similar a la del motivo fotografiado, a través de una proyección fotográfica cuyas luces aparecen en tono claro y las sombras en tono oscuro, o cuyos colores aparecen representados por tintes originales. Se trata de un soporte transparente u opaco que es copia o reproducción positiva de un original, sacada de un negativo (v. Negativo fotográfico*) mediante impresión fotográfica por contacto o proyección. El resultado es una proyección fotográfica cuyas luces aparecen en tono claro y las sombras en tono oscuro, o cuyos colores aparecen representados por tintes originales. Aunque el término negativo se utiliza para designar objetos fotográficos –negativos sobre placa de vidrio, negativo flexible, negativo de 35 mm, etc.– para los positivos que se obtienen a partir de dichos negativos se utilizan diversos términos, como "copia", "prueba"* o incluso "fotografía"*. A lo largo del tiempo un negativo original permite la producción de varias generaciones de copias. Las copias más antiguas son las que se han realizado al mismo tiempo que la toma de la fotografía, o pocos años después, se habla entonces de "copia antigua", "copia de época" o *vintage*. Cuando un fotógrafo realiza una copia tardía, se habla de "copia moderna" o "copia posterior". La última categoría engloba las copias producidas después de la muerte del artista, se trata de "copias póstumas" o *post-mortem*.

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 20; García Ejarque, L. (2000), p. 365; Martínez de Sousa, J. (1989), p. 752

Positivo original

Fotografía* en la que los tonos de la imagen corresponden a los del objeto original fotografiado, a partir de la cual se pueden obtener copias en papel que no son originales, sino que resultan reproducciones posteriores partiendo de un positivo.

Ref.: Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 210; Riego, B. (1992), p. 80

Positivo original reversible
Original cinematográfico de imagen no negativo. Se trata de películas* con emulsión reversible que permiten su uso consecutivo como negativo en cámara y como positivo en proyección. Es el material de uso más común en películas de 16 mm*. En el resto de los pasos sub-estándar (v. Película de 9,5 mm*, Película de 8 mm* y Película de S8 mm*) es casi el único tipo de material disponible.
Ref.: Amo García, A. del (1996), p. 53

Posta
Tarjetón* con un letrero conmemorativo.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 365

Póster
V. Cartel

Praxinoscopio
Aparato compuesto por un tambor cilíndrico que explota el principio de animación por reflejo de varias imágenes en otros tantos espejos prismáticos, conjugando procedimientos utilizados con anterioridad por la anamorfis y el zootropo*. De este último, tomará además la banda de papel impresa que sirve de soporte (compuesto en el praxinoscopio por 12 litografías sobre fondo claro) y la inspiración de sus motivos. El praxinoscopio fue inventado por el francés Émile Reynaud, quien lo presentó en la Academia de Ciencias de Francia en 1877. Reynaud introdujo una serie de modificaciones con respecto al zootropo, sustituyendo las rendijas de este, mucho más incómodas para el espectador, por un pequeño prisma recto con 12 espejos en cada una de sus caras, situado en el centro del aparato, en torno al eje de rotación; con ello se conseguía además dar una mayor sensación de estabilidad a la imagen. Cada uno de los 12 espejos reflejaba un dibujo, con lo que el espectador, que miraba por encima del borde del cilindro, veía moverse una sola figura completa, la situada justo frente a él que se reflejaba en el espejo correspondiente.
El praxinoscopio es el primero de los mecanismos cilíndricos que explota el principio de animación por reflejo y fue uno de los regalos más preciados del siglo XIX. Hasta 1908 ya se habían vendido cien mil aparatos. Debido al gran éxito del primer praxinoscopio de Reynaud –obtuvo una mención de honor en la Exposición de París de 1878–, su desarrollo industrial rebasó los límites de la casa originaria. Aparecieron un gran número de versiones de otros fabricantes, que ofrecían, entre otras innovaciones, el uso de una manivela o de un motor eléctrico para la rotación, e incluso la incorporación de un mueble con caja de música*.
Ref.: http://www.emilereynaud.fr (2011); Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 130-131; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 28-29; Soñar el cine (1999), *s.v.* praxinoscopio de manivela, p. 78; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 48-49

Praxinoscopio-teatro
Tipo evolucionado del praxinoscopio* creado por Émile Reynaud. El praxinoscopio-teatro reproduce imágenes cambiantes gracias a la utilización de una serie de dibujos secuenciales, que son montados en la pared interna de un tambor rotatorio y reflejados en un espejo* poligonal colocado en el centro. Reynaud, alentado por el

éxito de su praxinoscopio, introdujo en el aparato original un nuevo perfeccionamiento, al suprimir, mediante una embocadura, las imágenes situadas a uno y otro lado de la principal. De esta manera crea el praxinoscopio-teatro, compuesto por 12 espejos prismáticos en una corona central, pie, soporte de pantalla de latón con vela, pantalla en papel cromolitografiado y tela, y un tambor central normalmente de metal. Se fabricaron dos modelos: uno manual, y otro eléctrico, cuya rotación se produce por un motor eléctrico y la iluminación por una lámpara de incandescencia provista de un reflector y una pantalla. En ambos casos, esa tramoya* en miniatura se vendía dentro de una caja que, a modo de teatro a la italiana, servía de cámara oscura*, acompañada de una serie de seis decorados* dobles, cromolitografiados sobre un cartón rígido, más un espejo que hacía las veces de séptimo decorado. Las 20 bandas de imágenes para el praxinoscopio-teatro que, agrupadas en dos series, se comercializaron junto a este aparato, reproducían en su mayor parte los motivos ya incluidos en el praxinoscopio, aunque con la salvedad de que en el modelo evolucionado los motivos se encontraban cromolitografiados sobre fondo negro.
Émile Reynaud inauguró en 1892 su *Théâtre Optique* en París, exhibiendo piezas breves e incluso historias mediante figuras en movimiento de personas y animales. Estos pases alcanzaron una gran popularidad y duraron hasta 1900, cuando las imágenes en movimiento fotografiadas sobre una película ocuparon su lugar en el mercado.
Prueba del gran éxito alcanzado por el praxinoscopio-teatro será el enorme número de imitaciones que sobre el mismo se comercializaron no solo en Francia sino también en el resto de Europa hasta bien entrado el siglo xx. Este será el caso del llamado *Kinematofor oder Lebensrad*, fabricado por la casa alemana Ernst Plank; en él se reproducen íntegramente los motivos de las bandas, aunque con un dibujo menos estilizado y perdiendo algunos de los elementos del original como, por ejemplo, los escenarios.

[Fig. 5]

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 131-132; Jiménez, C. (2008), p. 23; Konigsberg, I. (2004), p. 436; Soñar el cine (1999), p. 79; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 29-30; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 49-50

Praxinoscopio de teatro
V. Praxinoscopio-teatro

Prisma de inversión
Prisma con la capacidad de invertir una imagen de izquierda a derecha o de arriba abajo.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 440

Programa
Impreso que contiene los detalles para el desarrollo de la enseñanza de una asignatura o la celebración de un acto, de un espectáculo, etc. También se le asigna este término a un edicto, bando o aviso público.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 370

Programa de fiestas
Impreso que contiene los detalles de la celebración de un acto o festejo. Se presentan en forma de una hoja, libros de pequeño formato y de varias hojas, díptico*,

tríptico* o folleto*. Presentan gran variedad de ilustraciones y como texto impreso, en el recto y verso, suele aparecer el nombre de la entidad organizadora, el tipo de acto que se celebra y la fecha. Los programas* en forma de libro de los últimos años del siglo XIX y primer tercio del XX suelen tener en su interior un pliego atado con un cordón en el que se imprime información diversa.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 54-56

Programa de mano

Anuncio o exposición de las partes de que se han de componer ciertos actos o espectáculos públicos (teatro, cine, corridas de toros, etc.) o de las condiciones a que han de sujetarse, reparto, etc., así como el propio impreso que contiene dicho anuncio. Habitualmente suele incluir las fechas, horario y local donde se desarrollará el espectáculo, en el caso de los programas de mano de teatro, ópera, etc.; el nombre de la obra o el espectáculo, el del autor, director y escenógrafo; el reparto de los personajes; el equipo de producción; el equipo técnico; las fechas, horario y local de representación, y un comentario sobre el espectáculo programado.

El programa de mano tal y como hoy se conoce es una invención reciente que tiene su origen en el siglo XVI, cuando se inicia la costumbre de distribuir hojas volanderas* entre la población para informar de la sesión teatral; los programas propiamente dichos, repartidos entre los espectadores antes de la función, datan de finales del siglo XIX.

[Fig. 71]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1452; Barrientos Buenos, M. (2006), p. 31; Gómez García, M. (1997), p. 683

Programa de temporada

Relación y orden de los espectáculos que ofrece una compañía, un teatro o un festival durante una campaña.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1452

Promenade

Formato de fotografía* estándar introducido en tiempos del colodión húmedo. Se implanta hacia 1875 y las dimensiones de la copia son de 100 × 185 mm, montada sobre cartón de 110 × 210 mm.

[Fig. 20]

Ref.: Márquez, M. B. (1993), p. 15

Prospecto ilustrado

Impreso que se presenta en forma de una hoja, de díptico* o de folleto* de varias hojas y que se utiliza para dar publicidad de productos, comercios o fabricantes. En las de una sola hoja, la ilustración* aparece en el recto y la publicidad en el verso. A veces, en el verso, se imprime un número para participar en un sorteo o bien se premia a los consumidores con los regalos de una rifa en combinación con un sorteo de lotería.

Uno de los ejemplos más claros son las tarjetas* y prospectos de productos farmacéuticos, cuyos laboratorios utilizan este sistema para hacer publicidad entre los profesionales de la medicina.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 71-98

Proyector cinematográfico
Máquina ubicada en la cabina de proyección de una sala de cine que permite proyectar la copia estándar*. Sobre una pantalla, el proyector refleja y amplía la serie de imágenes de un rollo de película cinematográfica* sobre una pantalla*, una detrás de otra en rápida sucesión de forma que se crea una ilusión de movimiento. La ilusión de movimiento se establece gracias a la persistencia retiniana del espectador (capacidad del ojo para mantener una imagen durante un breve instante tras haber desaparecido, hasta la aparición de la siguiente). Aunque ha habido varias mejoras importantes en los proyectores, el sistema básico de proyección sigue siendo el mismo. La película se introduce en el proyector y pasa por un mecanismo intermitente que detiene, por un corto espacio de tiempo, cada fotograma delante de la abertura. Unos bucles de película, tanto antes como después del mecanismo intermitente, permiten que se realicen las súbitas detenciones y arrastres de la película.

Ref.: Calvo, C. (2007), p. 124; Magny, J. (2005), p. 77; Konigsberg, I. (2004), pp. 454-455; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.852

Proyector de cine
V. Proyector cinematográfico

Proyector Pathé-Lumière
Proyector cinematográfico* para películas de 35 mm*, en madera, metal y vidrio, con obturador de tres palas (clásico del cine mudo) y manivela. Este aparato, capaz de proyectar bobinas de hasta 300 m, es un *Cinematógrafo Lumière*, transformado y perfeccionado en los talleres de los hermanos Pathé entre 1902 y 1905.

El proyector Pathé-Lumière fue admitido por la Comisión Interministerial de Aparatos Cinematográficos de Francia, para ser destinado especialmente a colegios, institutos y sociedades recreativas. Obtuvo la aprobación del Ministerio de Instrucción Pública y de los Colegios de París, y fue autorizado para funcionar sin cabina por la Jefatura de Policía.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 53

Prueba antes de la letra
Prueba resultante de estampar una matriz en la que la imagen está terminada, y en la que falta por grabar o dibujar la letra* (antes de que lleve la inscripción que dice lo que representa). Generalmente, la frase "antes de la letra" se aplica cuando ha sido introducido parte del texto en el soporte de la estampación, sin estar completo, reservándose la fórmula "prueba antes de toda letra" para aquella estampa* obtenida de una matriz en la que aún no ha sido grabada letra alguna.
Avant la lettre y *avant tout la lettre* son las expresiones en francés utilizadas por los coleccionistas para referirse a estas pruebas.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 763; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 362; Blas Benito, J. (1996), p. 139

Prueba de artista
Primera prueba que se obtiene de un grabado antes de proceder al tiraje definitivo. Son estampas* tan definitivas como las de la edición venal o los fuera de comercio*.

A las pruebas de artista se las reconoce por llevar anotada a lápiz la abreviatura P. A. –E. A. en francés o A. P. en inglés–, y también es frecuente individualizar cada una de ellas con cifras romanas.
Este tipo de pruebas están reservadas al artista y destinadas a su colección personal o, en su caso, al depósito legal. Aunque el número de ellos varía, dependiendo de la exclusiva voluntad del artista, existen unos límites normalizados y aceptados no pudiendo superar un 10% de la tirada.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 763; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 362; Blas Benito, J. (1996), pp. 139-140

Prueba de color

Prueba que el estampador lleva a cabo ante la supervisión directa del artista, siendo producto del ensayo en el taller de estampación con tintas de diferentes colores. Tanto las de color como el resto de las pruebas realizadas para comprobar el tipo de papel más adecuado o el método de estampación idóneo, se obtienen cuando el trabajo sobre la matriz está completamente terminado y culminan con el *bon à tirer* que regula la tirada. Es habitual que el estampador anote en cada una de estas pruebas las características específicas de las tintas y mezclas de color empleadas.

Ref.: Blas Benito, J. (1996), p. 140

Prueba de estado

Estampa* resultante de la comprobación que el artista gráfico hace de las distintas fases de desarrollo de su trabajo y que realiza estampando la matriz en el estado en que se encuentra. En la medida en que los resultados varían de una prueba de estado a otra, como consecuencia de la adición o sustracción de elementos, cada una de ellas resulta única. A veces el artista ordena las sucesivas pruebas marcándolas con la expresión "primer estado, segundo estado...".
Todas las pruebas de estado son estampas, pero no todas las estampas son pruebas, por lo que observaciones tan frecuentes como las de "tirada compuesta por tal número de pruebas" emplean de forma incorrecta el término.

Ref.: Carrete Parrondo, J. (2007), p. 379; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 763; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 362; Blas Benito, J. (1996), p. 140

Prueba de estampación

Ensayo que se realiza sobre papel en el taller de estampación y ante la supervisión directa del artista, hasta la prueba definitiva antes de comenzar la estampación en serie.

Ref.: Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes: inventario (2002), p. 32

R

Radiografía
Fotografía* obtenida por medio de rayos X. Además de su utilización clínica para diagnósticos médicos, se emplean además para procesos de estudio y restauración de obras de arte.

Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 251

Recordatorio
En general, aviso, advertencia, comunicación u otro medio para hacer recordar alguna cosa. Aunque, por lo general, se denomina recordatorio a la estampa religiosa* cuya función es la de ser dada o enviada en recuerdo y conmemoración de un acontecimiento personal de carácter religioso (Bautismo, Comunión, funeral, Ordenación, jubileo, aviso de misas, etc.). La tarjeta* lleva impreso un texto recordando dicho evento, su fecha y, a veces, una oración o texto religioso. En ella, puede aparecer un soporte que encuadre la figura a manera de filete trazado por pequeñas perforaciones sucesivas.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) *et al.* (2001), *s.v.* image de commémoration, p. 110; García Ejarque, L. (2000), p. 383; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* image de commémoration, p. 236

Recordatorio de Bautismo
El que se presenta, en su mayor parte, en forma de pequeño libro de dos hojas, y algunos contienen en su interior un pliego atado con un cordón de seda. Destacan los que están ilustrados con niños recién nacidos que pueden aparecer colgando

del pico de una cigüeña o dormido en su cuna. A veces aparecen ilustraciones con motivos religiosos, aunque también se emplean motivos de carácter profano (herraduras, tréboles) como deseo de buena suerte para el recién nacido. Las palabras que aparecen sobre la cubierta aluden al tipo de celebración. Los datos del acontecimiento y sus participantes están impresos en el interior.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 43

Recordatorio de Comunión

Tarjeta* que comunica o recuerda la celebración religiosa de la Primera Comunión. Los más antiguos, que corresponden a finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX, están ilustrados con escenas de niños vestidos con el traje típico de estos actos, acompañados de ángeles o recibiendo la Sagrada Forma. En el reverso se imprimen los datos de la celebración precedidos por la frase "Recuerdo de la Primera Comunión"; en los recordatorios* más antiguos dicha frase también se imprime en el anverso.

Estas sencillas comunicaciones o avisos constituían una especie de primera tarjeta de presentación del infante.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Ramos Pérez, R. (2003), pp. 44-45; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) *et al.* (2001), *s.v.* image de commémoration, p. 110; Vicente Redón, J. D. (coord.) (1999), M.ª A. Herradón Figueroa, p. 211; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* image de commémoration, p. 236

Recordatorio de defunción

Aquel que se presenta en forma de tarjeta* de una hoja o pequeño libro de dos hojas ribeteadas por un filete de color negro. Normalmente están ilustrados con figuras religiosas, ángeles, escenas de la Virgen a la vuelta del Calvario, Cristo crucificado, o con símbolos como cruces*, corazones sangrantes y coronas de espinas*. Suelen llevar impreso el nombre del fallecido y de los familiares, fecha y lugar del fallecimiento y de la celebración del funeral.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Ramos Pérez, R. (2003), p. 47; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) *et al.* (2001), *s.v.* image de commémoration, p. 110; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* image de commémoration, p. 236

Recortable

Hoja u hojas de papel o cartulina con figuras* que se recortan para entretenimiento, juego o enseñanza y que a veces sirven para reproducir un modelo*. En el recortable se distinguen tres variedades o tipos: el recorte de siluetas, el recorte simple con calados y el corte plegado.

Hasta la Primera Guerra Mundial, los recortables habían ofrecido una gran variedad de uniformes del ejército español, junto a otros temas. La neutralidad española hace perder el protagonismo a los temas militares españoles, recuperándolo nuevamente durante la Guerra Civil. El conjunto de series es notable y dan una idea bastante amplia de las armas y uniformes que participaban en el conflicto. Durante esta época, la empresa española La Tijera ofrece como novedad el que las figuras estuvieran impresas en las dos caras de la hoja, de modo que, una vez recortadas, aparecía el soldado completo.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.301; Corredor-Matheos, J. (1999), pp. 161-162 y pp. 196-197; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), pp. 71-72 y p. 75

Recortable de muñecas
El que representa dibujos* de muñecos y de sus vestidos. Gracias a su bajo coste, este juguete se convierte en uno de los más accesibles para los niños.
Son famosas algunas series de este tipo de recortables*, como los pertenecientes a la marca o firma *Muñecos recortables Mariquita*. En ellos, cada hoja reproduce una muñeca en ropa interior y el traje regional correspondiente.
[Fig. 72]
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.301; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), pp. 71-72; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 40

Recortable de siluetas
Perfiles de retratos que contorneaban imágenes en sombra. Se hace con tijeras en papel negro y, con menor frecuencia, en papel blanco o de color. Dentro del contorno lleva pocos calados o ninguno.
El recortable de siluetas surge en Europa entre 1740 y 1760, denominándose inicialmente "sombras chinescas".
Ref.: Lammèr, J. (1989)

Recortable de transportes y de construcciones
Patrones de cartulina o de cartón de transportes o de arquitecturas tanto antiguas como modernas. Se trata de un sistema mediante el cual se recrean a escala los lugares preferidos como edificios, interiores, ciudades, jardines, mobiliarios o medios de transporte.
[Fig. 73]
Ref.: Quiney, A. (2005), p. 267

Reflectoscopio
V. Zoograscopio

Remate
Ilustración gráfica* u ornamentación colocada en los impresos tipográficos al final de un capítulo. Una de las ilustraciones más frecuentes en los remates de los libros antiguos fue el marmosete*; entre las ornamentaciones eran habituales las viñetas*.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 145

Reproducción fotomecánica
V. Estampa fotomecánica

Rueda de la vida
V. Zootropo

Rueda de Newton
Disco* de unos 30 cm de diámetro con los colores del arco iris y fabricado con chapa. Consta de una chapa circular en la que se representan, en franjas que van desde el centro hasta el exterior, el rojo, naranja, amarillo, verde, azul, añil y violeta. Cuando el disco se hace girar aparece el color blanco por el efecto de la persistencia de la retiniana, que superpone todos los colores en nuestra retina.

Este objeto fue ideado por Isaac Newton en 1667 para reconstruir la luz blanca a través de los colores del espectro. La rueda de Newton es un aparato de física, de la era precinematográfica, que muestra con su funcionamiento un descubrimiento básico para el nacimiento del cine.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 15; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 25

Rueda de Faraday

Placa circular con dientes situados a intervalos regulares que engranan las perforaciones de la película para moverla a través de una cámara*, proyector* o positivadora. El aparato en principio estaba formado por un sistema mecánico de dos ruedas perforadas, con diferentes formas o dibujos que se mueven en sentido contrario. Las dos ruedas estaban colocadas a corta distancia la una de la otra y montadas en un mismo eje de rotación. Haciéndolos girar a través de una manivela, se perciben diferentes efectos ópticos, que dependen de la velocidad del giro. La rueda de Faraday evolucionó al sustituir una de las ruedas por un disco en el que se trazaban tantos radios como perforaciones. Así, si se ponía el disco en movimiento y el observador miraba la imagen en un espejo a través de las perforaciones, se producía la ilusión óptica de que los radios dibujados se movían. Dependiendo de la velocidad de las ruedas, se pueden percibir las ilusiones ópticas de verlos girar lentamente hacia delante, hacia atrás o parados.

Fue presentado el 10 de diciembre de 1830 en la Royal Institution y dado a conocer siete años después al publicarse en la sección de experimentos científicos de la revista inglesa *The Saturday Magazine*. Michael Faraday demostró científicamente la persistencia retiniana tras comprobar los efectos ópticos que producen los radios de una bicicleta en movimiento.

Ref.: Jiménez, C. (2008), *s.v.* rueda dentada de Faraday, p. 20; Konigsberg, I. (2004), p. 482; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 26; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 44-45

Rueda dentada de Faraday

V. Rueda de Faraday

S

Sello agotado
Sello de correos* que, aunque no se encuentra a la venta en las estafetas, continúan teniendo poder de franqueo.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008)

Sello barrado
Sello de correos* que aparece con una inutilización impresa a máquina de varias líneas horizontales.
Los sellos barrados comenzaron en el año 1854 y las barras se usaban para inutilizar los sellos retirados de circulación, es decir, los restos no vendidos y los canjeados por la emisión posterior.
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008)

Sello benéfico
Sello de correos* cuyo importe está destinado a sufragar obras de beneficencia. Su principal característica es la de una tasa añadida al valor facial del sello, cuyo destino es sufragar los gastos de determinadas entidades benéficas para financiar obras de interés público o para la ayuda de catástrofes. La cantidad benéfica va separada del valor postal por el signo más (+).
En ocasiones, determinados países han puesto sellos a la venta a precio superior a su valor de franqueo, destinando la diferencia a fines benéficos; sin embargo, tales sellos no tendrán en la filatelia tradicional la consideración de sellos benéficos. Otras

veces se añade a los sellos normales de franqueo otro especial cuyo importe se destina a objetivos de beneficencia; son estos últimos los que tradicionalmente se consideran sellos benéficos.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello conmemorativo

Sello de correos* emitido en recuerdo o exaltación de alguna personalidad, acontecimiento u otros motivos.

En España no aparecen sellos de esta clase hasta el 1 de mayo de 1905 y conmemoran el Tercer Centenario de la publicación del Quijote. Otros sellos conmemorativos a destacar emitidos en España son los correspondientes a la serie de las Exposiciones de Sevilla y Barcelona emitidos en 1929 o los de la *Serie Goya* y del *Congreso Internacional de Ferrocarriles*, ambas emitidas en 1930. Los sellos conmemorativos no fueron admitidos en el correo internacional hasta el Congreso de la Unión Postal Universal (UPU) de 1920.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Jerez Pastor, A. (2005), p. 189; Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo aéreo

Sello de correos* emitido para pagar los derechos de correo aéreo de manera especial, aunque pueda ser utilizado para el pago de las demás tasas y derechos postales.

Italia fue uno de los primeros estados en emitir sellos especiales para correo aéreo, sobrecargando con este objeto sellos urgentes aparecidos con anterioridad. Fue el primer envío aéreo y tuvo lugar el 2 de mayo de 1917, con destino Torino-Roma y Roma-Torino. En España se pusieron en circulación por primera vez el 1 de abril de 1920, utilizándose para esta emisión una tirada especial de los sellos de uso general sobrecargados con "CORREO AÉREO"; se utilizaron los sellos n.º -292/96.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo certificado

El que es concebido especialmente para el pago del derecho de certificación, aunque también se puede utilizar para franqueo o abono de otros servicios postales.

Los primeros sellos de correos* adhesivos para certificado fueron puestos en circulación por España el 1 de enero de 1850.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo de campaña

El que es emitido para uso exclusivo de tropas en operaciones militares.

En España se elaboró en 1939, por parte del Gobierno de la Segunda República, una serie de sellos de esta naturaleza que no llegó a ser puesta en circulación por haber finalizado la Guerra Civil antes de que los sellos hubiesen sido distribuidos por la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo fluvial

Aquel que es elaborado especialmente para su empleo en la correspondencia transportada por buques-correo fluviales.

Son de gran interés, filatélico y postal, los sellos austriacos emitidos en el periodo 1866-1878 para uso de envíos transportados por la Compañía Danubiana de Navegación a Vapor.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo interior

El que es elaborado especialmente para el correo interior.

El primer sello de correos* español para correo interior de las poblaciones, con valor de un cuarto, fue emitido en 1853 para franquear la correspondencia interior de Madrid.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo ordinario

Sello de correos* de uso corriente que puede ser utilizado en todo el ámbito del país. Las indicaciones de los valores de cada ejemplar representan en estos la tasa de porte a cargo del remitente.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo por bicicleta

En los correos de naturaleza particular servidos por ciclistas, se emplearon sellos de correos* especiales elaborados por las diversas empresas encargadas del servicio, con el fin de que sirvieran como justificantes del pago del transporte de la correspondencia. En España, y más concretamente en Barcelona, la empresa Postal Express utilizó durante los años 1904-1907 sellos adhesivos para el correo local que tenía establecido en la capital catalana.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo submarino

Sello de correos* concebido para el pago de tasas y derechos relativos al correo-transporte por vía submarina.

Los primeros sellos de correo submarino, que integran una serie de seis valores, fueron emitidos por Alemania en 1916 con el objeto de ser utilizados en la correspondencia dirigida desde este país a Estados Unidos, debido a la dificultad que suponía un transporte regular convencional a causa de la Primera Guerra Mundial. En España, el 11 de agosto de 1938 se emitió una serie de seis valores que tenían como fin ser utilizados en la correspondencia transportada por el correo submarino establecido por el Gobierno de la Segunda República entre los puertos de Mahón y Barcelona.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de correo urgente

V. Sello de urgencia

Sello de correos

Pequeño impreso, signo representativo del pago de tasas y/o derechos postales de la correspondencia para franquearla o certificarla, emitido por un Estado u organis-

mo con capacidad legal de emisión y que se utiliza generalmente adhiriéndolo a la correspondencia, aunque puede aparecer impreso sobre diversos soportes –tarjetas*, sobres, fajas, etc.–, dando así origen a los enteros postales*.
El primer sello de correos nació en Gran Bretaña en 1840 y los primeros emitidos en España son de enero de 1850.

[Fig. 74]

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 403; Padín Vaamonde, F. J. (1996); Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1994), p. 269

Sello de devolución

Sello de correos* concebido para adherir a la correspondencia que ha de ser devuelta a los respectivos remitentes al no haber sido posible entregarla al destinatario.
Tales sellos o etiquetas* fueron empleados por primera vez por el servicio postal de Baviera, que en el año 1865 emitió una serie sin valor facial para uso en diversas ciudades. En España se elaboró en 1875 un sello de devolución, si bien en este caso para ser empleado en la correspondencia sobrante procedente del extranjero; dicho sello no llegó a circular, debido a las dificultades que entrañaba el procedimiento establecido para llevar a cabo la devolución al lugar de origen de muchas de las cartas sobrantes detenidas en las diversas oficinas postales.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de fechas

Sello de correos* utilizado por los servicios postales para estampar en la correspondencia a fin de dar constancia de la fecha de salida, llegada o tránsito de esta por una determinada oficina de Correos.
Con frecuencia, y en la actualidad de forma general, los sellos de fechas, también llamados "fechadores", se emplean así mismo con la función de matasellos*.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de franqueo

Sello de correos* que, sea empleado solo o junto con otros de la misma naturaleza y por el valor necesario establecido por la tarifa postal vigente en el momento de su uso, sirve para que la correspondencia a la que acompaña circule franca. Como norma general, estos sellos son los específicos de Correos, aunque en circunstancias extraordinarias se han utilizado también sellos concebidos para funciones diferentes a las postales, como son los sellos fiscales y los telegráficos.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de franquicia

Sello de correos* adhesivo o estampado que, adjuntado a la correspondencia, indica que la persona u organismo remitente de la misma goza de franquicia postal.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de franquicia militar

Sello de correos* que es reconocible por inscripciones, a veces en forma de sobrecarga, como FM (*Franchise Militaire*) en los franceses, en los daneses SF (*Soldater*

Frimaerke), etc., repartidos gratuitamente entre las tropas a fin de facilitar las comunicaciones de los soldados con sus familiares.
Los primeros sellos de franquicia militar fueron emitidos por Brasil en 1865, aunque, al parecer, no se llegaron a repartir entre las tropas de operaciones en la guerra que enfrentó a este país con Paraguay.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de giro postal
Sello de correos* que es especialmente concebido para ser adherido en talones de giro postal, y que representa el pago de los derechos que deben satisfacerse en ocasión de utilizar este servicio de Correos.
En España, los sellos de giro fueron creados en 1911 y empleados hasta 1923, fecha en la que fueron suprimidos, siendo reconocibles por la inscripción "Giro".
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de guerra
Sello de correos* que se emite a raíz de un conflicto bélico, para ser añadido a los normales de la correspondencia en concepto de propaganda o con fines benéficos, aunque no necesariamente de empleo obligatorio en esta, en cuyo caso sería considerado como sello de impuesto de guerra*.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de impuesto de guerra
Sello de correos* que se emite para arbitrar recursos durante una guerra con aplicación obligatoria en la correspondencia, sin cuyo concurso no circula. Estos sellos son reconocibles por ostentar en su diseño, o a través de una sobrecarga, inscripciones como "Impuesto de guerra", "*War tax*", "Tasa de guerra", etc.
Los primeros sellos de esta clase fueron puestos en circulación por España el 1 de enero de 1874, a consecuencia de la Tercera Guerra Carlista que enfrentó al Gobierno de la República con los partidarios de Carlos María de Borbón y Austria, pretendiente a la Corona española.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de impuesto postal
Sello de correos* que ha sido creado para arbitrar recursos durante una circunstancia determinada, con aplicación obligatoria en la correspondencia y sin cuyo concurso no circula.
A lo largo de la historia del sello de correos* en España se han emitido distintos tipos como los conocidos con el nombre de "Sello de Impuesto de Guerra", "Plan Sur de Valencia", "Pro-Tuberculosos", etc.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996); Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1994), p. 272

Sello de servicio
V. Sello oficial

Sello de servicio especial
V. Sello oficial

Sello de sobretasa
Sello de correos* que es utilizado exclusivamente como pago de un determinado recargo sobre una tasa oridinaria, sin que tenga valor de franqueo.
Los primeros sellos de esta clase que se emitieron en España datan de 1874 y se emplearon como pago del impuesto de guerra.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello de urgencia
Sello de correos* que se emite para hacer efectivo el pago de los derechos del servicio de urgencia y que suele reconocerse por inscripciones como "Urgente", "Entrega Especial", "Entrega inmediata", "Expreso", "*Express*", "*Special delivery*", o equivalente en otros idiomas.
Los primeros sellos de esta clase aparecieron en Estados Unidos en 1885.
Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello dentado
Sello de correos* con dientes; el número de estos, que puede ser distinto en el borde horizontal y en el vertical, es una característica del tipo de emisión o serie y se mide por los contenidos en 2 cm longitud.
Si un sello carece de dentado se dice que es sin dentar, lo que en ciertos casos constituye un error o una variedad. Los primeros fueron puestos en circulación por Gran Bretaña en 1854, datando los primeros españoles del 1 de enero de 1865.
[Fig. 75]
Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); García Ejarque, L. (2000), p. 130; Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello falso
V. Falso

Sello falso filatélico
V. Falso filatélico

Sello falso fiscal
V. Falso fiscal

Sello fraccionado
Sello de correos* cortado por la mitad en diagonal, vertical u horizontalmente, y que ha sido fraccionado para ser empleado por la mitad del valor facial que se expresa en el mismo. Normalmente se trata de un sello que, a causa de una carencia de determinados valores a la venta, ha sido dividido por medio de cortes o perforaciones en un cierto número de partes, a fin de utilizar cada una de ellas para franqueo, por un valor equivalente a una fracción semejante del facial del sello entero. El más común es el dividido en dos partes iguales o bisecado (hay sellos cortados en tercios y en cuartos).
Los sellos fraccionados, supuestamente circulados, deben conservarse en pieza entera o al menos sobre fragmento, a fin de que, a través del matasellos*, pueda com-

probarse su autenticidad como sello circulado por estar "cosidos" al papel o cartulina donde estén adheridos.

Ref.: Catálogo especializado FILABO (2008); Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello local

El que es utilizable únicamente en una parte de un Estado. En España existen cuatro categorías de sellos locales: los emitidos por el Estado con validez de franqueo en una zona determinada, como son los de correo interior de Madrid de 1853; los aparecidos como consecuencia de disposiciones de autoridades locales, con poder de franqueo en una determinada zona como, por ejemplo, el sello de 30 c aparecido en Granada en 1936; los autorizados por el gobierno como sobretasa local, caso de los sellos de recargo del Ayuntamiento de Barcelona, y aquellos cuya emisión fue dispuesta por autoridades locales para sobretasa, como los numerosos sellos que circularon durante la Guerra Civil.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello local de recargo

V. Sello local

Sello nuevo

Sello de correos* o entero postal* que no ha sido usado. En los catálogos filatélicos los sellos nuevos suelen indicarse con asteriscos: tres asteriscos (***), sello con goma original sin señal de haber tenido charnela*; dos asteriscos (**), sello con goma original y señal de charnela; un asterisco (*), sello nuevo sin goma.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello obliterado

El que ha sido inutilizado mediante matasellos*, marca que se le aplica para señalar que ha sido empleado impidiendo de esta manera su reutilización.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello oficial

Aquel que es empleado adherido o estampado para indicar que la correspondencia circula franca por proceder de ciertos organismos estatales.

Los primeros sellos adhesivos especiales para correo oficial fueron emitidos por España el 1 de julio de 1854 y en ellos no figura valor facial alguno, tan solo el peso máximo del envío para el cual podían ser utilizados. En algunos países se emplean los sellos de correos* ordinarios habilitados o perforados convenientemente. También se conocen con el nombre de "sellos de servicio oficial" o "sellos de servicio".

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello para impresos

El que es emitido de manera especial para ser utilizado en el franqueo de impresos. España fue el primer país que empleó esta clase de sellos, emitiendo, el 1 de julio de 1867, dos valores de 5 c y 10 c con la inscripción "Impresos". Otras naciones utilizaron sellos ordinarios o una habilitación*, como es el caso de Checoslovaquia que

en 1934 sobrecargó con "O.T." (*Obchodni Tiskopis* o impresos comerciales) sellos para periódicos.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello perforado

El adhesivo o entero que presenta letras o figuras obtenidas por perforación.
Los primeros ensayos de perforación se realizan en España en 1864.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996); Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1994), pp. 266-267

Sello postal

V. Sello de correos

Sello sin dentar

El carente de perforación que facilite su separación de los contiguos. En determinados casos, por ejemplo en las emisiones del siglo XIX, se trata de un sello tipo, mientras que en otras es una variedad de un sello dentado* o trepado.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996)

Sello sobrecargado

Aquel que lleva impreso una inscripción, marca o dibujo* con el fin de aportar una información complementaria o modificar la que figura originalmente en el grabado de este. En la mayoría de los casos la sobrecarga indica un cambio del valor facial en un sello, que es apto para circular bajo condiciones diferentes a las previstas en el momento de su emisión o bien tiene por objeto dar constancia de que ha sido habilitado para un determinado servicio o para conmemorar un suceso.

En España, son bien conocidas las sobrecargas "Habilitado por la Nación" aplicada sobre sellos de Isabel II en el año 1868, y "República Española", estampada en 1931 sobre sellos de Alfonso XIII.

Ref.: Padín Vaamonde, F. J. (1996); Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre (1994), p. 268

Sello trepado

V. Sello perforado

Sistema óptico

En una cámara de vídeo*, conjunto de elementos que captan la escena que ha de ser analizada por el sistema. Está compuesto por un objetivo de focal fija o, por lo general, un objetivo de focal variable (*zoom**) que permite alcanzar distintos ángulos de la imagen.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 83

Sombra-cinema

Aparato óptico del siglo XIX compuesto por un resorte musical y una trama vertical, detrás de la cual pasaba una banda de papel de 4,30 m. Dicha banda estaba impresionada con dibujos en secciones verticales. Todos los componentes de este meca-

nismo se instalaban en el interior de una caja y se iluminaban por retroproyección. Las partes móviles de los personajes se dibujaban en dos posiciones de manera alternativa, lo que provocaba que la trama enmascarase sucesivamente una posición y después la otra; así se conseguía producir en el espectador la impresión de movimiento.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 132; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 30-31; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 50

Sound-track

V. Banda internacional

T

Taco de calendario
Conjunto de hojas de papel superpuestas que forman el calendario*. En el caso del calendario mural* estas se sitúan en la mitad inferior.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 416

Talbotipo
V. Calotipo

Tambor mágico
V. Zootropo

Taquiscopio
Modalidad de zootropo*, de tracción eléctrica, creada por el alemán Ottomar Anschütz en el último cuarto del siglo XIX, y que contenía entre sus soportes imágenes fotográficas fijadas en diapositivas de vidrio. Estaba compuesto por un tambor que, a diferencia del zootropo, permitía la rotación tanto en un sentido horizontal como vertical. Incluía el uso de series de fotograbados en cintas de 72 × 5 cm, entre los que llegaron a sumar 15 motivos diferentes. Las imágenes fotográficas se colocaban en una cinta que ocupaba la longitud de la circunferencia. En las mencionadas cintas se practicaban agujeros para ver las correspondientes copias fotográficas.
Ref.: Brunetta, G. P. (2011), p. 63; Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 132-133; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 31; Castellanos Mira, P. (1999), p. 22; Frutos Esteban, F. J. (1996), pp. 51-52

Tarjeta
Pieza rectangular, de cartulina o de otro material, que lleva algo impreso o escrito.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), pp. 2.138-2.139; García Ejarque, L. (2000), p. 417

Tarjeta artística
Tarjeta postal ilustrada* cuyo tema principal es la reproducción de las obras de arte más representadas en los museos.
La cantidad y variedad de este tipo de tarjetas hace suponer una fuerte demanda por parte de un público que, a principios del siglo xx, estaba interesado en coleccionar la pintura de los grandes maestros.
[Fig. 78]
Ref.: Carrasco Marqués, M. (1992), pp. 279-284

Tarjeta de circo
Tarjeta postal ilustrada* en la que este espectáculo es el protagonista. Como en el caso del cartel de circo*, se pueden clasificar en dos grupos: las que destacan aquellos aspectos que hacen referencia al espectáculo en general o describen el programa completo, y aquellas que anuncian un número o artista determinado.
Hacia 1920 la tarjeta postal ilustrada ya había logrado constituirse en un importante negocio, además de ser ya un generalizado elemento de comunicación, con considerables temáticas (animales, arte, artistas, medios de locomoción, celebraciones, cine, circo, deportes, erotismo, exóticas, vistas de paisajes o monumentos, religiosas, etc.), diferentes formas (bordadas, compuestas, con caricaturas*, con relieve, desplegables, dibujadas, esmaltadas, fotográficas, panorámicas, perfumadas, transformables, etc.) y con una utilización notable en diversos sectores sociales.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 20; Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), pp. 38-39

Tarjeta de espectáculos
Tipo de tarjeta* que surge para dar publicidad a la celebración de eventos que permiten la diversión o la evasión, tales como espectáculos musicales, teatrales o de tipo deportivo.

Tarjeta de felicitación
Aquella con la que se felicita. Consta de una sola hoja, con los márgenes troquelados y zonas caladas o perforadas en la mayor parte de los casos. Por lo general, son ilustradas con motivos florales, corazones, figuras humanas y animales, parejas, paisajes, etc., conteniendo en el recto de las tarjetas distintas frases alusivas. El verso se reserva para la felicitación o dedicatoria manuscrita.
Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), p. 27; Ramos Pérez, R. (2003), pp. 21-22

Tarjeta de gabinete
V. Cabinet

Tarjeta de luto
Tarjeta de visita* atromarginada (márgenes orlados en negro) para indicar que el titular está de luto.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2001), *s.v.* impreso atromarginado, p. 229; García Ejarque, L. (2000), p. 417; Carandell, L. (2000), p. 157

Tarjeta de medio luto
Tarjeta de visita* que lleva en negro su ángulo superior izquierdo para indicar que el titular está de medio luto.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 417

Tarjeta de Navidad y Año Nuevo
La que se utiliza para felicitar esas fechas; se presenta en forma de una hoja, de librito de dos hojas o con una imagen oculta que sobresale. Los temas más utilizados para su ilustración son los motivos florales, los paisajes nevados, las figuras femeninas y los retratos de niños. En el anverso de la hoja o en la primera página del díptico* suelen tener impresas frases alusivas a esta fiesta.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 25; García Ejarque, L. (2000), pp. 417-418

Tarjeta de presentación
V. Tarjeta de visita

Tarjeta de tipos y costumbres
Tarjeta postal ilustrada* con tipos y escenas populares propias del folclore y de la cultura tradicional de un país, cultura o pueblo.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 369-377

Tarjeta de visita
La de cartulina fina que lleva el nombre de una o más personas y, a veces, sus títulos o empleo y su dirección laboral o particular.

Las dimensiones de las primeras tarjetas de visita oscilan en los 10 cm × 60 cm, y fueron diseñadas en Francia por Adolphe E. Disderi en 1854. La tarjeta de visita tomó su nombre de las tarjetas de presentación por sus similares medidas. Las impresiones que se realizaban en ambos formatos podrían ser en albúmina, plata sobre gelatina, al carbón o en impresión al colodión.
Para producir las tarjetas de visita se utilizaba una cámara que podía realizar cuatro tomas simultáneas sobre un mismo negativo, el que después de impreso se cortaba y montaba sobre cartones en los cuales aparecía la razón social del fotógrafo.

Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2008), p. 27 y p. 57; Rodríguez, J. A. (2006), p. 187; Diccionario de la Lengua Española (2001), pp. 2.138-2.139; Borges, M.; Hirt, T. y Wulf, A. (2000), p. 445; García Ejarque, L. (2000), p. 418

Tarjeta de vistas y monumentos
Tarjeta postal ilustrada* en la que destacan como motivos principales imágenes de ciudades, de paisajes o de monumentos significativos de diferentes localidades o países. Algunas de ellas tienen un pie de imprenta con las siglas de la empresa de artes gráficas que realiza la impresión y los números de la serie correspondiente.
En origen, el procedimiento de impresión más utilizado era el de fototipia a una sola tinta, generalmente en blanco y negro, o también en tonalidades sepia o azul. En algunos casos, las letras de la leyenda iban impresas en otra tinta, habitualmen-

te roja. Más tarde, a comienzos del siglo xx, en España comienzan a aparecer series de postales de vistas coloreadas, impresas en fotocromo con colores inventados. Desde el último cuarto del siglo xix y comienzos del xx, fueron numerosos y prestigiosos los editores e impresores que editaron miles de tarjetas con vistas de casi todas las ciudades españolas como la casa Hauser y Menet, Lacoste (Laurent) o Purger and Company. En 1892, fue impreso por Hauser y Menet una composición fotográfica con cuatro vistas de Madrid. En 1896, se hicieron postales de Barcelona, Bilbao, Valencia y otras ciudades andaluzas. Pero el despegue se produjo en 1897, cuando Hauser y Menet inició su denominada *serie general* compuesta por 690 tarjetas postales con vistas de ciudades, temas taurinos, cuadros del Museo del Prado, primeras páginas de periódicos, etc. En 1898, remitiendo una peseta en sellos de correos*, la casa enviaba cinco muestras de postales.

Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2008), p. 30; Almarcha Núñez-Herrador, E.; García Alcázar, S. y Muñoz Sánchez, E. (2006), pp. 50-51; Teixidor Cadenas, C. (1999), p. 12 y p. 19

Tarjeta deportiva

Tarjeta postal* con ilustraciones de escenas y de jugadores de diferentes deportes como el fútbol, tenis, pelota vasca, etc. En España, las más abundantes son aquellas relativas al juego del balompié. En el verso de las tarjetas* relativas a jugadores suele aparecer el nombre y sus cualidades, además del escudo del equipo correspondiente.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 366 y p. 376

Tarjeta Entero postal

V. Entero postal

Tarjeta enteropostal

V. Entero postal

Tarjeta humorística

Tarjeta postal ilustrada* en la que se representa la caricatura* de personajes populares: políticos, actores, cantantes, compositores, etc. En el verso de las postales, en las que se representa a personajes del mundo de la cultura, suele aparecer una pequeña biografía del mismo.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), pp. 377-378 y p. 381

Tarjeta militar

Tarjeta postal ilustrada* con tipos militares del ejército español. Normalmente, suele aparecer la firma del ilustrador en la esquina inferior izquierda de las imágenes y los datos del taller en el margen inferior derecho.

Ref.: Ramos Pérez, R. (2003), p. 375

Tarjeta postal

Documento de cartulina, generalmente de forma rectangular, que se emplea para correspondencia breve y abierta. El anverso suele estar decorado con un dibujo*,

una fotografía*, un grabado*, texto, etc. La imagen del anverso (v. Tarjeta postal ilustrada*) puede ser sustituida por información gráfica o por texto relativo a una empresa, evento, espectáculo, festejo o a un determinado producto. El reverso consta de dos partes: en la mitad derecha se suelen incluir unas líneas impresas que sirven de guía para escribir los datos personales del destinatario, y en la izquierda el remitente escribe el texto del mensaje, breve por razones de espacio. En la parte superior derecha, hay un espacio reservado para pegar el sello postal* del valor correspondiente. En la UNE 1 016 se especifica el tamaño: A6 105 × 148 mm. El peso de la cartulina utilizada debe ser superior a los 180 gr/m^2.

La tarjeta postal nació oficialmente en 1869 y, precisamente, en la edición del *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española* de ese mismo año, se introduce una importante variación en las acepciones de tarjeta que se venían presentando desde 1803. A la arraigada tarjeta de visita* se añadía "ó se remite para cumplimentar á alguna persona por cualquier motivo". Es decir, aparte del envío por otros medios, se consideraba también a la tarjeta postal para mandar mediante correo postal.

En España, la tarjeta postal fue creada por decreto de 10 de mayo de 1871. Pero hasta el decreto de tarifas del correo, publicado en septiembre de 1872, no se permitió su circulación, aunque la primera tarjeta postal oficial data de diciembre de 1873. Durante ese año, circularon en España tarjetas postales privadas anónimas y otras con nombres que correspondían, fundamentalmente, a periodistas o personas relacionadas con el mundo de la impresión.

Durante el último cuarto del siglo XX, el empleo de la tarjeta postal se generaliza en el mundo empresarial como medio para enviar catálogos, realizar pedidos, anunciar la presentación de productos, etc. Aunque normalmente son utilizadas para dar una breve noticia gráfica del destino vacacional o como tarjeta de felicitación* con ocasión de alguna fiesta o celebración (Tarjeta de Navidad y Año Nuevo*, cumpleaños, etc.). El tono general del texto resulta, en consecuencia, lúdico y dada la necesidad de concisión no entra en detalles.

[Fig. 77]

Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), pp. 27-28; Álvarez, A. I.; Núñez, R. y Teso, E. del (2005), pp. 318-319; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), pp. 691-692; Diccionario de la Lengua Española (2001), pp. 2.138-2.139; Martín, E. y Tapiz, L. (1981), p. 596

Tarjeta postal de campaña

Reedición en tamaño postal de los carteles políticos* o propagandísticos* editados durante la Guerra Civil española (1936-1939) y emitidas, en su mayor parte, por partidos políticos, sindicatos y otros agentes sociales.

La tarjeta postal* conoció en el bando republicano un gran y variopinto desarrollo facilitado por el trabajo de numerosos artistas. El Gobierno republicano potenció su utilización como medio de comunicación, permitiendo la gratuidad de la correspondencia dirigida a soldados de las fuerzas leales. Antes de cumplirse el mes del levantamiento militar, Azaña y Bernardo Giner de los Ríos, ministro de Comunicación y Marina Mercante, firmaban un decreto por el que se organizaba el servicio postal para garantizar a los combatientes "la recepción y envío de su correspondencia epistolar y de cuantos objetos postales puedan cambiar con sus familias para satisfacer sus necesidades, su comodidad o su regalo". Se crearon estafetas de correos en ca-

da una de las columnas expedicionarias, se estableció la gratuidad de la correspondencia dirigida a los soldados, se implantó el servicio de "envíos populares" y se creó la "Tarjeta postal de campaña" a utilizar solo por las fuerzas leales a la República en su comunicación epistolar.
De estas colecciones más de 10.000 ejemplares se destinaron a los frentes de batalla como elementos difusores de gran eficacia; de un lado, dando a conocer entre los miembros de estas unidades el trabajo de agitación que se llevaba a cabo en la retaguardia; de otro, utilizando a estos como vehículos transmisores del mensaje al permitirles que las pudieran utilizar en su correspondencia diaria.

Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), pp. 44-45; Julián González, I. (1993), p. 116

Tarjeta postal ilustrada

Tarjeta* o cartulina rectangular de 14,4 × 10,5 cm, con tolerancia de 2 mm, según tamaño oficial en España, que se emplea como carta* breve y postalmente más económica, con ilustración* por un lado y espacio para texto, dirección y sello de correos* por el otro. Están diseñadas para circular al descubierto, sin sobre.
En España, el nacimiento de la tarjeta postal ilustrada se sitúa en el año 1890, año en el que los impresores Oscar Hauser Mueller y Adolfo Menet Kursteiner inician sus actividades fundando la Sociedad Regular Colectiva y más tarde la empresa de artes gráficas Hauser y Menet. En 1892 comenzaron a editar tarjetas postales ilustradas basadas en composiciones de fotógrafos, entre ellos Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo (*Kaulak*). La edad de oro de estas tarjetas postales coincide con el primer lustro del siglo xx (1901-1905); uno de los más importantes impresores en Barcelona fue Josep Thomas, que llegó a ofrecer más de 20.000 temas diferentes.
A partir de 1905 y 1906 la Dirección General de Correos y Telégrafos del Ministerio de Gobernación autoriza lo que se conoce con el nombre de "reverso dividido", reservando la mitad derecha para escribir la dirección del destinatario y pegar el sello y el izquierdo para escribir el texto.
En los años 20 del siglo pasado, la mayor parte de las galerías fotográficas vendían postales en sus negocios, no solo en los de las grandes capitales, sino también en las ciudades y pueblos. En la actualidad España sigue siendo uno de los países que más tarjetas postales ilustradas edita del mundo debido, en gran parte, a su proyección turística.

[Fig. 79]

Ref.: Flores Arroyuelo, F.; Carmona Fernández, F. y García Cano, J. M. (coords.) (2009), p. 230; Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), p. 29; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), *s.v.* tarjeta postal, pp. 691-692; Riego Amézaga, B. (2001), p. 350; García Ejarque, L. (2000); Teixidor Cadenas, C. (1999), p. 9 y p. 15

Tarjeta postal infantil

Tarjeta postal ilustrada* creada por el Ministerio de Comunicación de la Segunda República española, durante la Guerra Civil (1936-1939), para ser entregada a los niños evacuados de su residencia habitual, con el fin de que las intercambiaran gratuitamente.
Las tarjetas postales infantiles, que solo podían ser utilizadas por esta población, debían ajustarse al modelo señalado por la Dirección General de Correos, a la vez que se establecía la gratuidad de la correspondencia dirigida a los niños evacuados. En ellas podían aparecer ilustraciones y textos dirigidos a los niños evacuados (los

únicos textos que Antonio Machado dirigió a un público infantil, figuran en este tipo de tarjetas postales).

Ref.: Scarano, L. y Swiderski, L. (2008), pp. 98-99; Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), p. 45; Martínez de Sas, M.ª T. y Pagès i Blanch, P. (coords.) (2000), p. 161

Tarjeta postal oficial

V. Entero postal

Tarjeta publicitaria

La que tiene una finalidad promocional o divulgativa y que sirve para dar a conocer el nombre de una casa comercial o industrial, sus manufacturas, especialidades y direcciones. Sus tamaños y calidades son muy variadas; desde el tamaño normal de la tarjeta de visita* hasta el tamaño postal y en forma más cuadrada o más alargada. Suelen tener el logotipo, marca, imagen de la empresa, colores y demás recursos gráficos.

A partir de la década de 1870, comienzan a multiplicarse las tarjetas postales ilustradas* que ofrecerán contenidos muy variados, entre los que serán relevantes los publicitarios, desde vistas de hoteles, fábricas o establecimientos a muestrarios de productos. Se hará frecuente la tarjeta, con fotografía* local, que al dorso ofrece la publicidad de alguna empresa, no destinada a circular sino como objeto de regalo de la firma a sus clientes. En otras ocasiones, la tarjeta incluye la fotografía por un lado, mientras que en el otro una mitad se destina a la publicidad y en la otra se deja el espacio suficiente para reseñar dirección y franqueo.

[Fig. 80]

Ref.: Checa Godoy, A. (2007), p. 73; Martín, E. y Tapiz, L. (1981), p. 595

Tarjeta taurina

Tarjeta postal ilustrada* en el que la tauromaquia es la protagonista. Como en el cartel*, por lo general se detallan aspectos de la corrida tales como las ganaderías, los nombres de los diestros, fecha y hora de la misma, etc. Los motivos iconográficos más usuales son: el toro, el caballo, los utensilios de la lidia, las suertes, los retratos de toreros y las escenas de la plaza.

A partir de 1897 se produjo en España el gran despegue de la tarjeta postal ilustrada, cuando Hauser y Menet inician su denominada *serie general* compuesta por 690 tarjetas postales con vistas de ciudades, temas taurinos, cuadros del Museo del Prado, primeras planas de periódicos, etc.

Ref.: Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), pp. 29-30

Tarjeta ventana

Ficha de tamaño estandarizado internacional o, más frecuentemente, de 89 x 100 mm, en la que se combina un texto legible a simple vista con un fotograma que se inserta en el ángulo superior izquierdo.

Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 251

Tarjetón

La de mayor dimensión que la de visita*, y tan grande como el sobre que la contiene, unos 10 × 21 cm. Esta tarjeta o cartulina se emplea para invitaciones a cenas,

comidas, etc., que suelen cerrar o inaugurar algún acto de carácter social.
Junto con el tarjetón, los documentos más utilizados como invitaciones oficiales son el saluda y la carta.

Ref.: Cuadrado Esclapez, C. (2007), p. 65; Castro Abella, F. y Corral García, E. (2007), p. 855; García Ejarque, L. (2000), p. 418

Taumatropo

Antiguo juguete que explotaba el fenómeno de la persistencia de la visión (persistencia retiniana). El nombre original en griego significaba "giro mágico", y fue llamado así por el londinense John Ayrton Paris, que lo explotó comercialmente en la década de los años 20 del siglo XIX. El taumatropo consistía en un disco* de cartón al que se le grababa una imagen diferente en cada una de sus caras, de esta manera, cuando el disco rotaba con rapidez sobre su eje transversal, mediante unos hilos, una manivela o una peonza, producía la visión superpuesta de las dos imágenes.
La singularidad del taumatropo –y de sus imitaciones posteriores, como el pedemascopio–, residía en que no trataba de crear la ilusión de un movimiento a partir de elementos estáticos, sino precisamente todo lo contrario: lograr producir la impresión de algo estático a partir de elementos dinámicos.

[Fig. 6]

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 532; Soñar el cine (1999), p. 75; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 25; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 44

Taxiphote

V. Visor estereoscópico de columna

Teleobjetivo

Objetivo* con un ángulo de visión muy estrecho y cuya distancia focal es muy larga, puede variar entre los 150 mm a los 1.200 mm, con un elemento frontal positivo distanciado de un elemento trasero negativo, de forma que la verdadera distancia focal es mayor que la distancia entre el propio objetivo y el plano focal. En fotografía*, para las cámaras fotográficas de 35 mm, un objetivo de 135 mm se considera un teleobjetivo corto. Así, se consideran verdaderos teleobjetivos aquellos que poseen longitudes focales a partir de los 180-200 mm. Los teleobjetivos de focal más larga (entre 800 mm y 1.200 mm) suelen obedecer a un diseño de espejos (réflex) para reducir su tamaño y peso.
Al actuar como telescopio, aumentando y enfocando un sujeto lejano, su uso es habitual en periodismo para algunas noticias y acontecimientos deportivos, así como para la realización de documentales. En cinematografía, al tener la capacidad de mantener relativamente grandes los objetos lejanos al mismo tiempo que aplanan la profundidad entre planos, se utilizan en algunas películas cinematográficas* para crear una sensación de la compactibilidad de la vida urbana (por ejemplo, comprimir unas filas de coches contra otras).

Ref.: Präkel, D. (2009), p. 253; Calvo, C. (2007), p. 146; Magny, J. (2005), p. 92; Konigsberg, I. (2004), p. 537

Termocolorímetro

Fotómetro* que mide la temperatura de color de la luz.

Ref.: Präkel, D. (2009), *s.v.* Fotómetro, p. 122

Tête-bêche
V. Capicúa

TIFF
Formato de fichero pensado para la descripción, el almacenamiento y el intercambio de datos *raster*; está diseñado para ser extensible con el fin de adaptarse a la evolución tecnológica. Se caracteriza por las etiquetas* variables y extensibles que contienen metadatos. En cuanto a las características técnicas, el formato TIFF (*tagges image format*) puede describir imágenes bitonales, escala de grises, paleta de color y color verdadero en diferentes espacios de color; tiene la opción de aplicar o no un sistema de comprensión y en caso de aplicarse puede ser con o sin pérdidas, además de ser compatible con alta profundidad (16 bites).
Los TIFF, creados en 1986 por Aldus Corporation, pasando un año más tarde a Adobe, permiten guardar las imágenes con el máximo de calidad, siendo uno de los más aptos para la impresión y más fácilmente rescatables y trasladables a estándares futuros. Sin embargo, tiene el inconveniente, con respecto a otros formatos, de ser uno de los que más espacio ocupa, debido a que la imagen no está comprimida. El gran tamaño de estos archivos los hace poco útiles para la transmisión y el manejo como índice.
Ref.: Präkel, D. (2009), p. 256; Iglésias i Franch, D. (2008), pp. 39-41; Sánchez Vigil, J. M. (2006), pp. 27-28; Mestre i Vergés, J. (2004), p. 80

Tintotipo
V. Ferrotipo

Tira publicitaria
Trozo alargado de papel en forma de faja o cintillo, con estructura apaisada y cuyo texto y/o ilustraciones gráficas* tienen un fin comercial.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 425; Mota Oreja, I. H. de la (1988), t. 2, p. 326

Toupie-fantoche
Juguete óptico que surge como producto de la modificación en la inclinación de los espejos, introducida en agosto de 1879 por Émile Reynaud sobre su propia patente, el praxinoscopio*. Este pequeño aparato, comercializado en 1881, estaba compuesto por cuatro espejos triangulares, con una inclinación de 45º y acodados de manera que formaran una pirámide en cuyo vértice superior se colocaba un disco* de cartón con cuatro imágenes impresas, todo ello montado sobre una empuñadura de madera, sobre la que giraba, reflejando en los espejos las fases del movimiento.
La firma Reynaud editó, para la *toupie-fantoche,* diez discos de 9,4 cm de diámetro, con sus motivos típicos: niña jugando a la pelota, bailarina sobre la cuerda floja, chino danzando con una botella en la mano, mujer saltando a la cuerda, niño comiendo helado, jinete visto de perfil, rana saltando en el agua, gimnasta sobre el trapecio* y caballo saltando obstáculos (el décimo de los discos editados no ha podido ser encontrado).
Ref.: http://www.emilereynaud.fr (2011); Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 132; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 30; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 50

Tráiler
Película de corta duración, por lo general de dos a cuatro minutos, compuesta por extractos de largometraje* u otros documentos y de un comentario escrito o verbal destinado a suscitar interés en el espectador. Está destinada a la sala de exhibición y su objetivo es dar a conocer al espectador los próximos lanzamientos cinematográficos que podrán ver en esa misma sala o en salas de ese circuito o cadena de exhibición.
Ref.: Calvo, C. (2007), pp. 147-148; Magny, J. (2005), p. 93

Transparencia
Lámina de material transparente que contiene imágenes destinadas a ser vistas con un retroproyector* o caja de luz*. Una simple transparencia puede ser completada con otra transparencia por superposición.
[Fig. 38]
Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Transparencia B/N
Lámina de material transparente, que contiene imágenes destinadas a ser vistas con un retroproyector* o caja de luz*, las luces aparecen en tono claro y las sombras aparecen en tono oscuro. Una simple transparencia puede ser completada con otra transparencia por superposición.
Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Transparencia Color

Lámina de material transparente que contiene imágenes destinadas a ser vistas con un retroproyector* o caja de luz* y cuyos colores aparecen representados por tintes originales. Una simple transparencia puede ser completada con otra transparencia por superposición.
Ref.: Díez Carrera, C. (dir.) (1998), p. 250

Trípode
Soporte de tres patas que se utiliza para evitar la trepidación de las cámaras fotográfica* y cinematográfica* y conseguir, de este modo, imágenes perfectamente nítidas con exposiciones largas o con teleobjetivos*. El trípode consta esencialmente de dos partes: la cabeza de trípode*, también llamada cabezal, y los pies de trípode*. La cámara se puede enroscar directamente a la cabeza del trípode o bien hacerlo mediante una pletina de liberación rápida. Para evitar cualquier interferencia el obturador* de la cámara se suele activar a distancia con un disparador de cable* (mecánico, electrónico o por emisión de infrarrojos). Los tres tipos básicos de trípode son: el estándar, con una altura aproximada entre 1,2 m y 2,1 m; el *sawed-off*, manejable aproximadamente desde 90 cm a 1,50 m, y el pequeño, que lo es desde aproximadamente 60 cm a 90 cm. El trípode enano, que no es técnicamente tal sino una pieza de metal sin patas ajustables, permite a la cámara filmar o fotografiar desde una altura aproximada de 20 cm sobre el suelo.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al*. (2009), pp. 95-97; Präkel, D. (2009), p. 259; Calvo, C. (2007), p. 148; Konigsberg, I. (2004), pp. 556-557

Trípode gimbal
V. Cabeza gimbal

Tríptico (1)
Grabado* o impreso* dividido en tres partes u hojas, de las cuales las laterales se doblan sobre la del centro.
Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 861; García Ejarque, L. (2000), p. 433

Tubo de cámara
En una cámara de vídeo*, elemento encargado de la transformación de la luz en valores de tensión. Por lo general, los tubos de cámara, también llamados CCD (*Charge Cuppled Devices*), que son utilizados en estudios tienen un diámetro de una pulgada y 2/3 de pulgada para aquellos equipos más livianos; para las cámaras domésticas el diámetro es de ½ pulgadas. Las cámaras de color suelen disponer de uno a tres tubos.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 83 y p. 86

Tubo de extensión
Anillo que se coloca entre el cuerpo de la cámara fotográfica* y el objetivo* y que es utilizado para aumentar el tamaño de una imagen en fotografía macro (fotografía con una escala entre 1:1 (tamaño real) y 20:1 (la imagen del sujeto es 20 veces mayor que el sujeto). Si la longitud del tubo es igual a la longitud focal, la reproducción del sujeto será a tamaño real.
Ref.: Präkel, D. (2009), *s.v.* Fotografía macro, p. 120 y p. 260

U

Ultraficha
Microficha* cuyas imágenes tienen una relación de reducción que va de 1:90 en adelante, por lo que tienen una gran capacidad de almacenamiento (de 2.600 fotogramas en adelante).
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 435

Ultramicroficha
V. Ultraficha

V

Vale real

Título de una antigua deuda pública. Los vales reales, emitidos durante los reinados de Carlos III y Carlos IV, han sido considerados como el primer papel moneda conocido en España. Se trataba de una forma de deuda pública, creada en 1780, para hacer frente a los gastos de la guerra contra Inglaterra y a la falta de liquidez causada por la interrupción de las remesas procedentes de las colonias. Llevaban el distintivo de ser dados por el rey, las firmas del Tesorero General y del Contador de Data y Guerra de la Tesorería Mayor, así como el sello o cifra de la emisión y renovación. También figuraba, manuscrito, el nombre de la persona que los suscribía y el año en que circularían, pues debían renovarse anualmente en la Real Tesorería hasta su extinción por redención del capital.

El vale real era admitido por todas las cajas públicas como pago de contribuciones, deudas o créditos con la Real Hacienda y tenía validez en los pagos de comercio al por mayor.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* vale, p. 2.265; Tortella, T. (1994), pp. 27-40

Verascopio

Cámara estereoscópica* de bolsillo lanzada al mercado por Jules Richard en 1894. Con un peso de apenas un kilogramo, este aparato poseía dos objetivos*, cinco velocidades distintas de obturación y un chasis intercambiable a plena luz. Podía llegar a obtener 12 placas estereoscópicas o 24 simples.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 99; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 22

Victoria
Formato de fotografía* estándar introducido en tiempos del colodión húmedo, intermedio entre la *carte de visite** y el *cabinet**. Se introduce hacia 1870 y las dimensiones de la copia son de 75 × 115 mm, montada sobre cartón de 83 × 122 mm.
Ref.: Márquez, M. B. (1993), p. 15

Video disco digital
V. DVD

Videocámara
V. Cámara de vídeo

Videocasete
Cartucho* que contiene una cinta magnética* de vídeo para grabar y reproducir tanto imagen como sonido. La cinta discurre entre las bobinas* de alimentación y de recogida del cartucho, de forma que el casete es una unidad autónoma que se puede insertar en el grabador sin que la cinta se tenga que enhebrar.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 573; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 421

Videocinta
Cinta magnética* en la que se graban textos, imágenes o sonidos reproducibles en pantalla de televisión.
Ref.: Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 421

Videodisco
Disco rígido en el que se graban imágenes de vídeo* y sonido y a partir del cual se pueden reproducir en una pantalla de televisión o en un monitor de vídeo.
La forma más antigua de videodisco, que utilizaba una aguja para grabar y reproducir la imagen y el sonido, demostró no ser popular. A pesar de ello, el sistema de grabación y reproducción láser u "óptico" se sigue utilizando actualmente por su mayor calidad de reproducción y sus numerosas funciones programables.
Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 573; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 421

Videograbación
Grabación de imágenes y sonido sobre cinta* o disco*.
Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 224

Viñeta
Dibujo* o estampa* de pequeño tamaño que se utiliza como ornamento en el principio o fin de un capítulo o libro manuscrito, con escenas del texto o representando motivos vegetales. Es una ornamentación que puede disponerse en la cabecera* pero también en el remate* de un manuscrito o de un impreso. Su denominación responde al tipo de adornos característicos de esta clase de diseño que en los códices de temática religiosa fueron racimos y hojas de vid, una clara referencia a la icono-

grafía eucarística. La viñeta también suele aparecer, con carácter humorístico o caricaturesco, en la prensa escrita.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 296; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 871; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 47, pp. 151-152

Visera de objetivo

V. Parasol (1)

Visor

Instrumento óptico, en forma de prisma, que se une o forma parte de las cámaras cinematográfica* o fotográfica* y que se utiliza para ver el campo de acción registrado a través del objetivo* de las mismas y enfocarlo de manera rápida. El tipo más común es el visor réflex*.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 574

Visor estereoscópico

Pieza óptica basada en la visión estereoscópica o tridimensional, hoy conocida como 3-D. Desde sus orígenes, responden a una inmensa cantidad de modelos, que iban desde las que no superaban los 5 cm a los muebles fabricados en madera, de casi un metro de envergadura (v. Visor estereoscópico de columna*). En su forma más popular, consistía en un bastidor con dos oculares colocados en un extremo de la base que sostenía los chasis de las copias. Para enfocar y superponer el par había que ajustar la separación entre los oculares y las imágenes. Los ejemplares más desarrollados llevaban las unidades montadas en el interior de una caja cerrada, bien con un reflector, que servía para iluminar las copias, o bien con un vidrio opal en el fondo opuesto de los oculares, de tal forma que el conjunto se pudiera dirigir hacia una fuente luminosa y observar las transparencias.

El visor estereoscópico se ha considerado como la pieza óptica más destacada de los medios visuales que, junto con la linterna mágica*, alcanzó gran éxito y difusión en el siglo XIX, gracias a que ofrecía una fuerte impresión de la realidad espacial, apoyándose tan solo en una imagen, por lo general fija. La percepción tridimensional de la escena se conseguía mediante un visor binocular, aplicado a un soporte estereoscópico, como consecuencia de la visión binocular de los seres humanos que permite apreciar la longitud, profundidad y anchura de los objetos, así como las distancias relativas entre ellos, recomponiendo dos de las claves de la interpretación del espacio: volumen y distancia.

La utilización de dos imágenes para provocar efectos estereoscópicos fue aplicada en 1838 por Charles Wheatstone, al estudiar un método para hacer dibujos que pudieran observarse con un sistema de espejos para conseguir la imagen tridimensional. El visor estereoscópico diseñado por Wheatstone constaba básicamente de dos espejos orientados hacia fuera con un ángulo de 45º con respecto a la línea de visión. Los espejos se disponían de modo que reflejaran un par estereoscópico de imágenes colocado en un plano paralelo a dicha línea imaginaria.

En 1849, David Brewster diseñó un visor basado en un nuevo principio, que situaba las fotografías en un plano paralelo a dos lentes prismáticas colocadas en la línea de visión. Así, los rayos de las imágenes derecha e izquierda, en lugar de aparecer como procedentes de dos fotografías separadas, parecían venir de una sola fotogra-

fía estereoscópica* situada en un punto de encuentro de los dos haces de rayos convergentes.
El visor de Brewster, presentado únicamente en la Exposición Universal de 1850, sirvió de modelo a la mayoría de los aparatos fabricados durante la segunda mitad del siglo XIX, como el presentado por Oliver Wendell Holmes en 1859, quien acuñó el término "estereografía". A él mismo y a Charles d´Almeida debemos igualmente el procedimiento de estereoscopia denominado "aniglifia".

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 114-118; Jiménez, C. (2008), p. 44 y p. 47; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 42-45

Visor estereoscópico americano

V. Visor estereoscópico de columna

Visor estereoscópico de columna

Visor estereoscópico*, en madera y vidrio, compuesto por placas de 4 × 10,5 cm, bandeja móvil para vistas dobles transparentes, dos objetivos* con separación variable, construidos de forma que pudieran contener en su interior series de entre 50 y 200 imágenes. Los más desarrollados pueden llevar manivela y mecanismo de avance y subida de placas, dos asas, tres cajones para almacenaje de las vistas y almacén incorporado cerrado con una puerta y conteniendo 12 bandejas.
El también conocido como *taxiphote* o visor estereoscópico americano fabricado por Jules Richard es el estereoscopio más significativo de la época (finales del siglo XIX comienzos del XX), y fue considerado como el modelo más sofisticado de visores estereoscópicos. Estos aparatos llegaron a ser utilizados también como máquinas tragaperras.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 117; Jiménez, C. (2008), *s.v.* taxiphote, p. 47; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 45

Visor estereoscópico "Mejicano"

Visor estereoscópico* en madera, metal y vidrio, considerado como uno de los modelos manuales más sencillos del mercado y de gran difusión, sobre todo, en Estados Unidos a principios del siglo XX. Está compuesto por dos lentillas (prismas cuadrados), visera de metal niquelado, empuñadura plegable y larguero deslizante para sujetar las vistas presentadas en papel fotográfico.
El visor estereoscópico es un aparato que mezcla en nuestro cerebro dos imágenes o fotografías diferentes, produciendo una sola imagen estereoscópica que crea una ilusión de profundidad. A estas vistas se les llama tridimensionales o fotografías estereoscópicas*.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 47

Visor óptico

V. Zoograscopio

Visor réflex

Sistema de visor* de una cámara cinematográfica* y fotográfica* que permite al operador ver la escena que se está filmando, al entrar la luz a través del objetivo* de la cámara y reflejarse hacia el sistema; bien mediante el obturador de espejo*, situado

en un ángulo de 45º, mientras el obturador bloquea el paso de la luz hacia la película, bien mediante un prisma de cristal semitransparente giratorio u oscilante o una membrana de cristal llamada membrana *pellice* delante del obturador. En ambos tipos, la luz se refleja sobre una pantalla* de cristal esmerilado, desde la cual se ve a través de un ocular de aumento. Actualmente, se encuentran visores réflex en la mayoría de las cámaras, lo que permite que se vea la escena sin paralaje (desplazamiento visible de un objeto que resulta del cambio de perspectiva desde la cual se contempla; en cinematografía, el término se aplica directamente a las diferentes perspectivas de un objeto a través del visor y del objetivo de la cámara debido a la ligera distancia que los separa) y durante la filmación. Para impedir que el obturador giratorio reflectante cause parpadeo cuando pasa alternativamente la luz hacia el visor y hacia la película, la superficie espejada se divide por un área negra, permitiendo así que la imagen aparezca a los cuarenta y ocho ciclos por segundo necesarios. El espejo semireflectante entre el objetivo y el obturador evita el parpadeo, pero reduce la claridad de la imagen que se contempla.

Ref.: Konigsberg, I. (2004), p. 576

Vista estereoscópica

V. Fotografía estereoscópica

Vista móvil para linterna mágica

Placa móvil animada compuesta por dos o más cristales, uno de ellos fijos, decorados y pintados a mano y enmarcados en madera o chapa. La sensación de movimiento se consigue por el desplazamiento de los cristales móviles sobre el fijo. Estas placas o vistas se utilizaban sobre todo en las linternas mágicas profesionales y son consideradas como los precedentes más directos del cine.

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 42 y p. 63; Jiménez, C. (2008), p. 42

Vitola

Faja o anilla de papel litografiado que se coloca a cada cigarro puro para indicar cada uno de los diferentes modelos de este según su longitud, grosor y configuración, así como la marca de la fábrica.

Ref.: García Ejarque, L. (2000), p. 16

Viviscopio

Juguete óptico diseñado en 1895 por W. C. Farnum e ideado para simular el movimiento a partir de una serie de dibujos. Derivado del zootropo* o del praxinoscopio*, el viviscopio se diferencia de estos por situar la cinta de papel que incluía los dibujos adosada a la parte externa del tambor rotatorio.

Ref.: http://www.patrimoniofilmico.org.co (2011); Manovich, L. (2005), p. 370; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 30; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 50

Volante

V. Hoja volandera

W

Western
V. Película del oeste

Woodburytipo
Positivo fotográfico* monocromo sobre papel obtenido mediante el procedimiento de reproducción fotomecánica. La imagen está constituida por negro de carbono dispersado en un aglutinante (gelatina) aplicado a una hoja mediante un molde, siguiendo la técnica desarrollada por Walter Bentley Woodbury en el año 1864. La constitución y el aspecto de los *woodburytipo* o *fotoglitipo* (tono continuo, color, brillo) hacen que estas imágenes sean similares a las fotografías al carbón, por lo que es complicado diferenciar una imagen producida con una u otra imagen.
Se emplea hasta bien entrado el siglo xx, y es masivamente utilizado para la ilustración de libros. En Europa fue denominado como *fotogliptia*, aunque esta no es realmente una fotografía, ya que la imagen final no es el resultado de la acción de la luz sobre una superficie sensible. La *fotogliptia*, producida por un dispositivo de impresión mecánico, pertenece al grupo de las técnicas fotomecánicas, cuyo interés reside en su rápida reproducción y en la gran cantidad de copias obtenidas. En general, se pueden distinguir las impresiones fotomecánicas por su estructura discontinua, compuesta por un ensamblaje más o menos denso de redes de puntos o líneas, negros o de color, reconocibles fácilmente mediante una lupa. A diferencia de estas, las imágenes fotográficas presentan una gama extensa y continua de valores tonales que van del negro profundo a los matices más sutiles de

gris. Sin embargo, existen algunos procesos fotomecánicos que imitan el resultado fotográfico, como la *woodburytipia*, técnica inventada en 1864 por Walter Bentley Woodbury (1834-1885) en Inglaterra.

[Fig. 30]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), pp. 186-187; Sánchez Vigil, J. M. (2007), *s.v.* woodburitipia, pp. 594-595; Rico Martínez, L. y Martínez Cabetas, C. (coords.) (2003), p. 458; Sánchez Vigil, J. M. (dir.) (2002), p. 736; Fuentes de Cía, Á. y Martínez, C. (2000)

Z

Zoograscopio

Artefacto o sencilla caja, normalmente de madera, provista de lente y en cuyo interior se disponían grabados de pequeño formato. El modelo podía variar en cuanto a sus dimensiones, a sus opciones binoculares o monoculares, así como en el hecho de alojar en su interior varias vistas que avanzaban automáticamente, con la combinación de vistas simples y estereoscópicas o con la incorporación de distintos tipos de iluminación en el interior del aparato.

Originario de Gran Bretaña, el zoograscopio, también conocido como reflectoscopio o visor óptico, tuvo su mayor difusión a finales del siglo XVIII y en el siglo XIX.

[Fig. 7]

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), p. 113; Soñar el cine (1999), p. 60; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 39; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 60

Zootropo

Instrumento óptico inventado en 1834 por el matemático inglés Willians George Horner. Denominado originalmente *daedaleum,* el zootropo explota el mecanismo de la persistencia retiniana del ojo humano. Valiéndose de una serie de dibujos, distribuidos sobre tiras longitudinales y cambiables de papel, que se insertaban en la cara interna de un tambor rotatorio de metal, creaba la sensación de movimiento. También conocido como rueda del diablo, rueda de la vida, tambor mágico y, sobre todo, zootropo (la mayoría de los dibujos empleados representaban movimientos de animales), se componía de un cilindro hueco con rendijas verticales en su parte superior y en cuyo interior se colocaba una banda con dibujos, situados a la misma

distancia entre ellos que la que existía entre las rendijas del cilindro. Este soporte se instalaba de manera que los dibujos quedaran entre las hendiduras, con lo que, al girar el tambor y mirar a través de sus rendijas, cada uno de aquellos se percibía durante una pequeña fracción de tiempo por la abertura diametralmente opuesta. Aunque el zootropo no ofrecía innovación técnica alguna con respecto al fenaquistoscopio* y el estroboscopio*, tenía la ventaja de ser más manejable; asimismo permitía que lo contemplaran a la vez varios espectadores, situados alrededor de su perímetro. Por otra parte, sobre este aparato se conocen múltiples modalidades, tamaños y dibujos impresos en sus bandas, incluso llegó a haber tambores en miniatura con solo cuatro imágenes que eran dispuestas en cruz; ahora bien, al introducir entre cada fase grandes elipsis en la acción, se perdía la sensación de fluidez de movimiento. En España, Agapito Borrás lo comercializa a partir de 1897. Borrás lanzó dos modelos diferentes: uno de 17 × 17 cm y el otro de 23 × 23 cm. El primero tenía 24 cintas distintas y el segundo 48.

El zootropo se convirtió en uno de los juguetes ópticos más demandados, y en ocasiones incluso los propios niños llegaron a dibujar las bandas.

[Fig. 8]

Ref.: Frutos Esteban, F. J. (2010), pp. 129-130; Jiménez, C. (2008), p. 20; Konigsberg, I. (2004), p. 586; Merigó, T. (dir.) (2001), p. 34; Soñar el cine (1999), p. 77; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 27; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 115; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 41; Frutos Esteban, F. J. (1996), p. 47; Madariaga, L. de (1994), p. 171; Newson, J. y Newson, E. (1986), p. 249

Zootropo sonoro

V. Kinefono

Anexo gráfico de objetos asociados a las artes de la imagen

Índice de figuras. Artes de la imagen

Fig. 1. *Linterna mágica*. Filmoteca Española, 1053.
Fig. 2. *Lampadoscopio*. Museo del Traje, CIPE, CE038021A.
Fig. 3. *Lampadoscopio*. Filmoteca Española, 2590.
Fig. 4. *Cromatoscopio*. Filmoteca Española, 14042.
Fig. 5. *Praxinoscopio-teatro*. Filmoteca Española, 1812.
Fig. 6. *Taumatropo*. Filmoteca Española, 16205.
Fig. 7. *Zoograscopio*. Filmoteca Española, 2576.
Fig. 8. *Zootropo*. Filmoteca Española, 199.
Fig. 9. *Mutoscopio*. Filmoteca Española, 3983.
Fig. 10. *Litofanía*. Museo Nacional del Romanticismo, CE1376 (placa) y CE7958 (marco).
Fig. 11. *Cámara fotográfica*. Modelo As Univex. Museo Etnolóxico de Ribadavia, 3389.
Fig. 12. *Funda de cámara fotográfica*. Franka FW. Museo del Traje, CIPE, CE107727.
Fig. 13. *Cámara de fuelle*. Museo del Traje, CIPE, CE037818.
Fig. 14. *Álbum*. Álbum *Carlota*. Museo Nacional del Romanticismo, CE34785.
Fig. 15. *Hoja de álbum*. Álbum *Carlota*. Museo Nacional del Romanticismo, CE34808 y CE34809.
Fig. 16. *Boudoir (anverso y reverso)*. Barcia y Viet, Antonio. Museo Nacional del Romanticismo, CE30608.
Fig. 17. *Cabinet (anverso y reverso)*. *Las hijas de Isabel II*, Debas, Fernando. Museo Nacional del Romanticismo, CE30530.
Fig. 18. *Carte de visite* (anverso y reverso). *Una pareja*, Disdéri, André Adolphe-Eugène. Museo Nacional del Romanticismo, CE30025.
Fig. 19. *Imperial (anverso y reverso)*. González Lozano, Diego. Museo Nacional del Romanticismo, CE30610.
Fig. 20. *Promenade*. Wegener, Otto. Museo Nacional del Romanticismo, CE30681.

Fig. 21. *Negativo a la gelatina*. Museo Nacional del Romanticismo, CE36190.
Fig. 22. *Daguerrotipo. Vista de Madrid*. Museo Nacional del Romanticismo, CE8006.
Fig. 23. *Ferrotipo*. Museo Etnolóxico de Ribadavia, 2008/12/000031.
Fig. 24. *Colotipo*. Museo Nacional del Romanticismo, CE34783.
Fig. 25. *Cianotipo. Puerta del Salón de Carlos V* (Alcázar de Sevilla), Laurent y Minier, Jean. Museo Nacional del Romanticismo, CE31887.
Fig. 26. *Diaphanorama*. Museo Nacional del Romanticismo, CE6179.
Fig. 27. *Diaphanorama*. Museo Nacional del Romanticismo, CE6197.
Fig. 28. *Papel salado. Alhambra, patio de los leones,* Oppenheim, August F. Museo Nacional del Romanticismo, CE34982.
Fig. 29. *Papel salado*. Museo Nacional del Romanticismo, CE35000.
Fig. 30. *Woodburytipo (anverso y reverso)*. Museo Nacional del Romanticismo, CE30611.
Fig. 31. *Ambrotipo* (*Retrato de un matrimonio*). Museo Nacional del Romanticismo, CE2639.
Fig. 32. *Fotografía estereoscópica*. Museo Nacional del Romanticismo, CE31756.
Fig. 33. Placa autocroma (estereoscópico) y detalle. Museo Nacional del Romanticismo, CE36227.
Fig. 34. *Papel albuminado* (*indios gibaris*). Museo Nacional de Antropología, FD2954.
Fig. 35. *Papel albuminado*. Museo Nacional de Antropología, FD2956.
Fig. 36. *Positivo B/N*. Museo Etnolóxico de Ribadavia, 2008/06/000023.
Fig. 37. *Collage*. Schrammen, Eberhard. Escuela Bauhaus. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE25041.
Fig. 38. *Transparencia* (Meyer, Pedro). Museo Centro de Arte y Naturaleza, 00690.

Fig. 39. *Estampa. Las mujeres dan valor*. Goya y Lucientes, Francisco de. Museo del Grabado de Goya, 00004.
Fig. 40. *Estampa. Moi, planche 3. 1976*. Saura, Antonio. Museo Centro de Arte y Naturaleza, 00234.
Fig. 41. *Estampa costumbrista. Charla callejera*, Lameyer y Berenger, Francisco. Museo Nacional del Romanticismo, CE3440.
Fig. 42. *Estampa de arquitectura funeraria. Cenotafio para las honras fúnebres de Fernando VII en San Isidro el Real*, Blanchard, Henri Pierre Léon Pharamond. Museo Nacional del Romanticismo, CE0782.
Fig. 43. *Goig*. Museo del Traje, CIPE, CE070344.
Fig. 44. *Calendario mural*. Museo del Traje, CIPE, CE086136.
Fig. 45. *Envoltorio*. Museo del Traje, CIPE, CE109030.
Fig. 46. *Carnet de baile*. Museo Nacional del Romanticismo, CE0598.
Fig. 47. *Entrada de circo*. Museo del Traje, CIPE, CE086128.
Fig. 48. *Entrada de cine*. Museo del Traje, CIPE, CE097124.
Fig. 49. *Entrada de teatro*. Álbum de Mariana Paniagua. Dibujo a pluma. Museo Nacional del Romanticismo, CE7971.
Fig. 50. *Cartel de ferias*. Carazo Martínez, José. Museo Casa de los Tiros, CE09617.
Fig. 51. *Cartel de Navidad*. Utrillo Viadera, Antoni. Museo del Traje, CIPE, CE024280.
Fig. 52. *Cartel festivo*. Hohenleiter de Castro, Francisco. Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, DO01056A.
Fig. 53. *Cartel de ferias*. Esparbé. Museo del Traje, CIPE, CE028088.

Fig. 54. *Cartel publicitario*. Henrich y Cía. Museo del Traje, CIPE, CE024019.
Fig. 55. *Cartel conmemorativo. Cartel IV centenario*. Eraso, M. Mateu, J. M.ª. Museo de América, 1992/05/01.
Fig. 56. *Álbum de cromos*. Museo Nacional del Romanticismo, CE0495.
Fig. 57. *Aleluya (2)*. Imprenta de José María Marés y Cía. Museo del Traje, CIPE, CE035188.
Fig. 58. *Mapa continental y detalle. Mapa Geográfico de América Meridional*. Cruz Cano y Olmedilla, Juan de la. Museo Cerralbo, 05283.
Fig. 59. *Mapamundi. La carta de Juan de la Cosa*. Litografía a lápiz. Museo Nacional del Romanticismo, CE5486.
Fig. 60. *Mapa temático. Mapa de la Nueva España, 1579*. Ortelio, Abraham. Museo de América, 00425.
Fig. 61. *Mapa físico. Mapa de Nueva Virginia*. Blaeu, Willem Janszoon. Museo de América, 00487.
Fig. 62. *Mapa de geología. L´Europe (moins la France): Géographie et Statistique*, 1873. Levasseur, Emile y Périgot, Charles. Biblioteca Nacional de España.
Fig. 63. *Carta náutica*. Vialard. Museo de Mallorca, DA06/01/066.
Fig. 64. *Portulano. Nueva España* 1762, Biblioteca Nacional de España, PID 1557317.
Fig. 65. *Mapa militar*. Museo de Menorca, 01225.
Fig. 66. *Mapa militar*. Museo de Menorca, 01379.
Fig. 67. *Mapa geológico*. Humboldt, Alexander von. Museo de América, 02338.
Fig. 68. *Plano urbano*. Dibujo: Vico, Ambrosio. Grabado: Heylan, Francisco. Museo Casa de los Tiros, CE07967.
Fig. 69. *Carta arqueológica*. Pérez de Barradas, José. Museo de los Orígenes, CE1974/124/14.
Fig. 70. *Naipe (anverso y reverso)*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE24732.
Fig. 71. *Programa de mano*. Mingote, Antonio. Museo del Teatro.
Fig. 72. *Recortable de muñecas*. Museo del Traje, CIPE, CE033084.
Fig. 73. *Recortable de transportes y de construcciones*. Museo del Traje, CIPE, CE033113.
Fig. 74. *Sello de correos*. Museo del Traje, CIPE, CE085417.
Fig. 75. *Sello dentado*. Museo Sefardí, 0551/001.
Fig. 76. *Matasellos*. Museo Sefardí, 1397/001.
Fig. 77. *Tarjeta postal (anverso y reverso)*. Museo Nacional del Romanticismo, CE36465.
Fig. 78. *Tarjeta artística*. Museo Arqueológico Nacional, 2009/95/FF-00001.
Fig. 79. *Tarjeta postal ilustrada*. Museo Sefardí, 1397-14.
Fig. 80. *Tarjeta publicitaria*. Museo del Traje, CIPE, CE109021.
Fig. 81. *Hoja publicitaria*. Museo del Traje, CIPE, CE108897.
Fig. 82. *Estampa fotomecánica*. Museo Nacional del Romanticismo, CE34784.
Fig. 83. *Estampa por fotograbado*. Museo Nacional del Romanticismo, CE32016.
Fig. 84. *Estampa litográfica. Academias de Mujer*. Planas Franquesa, Eusebio. Museo Nacional del Romanticismo, CE5859.
Fig. 85. *Estampa litográfica*. Museo Nacional del Romanticismo, CE0838/1.
Fig. 86. *Estampa litográfica. Árbol de la vida por edades*. Laujol. Museo Nacional del Romanticismo, CE0931.



Fig. 1. Linterna mágica. Filmoteca Española.



Fig. 2. Lampadoscopio. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 3. Lampadoscopio. Filmoteca Española.

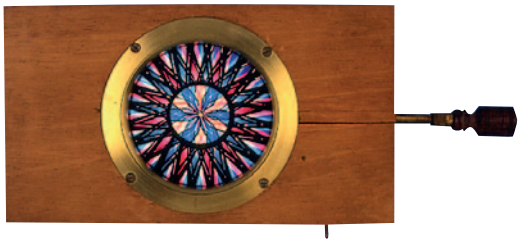


Fig. 4. Cromatoscopio. Filmoteca Española.



Fig. 5. Praxinoscopio-teatro. Filmoteca Española.



Fig. 6. Taumatropo. Filmoteca Española.



Fig. 7. Zoograscopio. Filmoteca Española.



Fig. 8. Zootropo. Filmoteca Española.



Fig. 9. Mutoscopio. Filmoteca Española.



Fig. 10. Litofanía (placa y marco). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 11. Cámara fotográfica.
Museo Etnolóxico de Ribadavia.



Fig. 12. Funda de cámara fotográfica.
Museo del Traje, CIPE.

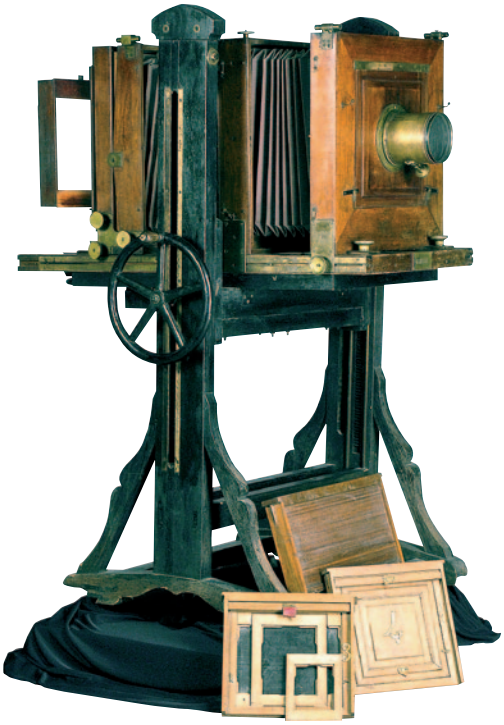


Fig. 13. Cámara de fuelle. Museo del Traje, CIPE.

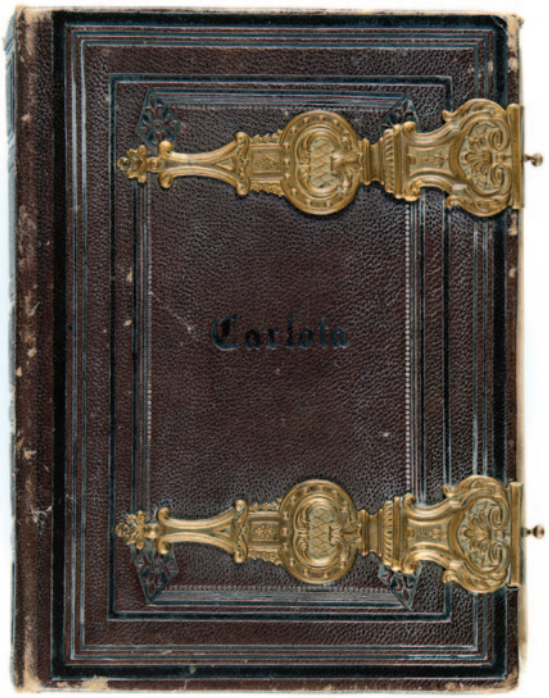


Fig. 14. Álbum. (Álbum *Carlota*). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 15. Hoja de álbum. (Álbum *Carlota*). Museo Nacional del Romanticismo.





Fig. 16. Boudoir (anverso y reverso). Museo Nacional del Romanticismo.



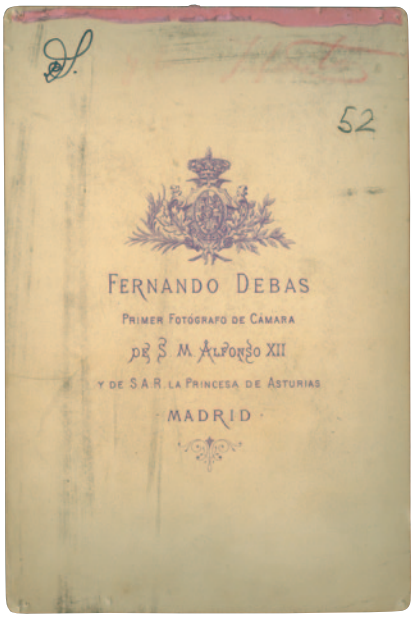


Fig. 17. Cabinet (anverso y reverso). ("Las hijas de Isabel II"). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 18. Carte de visite (anverso y reverso). (*Una pareja*), Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 19. Imperial (anverso y reverso). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 20. Promenade. Wegener, Otto. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 21. Negativo a la gelatina. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 22. Daguerrotipo. (*Vista de Madrid*). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 23. Ferrotipo. Museo Etnolóxico de Ribadavia.



Fig. 24. Colotipo. Museo Nacional del Romanticismo.

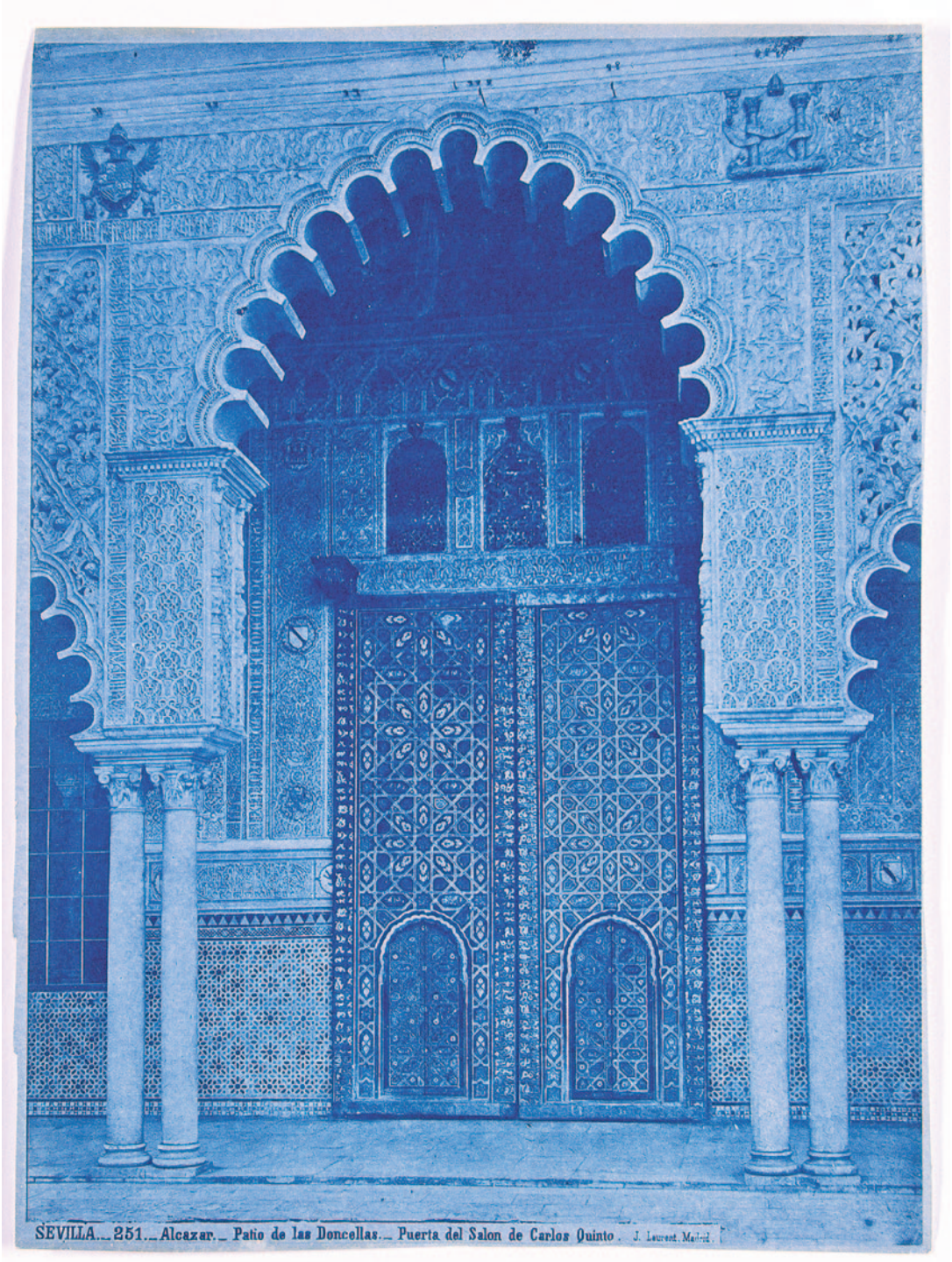


Fig. 25. Cianotipo. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 26. Diaphanorama. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 27. Diaphanorama. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 28. Papel salado. Oppenheim August F. *Alhambra, patio de los leones*. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 29. Papel salado. Museo Nacional del Romanticismo.

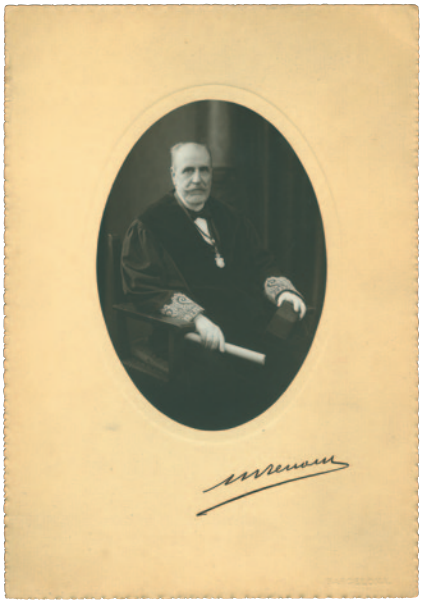


Fig. 30. Woodburytipo. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 31. Ambrotipo (*Retrato de un matrimonio*). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 32. Fotografía estereoscópica. Museo Nacional del Romanticismo.





Fig. 33. Placa autocroma (estereoscópico) y detalle. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 34. Papel albuminado (*Indios Gibaris*). Museo Nacional de Antropología.



Fig. 35. Papel albuminado. Museo Nacional de Antropología.



Fig. 36. Positivo B/N. Museo Etnolóxico de Ribadavia.



Fig. 37. Collage. (Schrammen, Eberhard. Escuela Bauhaus). Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 38. Transparencia (Meyer, Pedro). Museo Centro de Arte y Naturaleza.



Fig. 39. Estampa. (Goya y Lucientes, Francisco de). Museo del Grabado de Goya.



Fig. 40. Estampa. (Saura, Antonio). Museo Centro de Arte y Naturaleza.



Fig. 41. Estampa costumbrista. (Lameyer y Berenger, Francisco). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 42. Estampa de arquitectura funeraria. (Blanchard). Museo Nacional del Romanticismo.



GOIGS EN
LA MARE DE DÉU
(CANDELERA),
PARROQUIA DE
MÒNICA DE LA CIU

LLAOR DE
DECOPACABANA
VENERADA A LA
ST. JOSEP (SANTA
TAT DE BARCELONA

Per l'Infant que us ria al braç
terres enllà heu tret ufana.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Puesdes

Terra d'infidels acapira
seguidament, vostre amor.
Copacabana vos mira
amb una mica d'empar.
Vos Fheu volgueix germana
i ella us os adorna al braç.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Vostra mirada serena
i el vostre posat tan fi
van donar la gran ofrena
per aquell poble nosqui.
A la terra americana
tots als cels n'han fet més clara.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

L'engrescadora tutela
de Pidol ven fer present
amb el Fruit de la candela
i Jesús adolescent.
Perquè mai no ens sigui blena
del món la via fallac,
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Vostre nom'ns Pedra fiau
que la vida ens va donant;
vostre Mi la llum Divina
que la glòria ens va guanyant.
Perquè el poble fa sabiana
per mirar la vostra fe,
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Ara esclata clamorosa
la fe viva dels creients.
Sou la Reina poderosa
que somriu als quatre vents.
L'Amèrica us se aplana
i passen tots els Hiadors.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Heu unit les dues bandes
amb blau-cel i blanc-mari
i totes per Heu i rendes
les cimeles del cami.
El nostre cor us demana
del vostre vestit un llaç.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

L'estranyesa que el nom porta
i ha ben fosa l'amistat,
i amb els preus s'ha fet més
la fe de cada contat. [forta
Sou d'allà i sou catalana,
i sou bona en cada cas.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Torande

Per l'Infant que us ria al braç
terres enllà heu tret ufana.
Verge de Copacabana,
aclareix el nostre pas.

Llaor de **MANUEL BERTRAN** *i* **JOSEFA TURA DE BERTRAN**
Música de Mn. **JOSEP COLOMER**, *Pvre. Organista*
Mestre de Capella de la Parroquia

℣ Diffusa est gratia in labiis tuis. ℟ Propterea benedixit te Deus in aeternum.

OREMUS

Omnipotens sempiterne Deus, majestatem tuam súplices exorámus ut, sicut unigénitus Filius tuos hodiérna die cum nostræ carnis substántia in templo est præsentátus, ita nos fácias purificátis tibi méntibus præsentari. Per eúndem Dominum. Amen.

Fig. 43. Goig. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 44. Calendario mural. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 45. Envoltorio. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 46. Carnet de baile. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 47. Entrada de circo. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 48. Entrada de cine.
Museo del Traje, CIPE.

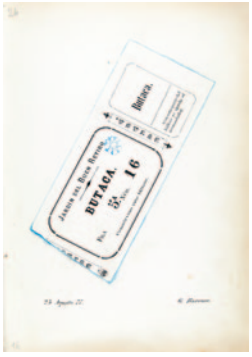


Fig. 49. Entrada de teatro.
(Álbum de Mariana Paniagua. Dibujo a pluma).
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 50. Cartel de ferias. Carazo Martínez, José. Museo Casa de los Tiros.



Fig. 51. Cartel de Navidad. Utrillo Viadera, Antoni. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 52. Cartel festivo. (Hohenleiter de José). Museo Casa de los Tiros



Fig. 53. Cartel de ferias. Esparbé.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 54. Cartel publicitario. Henrich y Cía.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 55. Cartel conmemorativo. Cartel IV centenario.
Eraso, M. Mateu, J. M.ª. Museo de América.



Fig. 56. Álbum de cromos. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 57. Aleluya (2). Museo del Traje, CIPE.





Fig. 58. Mapa continental y detalle. *Mapa Geográfico de América Meridional*. Cruz Cano y Olmedilla, Juan de la. Museo Cerralbo.



Fig. 59. Mapamundi. *La carta de Juan de la Cosa*. Litografía a lápiz. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 60. Mapa temático. *Mapa de la Nueva España, 1579*. Ortelio, Abraham. Museo de América.



Fig. 61. Mapa físico. *Mapa de Nueva Virginia*. Blaeu, Guillermo. Museo de América.



Fig. 62. Mapa de geología. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 63. Carta náutica. Vialard. Museo de Mallorca.



Fig. 64. Portulano. *Nueva España*. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 65. Mapa militar. Museo de Menorca.



Fig. 66. Mapa militar. Museo de Menorca.



Fig. 67. Mapa geológico. Humboldt, Alexander von. Museo de América.



Fig. 68. Plano urbano. Dibujo: Vico, Ambrosio. Grabado: Heylan, Francisco. Museo Casa de los Tiros.



Fig. 69. Carta arqueológica. Pérez de Barradas, José. Museo de los Orígenes.



Fig. 70. Naipe (anverso y reverso). Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 71. Programa de mano. Mingote, Antonio. Museo del Teatro.

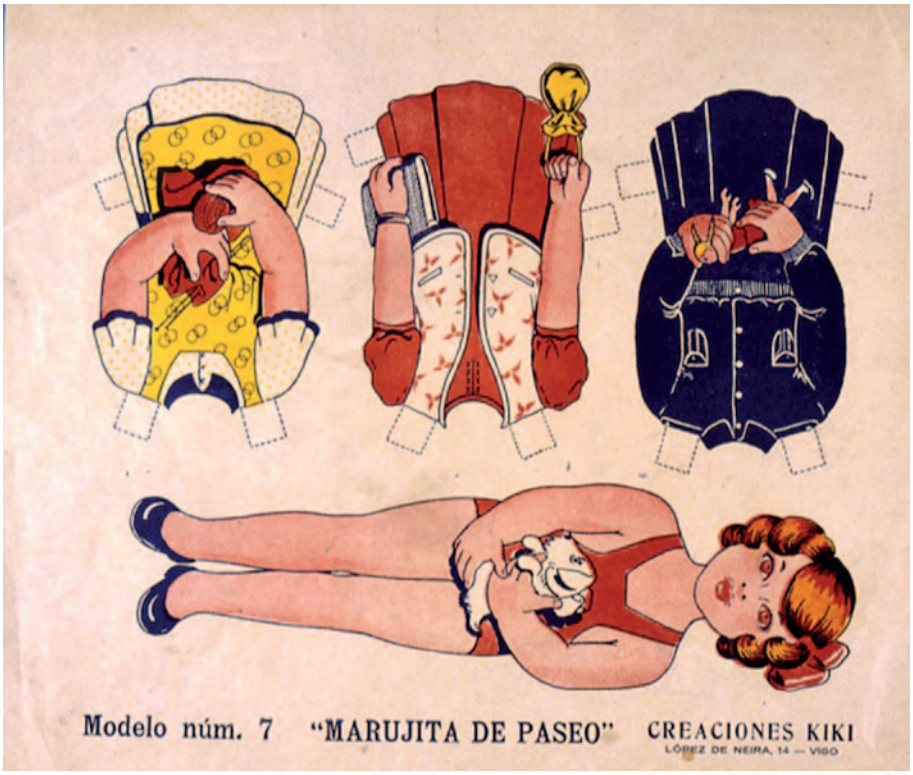


Fig. 72. Recortable de muñecas. Museo del Traje, CIPE.

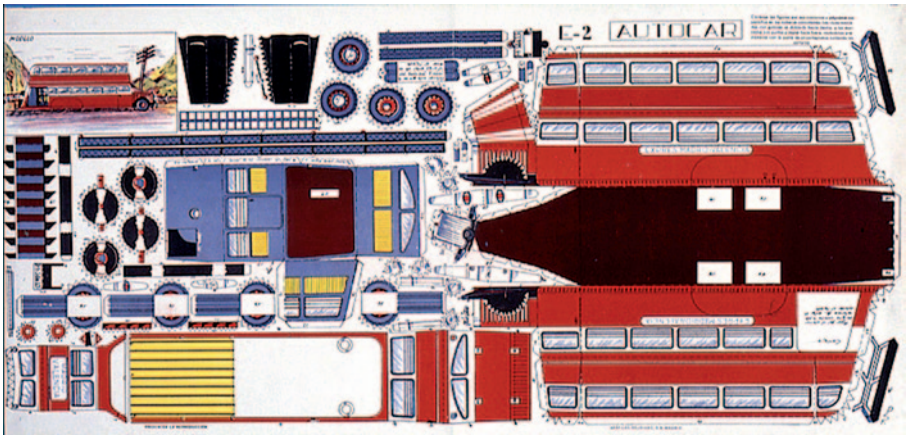


Fig. 73. Recortable de transportes y de construcciones. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 74. Sello de correos. Museo del Traje, CIPE



Fig. 75. Sello dentado. Museo Sefardí.

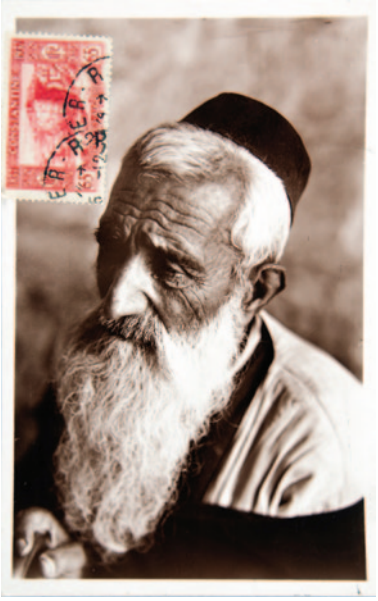


Fig. 76. Matasellos. Museo Sefardí.





Fig. 77. Tarjeta postal (anverso y reverso). Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 78. Tarjeta artística. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 79. Tarjeta postal ilustrada. Museo Sefardí.



Fig. 80. Tarjeta publicitaria. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 81. Hoja publicitaria. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 82. Estampa fotomecánica. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 83. Estampa por fotograbado. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 84. Estampa litográfica. *Academias de Mujer*. Planas Franquesa, Eusebio. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 85. Estampa litográfica. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 86. Estampa litográfica. *Árbol de la vida por edades*. Laujol. Museo Nacional del Romanticismo.

Tesauro de objetos asociados a las artes escénicas

Estructura general: esquema

5.4.2	**	**Objetos asociados a las artes escénicas**
5.4.2.1	***	Objetos asociados a la música
5.4.2.1.1		[Objetos asociados a la música: accesorios]
5.4.2.1.2		[Objetos asociados a la música: documentación musical]
5.4.2.1.3		[Objetos asociados a la música: instrumentos]
5.4.2.2	***	Objetos asociados a las artes de la representación
5.4.2.2.1		[Artes de la representación: accesorios]
5.4.2.2.2		[Artes de la representación: documentación escénica]
5.4.2.2.3		[Artes de la representación: elaboración y preparación]
5.4.2.2.4		[Artes de la representación: decoración escénica]
5.4.2.2.5		[Artes de la representación: iluminación]
5.4.2.2.6		[Artes de la representación: vestuario y complementos de la puesta en escena]
5.4.2.2.7		[Artes de la representación: ingeniería escénica]
5.4.2.2.8		[Artes de la representación: útiles y equipamiento]
5.4.2.2.9		[Artes de la representación: escenografía ambulante]
5.4.2.3	***	Objetos asociados al circo
5.4.2.3.1		[Circo: objetos asociados a los medios escénicos]
5.4.2.3.2		[Circo: objetos asociados al arte gráfico]
5.4.2.3.3		[Circo: objetos asociados al espectáculo]
5.4.2.3.4		[Circo: protagonistas]
5.4.2.3.5		[Circo: indumentaria y complementos]

Estructura general: desarrollo

5.4 * **Objetos de expresión artística**
5.4.2 ** **Objetos asociados a las artes escénicas**
5.4.2.1 *** **Objetos asociados a la música**
5.4.2.1.1 **[Objetos asociados a la música: accesorios]**
**** Altavoz
**** Anilla
**** Anillo de afinación
**** Atril
[Atril: tipos]
***** Atril de director
**** Baqueta
[Baqueta: tipos]
***** Mazo
**** Batuta
**** Bomba de afinación
**** Canterbury
**** Diapasón
**** Entalla
**** Escobilla
**** Estuche de instrumento musical
**** Llave de afinación
**** Macillo
**** Megáfono
**** Melopiano

**** Metrónomo
**** Metrónomo eléctrico
**** Modulador
[Modulador: tipos]
***** Modulador de anillo
**** Pastilla
**** Pica
**** Plectro
**** Rute

5.4.2.1.2 [Objetos asociados a la música: documentación musical]

**** Libro de coro
[Libro de coro: tipos]
***** Antifonal
***** Capitulario
***** Libro entonatorio
**** Libro manual
**** Libro parcial
**** Papel pautado
[Papel pautado: tipos]
***** Papel pautado a la francesa
***** Papel pautado a la italiana
**** Partitura
[Partitura: tipos]
***** Particella
***** Partitura completa
***** Partitura corta
***** Partitura vocal

5.4.2.1.3 [Objetos asociados a la música: instrumentos]

**** Instrumento musical
[Instrumento musical: partes]
***** Alma
***** Apagador
***** Arco
[Arco: partes]
****** Cabeza (1)
****** Cerdas
****** Nuez
****** Vara (1)
***** Aro
***** Barbada
***** Barra armónica
***** Bastidor (1)
***** Bisel
***** Boquilla
***** Caja de resonancia
***** Cejilla

**** Chimenea
**** Cilindro
**** Clavijero
[Clavijero: partes]
***** Clavija
[Clavijero: tipos]
***** Clavijero de disco
***** Clavijero mecánico
**** Columna
**** Conmutador
**** Consola
**** Cordal
**** Cuerda
**** Cuerpo
**** Dital
**** Escape
**** Fuelle (2)
[Fuelle (2): tipos]
***** Fuelle almacén
**** Lengüeta
[Lengüeta: tipos]
***** Lengüeta batiente doble
***** Lengüeta batiente simple
***** Lengüeta libre
**** Llave
[Llave: tipos]
***** Llave de octava
**** Martillo (1)
**** Martinete
**** Mástil (1)
**** Membrana
**** Pabellón
**** Pedal
[Pedal: tipos]
***** Celeste
***** Pedal de resonancia
***** Pedal de sordina
***** Pedal tonal
**** Pedalero
[Pedalero: tipos]
***** Pedalero inglés
***** Pedalero vienés
**** Plato
[Plato: tipos]
***** Hi-hat
***** Plato crash
***** Plato ride

****** Plato sizzle
***** Puente (1)
***** Resonador
***** Rodillera
***** Rollo de pianola
***** Roseta
***** Secreto
***** Sordina
***** Tabla armónica
***** Teclado
[Teclado: partes]
****** Tecla
[Teclado: tipos]
****** Manual
****** Teclado de contras
****** Teclado expresivo
****** Teclado transpositor
***** Traste
***** Tubo
[Tubo: tipos]
****** Tubo canónigo
****** Tubo cónico
****** Tubo de lengüetería
****** Tubo labial
****** Tubo tapado
[Tubo tapado: tipos]
******* Tubo semitapado
***** Tudel
[Instrumento musical: tipos]
***** Instrumento aerófono
[Instrumento aerófono: tipos]
****** Acordeón
[Acordeón: nombre específico]
******* Cuereta
******* Verdulera
[Acordeón: tipos]
******* Acordeón cromático
******* Acordeón diatónico
****** Armónica
****** Armoniflauta
****** Armonio
****** Bajón
[Bajón: tipos]
******* Bajoncillo
****** Bansuri
****** Bocina
[Bocina: nombre específico]

******* Buxina
****** Bramadera
****** Bucina
****** Caracola
****** Caramillo
****** Chalumeau
****** Chifla
****** Chilladera
****** Chirimía
[Chirimía: nombre específico]
******* Sahnai
******* Sona
****** Clarín
****** Clarinete
[Clarinete: nombre específico]
******* Bikkoy
******* Bumpe
******* Wontorroyoy
[Clarinete: tipos]
******* Albogue
******* Corno di bassetto
******* Requinto
****** Clarinete doble
[Clarinete doble: nombre específico]
******* Alboka
******* Arghul
******* Murali
******* Reclam de xirimies
******* Yarul
******* Zurna
****** Concertina
[Concertina: tipos]
******* Bajan
******* Bandoneón
****** Cornamusa
****** Corneta
[Corneta: tipos]
******* Corneta de alguacil
******* Corneta de pistones
******* Corneta de posta
******* Corneta recta
****** Cornetto
****** Cornu
****** Cuerno
[Cuerno: tipos según función]
******* Cuerno de llamada

[Cuerno de llamada: tipos]
******* Cuerno de caza
******* Cuerno de porquero
[Cuerno: tipos según materia]
******* Chifla de cabrero
******* Pito de cabrero
****** Fagot
****** Flauta
[Flauta: nombre específico]
******* Béányo
******* Fujara
******* Ombgwe
******* Pinkillo
******* Píritu
******* Tarka
******* Thekka
[Flauta: tipos]
******* Flauta de pan
[Flauta de pan: nombre específico]
******** Antara
******** Anteq
******** Capador
******** Cariso
******** Chifre
******** Dio-Dio-Dias
******** Syrinx
******** Zampoña
******* Flauta de pico
[Flauta de pico: nombre específico]
******** Arigot
******** Dulzaina
[Dulzaina: nombre específico]
********* Algaita
********* Chambela
********* Gralla
******* Flauta doble
[Flauta doble: nombre específico]
******** Aulós
******** Dvojnice
******* Flauta globular
[Flauta globular: tipos]
******** Ocarina
[Ocarina: tipos]

****
Ocarina zoomorfa
****
Silbato
[Silbato: nombre específico]
****
Ko-tze
****
Nsó
****
Piquero de Andújar
****
Pito de Agost
****
Pito de Salvatierra de los Barros
****
Siurell
****
Torico
****
Xiulet de Corpus
[Silbato: tipos según forma]
****
Silbato antropomorfo
****
Silbato fitomorfo
****
Silbato zoomorfo
******
Flauta nasal
[Flauta nasal: nombre específico]
****
Calalig
****
Flauta recta
[Flauta recta: nombre específico]
****
Kaval
****
Nay
[Nay: tipos]
****
Gasba
[Flauta recta: tipos]
****
Flauta acórdica
****
Flauta de tres agujeros
[Flauta de tres agujeros: nombre específico]
****
Chiflo
[Chiflo: tipos]
****
Chiflo de afilador
****
Flaviol
****
Gaita charra

****
****

****
****
****

****
****
****

****
****
****

****
****
****
****
****

****
****
****
******

****
****
****

****
****

****
******
******
******
******
******
******

****

****
****

Gaita extremeña
Txistu
[Txistu: tipos]
Silbote
Txirula
Flauta travesera
[Flauta travesera: nombre específico]
Ajabeba
Kin ti
Ti
[Ti: tipos]
Ban-ti
Ti-tse
Ti-tzu
[Flauta travesera: tipos]
Flageolet
Flauta de amor
Pífano
Flauta tucumana
Flautilla
[Flautilla: nombre específico]
Chaqueño
Jujeño
Flaviola
Gaita
[Gaita: nombre específico]
Biniou
Highland bagpipe
Union pipe
[Gaita: partes]
Bordón
Puntero
[Gaita: tipos]
Gaita gallega
Heckelfón
Helicón
Huayllaquepa pututu
Lur
Melodeón
Mélophone
Oboe
[Oboe: nombre específico]
Diali
[Oboe: tipos]
Corno inglés
Duduk

******* Oboe d´amore
******* Oboe da caccia
******* Oboe popular
[Oboe popular: nombre específico]
******** Bombarda
******** Tenora
******** Tible
****** Órgano
[Órgano: tipos]
******* Órgano de lengüeta
******* Órgano de tubos
******* Órgano portátil
[Órgano portátil: tipos]
******** Órgano de regalía
******* Órgano positivo
******** Órgano de cámara
******** Realejo
[Realejo: tipos]
********* Realejo de Biblia
******* Órgano real
****** Órgano de boca
[Órgano de boca: nombre específico]
******* Khene
******* Sheng
******* Sho
****** Orlo
****** Pungi
****** Sarrusófono
****** Saxofón
****** Serpentón
****** Sordone
****** Surna
****** Trombón
[Trombón: tipos]
******* Sacabuche
****** Trompa
[Trompa: tipos]
******* Bucium
******* Ika
******* Jatzotzerah
******* Karnyx
******* Littus
******* Olifante
******* Ranasringa
******* Saxhorn

[Saxhorn: tipos]
******** Eufonio
[Eufonio: tipos]
******** Eufonio de pabellón doble
******* Trompa alpina
******* Trompa rusa
****** Trompeta
[Trompeta: nombre específico]
******* Dung-chen
******* Kangling
******* La pa
******* Mpotótutu
[Trompeta: tipos]
******* Trompeta bastarda
******* Trompeta en forma de “S”
******* Trompeta natural
******* Trompeta recta
[Trompeta recta: nombre específico]
******** Añafil
******** Naffir
******** Salpinx
******* Tuba
[Tuba: nombre específico]
******** Bombardón
******** Figle
****** Zumbadora
[Zumbadora: nombre específico]
******* Bronzidor
[Zumbadora: tipos]
******* Disco zumbador
******* Firringila
******* Rhombos
***** Instrumento automatófono
[Instrumento automatófono: tipos]
****** Caja de música
[Caja de música: tipos]
******* Silla caja de música
****** Fonógrafo
[Fonógrafo: tipos]
******* Grafofón
****** Gramófono
[Gramófono: tipos]
******* Gramola
****** Orchestrion
****** Organillo

******
Órgano de carrusel
******
Piano mecánico
[Piano mecánico: tipos]
****
Pianola
******
Tocadiscos
*****
Instrumento cordófono
[Instrumento cordófono: tipos]
******
Arco musical
******
Arpa
[Arpa: tipos]
****
Arpa de dos órdenes
****
Arpa dital
****
Arpa doble
****
Arpa triple
******
Arpa-laúd
******
Arpa-salterio
******
Bandurria
******
Banjo
******
Banjolele
******
Cítara
[Cítara: nombre específico]
****
Gusli
****
Ndonga
****
Phorminx
****
Qânûn
****
Santúr
****
Scheitholt
[Cítara: tipos]
****
Arpa eólica
****
Cítara con resonador cóncavo
****
Cítara de barra
[Cítara de barra: nombre específico]
****
Bin
****
Mvet
****
Cítara de caña
[Cítara de caña: nombre específico]
****
Valiha
****
Cítara de tabla
[Cítara de tabla: tipos]
****
Dulcemel
[Dulcemel: nombre específico]
****
Cimbalom
****
Yang Kin
****
Monocordio

- [Monocordio: tipos]
  - Policordio
- Salterio
  - [Salterio: tipos]
    - Salterio de mesa
    - Salterio doble
    - Salterio triple
    - Salterio-arpa
- Cítara larga
  - [Cítara larga: nombre específico]
    - Cheng
    - Koto
    - Ku ch´in
- Cítola
- Clave
  - [Clave: tipos]
    - Claveciterio
    - Espineta
    - Virginal
- Clavicémbalo
- Clavicordio
  - [Clavicordio: tipos]
    - Clavicordio doble
    - Clavicordio libre
    - Clavicordio ligado
- Claviola
- Contrabajo
- Faborda
- Giga
- Guitarra
  - [Guitarra: nombre específico]
    - Charango
    - Huapanguera
  - [Guitarra: tipos]
    - Dédacorde
    - Guitarra conchera
    - Guitarra dobro
    - Guitarra panzona
    - Timple
    - Tiple
- Guitarra-lira
- Laúd
  - [Laúd: nombre específico]
    - Bi ba
    - Hu kin

****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
****
******
******
****
****
******
******
******
******
******
****

Nevel
Pi-pa
Rebab
Sampe
Sarod
Yueh kin
[Laúd: tipos]
Archilaúd
[Archilaúd: tipos]
Angelica
Laúd de mástil corto
[Laúd de mástil corto: nombre específico]
Bandoura
Ûd
Laúd de mástil largo
[Laúd de mástil largo: nombre específico]
Balalaica
Chitarrone
Colascione
Dömbra
[Dömbra: tipos]
Domra
Dutar
Genbri
Kitra
Kora
San xien
Saz
Shamisen
Sitar
Tanbûr
Tiorba
Vina
Lira
Mandolina
[Mandolina: tipos]
Mandolina milanesa
Mandolina napolitana
Mandora
Orfeoreón
Pandora
Penorcorn
Piano
Piano de media cola
[Piano: tipos]

****
Piano de cola
[Piano de cola: tipos]
****
Piano con pedalero
****
Piano de mesa
****
Piano vertical
[Piano vertical: tipos]
****
Piano piramidal
****
Piano-jirafa
******
Rabel
******
Sarangi
******
Ukelele
******
Vihuela
[Vihuela: tipos]
****
Vihuela de mano
****
Vihuela de péñola
******
Viola
[Viola: tipos]
****
Baryton
****
Fídula
[Fídula: nombre específico]
****
Sarinda
[Fídula: tipos]
****
Fídula de pica
[Fídula de pica: nombre específico]
****
Ching-hu
****
Kamanjah
****
Fídula-giga
****
Fídula-laúd
****
Viola da braccio
[Viola da braccio: tipos]
****
Viola da braccio bajo
****
Viola da braccio soprano
****
Viola da braccio tenor
****
Viola da gamba
[Viola da gamba: tipos]
****
Viola bastarda
****
Viola da gamba bajo
****
Viola da gamba contrabajo
****
Viola da gamba contralto
****
Viola da gamba discanto
****
Viola da gamba soprano
****
Viola da gamba tenor

******* Viola de amor
[Viola de amor: tipos]
******** Viola di bordone
****** Violín
[Violín: nombre específico]
******* Arrabita
******* Gadulka
******* Gusla
******* Hardingfele
******* Kemancha
******* Nyckelharpa
[Violín: tipos]
******* Pochette
******* Violín bicorde
[Violín bicorde: nombre específico]
******** Erh hu
******** Kemanje
******* Violín monocorde
[Violín monocorde: nombre específico]
******** Rababa
******* Violín tenor
****** Violonchelo
****** Zanfoña
[Zanfoña: tipos]
******* Organistrum
***** Instrumento electrófono
[Instrumento electrófono: tipos]
****** Disklavier
****** Guitarra eléctrica
[Guitarra eléctrica: tipos]
******* Bajo eléctrico
******* Guitarra compacta
******* Guitarra electroacústica
[Guitarra electroacústica: tipos]
******** Guitarra hawaiana
****** Ondas Martenot
****** Órgano electrónico
****** Piano eléctrico
****** Sintetizador
****** Telarmonio
****** Theremin
****** Trautonio
***** Instrumento idiófono

[Instrumento idiófono: tipos]
******
Agiosimandro
******
Almirez
[Almirez: accesorios]
****
Maja
******
Armónica de cristal
******
Arpa de boca
[Arpa de boca: nombre específico]
****
Birimbao
****
Pampa
****
Samsònia
******
Bin-sasara
******
Boleadoras
******
Botella de estrías
******
Campana
[Campana: nombre específico]
****
Agogo
****
Bi-leebo
****
Dril-bu
****
Ghanta
****
Mèngòng
****
Zhong
[Campana: partes]
****
Badajo
[Campana: tipos según forma]

****
Campana abierta
****
Campana de bola
****
Campanilla
****
Campanólogo
[Campana: tipos según función]
****
Campana de iglesia
****
Campana de sacristía
******
Caña
[Caña: nombre específico]
****
Calibao
****
Picacanya
******
Carillón
[Carillón: tipos]
****
Carillón litúrgico
******
Carrasclás
******
Cascabel
[Cascabel: nombre específico]
****
Chanrara
****
Chilchil
****
Mèkórà
****
Shákap
******
Cascarón

******
Castañuelas
[Castañuelas: nombre específico]
****
Arxaluak
****
Castanyolasses
****
Castanyoles
****
Castañolones
****
Castañones
****
Chácaras
****
Pitos
****
Postizas
****
Pulgareles
****
Tarrañuelas
[Castañuelas: tipos]
****
Qaraquebs
*****
Cencerro
[Cencerro: nombre específico]
****
Arran
****
Ekón
[Ekón: tipos]
****
Ekón doble
****
Ekón simple
****
Joare
****
Txintxarri
[Cencerro: tipos]
******
Esquila
[Esquila: nombre específico]
****
Cabrera
****
Cencerra
****
Changarro
****
Esquila de San Antón
****
Esquilón
****
Galdarra
****
Yoaria
****
Zumba
******
Concha de vieira
******
Creciente turco
******
Crótalos
[Crótalos: nombre específico]
****
Chapelet chinois
******
Ekátyákattyá
******
Elimbi
******
Glockenspiel
[Glockenspiel: tipos]
****
Glockenspiel de láminas
****
Glockenspiel de teclado
****
Lira-campana

******* Gong
******* Huesera
[Huesera: nombre específico]
******* Bandurria de huesos
[Huesera: tipos]
******* Escalinata
******* Látigo
******* Mabaka
******* Maraca
[Maraca: nombre específico]
******* Chocalho
******* Inancapa
******* Jebumataru
******* Katyíkatyí
******* Moriki
******* Matraca
******* Mbasa
******* Metalófono
[Metalófono: nombre específico]
******* Gender
******* Saron
[Metalófono: tipos]
******* Vibráfono
******* Ninot
******* Palillos
[Palillos: nombre específico]
******* Paipan
******* Palos de danzar
******* Platillos
[Platillos: tipos]
******* Címbalos
******* Zilia massa
******* Rascador
[Rascador: tipos]
******* Carraca
******* Güiro
******* Pececillo
******* Raspadero mochilero
******* Reco-reco
******* Sapo cubano
******* Sanza
******* Scabellum
******* Sombrero chino
******* Sonajero
[Sonajero: nombre específico]
******* Cabaça
******* Shinut

******* Sistro
******* Ulili
[Sonajero: tipos]
******* Sonaja
[Sonaja: nombre específico]
******** Cércol
******** Maruga
[Maruga: nombre específico]
********* Chachá
******** Panderets
******** Te-kin
****** Tala-tala
****** Tambor de lengüeta
[Tambor de lengüeta: nombre específico]
******* Nku
[Nku: tipos]
******** Òkúkú
****** Tejoletas
[Tejoletas: partes]
******* Tarreña
****** Triángulo
****** Txalaparta
****** Xilófono
[Xilófono: nombre específico]
******* Akadinda
******* Jatung Utang
******* Marimba
******* Mèndzáng
[Mèndzáng: accesorios]
******** `Mbíás
[Mèndzáng: tipos]
******** Mèndzáng mé bìang
******** Mèndzáng mé yè kábàn
******** Mèndzáng-mèlân
****** Yunque (1)
[Yunque (1): tipos]
******* Bigornia
***** Instrumento membranófono
****** Caja
****** Cantarrana
****** Cuíca
****** Mirlitón

[Mirlitón: tipos]
******* Mbang-akom
****** Pandereta
****** Pandero
[Pandero: tipos]
******* Pandero cuadrado
[Pandero cuadrado: nombre específico]
******** Adufe
******** Daff
******* Pandero de estremera
****** Tabla (1)
****** Tambor
****** Timbal
[Timbal: tipos]
******* Naqara
******* Timplipito
****** Zambomba
****** Bombo
****** Cadufo

5.4.2.1.4 [Objetos asociados a la música: soporte]

**** Casete
[Casete: tipos]
***** Dat
**** Cinta magnética
**** Compact disk
[Compact disk: tipos según formato]
***** CD-Audio
***** CD-ROM
[CD-ROM: tipos según formato]
****** CD-Extra
****** CD-R
****** CD-ROM modo 1
****** CD-ROM XA
****** CD-RW
****** Compact Disk Interactivo
****** Photo-CD
****** Vídeo-CD
**** Disco
[Disco: tipos]
***** Long playing
***** Microsurco

5.4.2.2 * Objetos asociados a las artes de la representación**

5.4.2.2.1 [Artes de la representación: accesorios]

**** Gemelos de teatro
**** Impertinentes
**** Monóculo

5.4.2.2.2 **[Artes de la representación: documentación escénica]**

**** Abono

[Abono: tipos]

***** Abono de temporada

**** Entrada de teatro

**** Libreto

[Libreto: tipos según función]

***** Balurdo

***** Cuaderno del personaje

***** Guión de luces

***** Guión técnico

***** Libreto de sonido

***** Libreto de tramoya

***** Libreto de utilería

***** Libreto de vestuario

**** Programa de mano

**** Programa de temporada

5.4.2.2.3 **[Artes de la representación: elaboración y preparación]**

**** Figurín

**** Maqueta escenográfica

**** Maqueta de escenario

**** Teatrino

5.4.2.2.4 **[Artes de la representación: decoración escénica]**

**** Choragium

**** Decorado

[Decorado: elaboración y preparación]

**** Alzado

[Alzado: tipos]

***** Alzado frontal

***** Alzado lateral

***** Boceto plano

[Decorado: elementos asociados]

***** Apariencia

***** Bambalina

[Bambalina: tipos]

***** Bambalina armada

***** Bambalina con hojas

***** Bambalina con rompimiento

***** Bambalina de aire

***** Bambalina de follaje

***** Bambalinón

***** Guardamalleta

***** Practicable

[Practicable: partes]

******
******
*****
******
****
****
****
****
****
****
****
****
****
******
******
****
*****
******
******
******
******
******
****
****
****
******
******
****

Armilla
Tablero
Prevista
[Prevista: partes]
Bastidor de teatro
[Bastidor de teatro: partes]
Pata de gallo
[Bastidor de teatro: tipos según estructura]
Bastidor de libro
[Bastidor de teatro: tipos según función]
Ala
[Ala: tipos]
Ala abisagrada
Ala en ángulo
Alcahueta
Bastidor de transformación
Telari
[Bastidor de teatro: tipos según posición]
Bastidor armado
Bastidor ciego
[Bastidor de teatro: tipos según representación]
Paño de puerta
Bastidor de ventana
Techo
Pata
[Pata: tipos según función]
Teleta
Telón
[Telón: partes]
Aletillas
Faldeta
[Telón: tipos]
Comodín
Forillo
[Forillo: tipos según función]
Forillo armado
Forillo colgado
Forillo de la prevista
Tafetán
Telón colgante
[Telón colgante: tipos]
Arlequín

******
Telón de boca (1)
[Telón de boca (1): tipos]
****
Aulaeum
****
Cortina
[Cortina: tipos]
****
Paño
****
Sipario
****
Telón a la italiana
****
Telón alemán
****
Telón enrollable
****
Telón francés
****
Telón griego
******
Telón de fondo
[Telón de fondo: tipos]
****
Panorama
[Panorama: tipos]
****
Ciclorama
[Ciclorama: tipos]
****
Ciclorama de yeso
****
Diorama
****
Panorama móvil
******
Telón de gasa
******
Telón de seguridad
[Telón de seguridad: tipos]
****
Telón de enfoque
******
Telón translúcido
*****
Vara (2)
[Vara (2): tipos]
******
Vara de abajo
******
Vara de iluminación
******
Vara de tramoya
[Decorado: tipos según estructura]
*****
Decorado cerrado
*****
Decorado colgante
*****
Decorado construido
*****
Decorado permanente
*****
Decorado simultáneo
[Decorado: tipos según puesta en escena]
*****
Decorado armado
*****
Decorado corpóreo
[Decorado: tipos según representación]
*****
Decorado abstracto
*****
Decorado de exterior
*****
Decorado figurativo
*****
Decorado de interior

5.4.2.2.5 **[Artes de la representación: iluminación]**

**** Candilejas

[Candilejas: tipos]

***** Candileja de bastidor

***** Candileja de suelo

**** Cañón

**** Cazuela

**** Cegador

**** Diabla

**** Foco

[Foco: tipos según función]

***** Foco cenital

***** Foco de recorte

***** Foco fresnel

***** Foco plano-convexo

**** Melampo

**** Paellera

**** Panorámico

**** Tambor de talcos

**** Varal

5.4.2.2.6 **[Artes de la representación: vestuario y complementos de la puesta en escena]**

**** Antifaz

**** Balteus

**** Baxea

**** Centunculus

**** Clámide

**** Coturnos

**** Crepida

**** Crocota

**** Diabathrum

**** Epicrocum

**** Hatos

**** Laena

**** Leotardos

**** Malla

[Malla: tipos]

***** Maillot

**** Máscara de teatro

[Máscara de teatro: nombre específico]

***** Prósopon

[Máscara de teatro: tipos]

***** Máscara cómica

[Máscara cómica: nombre específico]

****** Buccu

****** Cicirrus

****** Dossennus

***** Maccus
***** Pantalón
***** Máscara trágica
[Máscara trágica: nombre específico]
***** Larva
***** Mascarilla
**** Palla
**** Postizo
[Postizo: tipos]
***** Galear
**** Sceptrum
**** Soccus
**** Syrma
**** Tutú
**** Zapatillas de ballet
**** Zona

5.4.2.2.7 [Artes de la representación: ingeniería escénica]

**** Cascada
**** Cuna
**** Máquina de humo
**** Máquina de lluvia
**** Máquina de olas
**** Máquina de truenos
[Máquina de truenos: tipos]
***** Cabria de truenos
***** Canal de truenos
***** Carretón de truenos
***** Plancha de truenos
***** Vagoneta de truenos
**** Máquina de viento
[Máquina de viento: tipos]
***** Gran máquina de viento
**** Tambor giratorio
**** Tramoya
[Tramoya: partes]
***** Araceli
***** Mangrana
[Tramoya: tipos]
***** Agujero del diablo
***** Bofetón
[Bofetón: partes]
***** Devanadera
***** Crada
***** Deus ex machina
***** Ekkyklema
***** Escotillón
***** Gloria

***** Perícticos
***** Pescante

5.4.2.2.8 [Artes de la representación: útiles y equipamiento]

**** Barra
**** Carretel
[Carretel: tipos]
***** Carretel de descarga
**** Mordaza (1)
**** Percha (1)
**** Pértiga
**** Puente de maniobras
**** Tallescope
**** Utilería
[Utilería: tipos]
***** Utilería de escena
***** Utilería de personaje
***** Utilería enfática
**** Vagón

5.4.2.2.9 [Artes de la representación: escenografía ambulante]

**** Teatro itinerante
[Teatro itinerante: tipos]
***** Teatro flotante
***** Teatro portátil
[Teatro portátil: tipos]
****** Barraca
******* Teatro-carpa
****** Teatro de títeres
[Teatro de títeres: elementos de la escenografía]
******* Títere
[Títere: nombre específico]
******** Kathputli
[Títere: tipos]
******** Títere de cámara negra
******** Títere de cuerdas
[Títere de cuerdas: tipos]
********* Fantoche
******** Títere de guante
[Títere de guante: nombre específico]
********* Guiñol
[Títere de guante: tipos]
********* Títere de dedal

******** Títere sobre mano
******* Títere de varillas
[Títere de varillas: tipos]
******** Marote
******** Puppi
******** Títere plano
[Título plano: tipos]
********* Wayang
Golek
[Teatro de títeres: nombre específico]
******* Bunraku
[Teatro de títeres: partes]
******* Puente (2)
[Teatro de títeres: tipos]
******* Retablo de marionetas
******* Teatro de sombras chinescas
[Teatro de sombras chinescas: elementos asociados]
******** Sombra chinesca
[Sombra chinesca: tipos]
******** Sombra articulada
******** Sombra blanca
******* Títere para teatro de sombras
[Títere de sombras: nombre específico]
******** Viduchaka
******** Wayang kulit
***** Titirimundi

5.4.2.3 *** **Objetos asociados al circo**

5.4.2.3.1 **[Circo: objetos asociados a los medios escénicos]**

[Circo: espacio exterior]
**** Caravana
**** Remolque de fieras
**** Taquilla de circo
[Circo: espacio interior]
**** Carpa de circo
[Carpa de circo: nombre específico]
***** Barnum
[Carpa de circo: partes]
***** Banqueta

***** Control
***** Cúpula de circo
***** Grada
***** Mástil (2)
[Mástil (2): tipos según función]
****** Mástil chino
****** Mástil de cornisa
***** Pista de circo
[Pista de circo: tipos]
****** Pista a suelo
****** Pista elevada
***** Toldo
***** Vientos
[Carpa de circo: tipos según forma]
***** Carpa a cuatro palos
***** Tienda americana
[Carpa de circo: tipos según función]
***** Gran carpa
***** Paraguas
[Paraguas: tipos]
****** Parasol (2)
**** Jaula de fieras
[Jaula de fieras: tipos según función]
***** Jaula central

5.4.2.3.2 [Circo: objetos asociados al arte gráfico]

**** Cartel de circo
**** Entrada de circo
**** Tarjeta de circo

5.4.2.3.3 [Circo: objetos asociados al espectáculo]

[Objetos asociados al espectáculo: números de equilibrio y acrobacia]
**** Anillas
**** Balancín
**** Balanza
**** Barra fija
**** Batuda
**** Bicicleta de acróbata
**** Bola de equilibrio
**** Cama elástica
**** Cuadrante aéreo
**** Cuerda elástica
**** Cuerda lisa
**** Cuerda volante
**** Escalera de tijera
**** Escalera fija
**** Escalera libre
**** Estafa

**** Monociclo
**** Mordaza (2)
**** Motocicleta
[Motocicleta: partes]
***** Manillar
***** Rueda
[Rueda: partes]
****** Llanta
****** Radio de rueda
**** Percha (2)
[Percha (2): tipos]
***** Mástil aéreo
[Mástil aéreo: tipos]
****** Percha gigante
***** Percha aérea
***** Percha dirigida
[Percha dirigida: tipos]
****** Bambú
****** Percha antipodista
****** Percha doble
**** Pértiga china
**** Red de seguridad
**** Rueda alemana
**** Rueda de la muerte
**** Rueda del diablo
[Rueda del diablo: tipos]
***** Rueda infernal
**** Rulo de equilibrio
[Rulo de equilibrio: nombre específico]
***** Rola-bola
**** Sombrilla japonesa
**** Tándem
**** Trapecio
[Trapecio: tipos]
***** Trapecio fijo
[Trapecio fijo: tipos]
****** Lira aérea
***** Trapecio volante
***** Trapecio Washintong
**** Trincka
**** Zanco
[Objetos asociados al espectáculo: números de prestidigitación e ilusionismo]
**** Aros chinos
**** Canga china
**** Esposas

[Objetos asociados al espectáculo: números malabares]
**** Bastón del diablo
**** Boleadoras
**** Diábolo
[Diábolo: partes]
***** Entre eje
***** Flanco
**** Hula-hoop
**** Plato chino
[Plato chino: elementos asociados]
***** Palo para plato chino
[Objetos asociados al espectáculo: doma de animales]
**** Forca
**** Látigo corto
**** Látigo largo

5.4.2.3.4 [Circo: protagonistas]

**** Animal de juguete
[Animal de juguete: tipos]
***** Elefante de juguete
***** León marino de juguete
***** León de juguete
***** Mono de juguete
***** Oca de juguete
***** Oso de juguete
***** Perro de juguete
***** Tigre de juguete
**** Domador de juguete
**** Equilibrista de juguete
**** Forzudo de juguete
**** Gimnasta de juguete
**** Jefe de pista de juguete
**** Malabarista de juguete
**** Payaso de juguete
[Payaso de juguete: tipos]
***** Augusto
***** Carablanca
***** Trombo

5.4.2.3.5 [Circo: indumentaria y complementos]

**** Body
**** Calza
**** Indumentaria de Augusto
[Indumentaria de Augusto: accesorios]
***** Nariz de payaso
***** Peluca de Augusto
***** Zapatones

**** Indumentaria de Carablanca
[Indumentaria de Carablanca: accesorios]
***** Cono (3)
**** Leotardos
**** Pantalones bombachos

Cuerpo del Tesauro

Abono
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Abono de temporada

Abono de temporada
TG Abono

Abwe
USE Güiro

Acordeón
TG Instrumento aerófono
TE Acordeón cromático
Acordeón diatónico
Cuereta
Verdulera

Acordeón cromático
TG Acordeón

Acordeón de botones
USE Acordeón diatónico

Acordeón diatónico
UP Acordeón de botones
TG Acordeón

Acróbata de juguete
USE Equilibrista de juguete

Adufe
UP Alduf
Aldufe
Pandero morisco
TG Pandero cuadrado

Afore lateral
USE Ala

Agbe
USE Güiro

Aggüe
USE Güiro

Agiosimandro
TG Instrumento idiófono

Agogo
TG Campana

Agujero del diablo
TG Tramoya

Ajabeba
UP Axabeba
TG Flauta travesera

Akadankama
USE Ndonga

Akadinda
TG Xilófono

Ala
UP Afore lateral
Bastidor lateral
TG Bastidor de teatro
TE Ala abisagrada
Ala en ángulo

Ala abisagrada
TG Ala

Ala en ángulo
UP Trasto en ángulo
TG Ala

Alboca
USE Alboka

Albogue
UP Gaita serrana
TG Clarinete

Alboka
UP Alboca
TG Clarinete doble

Alcahueta
TG Bastidor de teatro

Alcahuete
USE Comodín

Alduf
USE Adufe

Aldufe
USE Adufe

Aletillas
TG Telón

Algaita
TG Dulzaina

Alma
TG Instrumento musical

Almendra
USE Gloria

Almirez
TG Instrumento idiófonos
TE Maja

Altavoz
TG Objetos asociados a la música

Alzado
UP Plano alzado
TG Decorado
Plano (2)
TE Alzado frontal
Alzado lateral

Alzado frontal
TG Alzado

Alzado lateral
TG Alzado

Añafil
TG Trompeta recta

Angelica
TG Archilaúd

Anilla
TG Objetos asociados a la música

Anillo de afinación
TG Objetos asociados a la música

Anillas
TG Objetos asociados al circo

Animal de juguete
TG Objetos asociados al circo
TE Elefante de juguete
León marino de juguete
León de juguete
Mono de juguete
Oca de juguete
Oso de juguete
Perro de juguete
Tigre de juguete

Antara
TG Flauta de pan

Antecc
USE Anteq

Anteq
UP Antecc
TG Flauta de pan

Antifaz
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Antifonal
UP Antiforio
Libro antifonal
Libro antifonario
Libro de antifonías
TG Libro de coro

Antifonario
USE Antifonal

Apagador
TG Instrumento musical

Apariencia
TG Decorado

Apertura a la italiana
USE Telón a la italiana

Aplique de servicio
USE Melampo

Araceli
UP Rescélica
TG Tramoya

Archilaúd
TG Laúd
TE Angelica

Arco
UP Arco de música
TG Instrumento musical
TE Cabeza (1)
Cerdas
Nuez
Vara (1)

Arco de música
USE Arco

Arco musical
TG Instrumento cordófono

Arghoul
USE Arghul

Arghul
UP Arghoul
TG Clarinete doble

Arigot
TG Flauta de pico

Arlequín
UP Bastidor de ropa
Portal
TG Telón colgante

Armilla
TG Practicable

Armónica
TG Instrumento aerófono

Armónica de cristal
UP Órgano de vasos
TG Instrumento idiófono

Armoniflauta
TG Instrumento aerófono
TR Armonio

Armonio
UP Armonium
Harmonium
TG Instrumento aerófono
TR Armoniflauta

Armonium
USE Armonio

Aro
TG Instrumento musical

Aros chinos
TG Objetos asociados al circo

Arpa
TG Instrumento cordófono
TE Arpa de dos órdenes
Arpa dital
Arpa doble
Arpa triple

Arpa de boca
TG Instrumento idiófono
TE Birimbao
Pampa
Samsònia

Arpa de dos órdenes
TG Arpa

Arpa dital
TG Arpa

Arpa doble
UP Arpa “doppia”
TG Arpa

Arpa “doppia”
USE Arpa doble

Arpa eólica
TG Cítara

Arpa triple
TG Arpa

Arpa-laúd
TG Instrumento cordófono

Arpa-salterio
UP Rotta
TG Instrumento cordófono

Arpolira
USE Guitarra-lira

Arrabel
USE Huesera

Arrabita
UP Bibolina
Xirribitia
TG Violín

Arran
TG Cencerro

Arxaluak
TG Castañuelas

Asubio
USE Chifre

Atril
TG Objetos asociados a la música
TE Atril de director

Atril de director
UP Atril de director de orquesta
TG Atril

Atril de director de orquesta
USE Atril de director

Augusto
UP Gugusse
Tonto
Tony
TG Payaso de juguete

Aulaeum
TG Telón de boca (1)

Aulós
TG Flauta doble

Axabeba
USE Ajabeba

Badajo
TG Campana

Bajan
TG Concertina

Bajo eléctrico
TG Guitarra eléctrica

Bajón
TG Instrumento aerófono
TE Bajoncillo

Bajoncillo
TG Bajón

Balalaica
UP Balalaika
TG Laúd de mástil largo
TR Objetos asociados al circo

Balalaika
USE Balalaica

Balancín
TG Objetos asociados al circo

Balanza
TG Objetos asociados al circo

Balteus
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Balurdo
TG Libreto

Bambalina
TG Decorado
TE Bambalina armada
Bambalina con hojas
Bambalina con rompimiento
Bambalina de aire
Bambalina de follaje
Bambalinón

Bambalina armada
UP Friso reforzado
TG Bambalina

Bambalina con hojas
UP Friso con hojas
TG Bambalina

Bambalina con rompimiento
TG Bambalina

Bambalina de aire
UP Bambalina de cielo
TG Bambalina

Bambalina de cielo
USE Bambalina de aire

Bambalina de follaje
TG Bambalina

Bambalinón
TG Bambalina

Bambú
TG Percha dirigida

Bambú aéreo
USE Percha aérea

Ban-ti
TG Ti

Bandola
USE Guitarra conchera

Bandoneón
TG Concertina

Bandora
USE Bandoura

Bandoura
UP Bandora
Bandura
Kobza
TG Laúd de mástil corto

Bandura
USE Bandoura

Bandurria
UP Mandurria
TG Instrumento cordófono

Bandurria de huesos
UP Osset
TG Huesera

Banjo
TG Instrumento cordófono

Banjo-ukelele
USE Banjolele

Banjolele
UP Banjo-ukelele
TG Instrumento cordófono

Banqueta
UP Banquette
TG Carpa de circo

Banquette
USE Banqueta

Bansuri
TG Instrumento aerófono

Baqueta
TG Objetos asociados a la música
TE Mazo

Barbada
UP Mentonera
TG Instrumento musical

Barnum
TG Carpa de circo

Barra
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Barra armónica
TG Instrumento musical

Barra fija
TG Objetos asociados al circo

Barraca
TG Teatro portátil
TE Teatro-carpa

Baryton
TG Viola

Bastidor (1)
TG Instrumento musical

Bastidor armado
UP Bastidor suspendido
TG Bastidor de teatro

Bastidor ciego
UP Trasto ciego
TG Bastidor de teatro

Bastidor de libro
TG Bastidor de teatro

Bastidor de ropa
USE Arlequín

Bastidor de teatro
UP Envarillado
TG Prevista
TE Ala
Alcahueta

Bastidor armado
Bastidor ciego
Bastidor de libro
Paño de puerta
Bastidor de transformación
Bastidor de ventana
Pata de gallo
Techo
Telari

Bastidor de transformación
TG Bastidor de teatro

Bastidor de ventana
UP Paño de ventana
TG Bastidor de teatro

Bastidor lateral
USE Ala

Bastidor suspendido
USE Bastidor armado

Bastón del diablo
UP Golo
TG Objetos asociados al circo

Batuda
UP Gran trampolín
TG Objetos asociados al circo

Batuta
TG Objetos asociados a la música

Baxea
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Béányo
UP Sikobekobe
Siobéobé
Tyapëllë
TG Flauta

Bi ba
UP Biwa
TG Laúd

Bi-leebo
UP Bilëbbó
TG Campana

Bibolina
USE Arrabita

Bicicleta de acróbata
TG Objetos asociados al circo

Bigornia
TG Yunque (1)

Bikkoy
TG Clarinete

Bilëbbó
USE Bi-leebo

Bin
TG Cítara de barra

Bin-sasara
TG Instrumento idiófono

Biniou
TG Gaita

Birimbao
UP Birimbau
Guimbarda
Verimbao
TG Instrumento idiófono

Birimbau
USE Birimbao

Bisel
UP Labio
TG Instrumento musical

Biwa
USE Bi ba

Blanco
USE Carablanca

Bloomer
USE Pantalones bombachos

Boceto plano
TG Decorado

Bocina
TG Instrumento aerófono
TE Buxina

Body
TG Objetos asociados al circo

Bofetón
TG Tramoya
TE Devanadera

Bola de equilibrio
TG Objetos asociados al circo

Boleadoras
TG Instrumento idiófono
Objetos asociados al circo

Bolsa de nieve
USE Cuna

Bomba de afinación
TG Objetos asociados a la música

Bombacho
USE Pantalones bombachos

Bombachos
USE Pantalones bombachos

Bombarda
TG Oboe popular

Bombardino
USE Eufonio

Bombardino de pabellón doble
USE Eufonio de pabellón doble

Bombardón
TG Tuba

Bombo
TG Instrumento membranófono

Boquilla
UP Embocadura
TG Instrumento musical

Bordón
UP Roncón
TG Gaita

Botella de estrías
TG Instrumento idiófono

Bramadera
TG Instrumento aerófono

Bronzidor
TG Zumbadora

Bucco
USE Buccu

Buccu
UP Bucco
TG Máscara cómica

Bucina
TG Instrumento aerófono

Bucium
TG Trompa

Bufón
USE Zumbadora

Bujina
USE Buxina

Bumpe
TG Clarinete

Bunraku
TG Teatro de títeres

Buxina
UP Bujina
TG Bocina

Cabaça
UP Cabasa
TG Sonajero

Cabasa
USE Cabaça

Cabeza (1)
TG Arco

Cabrera
TG Esquila

Cabria de truenos
TG Máquina de truenos

Cadufo
TG Instrumento membranófono
TR Zambomba

Caja
UP Redoblante
TG Instrumento membranófono

Caja de música
TG Instrumento automatófono
TE Silla caja de música

Caja de resonancia
TG Instrumento musical

Calalig
TG Flauta nasal

Calascione
USE Colascione

Calibao
TG Caña

Calissoncini
USE Colascione

Calza
TG Objetos asociados al circo

Cama elástica
TG Objetos asociados al circo

Campana
TG Instrumento idiófono
TE Agogo
Badajo
Bi-leebo
Campana abierta
Campana de bola
Campana de iglesia
Campana de sacristía
Campanilla
Campanólogo
Dril-bu
Ghanta
Mèngòng
Zhong
TR Carillón

Campana abierta
TG Campana

Campana de bola
TG Campana

Campana de iglesia
TG Campana

Campana de sacristía
TG Campana

Campanil turco
USE Creciente turco

Campanilla
UP Campanita
TG Campana

Campanita
USE Campanilla

Campanólogo
TG Campana

Caña
TG Instrumento idiófono
TE Calibao
Picacanya

Canal
USE Pescante

Canal de truenos
TG Máquina de truenos

Candileja de bastidor
TG Candilejas

Candileja de suelo
TG Candilejas

Candilejas
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Candileja de bastidor
Candileja de suelo

Canga china
TG Objetos asociados al circo

Cañón
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cantarrana
TG Instrumento membranófono

Canterbury
TG Objetos asociados a la música

Capador
UP Capapuercas
Castrapuercas
TG Flauta de pan

Capapuercas
USE Capador

Carablanca
UP Blanco
Clown
Enharinado
Listo
TG Payaso de juguete

Caracola
UP Caracola de mar
TG Instrumento aerófono

Caracola de mar
USE Caracola

Carajillo
USE Carrasclás

Caramillo
TG Instrumento aerófono

Caravana
UP Roulotte
TG Objetos asociados al circo

Carillón
TG Instrumento idiófono
TE Carillón litúrgico
TR Campana

Carillón litúrgico
TG Carillón

Cariso
TG Flauta de pan

Carmellito
USE Timple

Carpa a cuatro palos
UP Carpa a la alemana
Carpa redonda
TG Carpa de circo

Carpa a la alemana
USE Carpa a cuatro palos

Carpa a seis palos
USE Tienda americana

Carpa de circo
UP Chapiteau
Chapitó
TG Objetos asociados al circo

TE Banqueta
Barnum
Carpa a cuatro palos
Control
Cúpula de circo
Grada
Gran carpa
Mástil (2)
Paraguas
Pista de circo
Tienda americana
Toldo
Vientos

Carpa redonda
USE Carpa a cuatro palos

Capitulario
TG Libro de coro

Carra
USE Vagón

Carraca
TG Rascador

Carrasclás
UP Carajillo
TG Instrumento idiófono

Carretel
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Carretel de descarga

Carretel de descarga
TG Carretel

Carretón de truenos
TG Máquina de truenos

Cartel de circo
TG Cartel de espectáculos
Objetos asociados al circo

Cascabel
TG Instrumento idiófono
TE Chanrara
Chilchil
Mèkórà
Shákap

Cascabelero
USE Sonajero

Cascada
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cascarón
UP Tarambel
TG Instrumento idiófono

Casete
UP Cassette
TG Objetos asociados a la música
Videograbación
TE Dat

Casquete
USE Flanco

Castañolones
TG Castañuelas

Castañones
TG Castañuelas

Castañuelas
UP Palillo flamenco
TG Instrumento idiófono
TE Arxaluak
Castanyolasses
Castanyoles
Castañolones
Castañones
Chácaras
Pitos
Postizas
Pulgareles
Qaraquebs
Tarrañuelas

Castañuelas de metal
USE Zilia massa

Castanyolasses
TG Castañuelas

Castanyoles
TG Castañuelas

Castrapuercas
USE Capador

Caval
USE Kaval

Cazuela
UP Padelón
Tacho
TG Objetos asociados a las artes de la representación

CD
USE Compact disk

CD-Audio
TG Compact disk

CD-Extra
TG CD-ROM

CD-R
TG CD-ROM

CD-ROM
TG Compact disk
TE CD-Extra
CD-R
CD-ROM modo 1
CD-ROM XA
CD-RW
Compact Disk Interactivo
Photo-CD
Vídeo-CD

CD-ROM modo 1
TG CD-ROM

CD-ROM XA
TG CD-ROM

CD-RW
TG CD-ROM

Cegador
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cejilla
TG Instrumento musical

Celeste
TG Pedal

Cello
USE Violonchelo

Cencerra
TG Esquila

Cencerro
TG Instrumento idiófono
TE Arran
Ekón
Esquila
Joare
Txintxarri
Zumba

Centunculus
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cercol
USE Cércol

Cércol
UP Cercol
TG Sonaja

Cerdas
UP Cinta
TG Arco

Ch´in
USE Ku ch´in

Chácaras
TG Castañuelas

Chachá
TG Maruga

Chalumeau
TG Instrumento aerófono

Chambela
TG Dulzaina

Changarro
TG Esquila

Chanrara
TG Cascabel

Chapa de tormenta
USE Plancha de truenos

Chapeau chinois
USE Creciente turco

Chapelet chinois
TG Crótalos

Chapiteau
USE Carpa de circo

Chapitó
USE Carpa de circo

Chaqueño
TG Flautilla

Charango
TG Guitarra

Chelo
USE Violonchelo

Cheng
UP Zheng
TG Cítara larga

Chequeré
USE Güiro

Chicote
USE Látigo corto

Chifla
TG Instrumento aerófono

Chifla de cabrero
UP Cuerno de cabra
TG Cuerno

Chiflato
USE Mirlitón

Chiflo
TG Flauta de tres agujeros
TE Chiflo de afilador

Chiflo de afilador
TG Chiflo

Chifre
UP Asubio
Subiote
TG Flauta de pan

Chilchil
TG Cascabel

Chilla
USE Chilladera

Chilladera
UP Chilla
TG Instrumento aerófono

Chimenea
UP Espigueta
TG Instrumento musical

Ching-hu
UP Hu-ch´in
TG Fídula de pica

Chirimía
UP Xirimía
TG Instrumento aerófono
TE Sahnai
Sona

Chistu
USE Txistu

Chitarrone
UP Theorbo
Theorbo-laúd
TG Laúd de mástil largo

Chlamys
USE Clámide

Chocalho
TG Maraca

Choragium
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Chorus
USE Salterio

Cicirrus
TG Máscara cómica

Ciclorama
TG Panorama
TE Ciclorama de yeso

Ciclorama de yeso
TG Ciclorama

Cilindro
TG Instrumento musical

Cimbalom
UP Zimbalón
TG Dulcemel

Címbalos
UP Cymbalum
TG Platillos

Cinfonía
USE Zanfoña

Cinta
USE Cerdas

Cinta magnética
TG Objetos asociados a la música
Videograbación

Cistro
USE Cítola

Cítara
TG Instrumento cordófono
TE Arpa eólica
Cítara con resonador cóncavo
Cítara de barra
Cítara de caña
Cítara de tabla
Cítara larga
Gusli
Ndonga
Phorminx
Qânûn
Santúr
Scheitholt

Cítara con resonador cóncavo
TG Cítara

Cítara de barra
TG Cítara
TE Bin
Mvet

Cítara de caja
USE Cítara de tabla

Cítara de caña
UP Cítara tubular
TG Cítara
TE Valiha

Cítara de siete cuerdas
USE Ku ch´in

Cítara de tabla
UP Cítara de caja
TG Cítara
TE Dulcemel
Monocordio
Salterio

Cítara larga
TG Cítara
TE Cheng
Koto
Ku ch´in

Cítara tubular
USE Cítara de caña

Cítola
UP Cistro
TG Instrumento cordófono

Clámide
UP Chlamys
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Clarín
TG Instrumento aerófono

Clarinete
TG Instrumento aerófono
TE Albogue
Bikkoy
Bumpe
Corno di bassetto
Requinto
Wontorroyoy
TR Objetos asociados al circo

Clarinete doble
TG Instrumento aerófono
TE Alboka
Arghul
Murali
Reclam de xirimies
Yarul
Zurna

Clave
UP Clavecín
TG Instrumento cordófono
TE Claveciterio
Espineta
Virginal

Clavecín
USE Clave

Claveciterio
UP Clavicytherium
TG Clave

Clavicémbalo
TG Instrumento cordófono

Clavicordio
TG Instrumento cordófono
TE Clavicordio doble
Clavicordio libre
Clavicordio ligado

Clavicordio doble
TG Clavicordio

Clavicordio independiente
USE Clavicordio libre

Clavicordio libre
UP Clavicordio independiente
TG Clavicordio

Clavicordio ligado
TG Clavicordio

Clavicytherium
USE Claveciterio

Clavija
TG Clavijero

Clavijero
TG Instrumento musical
TE Clavija
Clavijero de disco
Clavijero mecánico

Clavijero de disco
TG Clavijero

Clavijero mecánico
TG Clavijero

Claviola
UP Geigenwerk
TG Instrumento cordófono

Clown
USE Carablanca

Colascione
UP Calascione
Calissoncini
Colissoncini
TG Laúd de mástil largo

Colissoncini
USE Colascione

Columna
TG Instrumento musical

Comodín
UP Alcahuete
Telón corto
Telón de entreactos
TG Telón

Compact disk
UP CD
Disco compacto
TG Objetos asociados a la música
TE CD-Audio
CD-ROM

Compact Disk Interactivo

TG CD-ROM

Concertina
TG Instrumento aerófono
TE Bajan
Bandoneón
TR Objetos asociados al circo

Concha
USE Guitarra conchera

Concha de vieira
TG Instrumento idiófono

Conmutador
TG Instrumento musical

Cono (3)
TG Indumentaria de Carablanca

Consola
TG Instrumento musical

Contrabajo
UP Violón
TG Instrumento cordófono

Contraugusto
USE Trombo

Control
TG Carpa de circo

Cordal
TG Instrumento musical

Cordiona
USE Verdulera

Cornamusa
TG Instrumento aerófono

Corneta
TG Instrumento aerófono
TE Corneta de alguacil
Corneta de pistones
Corneta de posta
Corneta recta

Corneta de alguacil
TG Corneta

Corneta de pistones
UP Corneta de válvulas
TG Corneta

Corneta de posta
UP Corneta de postillón
TG Corneta

Corneta de postillón
USE Corneta de posta

Corneta de válvulas
USE Corneta de pistones

Corneta recta
TG Corneta

Cornetto
UP Zink
TG Instrumento aerófono

Corno di bassetto
TG Clarinete

Corno inglés
TG Oboe

Cornu
TG Instrumento aerófono

Cortina
TG Telón de boca (1)
TE Paño

Cortina a la griega
USE Telón griego

Cortina a la italiana
USE Telón a la italiana

Costillas
USE Huesera

Cothurnus
USE Coturnos

Cothurnus tragicus
USE Coturnos

Coturnos
UP Cothurnus
Cothurnus tragicus
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Crada
TG Tramoya

Creciente turco
UP Campanil turco
Chapeau chinois
TG Instrumento idiófono

Crepida
UP Fabula crepidata
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Crocota
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cromorno
USE Orlo

Crótalos
TG Instrumento idiófono
TE Chapelet chinois

Cuaderno del personaje
UP Libreto del actor
TG Libreto

Cuadrante aéreo
TG Objetos asociados al circo

Cuerda
TG Instrumento musical

Cuerda elástica
TG Objetos asociados al circo

Cuerda lisa
TG Objetos asociados al circo

Cuerda volante
TG Objetos asociados al circo

Cuereta
TG Acordeón

Cuerna
USE Cuerno

Cuerno
UP Cuerna
TG Instrumento aerófono
TE Chifla de cabrero
Cuerno de llamada
Pito de cabrero

Cuerno alpino
USE Trompa alpina

Cuerno de cabra
USE Chifla de cabrero

Cuerno de caza
TG Cuerno de llamada

Cuerno de ganadero
USE Cuerno de porquero

Cuerno de llamada
TG Cuerno
TE Cuerno de caza
Cuerno de porquero

Cuerno de porquero
UP Cuerno de ganadero
TG Cuerno de llamada

Cuerpo
TG Instrumento musical

Cuíca
TG Instrumento membranófono
TR Tambor

Cuna
UP Bolsa de nieve
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Cúpula de circo
TG Carpa de circo

Cymbalum
USE Címbalos

Daff
UP Duff
TG Pandero cuadrado

Dat
TG Casete

De kin
USE Te-kin

Decorado
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Alzado
Apariencia
Bambalina
Boceto plano
Decorado abstracto
Decorado armado
Decorado cerrado
Decorado colgante
Decorado construido
Decorado corpóreo
Decorado de exterior
Decorado figurativo
Decorado de interior
Decorado permanente
Decorado simultáneo
Guardamalleta
Practicable
Prevista
Telón
Vara (2)

Decorado "a la francesa"
USE Decorado corpóreo

Decorado abstracto
UP Decorado esquemático
TG Decorado

Decorado armado
TG Decorado

Decorado cerrado
UP Gabinete (2)
TG Decorado

Decorado colgante
TG Decorado

Decorado construido
TG Decorado

Decorado corpóreo
UP Decorado "a la francesa"
TG Decorado

Decorado de exterior
TG Decorado

Decorado de interior
TG Decorado

Decorado esquemático
USE Decorado abstracto

Decorado figurativo
TG Decorado

Decorado permanente
TG Decorado

Decorado simultáneo
TG Decorado

Dédacorde
TG Guitarra

Deus ex machina
TG Tramoya

Devanadera
TG Bofetón

Diabathrum
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Diabla
UP Herces
Herses
Sombras
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Diábolo
UP Kouen-Gen
Tjouk-pang-oul
TG Objetos asociados al circo
TE Entre eje
Flanco

Diali
TG Oboe

Diapasón
TG Objetos asociados a la música

Dio-Dio-Dias
TG Flauta de pan

Diorama
TG Panorama

Disco
TG Objetos asociados a la música
Videograbación
TE Long playing
Microsurco

Disco compacto
USE Compact disk

Disco zumbador
TG Zumbadora

Disklavier
TG Instrumento electrófono
TR Pianola

Dital
TG Instrumento musical

Domador de juguete
TG Objetos asociados al circo

Dombra
USE Dömbra

Dömbra
UP Dombra

TG Laúd de mástil largo
TE Domra

Domra
TG Dömbra

Doseno
USE Dossennus

Dossennus
UP Doseno
TG Máscara cómica

Dril-bu
TG Campana

Duduk
TG Oboe

Duff
USE Daff

Dulcemel
TG Cítara de tabla
TE Cimbalom
Yang Kin

Dulzaina
TG Flauta de pico
TE Algaita
Chambela
Gralla

Dung-chen
TG Trompeta

Dutar
TG Laúd de mástil largo

Dvojnice
UP Dvoyanka
TG Flauta doble

Dvoyanka
USE Dvojnice

Ecón
USE Ekón

Ekátyákattyá
TG Instrumento idiófono

Ekkyklema
TG Tramoya

Ekón
UP Ecón
TG Cencerro
TE Ekón doble
Ekón simple

Ekón doble
UP Jimagua
TG Ekón

Ekón simple
TG Ekón

Elefante de juguete
TG Animal de juguete

Elimbi
TG Instrumento idiófono

Embocadura
USE Boquilla

Enharinado
USE Carablanca

Entalla
TG Objetos asociados a la música

Entonatorio
USE Libro entonatorio

Entrada de circo
TG Entrada de espectáculos
Objetos asociados al circo

Entrada de teatro
TG Entrada de espectáculos
Objetos asociados a las artes de la representación

Entre eje
TG Diábolo

Envarillado
USE Bastidor de teatro

Epicrocum
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Equilibrista de juguete
UP Acróbata de juguete
Trapecista de juguete
TG Objetos asociados al circo

Erh hu
TG Violín bicorde

Escalera de tijera
UP Escalera doble
TG Objetos asociados al circo

Escalera doble
USE Escalera de tijera

Escalera fija
TG Objetos asociados al circo

Escalera libre
TG Objetos asociados al circo

Escalinata
TG Huesera

Escape
TG Instrumento musical

Escobilla
TG Objetos asociados a la música

Escotillón
TG Tramoya

Espigueta
USE Chimenea

Espineta
UP Espineta de arco
Espineta de mesa
Espineta expresiva
TG Clave

Espineta de arco
USE Espineta

Espineta de mesa
USE Espineta

Espineta expresiva
USE Espineta

Esposas
TG Objetos asociados al circo

Esquila
TG Cencerro
TE Cabrera
Cencerra
Changarro
Esquila de San Antón
Esquilón
Galdarra
Yoaria

Esquila de San Antón
TG Esquila

Esquilón
TG Esquila

Estafa
UP Staffa
TG Objetos asociados al circo

Estrada
USE Puente de maniobras

Estuche de instrumento musical
TG Objetos asociados a la música

Eufonio
UP Bombardino
TG Saxhorn
TE Eufonio de pabellón doble

Eufonio de pabellón doble
UP Bombardino de pabellón doble
TG Eufonio

Faborda
TG Instrumento cordófono

Fabula crepidata
USE Crepida

Fagot
UP Fagote
TG Instrumento aerófono

Fagote
USE Fagot

Faldeta
TG Telón

Fantoche
UP Humanette
Títere de cuerda
TG Títere de cuerdas

Fídula
TG Viola
TE Fídula de pica
Fídula-giga
Fídula-laúd
Sarinda

Fídula de pica
TG Fídula
TE Ching-hu
Kamanjah

Fídula-giga
TG Fídula

Fídula-laúd
TG Fídula

Figle
UP Oficloide
Oficleide
TG Tuba

Figura para teatro de sombras
USE Títere para teatro de sombras

Figurín
TG Dibujo
Objetos asociados a las artes de la representación

Firringila
TG Zumbadora

Flabiol
USE Flaviol

Flageolet
TG Flauta travesera

Flanco
UP Casquete
TG Diábolo

Flauta
TG Instrumento aerófono
TE Béányo
Flauta de pan
Flauta de pico
Flauta doble
Flauta globular
Flauta nasal
Flauta recta
Flauta travesera
Flauta tucumana
Flautilla
Flaviola
Fujara

Ombgwe
Pinkillo
Píritu
Tarka
Thekka

Flauta acórdica
UP Flauta armónica
TG Flauta recta

Flauta armónica
USE Flauta acórdica

Flauta de amor
TG Flauta travesera

Flauta de pan
UP Siringa
TG Flauta
TE Antara
Anteq
Capador
Cariso
Chifre
Dio-Dio-Dias
Syrinx
Zampoña

Flauta de pico
UP Flauta dulce
TG Flauta
TE Arigot
Dulzaina

Flauta de tres agujeros
TG Flauta recta
TE Chiflo
Flaviol
Gaita charra
Gaita extremeña
Txistu

Flauta doble
TG Flauta
TE Aulós
Dvojnice

Flauta dulce
USE Flauta de pico

Flauta globular
TG Flauta
TE Ocarina
Silbato

Flauta nasal
TG Flauta
TE Calalig

Flauta oblicua
USE Flauta travesera

Flauta recta
TG Flauta
TE Flauta acórdica
Flauta de tres agujeros
Kaval
Nay

Flauta trabesiera
USE Flauta travesera

Flauta transversal
USE Flauta travesera

Flauta travesera
UP Flauta oblicua
Flauta trabesiera
Flauta transversal
TG Flauta
TE Ajabeba
Flageolet
Flauta de amor
Kin ti
Pífano
Ti
Ti-tzu

Flauta tucumana
TG Flauta

Flautilla
TG Flauta
TE Chaqueño
Jujeño

Flaviol
UP Flabiol
TG Flauta de tres agujeros

Flaviola
TG Flauta

Foco
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Foco cenital
Foco de recorte
Foco fresnel
Foco plano-convexo

Foco cenital
TG Foco

Foco de luz difusa
USE Foco fresnel

Foco de recorte
TG Foco

Foco fresnel
UP Foco de luz difusa
Fresnel
TG Foco
Lente fresnel

Foco plano-convexo
TG Foco

Fonógrafo
TG Instrumento automatófono
TE Grafofón
TR Objetos asociados a la cinematografía

Forca
UP Tridente
TG Objetos asociados al circo

Forillo
TG Telón
TE Forillo armado
Forillo colgado
Forillo de la prevista
TR Objetos asociados a la fotografía

Forillo armado
TG Forillo

Forillo colgado
TG Forillo

Forillo de la prevista
TG Forillo

Fortepiano de mesa
USE Pianoforte

Forzudo de juguete
TG Objetos asociados al circo

Fresnel
USE Foco fresnel

Friso con hojas
USE Bambalina con hojas

Friso reforzado
USE Bambalina armada

Fuelle (2)
TG Instrumento musical
TE Fuelle almacén

Fuelle almacén
TG Fuelle (2)

Fujara
TG Flauta

Fusta
USE Látigo

Fuye
USE Ti

Gabinete (2)
USE Decorado cerrado

Gadulka
TG Violín

Gaita
TG Instrumento aerófono
TE Biniou
Bordón
Gaita gallega
Highland bagpipe
Puntero
Union pipe

Gaita charra
TG Flauta de tres agujeros

Gaita de las Tierras Altas
USE Highland bagpipe

Gaita escocesa
USE Highland bagpipe

Gaita extremeña
TG Flauta de tres agujeros

Gaita gallega
TG Gaita

Gaita serrana
USE Albogue

Galdarra
TG Esquila

Galear
TG Postizo

Galería de tiros
USE Puente de maniobras

Gasba
TG Nay

Geigenwerk
UP Claviola

Gemelos de teatro
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Genbri
UP Gimbri
TG Laúd de mástil largo

Gender
TG Metalófono

Ghanta
TG Campana

Giga
TG Instrumento cordófono

Gimbri
USE Genbri

Gimnasta de juguete
TG Objetos asociados al circo

Ginebra
USE Huesera

Glockenspiel
TG Instrumento idiófono
TE Glockenspiel de láminas
Glockenspiel de teclado
Lira-campana

Glockenspiel de láminas
TG Glockenspiel

Glockenspiel de teclado
TG Glockenspiel

Glockenspiel portátil
USE Lira-campana

Gloria
UP Almendra
TG Tramoya

Golo
USE Bastón del diablo

Gong
UP Gongo
TG Instrumento idiófono
TR Batingting
Gang-sa
Yun luo

Gongo
USE Gong

Grada
UP Gradería
Graderío
TG Carpa de circo

Gradería
USE Grada

Graderío
USE Grada

Grafofón
TG Fonógrafo

Gralla
TG Dulzaina

Gramófono
TG Instrumento automatófono
TE Gramola
TR Objetos asociados a la cinematografía

Gramola
TG Gramófono

Gran carpa
TG Carpa de circo

Gran máquina de viento
TG Máquina de viento

Gran trampolín
USE Batuda

Granada
USE Mangrana

Guardamalleta
TG Decorado

Gugusse
USE Augusto

Guignol
USE Guiñol

Guimbarda
USE Birimbao

Guiñol
UP Guignol
TG Títere de guante

Guión de luces
UP Libreto de luces
TG Libreto

Guión técnico
UP Libreto del director
Libro anotado
Libro de traspunte
Libro del apuntador
TG Libreto

Güiro
UP Abwe
Agbe
Aggüe
Chequeré
TG Rascador

Guitarra
TG Instrumento cordófono
TE Charango
Dédacorde
Guitarra conchera
Guitarra dobro
Guitarra panzona
Huapanguera
Timple
Tiple
TR Guitarra eléctrica

Guitarra compacta
UP Guitarra maciza
TG Guitarra eléctrica

Guitarra conchera
UP Bandola
Concha
TG Guitarra

Guitarra de la luna
USE Yueh kin

Guitarra dobro
TG Guitarra

Guitarra eléctrica
TG Instrumento electrófono
TE Bajo eléctrico
Guitarra compacta
Guitarra electroacústica
TR Guitarra

Guitarra electroacústica
TG Guitarra eléctrica
TE Guitarra hawaiana

Guitarra hawaiana
TG Guitarra electroacústica

Guitarra maciza
USE Guitarra compacta

Guitarra panzona
TG Guitarra

Guitarra-lira
UP Arpolira
TG Instrumento cordófono

Gusla
UP Guzla
TG Violín

Gusli
TG Cítara

Guzla
USE Gusla

Harangi
USE Sarangi

Hardanger fiddle
USE Hardingfele

Hardingfele
UP Hardanger fiddle
TG Violín

Harmonium
USE Armonio

Hatos
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Heckelfón
TG Instrumento aerófono

Helicón
TG Instrumento aerófono

Herces
USE Diabla

Herses
USE Diabla

Highland bagpipe
UP Gaita de las Tierras Altas
Gaita escocesa
TG Gaita

Hi-hat

UP Platillos charlestón
TG Plato

Hu kin
UP Hu-chin
Hu-kin
TG Laúd

Hu-ch´in
USE Ching-hu

Hu-chin
USE Hu kin

Hu-kin
USE Hu kin

Huanapaya
USE Huayllaquepa pututu

Huapanguera
TG Guitarra

Huayllaquepa pututu
UP Huanapaya
Trompeta de caracol
TG Instrumento aerófono

Huesera
UP Arrabel
Costillas
Ginebra
TG Instrumento idiófono
TE Bandurria de huesos
Escalinata

Hula-hoop
TG Objetos asociados al circo

Humanette
USE Fantoche

Ika
TG Trompa

Impertinentes
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Inancapa
TG Maraca

Indumentaria de Augusto
TG Objetos asociados al circo
TE Nariz de payaso
Peluca de Augusto
Zapatones

Indumentaria de Carablanca
TG Objetos asociados al circo
TE Cono (3)

Instrumento aerófono
UP Instrumento musical de viento
TG Instrumento musical
TE Acordeón
Armónica
Armoniflauta
Armonio
Bajón
Bansuri
Bocina
Bramadera
Bucina
Caracola
Caramillo
Chalumeau
Chifla
Chilladera
Chirimía
Clarín
Clarinete
Clarinete doble
Concertina
Cornamusa
Corneta
Cornetto
Cornu
Cuerno
Fagot
Flauta
Gaita
Heckelfón
Helicón
Huayllaquepa pututu
Lur
Melodeón
Mélophone
Oboe
Órgano
Órgano de boca

Orlo
Pungi
Sarrusófono
Saxofón
Serpentón
Sordone
Surna
Trombón
Trompa
Trompeta
Zumbadora

Instrumento automático
USE Instrumento automatófono

Instrumento automatófono
UP Instrumento automático
Instrumento mecánico
TG Instrumento musical
TE Fonógrafo
Caja de música
Gramófono
Orchestrion
Organillo
Órgano de carrusel
Piano mecánico
Tocadiscos

Instrumento cordófono
UP Instrumento de cuerda
Instrumento musical de cuerda
TG Instrumento musical
TE Arco musical
Arpa
Arpa-laúd
Arpa-salterio
Bandurria
Banjo
Banjolele
Cítara
Cítola
Clave
Clavicémbalo
Clavicordio
Claviola
Contrabajo
Faborda
Giga
Guitarra
Guitarra-lira
Laúd
Lira
Mandolina
Mandora
Organistrum
Pandora
Penorcorn
Piano
Rabel
Sarangi
Ukelele
Vihuela
Viola
Violín
Violonchelo
Zanfoña

Instrumento de cuerda
USE Instrumento cordófono

Instrumento de música
USE Instrumento musical

Instrumento de percusión
USE Instrumento idiófono

Instrumento electrófono
UP Instrumento electrónico
TG Instrumento musical
TE Disklavier
Guitarra eléctrica
Ondas Martenot
Órgano electrónico
Piano eléctrico
Sintetizador
Telarmonio
Theremin
Trautonio

Instrumento electrónico
USE Instrumento electrófono

Instrumento idiófono
UP Instrumento de percusión

TG Instrumento musical
TE Agiosimandro
Almirez
Armónica de cristal
Arpa de boca
Bin-sasara
Boleadoras
Botella de estrías
Campana
Caña
Carillón
Carrasclás
Cascabel
Cascarón
Castañuelas
Cencerro
Concha de vieira
Creciente turco
Crótalos
Ekátyákattyá
Elimbi
Glockenspiel
Gong
Huesera
Látigo
Mabaka
Maraca
Matraca
Mbasa
Metalófono
Ninot
Palillos
Palos de danzar
Platillos
Rascador
Sanza
Scabellum
Sombrero chino
Sonajero
Tala-tala
Tambor de lengüeta
Tejoletas
Triángulo
Txalaparta
Xilófono
Yunque (1)

Instrumento mecánico
USE Instrumento automatófono

Instrumento membranófono
TG Instrumento musical
TE Caja
Cantarrana
Cuíca
Mirlitón
Pandereta
Pandero
Tabla (1)
Tambor
Timbal
Zambomba
Bombo
Cadufo

Instrumento musical
UP Instrumento de música
TG Objetos asociados a la música
TE Alma
Apagador
Arco
Aro
Barbada
Barra armónica
Bastidor (1)
Bisel
Boquilla
Caja de resonancia
Cejilla
Chimenea
Cilindro
Clavijero
Columna
Conmutador
Consola
Cordal
Cuerda
Cuerpo
Dital
Escape
Fuelle (2)
Instrumento aerófono
Instrumento automatófono
Instrumento cordófono

Instrumento electrófono
Instrumento idiófono
Instrumento membranófono
Lengüeta
Llave
Martillo (1)
Martinete
Mástil (1)
Membrana
Pabellón
Pedal
Plato
Puente (1)
Resonador
Rodillera
Rollo de pianola
Roseta
Secreto
Sordina
Tabla armónica
Teclado
Traste
Tubo
Tudel

Instrumento musical de cuerda
USE Instrumento cordófono

Instrumento musical de viento
USE Instrumento aerófono

Jatung Utang
TG Xilófono

Jatzotzerá
USE Jatzotzerah

Jatzotzerah
UP Jatzotzerá
TG Trompa

Jaula central
TG Jaula de fieras

Jaula de fieras
TG Objetos asociados al circo
TE Jaula central

Jebumataru
TG Maraca

Jefe de pista de juguete
TG Objetos asociados al circo

Jimagua
USE Ekón doble

Joare
TG Cencerro

Jujeño
TG Flautilla

kamancha
USE Kemancha

Kamanjah
TG Fídula de pica

Kangling
TG Trompeta

Karnyx
TG Trompa

Kathputli
TG Títere

Katyíkatyí
UP Kullá
Sito´o
TG Maraca

Kaval
UP Caval
TG Flauta recta

Kemancha
UP kamancha
TG Violín

Kemanje
TG Violín bicorde

Khen
USE Khene

Khene
UP Khen
TG Órgano de boca

Kin ti
TG Flauta travesera

Kitra
TG Laúd de mástil largo

Kobza
USE Bandoura

Kora
TG Laúd de mástil largo

Ko-tze
TG Silbato

Koto
TG Cítara larga

Kouen-Gen
USE Diábolo

Kroúpalon
USE Scabellum

Ku ch´in
UP Ch´in
Cítara de siete cuerdas
Qin
TG Cítara larga

Kullá
USE Katyíkatyí

Labio
USE Bisel

La pa
TG Trompeta

Laena
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Larva
TG Máscara trágica

Látigo
UP Fusta
Zurriaga
TG Instrumento idiófono

Látigo corto
UP Chicote
TG Objetos asociados al circo

Látigo largo
TG Objetos asociados al circo

Laúd
TG Instrumento cordófono
TE Archilaúd
Bi ba
Hu kin
Laúd de mástil corto
Laúd de mástil largo
Nevel
Pi-pa
Rebab
Sampe
Sarod
Yueh kin

Laúd de mástil corto
TG Laúd
TE Bandoura
Ûd

Laúd de mástil largo
TG Laúd
TE Balalaica
Chitarrone
Colascione
Dömbra
Dutar
Genbri

Kitra
Kora
San xien
Saz
Shamisen
Sitar
Tanbûr
Tiorba
Vina

Legging
USE Malla

Lengüeta
TG Instrumento musical
TE Lengüeta batiente doble
Lengüeta batiente simple
Lengüeta libre

Lengüeta batiente doble
TG Lengüeta

Lengüeta batiente simple
TG Lengüeta

Lengüeta libre
TG Lengüeta

León de juguete
TG Animal de juguete

León marino de juguete
TG Animal de juguete

Leotardo
USE Leotardos

Leotardos
UP Leotardo
TG Objetos asociados a las artes de la representación
Objetos asociados al circo

Libreto
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Balurdo
Cuaderno del personaje
Guión de luces
Guión técnico
Libreto de sonido
Libreto de tramoya
Libreto de utilería
Libreto de vestuario
TR Objetos asociados a la música

Libreto de luces
USE Guión de luces

Libreto de sonido
TG Libreto

Libreto de tramoya
TG Libreto

Libreto de utilería
TG Libreto

Libreto de vestuario
TG Libreto

Libreto del actor
USE Cuaderno del personaje

Libreto del director
USE Guión técnico

Libro anotado
USE Guión técnico

Libro antifonal
USE Antifonal

Libro antifonario
USE Antifonal

Libro de antifonías
USE Antifonal

Libro de coro
UP Libro coral
Libro de facistol

TG Objetos asociados a la música
TE Antifonal
Capitulario
Libro entonatorio

Libro coral
USE Libro de coro

Libro de facistol
USE Libro de coro

Libro de traspunte
USE Guión técnico

Libro del apuntador
USE Guión técnico

Libro entonatorio
TG Libro de coro

Libro manual
UP Manuale
TG Objetos asociados a la música

Libro parcial
TG Objetos asociados a la música

Lira
TG Instrumento cordófono
TR Bagana
Barbitón
Kinnor
Krar

Lira aérea
TG Trapecio fijo

Lira-campana
UP Glockenspiel portátil
TG Glockenspiel

Listo
USE Carablanca

Littus
TG Trompa

Llanta
TG Rueda

Llave
TG Instrumento musical
TE llave de octava

Llave de afinación
TG Objetos asociados a la música

Llave de octava
TG Llave

Lona
USE Toldo

Long playing
UP LP
TG Disco

LP
USE Long playing

Lur
TG Instrumento aerófono

Luz de consola
USE Melampo

Mabaka
TG Instrumento idiófono

Maccus
TG Máscara cómica

Maillot
TG Malla

Maja
TG Almirez

Malabarista de juguete
TG Objetos asociados al circo

Malla
UP Legging

TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Maillot

Macillo
TG Objetos asociados a la música

Mandola
USE Mandora

Mandolina
TG Instrumento cordófono
TE Mandolina milanesa
Mandolina napolitana

Mandolina milanesa
TG Mandolina

Mandolina napolitana
TG Mandolina

Mandora
UP Mandola
Quinterne
TG Instrumento cordófono

Mandurria
USE Bandurria

Mangrana
UP Granada
Núvol
TG Tramoya

Manillar
TG Motocicleta

Manual
TG Teclado

Manuale
USE Libro manual

Manubrio
USE Organillo

Maqueta de escenario
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Maqueta de escenografía
TG Maqueta de artes escénicas
Objetos asociados a las artes de la representación

Máquina de humo
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Máquina de lluvia
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Máquina de olas
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Máquina de truenos
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Cabria de truenos
Canal de truenos
Carretón de truenos
Plancha de truenos
Vagoneta de truenos

Máquina de viento
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Gran máquina de viento

Máquina real
USE Retablo de marionetas

Maraca
TG Instrumento idiófono
TE Chocalho
Inancapa
Jebumataru
Katyíkatyí
Moriki

Marimba
TG Xilófono
TR Objetos asociados al circo

Marioneta
USE Títere

Marioneta de hilos
USE Títere de cuerdas

Marioneta de mano
USE Títere de guante

Marioneta de sombra
USE Títere para teatro de sombras

Marote
TG Títere de varillas

Martillo (1)
TG Instrumento musical

Martinete
TG Instrumento musical

Maruga
TG Sonaja
TE Chachá

Máscara cómica
TG Máscara de teatro
TE Buccu
Cicirrus
Dossennus
Maccus
Pantalón

Máscara de teatro
TG Máscara
Objetos asociados a las artes de la representación
TE Máscara cómica
Máscara trágica
Mascarilla
Prósopon

Máscara trágica
TG Máscara de teatro
TE Larva

Mascarilla
TG Máscara de teatro

Mástil (1)
TG Instrumento musical

Mástil (2)
TG Carpa de circo
TE Mástil chino
Mástil de cornisa

Mástil aéreo
UP Mástil oscilante
TG Percha (2)
TE Percha gigante

Mástil chino
UP Mástil fijo
TG Mástil (2)

Mástil de cornisa
TG Mástil (2)

Mástil fijo
USE Mástil chino

Mástil oscilante
USE Mástil aéreo

Matraca
TG Instrumento idiófono
TR Tala-tala

Mazo
TG Baqueta

Mbang-akom
TG Mirlitón

Mbasa
TG Instrumento idiófono

`Mbíás
TG Mèndzáng

Mbira
USE Sanza

Megáfono
TG Objetos asociados a la música

Mèkórà
TG Cascabel

Melampo
UP Aplique de servicio
Luz de consola
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Melodeón
TG Instrumento aerófono

Mélophone
TG Instrumento aerófono

Melopiano
TG Objetos asociados a la música

Membrana
TG Instrumento musical

Mèndzáng
TG Xilófono
TE `Mbíás
Mèndzáng mé bìang
Mèndzáng mé yè kábàn
Mèndzáng-mèlân

Mèndzáng mé bìang
TG Mèndzáng

Mèndzáng mé yè kábàn
TG Mèndzáng

Mèndzáng-mèlân
TG Mèndzáng

Mèngòng
TG Campana

Mentonera
USE Barbada

Metalófono
TG Instrumento idiófono
TE Gender
Saron
Vibráfono

Metrónomo
TG Objetos asociados a la música

Metrónomo eléctrico
TG Objetos asociados a la música

Microsurco
TG Disco

Mirlitón
UP Chiflato
Mirlitón de cebolla
TG Instrumento membranófono
TE Mbang-akom

Mirlitón de cebolla
USE Mirlitón

Modulador
TG Objetos asociados a la música
TE Modulador de anillo

Modulador de anillo
TG Modulador

Mondinovi
USE Titirimundi

Moné-nku
USE Òkúkú

Mono de juguete
TG Animal de juguete

Monociclo
TG Objetos asociados al circo

Monocordio
TG Cítara de tabla
TE Policordio

Monóculo
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Mordaza (1)
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Mordaza (2)
TG Objetos asociados al circo

Moriki
TG Maraca

Moto
USE Motocicleta

Motocicleta
UP Moto
TG Objetos asociados al circo
TE Manillar
Rueda

Mpotótutu
TG Trompeta

Mundinuevo
USE Titirimundi

Mundonuevo
USE Titirimundi

Murali
TG Clarinete doble

Mvet
UP `Mvét
TG Cítara de barra

`Mvét
USE Mvet

Nácara
USE Naqara

Naffir
TG Trompeta recta

Nagara
USE Naqara

Nagarit
USE Naqara

Naqara
UP Nácara
Nagara
Nagarit
Naqqarah
TG Timbal

Naqqarah
USE Naqara

Nariz de payaso
UP Nariz roja
TG Indumentaria de Augusto

Nariz roja
USE Nariz de payaso

Nay
TG Flauta recta
TE Gasba

Ndonga
UP Akadankama
TG Cítara

Nebel
USE Nevel

Nebel assor
USE Nevel

Nebel-nassor
USE Nevel

Nevel
UP Nebel
Nebel assor
Nebel-nassor
TG Laúd

Ninot
TG Instrumento idiófono

Nku
UP `Nkúú
Nkul
Tambor de labios Nku
TG Tambor de lengüeta
TE Òkúkú

Nkul
USE Nku

`Nkúú
USE Nku

Nsó
TG Silbato

Nuez
TG Arco

Núvol
USE Mangrana

Nyckelharpa
TG Violín

Objetos asociados a la música
TG Objetos asociados a las artes escénicas
TE Altavoz
Anilla
Anillo de afinación
Atril
Baqueta
Batuta
Bomba de afinación
Canterbury
Casete
Cinta magnética
Diapasón
Disco
Entalla
Escobilla
Estuche de instrumento musical
Instrumento musical
Libro de coro
Libro manual
Libro parcial
Llave de afinación
Macillo
Megáfono
Melopiano
Metrónomo
Metrónomo eléctrico
Modulador
Papel pautado
Partitura
Pastilla
Pica
Plectro
Rute
TR Libreto

Objetos asociados a las artes de la representación
TG Objetos asociados a las artes escénicas
TE Abono
Antifaz
Balteus
Barra
Baxea
Candilejas
Cañón
Carretel
Cascada
Cazuela
Cegador
Centunculus
Choragium
Clámide
Coturnos
Crepida
Crocota
Cuna

Decorado
Diabathrum
Diabla
Entrada de teatro
Epicrocum
Figurín
Foco
Gemelos de teatro
Hatos
Impertinentes
Laena
Leotardos
Libreto
Malla
Maqueta de escenografía
Maqueta de escenario
Máquina de humo
Máquina de lluvia
Máquina de olas
Máquina de truenos
Máquina de viento
Máscara de teatro
Melampo
Monóculo
Mordaza (1)
Paellera
Palla
Panorámico
Percha (1)
Pértiga
Postizo
Programa de mano
Programa de temporada
Puente de maniobras
Sceptrum
Soccus
Syrma
Tallescope
Tambor de talcos
Tambor giratorio
Teatrino
Teatro itinerante
Tramoya
Tutú
Utilería
Vagón
Varal
Zapatillas de ballet
Zona

Objetos asociados a las artes escénicas

TG Objetos de expresión artística
TE Objetos asociados a la música
Objetos asociados a las artes de la representación
Objetos asociados al circo

Objetos asociados al circo

TG Objetos asociados a las artes escénicas
TE Anillas
Animal de juguete
Aros chinos
Balancín
Balanza
Barra fija
Bastón del diablo
Batuda
Bicicleta de acróbata
Body
Bola de equilibrio
Boleadoras
Calza
Cama elástica
Canga china
Caravana
Carpa de circo
Cartel de circo
Cuadrante aéreo
Cuerda elástica
Cuerda lisa
Cuerda volante
Diábolo
Domador de juguete
Entrada de circo
Equilibrista de juguete
Escalera de tijera
Escalera fija
Escalera libre
Esposas
Estafa
Forca
Forzudo de juguete

Gimnasta de juguete
Hula-hoop
Indumentaria de Augusto
Indumentaria de Carablanca
Jaula de fieras
Jefe de pista de juguete
Látigo corto
Látigo largo
Leotardos
Malabarista de juguete
Monociclo
Mordaza (2)
Motocicleta
Pantalones bombachos
Payaso de juguete
Percha (2)
Pértiga china
Plato chino
Red de seguridad
Remolque de fieras
Rueda alemana
Rueda de la muerte
Rueda del diablo
Rulo de equilibrio
Sombrilla japonesa
Tándem
Taquilla de circo
Tarjeta de circo
Trapecio
Trincka
Zanco
TR Balalaica
Clarinete
Concertina
Maqueta de circo
Marimba
Piano
Títere de cuerdas

Oboe
TG Instrumento aerófono
TE Corno inglés
Diali
Duduk
Oboe d´amore
Oboe da cacica
Oboe popular

Oboe d´amore
TG Oboe

Oboe da caccia
UP Oboe de caza
TG Oboe

Oboe de caza
USE Oboe da caccia

Oboe popular
TG Oboe
TE Bombarda
Tenora
Tible

Oca de juguete
TG Animal de juguete

Ocarina
TG Flauta globular
TE Ocarina zoomorfa

Ocarina zoomorfa
TG Ocarina

Oficloide
USE Figle

Oficleide
USE Figle

Òkúkú
UP Moné-nku
TG Nku

Olifante
TG Trompa

Ombgwe
TG Flauta

Ondas Martenot
TG Instrumento electrófono

Orchestrion
TG Instrumento automatófono

Orfarión
USE Orfeoreón

Orfeoreón
UP Orfarión
TG Instrumento cordófono

Organetto
USE Órgano portátil

Organillo
UP Manubrio
TG Instrumento automatófono

Organistrum
TG Instrumento cordófono

Órgano
TG Instrumento aerófono
TE Órgano de lengüeta
Órgano de tubos
Órgano portátil
Órgano positivo
Órgano real

Órgano de boca
TG Instrumento aerófono
TE Khene
Sheng
Sho

Órgano de cámara
TG Órgano positivo

Órgano de carrusel
TG Instrumento automatófono

Órgano de lengüeta
TG Órgano

Órgano de mesa
USE Órgano de regalía

Órgano de realejo
USE Realejo

Órgano de regales
USE Órgano de regalía

Órgano de regalía
UP Órgano de mesa
Órgano de regales
TG Órgano portátil

Órgano de tubos
TG Órgano

Órgano de vasos
USE Armónica de cristal

Órgano electrónico
TG Instrumento electrófono

Órgano portátil
UP Organetto
Órgano portativo
TG Órgano
TE Órgano de regalía

Órgano portativo
USE Órgano portátil

Órgano positivo
UP Organum parvum
TG Órgano
TE Órgano de cámara
Realejo

Órgano procesional
USE Realejo

Órgano real
TG Órgano

Organum parvum
USE Órgano positivo

Orlo
UP Cromorno
TG Instrumento aerófono

Oso de juguete
TG Animal de juguete

Osset
USE Bandurria de huesos

P´i p´a
USE Pi-pa

Pabellón
TG Instrumento musical

Padelón
USE Cazuela

Paellera
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Paipan
TG Palillos

Palillo flamenco
USE Castañuelas

Palillos
TG Instrumento idiófono
TE Paipan

Palla
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Palo para plato chino
TG Plato chino

Palometa
USE Pata de gallo

Palos de danzar
UP Palos de entrechoque
TG Instrumento idiófono

Palos de entrechoque
USE Palos de danzar

Pampa
TG Arpa de boca

Pandereta
UP Panderete
Panderillo
TG Instrumento membranófono
TR Pandereta con mango

Panderete
USE Pandereta

Panderets
TG Sonaja

Panderillo
USE Pandereta

Pandero
TG Instrumento membranófono
TE Pandero cuadrado
Pandero de estremera

Pandero cuadrado
TG Pandero
TE Adufe
Daff

Pandero de estremera
TG Pandero

Pandero morisco
USE Adufe

Pandora
TG Instrumento cordófono

Paño
TG Cortina

Paño de puerta
TG Bastidor de teatro

Paño de ventana
USE Bastidor de ventana

Panorama
UP Telón de cielo
TG Telón de fondo
TE Ciclorama
Diorama
Panorama móvil

TR Objetos asociados a la cinematografía

Panorama móvil
TG Panorama

Panorámico
UP Panorámicos
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Panorámicos
USE Panorámico

Pantaleón
USE Pantalón

Pantalón
UP Pantaleón
TG Máscara cómica

Pantalón bombacho
USE Pantalones bombachos

Pantalones bombachos
UP Bloomer
Bombacho
Bombachos
Pantalón bombacho
TG Objetos asociados al circo

Papel pautado
TG Objetos asociados a la música
TE Papel pautado a la francesa
Papel pautado a la italiana

Papel pautado a la francesa
TG Papel pautado

Papel pautado a la italiana
TG Papel pautado

Paraguas
TG Carpa de circo
TE Parasol (2)

Parasol (2)
TG Paraguas

Particella
TG Partitura

Partitura
TG Objetos asociados a la música
TE Particella
Partitura completa
Partitura corta
Partitura vocal

Pastilla
TG Objetos asociados a la música

Partitura abierta
USE Partitura completa

Partitura completa
UP Partitura abierta
TG Partitura

Partitura corta
TG Partitura

Partitura vocal
TG Partitura

Pasarela de servicio
USE Puente de maniobras

Pasillo de tramoyista
USE Puente de maniobras

Pata
TG Prevista
TE Teleta

Pata de gallo
UP Palometa
TG Bastidor de teatro

Payaso de juguete
TG Objetos asociados al circo
TE Augusto

Carablanca
Trombo

Pececillo
TG Rascador

Pedal
TG Instrumento musical
TE Celeste
Pedal de resonancia
Pedal de sordina
Pedal tonal

Pedal celeste
USE Celeste

Pedal central
USE Pedal tonal

Pedal de resonancia
TG Pedal

Pedal de sordina
TG Pedal

Pedal derecho
USE Pedal de resonancia

Pedal izquierdo
USE Pedal de sordina

Pedal sostenuto
USE Pedal tonal

Pedal tonal
TG Pedal

Pedalero
TG Instrumento musical
TE Pedalero inglés
Pedalero vienés

Pedalero inglés
TG Pedalero

Pedalero vienés
TG Pedalero

Pegumal
USE Saron

Peluca de Augusto
TG Indumentaria de Augusto

Penorcorn
TG Instrumento cordófono

Percha (1)
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Percha (2)
TG Objetos asociados al circo
TE Mástil aéreo
Percha aérea
Percha dirigida

Percha aérea
UP Bambú aéreo
Percha suspendida
TG Percha (2)

Percha ahorquillada
USE Percha doble

Percha antipodista
TG Percha dirigida

Percha dirigida
TG Percha (2)
TE Bambú
Percha antipodista
Percha doble

Percha doble
UP Percha ahorquillada
TG Percha dirigida

Percha gigante
TG Mástil aéreo

Percha suspendida
USE Percha aérea

Periaktoi
USE Períktos

Perícktos
UP Periaktoi
TG Tramoya

Perro de juguete
TG Animal de juguete

Persona
USE Prósopon

Pértiga
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Pértiga china
TG Objetos asociados al circo

Pescante
UP Canal
TG Tramoya

Phorminx
TG Cítara

Photo-CD
TG CD-ROM

Pi-pa
UP P´i p´a
Pipa
TG Laúd

Piano
TG Instrumento cordófono
TE Piano de cola
Piano de mesa
Piano vertical
TR Objetos asociados al circo

Piano con pedalero
TG Piano de cola

Piano cuadrado
USE Piano de mesa

Piano de cola
TG Piano
TE Piano con pedalero

Piano de mesa
UP Piano cuadrado
TG Piano
TE Pianoforte

Piano de pulgares
USE Sanza

Piano eléctrico
TG Instrumento electrófono

Piano jirafa
USE Piano-jirafa

Piano mecánico
TG Instrumento automatófono
TE Pianola

Piano piramidal
TG Piano vertical

Piano vertical
TG Piano
TE Piano piramidal
Piano-jirafa

Piano-jirafa
UP Piano jirafa
TG Piano vertical

Pianoforte
UP Fortepiano de mesa
TG Piano de mesa

Pianola
TG Piano mecánico
TR Disklavier

Pica
TG Objetos asociados a la música

Picacanya
TG Caña

Pífano
TG Flauta travesera

Pinkillo
TG Flauta

Pipa
USE Pi-pa

Piquero de Andújar
USE Piquero de Andújar

Piquero de Bailén
USE Piquero de Andújar

Píritu
UP Pirutu
TG Flauta

Pirutu
USE Píritu

Pista a suelo
TG Pista de circo

Pista de circo
TG Carpa de circo
TE Pista a suelo
Pista elevada

Pista elevada
TG Pista de circo

Pito
USE Silbato

Pito de Agost
TG Silbato

Piquero de Andújar
USE Piquero de Bailén

Piquero de Bailén
UP Piquero de Andújar
TG Silbato

Pito de cabrero
TG Cuerno

Pito de Salvatierra de los Barros
TG Silbato

Pitos
UP Pitos de madera
TG Castañuelas

Pitos de madera
USE Pitos

Plancha de truenos
UP Chapa de tormenta
TG Máquina de truenos

Plano alzado
USE Alzado

Platillos
TG Instrumento idiófono
TE Címbalos
Zilia massa

Platillos charlestón
USE Hi-hat

Plato
TG Instrumento musical
TE Hi-hat
Plato crash
Plato ride
Plato sizzle

Plato crash
TG Plato

Plato ride
TG Plato

Plato sizzle
TG Plato

Plato chino
TG Objetos asociados al circo
TE Palo para plato chino

Plectro
UP Púa
TG Objetos asociados a la música

Pochette
UP Violín de bolsillo
Violín de maestro de baile
TG Violín

Policordio
TG Monocordio

Portal
USE Arlequín

Postizas
TG Castañuelas

Postizo
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Galear

Practicable
TG Decorado
TE Armilla
Tablero

Prevista
TG Decorado
TE Bastidor de teatro
Pata

Programa de mano
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Programa de temporada
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Prósopon
UP Persona
TG Máscara de teatro

Púa
USE Plectro

Puente (1)
TG Instrumento musical

Puente (2)
TG Teatro de títeres

Puente de maniobras
UP Estrada
Galería de tiros
Pasarela de servicio
Pasillo de tramoyista
Puente de tiros
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Puente de tiros
USE Puente de maniobras

Pulgareles
TG Castañuelas

Pungi
TG Instrumento aerófono

Punta
USE Cabeza (1)

Puntero
TG Gaita

Puppi
TG Títere de varillas

Qânûn
TG Cítara

Qaraquebs
TG Castañuelas

Qin
USE Ku ch´in

Quinterne
USE Mandora

Rabab
USE Rababa

Rababa
UP Rabab
Rebaba
TG Violín monocorde

Rabel
TG Instrumento cordófono

Radio de rueda
TG Rueda

Ranasringa
TG Trompa

Rascador
UP Raspador
TG Instrumento idiófono
TE Carraca
Güiro
Pececillo
Raspadero mochilero
Reco-reco
Sapo cubano

Raspadero mochilero
TG Rascador

Raspador
USE Rascador

Realejo
UP Órgano de realejo
Órgano procesional
Regal
TG Órgano positivo
TE Realejo de Biblia

Realejo de Biblia
UP Regal-Biblia
TG Realejo

Rebab
TG Laúd

Rebaba
USE Rababa

Reclam de xirimies
TG Clarinete doble

Reco-reco
TG Rascador

Red de seguridad
TG Objetos asociados al circo

Redoblante
USE Caja

Regal
USE Realejo

Regal-Biblia
USE Realejo de Biblia

Remolque de fieras
TG Objetos asociados al circo

Requinto
TG Clarinete

Rescélica
USE Araceli

Resonador
TG Instrumento musical

Retablo de marionetas
UP Máquina real
TG Teatro de títeres

Rhombos
TG Zumbadora

Rodillera
TG Instrumento musical

Rola-bola
UP Rola-rola
Rolla-bolla
TG Rulo de equilibrio

Rola-rola
USE Rola-bola

Rolla-bolla
USE Rola-bola

Rollo de pianola
TG Instrumento musical

Roncón
USE Bordón

Roseta
UP Rosetón
TG Instrumento musical

Rosetón
USE Roseta

Rotta
USE Arpa-salterio

Roulotte
USE Caravana

Rueda
TG Motocicleta
TE Llanta
Radio de rueda

Rueda alemana
UP Rueda del Rhin
Rueda gimnástica
TG Objetos asociados al circo

Rueda de la muerte
UP Rueda del espacio
TG Objetos asociados al circo

Rueda del diablo
TG Objetos asociados al circo
TE Rueda infernal

Rueda del espacio
USE Rueda de la muerte

Rueda del Rhin
USE Rueda alemana

Rueda gimnástica
USE Rueda alemana

Rueda infernal
TG Rueda del diablo

Ruiseñol
USE Silbato

Rulo de equilibrio
TG Objetos asociados al circo
TE Rola-bola

Rute
TG Objetos asociados a la música

Sacabuches
USE Sacabuche

Sacabuche
UP Sacabuches
TG Trombón

Sahnai
TG Chirimía

Salpinx
TG Trompeta recta

Salterio
UP Chorus
TG Cítara de tabla
TE Salterio de mesa
Salterio doble
Salterio triple

Salterio de mesa
TG Salterio

Salterio doble
TG Salterio

Salterio triple
TG Salterio

Sampe
TG Laúd

Samsònia
TG Arpa de boca

San hsieng
USE San xien

San xien
UP San hsieng
TG Laúd de mástil largo

Sansa
USE Sanza

Santur
USE Santúr

Santúr
UP Santur
TG Cítara

Sanza
UP Mbira
Piano de pulgares
Sansa
Zanza
TG Instrumento idiófono

Sapo cubano
TG Rascador

Sarang
USE Sarangi

Saranghi
USE Sarangi

Sarangi
UP Harangi
Sarang
Saranghi
TG Instrumento cordófono

Sarinda
TG Fídula

Sarod
TG Laúd

Saron
UP Pegumal
TG Metalófono

Sarrusófono
TG Instrumento aerófono

Saxhorn
TG Trompa
TE Eufonio

Saxo
USE Saxofón

Saxofón
UP Saxo
Saxófono
TG Instrumento aerófono

Saxófono
USE Saxofón

Saz
TG Laúd de mástil largo

Scabellum
UP Kroúpalon
Scabillum
TG Instrumento idiófono

Scabillum
USE Scabellum

Sceptrum
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TR Cetro

Scheitholt
TG Cítara

Secreto
TG Instrumento musical

Serpentón
TG Instrumento aerófono

Shákap
TG Cascabel

Shamisen
TG Laúd de mástil largo

Sheng
TG Órgano de boca

Shinut
TG Sonajero

Sho
TG Órgano de boca

Sikobekobe
USE Béányo

Silbato
UP Pito
Ruiseñol
TG Flauta globular
TE Ko-tze
Nsó
Piquero de Andújar
Pito de Agost
Pito de Salvatierra de los Barros
Silbato antropomorfo
Silbato fitomorfo
Silbato zoomorfo
Siurell
Torico
Xiulet de Corpus

Silbato antropomorfo
TG Silbato

Silbato fitomorfo
TG Silbato

Silbato zoomorfo
TG Silbato

Silbote
TG Txistu

Silla caja de música
TG Caja de música

Silueta chinesca
USE Títere para teatro de sombras

Sintetizador
TG Instrumento electrófono

Siobéobé
USE Béányo

Sipario
TG Telón de boca (1)

Siringa
USE Flauta de pan

Sistro
UP Sistrum
TG Sonajero

Sistrum
USE Sistro

Sitar
TG Laúd de mástil largo

Sito´o
USE Katyíkatyí

Siurell
UP Xiurell
TG Silbato

Soccus
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Sombra articulada
TG Sombra chinesca

Sombra blanca
TG Sombra chinesca

Sombra chinesca
TG Teatro de sombras
TE Sombra articulada
Sombra blanca

Sombras
USE Diabla

Sombrero chino
TG Instrumento idiófono

Sombrilla china
USE Sombrilla japonesa

Sombrilla japonesa
UP Sombrilla china
TG Objetos asociados al circo

Sona
TG Chirimía

Sonaja
TG Sonajero
TE Cércol
Maruga
Panderets
Te-kin

Sonajero
UP Cascabelero
TG Instrumento idiófono
TE Cabaça
Shinut
Sistro
Sonaja
Ulili

Sordina
TG Instrumento musical

Sordone
TG Instrumento aerófono

Staffa
USE Estafa

Subiote
USE Chifre

Surna
TG Instrumento aerófono

Syrinx
TG Flauta de pan

Syrma
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Tabla (1)
TG Instrumento membranófonos
TR Tambor

Tabla armónica
TG Instrumento musical

Tablero
TG Practicable

Tacho
USE Cazuela

Tafetán
TG Telón

Tala-tala
TG Instrumento idiófono
TR Matraca

Tallescope
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Tambor
TG Instrumento membranófono
TR Cuíca
Tabla (1)

Tambor de labios Nku
USE Nku

Tambor de lengüeta
UP Tambor de tronco hendido
TG Instrumento idiófono
TE Nku

Tambor de talcos
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Tambor de tronco hendido
USE Tambor de lengüeta

Tambor giratorio
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Tambur
USE Tanbûr

Tambura
USE Tanbûr

Tanbûr
UP Tambur
Tambura
Tanbur
Tanpura
TG Laúd de mástil largo

Tándem
TG Objetos asociados al circo

Tanpura
USE Tanbûr

Taquilla de circo
TG Objetos asociados al circo

Tarambel
USE Cascarón

Tarjeta de circo
TG Objetos asociados al circo
Tarjeta de espectáculos

Tarka
TG Flauta

Tarrañuelas
TG Castañuelas

Tarreña
TG Tejoletas

Te-kin
UP De kin
TG Sonaja

Teatrino
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Teatro ambulante
USE Teatro itinerante

Teatro de sombras
TG Teatro de títeres
TE Sombra chinesca
Títere para teatro de sombras

Teatro de títeres
TG Teatro portátil
TE Bunraku
Puente (2)
Retablo de marionetas
Teatro de sombras
Títere

Teatro flotante
TG Teatro itinerante

Teatro itinerante
UP Teatro ambulante
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Teatro flotante
Teatro portátil

Teatro portátil
TG Teatro itinerante
TE Barraca
Teatro de títeres
Titirimundi

Teatro-carpa
TG Barraca

Techo
TG Bastidor de teatro

Tecla
TG Teclado

Tecladito de pisas
USE Teclado de contras

Teclado
TG Instrumento musical

TE Manual
Tecla
Teclado de contras
Teclado expresivo
Teclado transpositor

Teclado de contras
UP Tecladito de pisas
TG Teclado

Teclado expresivo
TG Teclado

Teclado transpositor
TG Teclado

Tejoletas
UP Tejuelas
TG Instrumento idiófono
TE Tarreña

Tejuelas
USE Tejoletas

Telari
TG Bastidor de teatro

Telarmonio
TG Instrumento electrófono

Teleta
TG Pata

Telón
TG Decorado
TE Aletillas
Comodín
Faldeta
Forillo
Tafetán
Telón colgante
Telón de boca (1)
Telón de fondo
Telón de gasa
Telón de seguridad
Telón translúcido

Telón a la italiana
UP Apertura a la italiana
Cortina a la italiana
TG Telón de boca (1)

Telón alemán
UP Telón de guillotina
TG Telón de boca (1)

Telón colgante
TG Telón
TE Arlequín

Telón corto
USE Comodín

Telón de boca (1)
TG Telón
TE Aulaeum
Cortina
Sipario
Telón a la italiana
Telón alemán
Telón enrollable
Telón francés
Telón griego

Telón de cielo
USE Panorama

Telón de enfoque
TG Telón de seguridad

Telón de entreactos
USE Comodín

Telón de fondo
UP Telón de foro
TG Telón
TE Panorama

Telón de foro
USE Telón de fondo

Telón de fuego
USE Telón de seguridad

Telón de gasa
UP Transparente
TG Telón

Telón de guillotina
USE Telón alemán

Telón de seguridad
UP Telón de fuego
TG Telón
TE Telón de enfoque

Telón enrollable
TG Telón de boca (1)

Telón francés
TG Telón de boca (1)

Telón griego
UP Cortina a la griega
TG Telón de boca (1)

Telón translúcido
TG Telón

Tenora
TG Oboe popular

Teorba
USE Tiorba

Thekka
TG Flauta

Theorbo
USE Chitarrone

Theorbo-laúd
USE Chitarrone

Theremin
TG Instrumento electrófono

Ti
UP Fuye
TG Flauta travesera
TE Ban-ti
Ti-tse

Ti-tse
TG Ti

Ti-tzu
TG Flauta travesera

Tible
TG Oboe popular

Tienda americana
UP Carpa a seis palos
TG Carpa de circo

Tigre de juguete
TG Animal de juguete

Timbal
TG Instrumento membranófono
TE Naqara
Timplipito

Timple
UP Carmellito
TG Guitarra

Timplipito
TG Timbal

Tiorba
UP Teorba
TG Laúd de mástil largo

Tiple
TG Guitarra

Títere
UP Marioneta
TG Teatro de títeres
TE Kathputli
Títere de cámara negra
Títere de cuerdas
Títere de guante
Títere de varillas
TR Escultura

Títere de cámara negra
TG Títere

Títere de cuerda
USE Fantoche

Títere de cuerdas
UP Marioneta de hilos
Títere de hilos
TG Títere
TE Fantoche
TR Objetos asociados al circo

Títere de dedal
TG Títere de guante

Títere de guante
UP Marioneta de mano
Títere de manos
TG Títere
TE Guiñol
Títere de dedal
Títere sobre mano

Títere de hilos
USE Títere de cuerdas

Títere de manos
USE Títere de guante

Títere de silueta
USE Títere para teatro de sombras

Títere de varilla
USE Títere de varillas

Títere de varillas
UP Títere de varilla
TG Títere
TE Marote
Puppi
Títere plano

Títere para teatro de sombras
UP Figura para teatro de sombras
Marioneta de sombra
Silueta chinesca
Títere de silueta
TG Teatro de sombras
TE Viduchaka
Wayang kulit

Títere plano
TG Títere de varillas
TE Wayang Golek

Títere sobre mano
TG Títere de guante

Titirimundi
UP Mondinovi
Mundinuevo
Mundonuevo
Totilimundi
TG Teatro portátil

Tjouk-pang-oul
USE Diábolo

Tocadiscos
TG Instrumento automatófono

Toldo
UP Lona
TG Carpa de circo

Tonto
USE Augusto

Tony
USE Augusto

Torico
TG Silbato

Totilimundi
USE Titirimundi

Tramoya
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Agujero del diablo

Araceli
Bofetón
Crada
Deus ex machina
Ekkyklema
Escotillón
Gloria
Mangrana
Períktos
Pescante

Transparente
USE Telón de gasa

Trapecio
TG Objetos asociados al circo
TE Trapecio fijo
Trapecio volante
Trapecio Washintong

Trapecio fijo
TG Trapecio
TE Lira aérea

Trapecio volante
TG Trapecio

Trapecio Washintong
TG Trapecio

Trapecista de juguete
USE Equilibrista de juguete

Traste
TG Instrumento musical

Trasto ciego
USE Bastidor ciego

Trasto en ángulo
USE Ala en ángulo

Trautonio
UP Trautonium
TG Instrumento electrófono

Trautonium
USE Trautonio

Triángulo
TG Instrumento idiófono

Tridente
USE Forca

Trincka
UP Trincka española
Trinka
TG Objetos asociados al circo

Trincka española
USE Trincka

Trinka
USE Trincka

Trombo
UP Contraugusto
TG Payaso de juguete

Trombón
TG Instrumento aerófono
TE Sacabuches

Trompa
TG Instrumento aerófono
TE Bucium
Ika
Jatzotzerah
Karnyx
Littus
Olifante
Ranasringa
Saxhorn
Trompa alpina
Trompa rusa

Trompa alpina
UP Cuerno alpino
Trompa de los Alpes
TG Trompa

Trompa de los Alpes
USE Trompa alpina

Trompa rusa
TG Trompa

Trompeta
TG Instrumento aerófono
TE Dung-chen
Kangling
La pa
Mpotótutu
Trompeta bastarda
Trompeta en forma de "S"
Trompeta natural
Trompeta recta
Tuba

Trompeta bastarda
TG Trompeta

Trompeta de caracol
USE Huayllaquepa pututu

Trompeta en forma de "S"
TG Trompeta

Trompeta española
USE Trompeta bastarda

Trompeta italiana
USE Trompeta natural

Trompeta natural
TG Trompeta

Trompeta recta
TG Trompeta
TE Añafil
Naffir
Salpinx

Tuba
TG Trompeta
TE Bombardón
Figle

Tubo
TG Instrumento musical
TE Tubo canónigo
Tubo cónico
Tubo de lengüetería
Tubo labial
Tubo tapado

Tubo canónigo
TG Tubo

Tubo cónico
TG Tubo

Tubo de boca
USE Tubo labial

Tubo de lengüeta
USE Tubo de lengüetería

Tubo de lengüetería
UP Tubo de lengüeta
TG Tubo

Tubo labial
UP Tubo de boca
TG Tubo

Tubo semitapado
TG Tubo tapado

Tubo tapado
TG Tubo
TE Tubo semitapado

Tudel
TG Instrumento musical

Tutú
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Txalaparta
TG Instrumento idiófono

Txintxarri
UP Tzintzarri
TG Cencerro

Txirula
TG Txistu

Txistu
UP Chistu
Txulubita
TG Flauta de tres agujeros
TE Silbote
Txirula

Txulubita
USE Txistu

Tyapëllë
USE Béányo

Tzintzarri
USE Txintxarri

Ûd
TG Laúd de mástil corto

Ukelele
TG Instrumento cordófono

Ulili
TG Sonajero

Union pipe
TG Gaita

Utilería
TG Objetos asociados a las artes de la representación
TE Utilería de escena
Utilería de personaje
Utilería enfática

Utilería de adorno
USE Utilería de personaje

Utilería de escena
UP Utilería fija
TG Utilería

Utilería de mano
USE Utilería de personaje

Utilería de personaje
UP Utilería de adorno
Utilería de mano
TG Utilería

Utilería enfática
TG Utilería

Utilería fija
USE Utilería de escena

Vagón
UP Carra
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Vagoneta de truenos
TG Máquina de truenos

Valiha
TG Cítara de caña

Vara (1)
TG Arco

Vara (2)
TG Decorado
TE Vara de abajo
Vara de iluminación
Vara de tramoya

Vara armada
USE Vara de tramoya

Vara de abajo
UP Vara de tambor
TG Vara (2)

Vara de iluminación
UP Vara de luces
TG Vara (2)

Vara de luces
USE Vara de iluminación

Vara de tambor
USE Vara de abajo

Vara de tramoya
UP Vara armada
TG Vara (2)

Varal
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Verdulera
UP Cordiona
TG Acordeón

Verimbao
USE Birimbao

Vibráfono
TG Metalófono

Vídeo-CD
TG CD-ROM

Viduchaka
TG Títere para teatro de sombras

Vientos
TG Carpa de circo

Vihuela
TG Instrumento cordófono
TE Vihuela de mano
Vihuela de péñola

Vihuela de mano
TG Vihuela

Vihuela de péñola
UP Vihuela de péndola
TG Vihuela

Vina
TG Laúd de mástil largo

Viola
TG Instrumento cordófono
TE Baryton
Fídula
Viola da braccio
Viola da gamba
Viola de amor

Viola bastarda
TG Viola da gamba

Viola d´amore
USE Viola de amor

Viola da braccio
UP Viola de brazo
TG Viola
TE Viola da braccio bajo
Viola da braccio soprano
Viola da braccio tenor

Viola da braccio bajo
TG Viola da braccio

Viola da braccio soprano
TG Viola da braccio

Viola da braccio tenor
TG Viola da braccio

Viola da gamba
UP Viola de gamba
TG Viola
TE Viola bastarda
Viola da gamba bajo
Viola da gamba contrabajo
Viola da gamba contralto
Viola da gamba discanto
Viola da gamba soprano
Viola da gamba tenor

Viola da gamba bajo
TG Viola da gamba

Viola da gamba contrabajo
TG Viola da gamba

Viola da gamba contralto
TG Viola da gamba

Viola da gamba discanto
TG Viola da gamba

Viola da gamba soprano
TG Viola da gamba

Viola da gamba tenor
TG Viola da gamba

Viola de amor
UP Viola d´amore
TG Viola
TE Viola di bordone

Viola de brazo
USE Viola da braccio

Viola de gamba
USE Viola da gamba

Viola de rueda
USE Zanfoña

Viola di bordone
TG Viola de amor

Violín
TG Instrumento cordófono
TE Arrabita
Gadulka
Gusla
Hardingfele
Kemancha
Nyckelharpa
Pochette
Violín bicorde
Violín monocorde
Violín tenor

Violín bicorde
TG Violín
TE Erh hu
Kemanje

Violín de bolsillo
USE Pochette

Violín de maestro de baile
USE Pochette

Violín monocorde
TG Violín
TE Rababa

Violín tenor
TG Violín

Violón
USE Contrabajo

Violoncello
USE Violonchelo

Violoncelo
USE Violonchelo

Violonchelo
UP Cello
Chelo
Violoncello
Violoncelo
TG Instrumento cordófono

Virginal
TG Clave

Wayang Golek
TG Títere plano

Wayang kulit
TG Títere para teatro de sombras

Wontorroyoy
TG Clarinete

Xilofón
USE Xilófono

Xilófono
UP Xilofón
TG Instrumento idiófono
TE Akadinda

Jatung Utang
Marimba
Mèndzáng

Xirimía
USE Chirimía

Xirribitia
USE Arrabita

Xiulet de Corpus
TG Silbato

Xiurell
USE Siurell

Yan-Kin
USE Yang Kin

Yang Kin
UP Yang-ch´in
Yan-Kin
TG Dulcemel

Yang-ch´in
USE Yang Kin

Yarul
UP Zamr
TG Clarinete doble

Yoaria
TG Esquila

Yueh kin
UP Guitarra de la luna
Yüeh-ch´in
Yuequin
TG Laúd

Yüeh-ch´in
USE Yueh kin

Yuequin
USE Yueh kin

Yunque (1)
TG Instrumento idiófono
TE Bigornia

Zambomba
TG Instrumento membranófono
TR Cadufo

Zampoña
TG Flauta de pan

Zamr
USE Yarul

Zanco
TG Objetos asociados al circo

Zanfona
USE Zanfoña

Zanfoña
UP Cinfonía
Viola de rueda
Zanfona
Zanfonía
TG Instrumento cordófono

Zanfonía
USE Zanfoña

Zanza
USE Sanza

Zapatillas de ballet
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Zapatones
TG Indumentaria de Augusto

Zheng
USE Cheng

Zhong
TG Campana

Zilia massa
UP Castañuelas de metal
Zilia-massa
TG Platillos

Zilia-massa
USE Zilia massa

Zimbalón
USE Cimbalom

Zink
USE Cornetto

Zona
TG Objetos asociados a las artes de la representación

Zumba
TG Cencerro

Zumbador
USE Zumbadora

Zumbadora
UP Bufón
Zumbador
TG Instrumento aerófono
TE Bronzidor
Disco zumbador
Firringila
Rhombos

Zurna
TG Clarinete doble

Zurriaga
USE Látigo

Diccionario de objetos asociados a las artes escénicas

A

Abono
Resguardo, por lo general en forma de tarjeta* o de tarjetón* de cartulina, que acredita el pago de un espectáculo. Los abonos usualmente son emitidos o vendidos para ser usados durante una temporada o ciclo de conciertos, representaciones de ballet o espectáculos del género lírico.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 3; Gómez García, M. (1998), p. 10

Abono de temporada
Pase o lote de entradas* para una serie o número de eventos especificados, usualmente vendido a precios con descuento. En general, son emitidos para ser usados durante una temporada o ciclo de conciertos, representaciones de ballet o espectáculos de género lírico.
En la actualidad, este tipo de abonos está en desuso, salvo en el caso de los locales especializados en conciertos o espectáculos del género lírico.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 3; Gómez García, M. (1998), p. 10

Abwe
V. Güiro

Acordeón
Instrumento aerófono* de presión neumática, operado con un fuelle* y sujetado con las manos, cuyo sonido es producido por lengüetas libres*. Está compuesto por dos

órganos de lengüeta*, cada uno con su propio teclado*, unidos por medio de un fuelle rectangular. El órgano colocado en la mano derecha del intérprete es el de registro más agudo y, en el modelo más habitual, sus lengüetas se activan por medio de un teclado de piano*. El órgano de la mano izquierda, concebido para acompañar, se toca por medio de hileras de botones. En los modelos tipo de doble acción, las lengüetas de acero se disponen por parejas, una de las cuales suena por presión y la otra por succión. Los grupos suplementarios de lengüetas se accionan por medio de botones de registro colocados sobre el teclado. Consta además de un fuelle de cartón revestido con tela que proporciona el aire necesario y controla la presión de este.

El primer instrumento de este tipo que incorporó un fuelle y un teclado de botones fue patentado por Friedrich Buschmann en Berlín en 1821, aunque el primero con el nombre de acordeón (su nombre deriva de la palabra alemana *akkord*) fue patentado por Cyrillus Demian en Viena e incluía un teclado de botones y acordes para el acompañamiento. El primero que se fabricó en España fue construido por Juan Moreno en Madrid en 1841.

El acordeón es muy común entre los músicos aficionados y los profesionales, ya que se puede tocar como instrumento solista o en grupo. Aunque es habitual en la música folclórica, en numerosas danzas celebradas con motivo de diferentes fiestas populares, algunos grandes compositores también lo han utilizado: Chaikovsky lo incluyó en una suite orquestal en el año 1883, Berg hizo lo propio en su ópera *Wozzeck* (1925) y Prokofiev en una cantata (1936). También fue utilizado por Paul Hindemith, Charles Ives, Virgil Thompson y otros compositores.

[Fig. 10]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 21-22; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 234; Randel, D. M. (2004), pp. 10-11; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 87; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, pp. 36-37; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 1, pp. 6-8

Acordeón cromático

Aquel cuya escala incluye las doce notas y, por tanto, los doce semitonos, en contraposición con el acordeón diatónico*.

Ref.: Candé, R. de (2002), p. 19

Acordeón de botones

V. Acordeón diatónico

Acordeón diatónico

El que tiene un fuelle* que, colocado entre dos cajas herméticas y accionado constantemente por el ejecutante, lleva aire a unas lengüetas* interiores que vibran. A ambos lados del instrumento se disponen una serie de botones: los que corresponden a la mano derecha producen la melodía, mientras que los de la izquierda tocan acordes de acompañamiento.

A este tipo de acordeón se le denominó diatónico porque abriendo el fuelle solo daba las notas de una escala diatónica; la escala cromática se conseguía abriendo y cerrando y combinando adecuadamente los botones.

Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 16; Paniagua, E. (2003), p. 38

Acróbata de juguete
V. Equilibrista de juguete

Adufe
Término castellano, derivado del árabe *al-duff* o *al-daff*, equivalente al hebreo *tof*, con el que se designaba en la península ibérica al pandero cuadrado* (en Cataluña se le conoce con el término *alduf*), donde tuvo una gran popularidad durante la Edad Media. Este instrumento, de la familia de los membranófonos*, está compuesto por un bastidor* de madera o cerámica cuadrado de unos 5 cm de ancho, recubierto por dos parches de piel de cabra, que solían llevar en su interior dos cuerdas* de tripa tendidas de un ángulo a otro del marco, donde se colgaban cascabeles*, campanillas* o sonajas* para amplificar la resonancia.
Aunque en el islam el término se empleaba tanto para las formas angulares como las circulares, en el siglo x se reservaba tan solo para las cuadradas, acepción con la que pasó a los territorios de la península ibérica; en Cataluña aún conservan esta acepción. Coromines, J. (1954) documenta el término en el siglo xiii, en la *General Estoria*, donde aparece como *adufle*. El *Diccionario de Autoridades* lo definía ya como "un tamboril baxo y quadrado, de que usan las mujeres para bailar, que por otro nombre se llama pandero".
Fue conocido por civilizaciones antiguas como la mesopotámica, la egipcia, la griega o la romana. En el mundo preislámico, según aparecía en algunas fuentes iconográficas, era portado en las manos de las bailarinas.
El término se conservó en España hasta bien entrado el siglo xviii como equivalente de pandero, mientras que los poetas del Siglo de Oro le dieron un carácter bucólico y jocoso, asociado a las escenas pastoriles y a los bailes festivos.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 25-26; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 82; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 29; Casares Rodicio, E. (dir.), (1999), *s.v.* Alduf, vol. 1, p. 81

Afore lateral
V. Ala

Agbe
V. Güiro

Aggüe
V. Güiro

Agiosimandro
Instrumento idiófono* compuesto por una tabla estrecha, por lo común de arce, que los sacerdotes de la Iglesia ortodoxa griega percutían con mazos* o martillos. Especialmente difundido durante el periodo otomano, fue un sustitutivo de la campana*, al ser esta un instrumento prohibido por la legislación turca.
Durante la Edad Media, fue frecuente su uso como instrumento de señal, por lo general ubicado en lo alto de las torres de los castillos del este europeo.
Filippo Bonanni (1772) ofrece en sus grabados distintos tipos del instrumento que él denominó *campana delli greci*. Uno de ellos se encuentra apoyado sobre el hombro de

su tañedor y afianzado por el cordón que el sacerdote sujeta con la boca. Otro, propio de la Iglesia copta, consiste en una larga tablilla cuya base posee un asa que el clérigo empuña con su mano izquierda. Por último, presenta un pequeño agiosimandro, corto, rectangular, pero de mayor grosor que los anteriores, cuyo modo de sujeción consiste en cuerda ubicada en el centro de la tabla que se percute con un martillo metálico.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 26-27

Agogo

Campana* de golpe directo compuesta por un recipiente o vaso* de hierro que se comporta como una campana independiente asentada, un mango del mismo material y percutor* externo de madera.

Se emplea en Cuba para ejecutar la línea temporal o guía metrítmica (medida del ritmo) en los conjuntos instrumentales más apegados a la tradición musical yoruba, conservando las mismas características morfológicas que sus antecedentes africanos. En esta cultura, el término *agogo* significa «campana» y se hace extensible a «hora» y a «reloj» por la costumbre de anunciar el paso del tiempo con repiqueteo de campanas.

En el culto sincrético cubano de la santería, el *agogo* se utiliza con una función ritual y no propiamente musical, haciendo referencia a pequeñas campanas con badajo* interno que se tocan para invocar a los orishas. Este nombre también es utilizado en Salvador de Bahía (Brasil) para un tipo de campana doble con badajo externo.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 86

Agujero del diablo

En los antiguos teatros y corrales de comedias, trampa situada en el piso del escenario por la que subía a escena o bajaba de ella un personaje, figurando que iba o venía de los infiernos (el diablo en los autos sacramentales). También se usaba para crear efectos de humo en la escena, o de "llamas infernales". Por este motivo, al foso por debajo del tablado se le llamó infierno*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 51; Gómez García, M. (1998), p. 25

Ajabeba

Flauta travesera* cuyo sonido es provocado por la incisión del aire en un orificio practicado en el lateral del tubo. Se sitúa cerca del extremo superior del mismo, que se encuentra tapado. Este tubo se coloca paralelamente a los labios del músico y en posición atravesada u oblicua con relación a su cuerpo. Por ello, ha recibido el nombre genérico de flauta travesera*, o traverso. Es frecuente la utilización de la caña en su fabricación, pero también se construyen en madera. La evolución del instrumento ha dado como resultado la flauta travesera de llaves que hoy se toca en la orquesta sinfónica, que se fabrica en diversos metales, entre ellos la plata. Una técnica de interpretación determinada, combinada con una forma específica del orificio, dotan a este instrumento de una enorme expresividad.

En origen la palabra *sabbâba* se aplicó a una flauta recta*; sin embargo, durante las invasiones sarracenas de la península ibérica el término se castellanizó y pasó a designar una flauta oblicua, también conocida con las grafías *ajabera, axabeba, ayabeba, caxabeba, exababa, exabeba, exabera, exaveva, xabeba, xabega, xabela, xabeta*.

A pesar de ello, el instrumento no se introdujo en Europa a través de España, como

es el caso del laúd*, sino de Bizancio durante los últimos decenios del siglo XI; de ahí que su mayor cultivo en el centro europeo le valiese la denominación latina de *fistula germánica*, nombre contrapuesto al de *fistula ánglica*, vinculado a la flauta de pico*. Generalmente, los textos medievales castellanos suelen diferenciar ambos términos, quedando la palabra flauta para el modelo recto y ajabeba para el oblicuo.
Las fuentes documentales nos hablan de las proporciones y posición del instrumento; como en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio o en el retablo de Santa María de Pollença en Mallorca, que invitan a pensar también en un instrumento de posición oblicua con respecto al intérprete y cuya construcción y técnica de ejecución estaría a medio camino entre las actuales traveseras y los neis orientales.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 27-28; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 22

Akadankama

V. Ndonga

Akadinda

Xilófono* proveniente de Uganda de gran tamaño y peso. Sus barras son bloques de madera pesados obtenidos a partir de troncos de árbol bananero. El instrumento puede tener entre 12 y 17 barras. Un grupo de *akadindas* puede cubrir una extensión de cuatro a cinco octavas. El *akadinda* se diferencia de otros instrumentos similares, como la marimba*, en el hecho de que es percutido en el centro de cada bloque y no en el borde.
Las barras del instrumento se colocan en el suelo para que no se muevan de su lugar. El *akadinda* bajo se suele colocar sobre un hoyo de poca profundidad excavado en el suelo.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 24

Ala

Bastidor de teatro*, de lienzo pintado, ubicado en el lateral del escenario para aforar las partes que puedan quedar a la vista de los espectadores. También puede usarse como parte de un decorado*, a manera de telón de fondo*. En el pasado, podían usarse entre siete u ocho alas reincidiendo cada una con respecto a la anterior en su momento de mayor uso, pero desde la aparición del decorado cerrado o de interior prácticamente han quedado obsoletas, excepto en ballet. También denominadas afores laterales o bastidores laterales.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 54

Ala abisagrada

Conjunto de bastidores de teatro* clavados o fijados en los laterales del escenario, con un bastidor paralelo a la embocadura y el otro angulado hacia el proscenio para completar el afore.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 54

Ala en ángulo

Bastidor de teatro* estrecho fijado en ángulo a otro más ancho. También denominado trasto en ángulo.

Este tipo de bastidor es utilizado para aforar cualquier área detrás del escenario que no queda aforado por un ala* u otra parte de la escenografía.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 54

Alboca

V. Alboka

Albogue

Tipo de clarinete* popular compuesto por un tubo de madera en cuyos extremos se insertan dos pabellones* de cuerno, de diferente tamaño, que actúan uno como boquilla* y el otro como campana*. El mayor sirve de amplificador del sonido mientras que el pequeño lo es para albergar una caña en la que se ha practicado una incisión, para convertirla en el órgano de sonido como lengüeta batiente simple*. En el tubo se hacen varios agujeros (habitualmente tres arriba y uno abajo) que modifican la altura de la melodía. En algunas piezas se observa un asa bajo las cañas para sujetar mejor el instrumento. Al albogue también se le conoce en algunas zonas (sierra norte de Madrid) con el nombre de gaita* serrana.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 28-29; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 18; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 76

Alboka

Clarinete doble* pirenaico que pervive actualmente con esta denominación en el País Vasco. La *alboka* está formada por dos tubos paralelos, de bambú o de madera de saúco o de hueso de animal, unidos entre sí por un mango semicircular, con lengüetas batientes simples* conocidas como "espitas". La lengüeta de cada tubo va en el interior de una cámara de aire formada por un cuerno* de vaca. Uno de los tubos tiene cinco agujeros y el otro tres. La longitud total de los tubos debe ser de 130 mm a 166 mm, su diámetro exterior oscila entre 9 mm y 12 mm, y el interior, entre 6 mm y 8 mm. La boquilla* y el pabellón* están construidos con cuernos de ganado vacuno, siendo los más apreciados los de la vaca pirenaica, rojizos y finos. Estas partes del instrumento suelen ornamentarse con grabados. El instrumento emite notas dobles, al unísono o a intervalos de quinta, que suelen desempeñar la función de bordones* discontinuos.

Algunas fuentes consideran el instrumento como un tipo de *albogue**, distinguiéndolo por estar compuesto por dos tubos en lugar de uno. Desde el siglo xv, el término *alboka* también se utiliza para designar una danza folclórica española.

Si bien *alboka* y *alboke* son los nombres más usuales, como genérico también recibe los de *adar, adarki, adar-soñu, artzai-soñu, pandero-soñu* y *zimburrum*.

De origen medieval, forma parte de la cultura musical vasca y, aunque su uso se redujo a los valles de Arratia, Galdácano y Goyerri, tradición mantenida por los pastores de Aitzgorri y del Gorbea, la recuperación del folclore ha permitido que este instrumento vuelva a tocarse en numerosos lugares del País Vasco y en el norte de Navarra.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 29-30; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 128; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 18; Paniagua, E. (2003), p. 36; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 77; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 94; García Medina, C. (1987), p. 33; Tranchefort, F-R. (1985), p. 235

Alcahueta
Bastidor de teatro* que afora ambos laterales en primer término, desempeñando una función semejante a la del arlequín*, o utilizado para reducir, junto al bambalinón* y los arlequines, la embocadura.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 57; Gómez García, M. (1997), p. 28

Alcahuete
V. Comodín

Alduf
V. Adufe

Aldufe
V. Adufe

Aletillas
Piezas, frecuentemente en forma de pliegue o añadido, que en el extremo de los telones* y de los rompimientos se doblan hacia el espectador, con el fin de cubrir los aforos laterales.
En singular, una pequeña extensión a un bastidor*, por lo general fijada por medio de una bisagra en ángulo recto, para dar apoyo adicional.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 60-61; Gómez García, M. (1997), p. 30

Algaita
Instrumento aerófono* de Níger, en particular entre los hausa, también llamado *alghaita*, *agayta* o *algheita*, de lengüeta* doble similar al oboe*, pero con agujeros para los dedos abiertos y una mayor apertura en la parte inferior, como *rhaita* y *zurna**. Este aerófono se distingue de los demás instrumentos por su mayor tamaño.
Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), *s.v.* dulzaina, p. 26; Widdess, R. (ed.) (1984), pp. 177-178

Alma
En los instrumentos cordófonos* de cuerda frotada, se denomina así a la barrita delgada móvil colocada en el interior de la caja de resonancia*, detrás del pie derecho del puente* que conecta la tapa con el fondo. Su función es la de mantener la presión de la cuerda* y del puente sobre la tapa, al tiempo que transmite y equilibra las vibraciones de la cuerda entre la tapa y el fondo, a fin de darles más sonoridad.
Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 32; Pedrell, F. (2009), p. 13; Randel, D. M. (2004), p. 42; Trancheffort, F-R. (1985), p. 326

Almendra
V. Gloria

Almirez
Mortero de bronce, en ocasiones con algo de platino, pequeño y portátil, que sirve para machacar o moler en él. Asimismo, es utilizado en la música popular aún en

la actualidad, en particular en Castilla, Extremadura y Andalucía, acompañando el ritmo de los cantos y las danzas. El sonido se produce al entrechocar el fondo o las paredes del instrumento con una maja* (mano de almirez), también metálica.
Es usual encontrar su sinónimo, "mortero", para referirse al instrumento idiófono*. Esta voz fue conocida desde antiguo para referirse a una parte de la campana*. Sebastián de Covarrubias (1611) indica que "como el de las campanas, donde se muelen muchas y diversas cosas". Aplicado al vocablo "morteruelo", el *Diccionario de autoridades* define un mortero pequeño "que usan los muchachos para diversión: y es una media esperilla hueca, que ponen en la palma de la mano, y la hieren con un bolillo, haciendo varios sones, con la compresión del aire, y movimiento de la mano".

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 31; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 32; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 118

Altavoz

Aparato electroacústico, es decir, aquel que transforma una señal eléctrica en ondas sonoras.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 33; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 124

Alzado

Dibujo* que representa, en plano vertical y sin perspectiva, una máquina, un edificio, etc. En las artes de la representación se refiere al dibujo del escenario*, usualmente realizado por el escenógrafo con precisión y a escala, que consiste en un diseño frontal del mismo, sin atenerse a la perspectiva.
Los alzados se utilizan para mostrar detalles dimensionados de los aspectos verticales de los escenarios y de la escenografía*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 72; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 421; Gómez García, M. (1997), p. 39; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Alzado frontal

Dibujo* a escala o alzado* que representa una vista delantera de una escenografía*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 72

Alzado lateral

Dibujo* a escala o alzado* que representa la vista de un lado de la escenografía*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 73

Angelica

Archilaúd* desarrollado durante los siglos XVII y XVIII similar a la tiorba*. Medía entorno a los 130 cm de longitud y estaba provisto de 16 o 17 cuerdas* sencillas de tripa, repartidas en dos clavijeros* y afinados diatónicamente desde re1. Su sonido era dulce y nítido, semejante al del arpa*. El mástil* principal tenía diez cuerdas, mientras que al destinado a los bordones* le recorrían las seis o siete restantes.
Este instrumento, no conocido hasta la segunda mitad del siglo XVII, fue destinado a los tañedores aficionados, por lo que obtuvo una muy buena acogida entre la nobleza.

Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 38; Andrés, R. (2009), p. 32

Anilla
Dispositivo móvil usado en algunos instrumentos aerófonos* para facilitar la acción de tapar los agujeros. La invención de este aparato se debe a Frederick Nolan en 1808.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 39

Anillas
Aparatos gimnásticos, también llamados anillas aéreas, compuestas por dos círculos de metal de alrededor de 17 a 25 cm de diámetro, fijadas en sus extremos a dos cuerdas o cadenas. Las cuerdas están sujetas al techo o a marcos portátiles para que se balanceen libremente, lo que permite desarrollar diferentes ejercicios y demostraciones de carácter gimnástico o acrobático.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 157; Denis, D. (1997), vol. 1, p. 20; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16

Anillo de afinación
En un órgano*, elemento de afinación, a modo de collar metálico, ajustable a la parte más elevada de un tubo labial*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 39; Randel, D. M. (2004), p. 56

Animal de juguete
Juguete de imitación que representa a escala una figura* de animal. Se fabrica en formas diversas y en distintos tipos de material: madera, piel, cartón, hojalata, plástico, etc. En los dos últimos, sobre todo el de la hojalata, por lo general es representado como animal de circo, dotado de los más diversos mecanismos para permitir el movimiento: de cuerda, arrastre, pilas, etc.
Ya desde los orígenes del circo, los animales son una constante de los espectáculos, fieras amaestradas o animales domésticos que realizan acciones extraordinarias son lo más habitual. Entre los animales que se exhiben en el circo, y por lo tanto los que aparecen representados en forma de muñecos, es necesario distinguir dos categorías: los animales amaestrados y los animales domados. Entre estos últimos se encuentran las llamadas fieras.
Los domadores (v. Domador de juguete*) aparecieron en los inicios del siglo XIX, y siempre van acompañados por una serie de objetos que componen su iconografía: la fusta*, el látigo de domador*, el revólver cargado y la silla, además de un traje similar al de gala militar.
A partir de la década de 1980, han ido creciendo las críticas que hablan, según ciertas versiones, sobre la utilización de animales sometidos a largos viajes en malas condiciones, apartados de su hábitat natural y en ocasiones maltratados. Este hecho ha modificado el concepto de circo, que poco a poco ha derivado en un espectáculo con mayor protagonismo de los ejercicios gimnásticos, el sonido, la luz, la música, los maquillajes y los vestuarios sorprendentes. El paradigma de este tipo de circo es el Circo del Sol.
Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L y García, T. (2009), p. 11; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 2, p. 121

Antara
Nombre genérico que se da a las flautas de pan* pertenecientes a las diversas culturas peruanas precolombinas. Aunque adopta una gran diversidad de formas, escalas, nú-

mero de tubos y material empleado, las más usuales suelen presentar un perfil cuneiforme, un número de tubos que ronda entre los 7 y 17, y un material tan diverso como la caña, carrizo, cerámica, metal, madera, plumas de aves, como las del pelícano o el cóndor, y huesos de animal y humanos, siendo las más habituales las de cerámica.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 56; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 61; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, pp. 481-482; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 1, p. 62; Tranchefort, F-R. (1985), p. 226

Antecc

V. Anteq

Anteq

Flauta de pan* utilizada por los chunchos de Huánuco y Huanta (Perú). El *anteq* está compuesto por un número variable de tubos de una caña denominada *mamac*. Para los más pequeños se utiliza también otro tipo de caña denominada *bombeya*. Los diámetros de los tubos* van desde 0,4 cm hasta 3,8 cm. Los *anteqs* de Huanta son instrumentos de una sola fila de tubos y se usan de forma colectiva por conjuntos de 12 o más músicos, mientras que los de Huánuco constan de dos filas de cinco y siete tubos y se usan de forma individual.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 485

Antifaz

Máscara* que oculta la parte del rostro alrededor de los ojos. Tiene dos agujeros para los ojos y una cinta o goma para sujetarlo a la cabeza. Los antifaces utilizados en las representaciones teatrales, en óperas o en danzas, normalmente, se decoran con pintura, lentejuelas y exageradas pestañas postizas.

Se entiende por antifaz el que cubre la frente y los ojos, y por máscara o careta* los que ocultan la totalidad del rostro. En teatro, se utilizan sobre todo en espectáculos de mimo y en los correspondientes a la *Commedia dell´Arte*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 97; Gómez García, M. (1997), p. 39

Antifonal

Libro litúrgico de los cultos cristianos de Occidente que contiene en notación los cantos para el oficio, como las antífonas (nombre que daban los griegos a una especie de sinfonía, que se ejecutaba por diversas voces o por diversos instrumentos a la octava, o a la doble octava), los responsorios (tipo de canto litúrgico que tienen en común el gregoriano y otros repertorios de canto occidentales y un ejemplo de salmodia responsorial), así como otros tipos de canto.

En la liturgia anterior al Concilio Vaticano II, contiene, día a día, el ordinario del oficio divino, excepto los maitines. El libro comparable para la misa es el gradual. Algunas de las acepciones más antiguas de los términos latinos, sin embargo, que comienzan en el siglo VIII y son anteriores por tanto al desarrollo de la notación musical, hacen referencia a libros que contienen los textos de cantos antifonales tanto para la misa como para el oficio, y en algunos casos a libros que contienen los cantos solo para la misa, como es el caso del *antiphonale missarum*, "antifonal de la misa".

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* antifonario, p. 41; Rousseau, J-J. (2007), p. 83; Randel, D. M. (2004), p. 59; Martínez de Sousa, J. (2004), *s.v.* antifonario, p. 52; Candé, R. de (2002), vol. I, *s.v.* antífona, p. 35

Antifonario

V. Antifonal

Añafil

Trompeta recta*, cuyo sonido surge de la vibración de los labios del intérprete en una boquilla* en forma de pequeño embudo. Este tipo de instrumento se encuentra en diversas culturas alrededor del mundo, agrupándose generalmente en el apartado de las denominadas "trompas naturales", ya que no presentan orificios, llaves*, ni ningún otro elemento constructivo que altere la afinación o el timbre. Con el tiempo, el largo tubo del añafil se curvaría para convertirse en un instrumento más manejable y evolucionaría hasta llegar a los aerófonos de boquilla que conocemos en la actualidad, equipados con llaves y pistones* (trompetas*, tubas*, trombones*, etc.).

La voz está documentada por primera vez en el *Poema de Fernán González* y en el *Libro de Alexandre* (siglo XIII). Joan Coromines (1954) indica que *nafir* significa "señal de ataque".

Fue introducida por los árabes en la península ibérica e itálica a mediados del siglo X y se expandió gracias a las cruzadas. El añafil era equiparable a la tuba* romana, de ahí que coexistiese en los primeros siglos con el término latino *trumba*, que fue el instrumento que Filippo Bonanni reprodujo en 1722, aludiendo a él con el nombre de *tromba persiana*. El término sería absorbido por los de "trompa" y "trompeta", sobre todo a principios del siglo XVI, si bien los poetas del siglo posterior continuaron empleándolo como arcaísmo.

Esta trompeta iría perdiendo su uso propiamente militar a principios del siglo XV. Ya en la centuria anterior, el añafil era instrumento de pregoneros; sus toques abrían los cortejos al lado de los tambores* y atabales*, y debía estar presente en las justas y en toda clase de festejos. Su declive fue casi definitivo durante el Renacimiento.

Por otra parte, los instrumentos musicales* han sido utilizados por el hombre en diferentes épocas, lugares y culturas como medio para apaciguar las fuerzas de la naturaleza, establecer relaciones con lo sobrenatural o para alcanzar la protección divina. En el islam, por ejemplo, los músicos tocan los añafiles al dirigirse a los cuatro puntos cardinales para tomar posesión simbólica del espacio.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 33; Instrumentos Musicales en los Museos de Urueña (en línea), http://www.funjdiaz.net (2008); Paniagua, E. (2003), p. 9

Apagador

En el mecanismo de un piano*, almohadilla recubierta de fieltro montada sobre madera que, en algunos instrumentos cordófonos* con teclado*, impide la vibración de las cuerdas* o a las cuerdas conectadas con una tecla*, salvo cuando esta se pulsa o se acciona el pedal de resonancia*. En el clave*, que carece de pedal de resonancia, esta función es asumida por un trozo de fieltro unido a cada martinete*.

Hasta que John Broadwood (1732-1812) inventara el pedal de resonancia en 1783 en los primeros pianos cuadrados, la acción de elevar el apagador se llevaba cabo por medio de los registros similares a los de los órganos*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 42; Randel, D. M. (2004), p. 59; Siepmann, J. (2003), p. 26

Apariencia
Telón*, bastidor* o caroca* con que en los corrales de comedias se representaban, por medio de la pintura*, cosas verdaderas o fantásticas.
Las apariencias estaban cubiertas por una cortina* que era plegada repentinamente para causar la sorpresa y admiración de los espectadores. En otras ocasiones, las apariencias consistían en un cuadro estático, compuesto por actores y muñecos, o en la representación de una pieza de corta duración. En el Corral del Príncipe, el lugar destinado a las apariencias estaba situado entre dos pilares, al fondo del escenario, aproximadamente donde ahora se encuentra la chácena del Teatro Español.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 103; Gómez García, M. (1997), p. 49

Apertura a la italiana
V. Telón a la italiana

Aplique de servicio
V. Melampo

Araceli
Telón* que, en el antiguo teatro romano, se colocaba delante del proscenio para dejar la escena oculta al público mientras no había en ella ninguna actuación.
La idea de pintar lienzos para utilizarlos como decoración se atribuye al rey Átalo, y más tarde su uso se trasladó a un escenario. En origen, parece que el telón era únicamente una cortinilla que se corría o descorría según la ocasión, al igual que hacían los mimos durante sus representaciones ambulantes. El sistema se fue perfeccionando y el telón se sujetaba mediante cuerdas a postes de madera clavados en el suelo delante del proscenio, tal como se atestigua en las excavaciones de teatros de piedra, en los que se documentan pozos excavados para colocar los postes que servían para alzar o bajar el telón. Al contrario de lo que sucede en el teatro actual, el telón bajaba al comienzo de la representación (*aulaea premuntur*) y subía al finalizar la función (*aulaea tolluntur*).
La función del telón en el teatro es señalar el comienzo y el final de la obra representada; en el teatro latino no se ha documentado que el telón bajase en los entreactos, como ocurre en la actualidad.
Además, el telón fue un importante elemento ornamental del edificio escénico; normalmente iba decorado con hermosos dibujos y colores, reproduciendo a veces escenas como si fueran tapices que se exhibían cuando el telón subía antes o después de cada función. Además de esa función ornamental, el telón tenía un carácter propagandístico de las gestas romanas, donde se reproducían escenas de batallas victoriosas que se mostraban al pueblo asistente al espectáculo.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 170; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, *s.v.* telón de boca, p. 1823; González Vázquez, C. (2004), pp. 30-31; Gómez García, M. (1997), p. 69

Archilaúd
Voz genérica referida a un laúd de mástil largo*, con bordones* libres y clavijero* suplementario, que ofrecen al instrumento una extensión más amplia en su región grave. Puede llevar de 13 a 14 cuerdas* pulsadas y de seis o siete órdenes, y se le añade un mástil adicional para colocar seis o siete órdenes de bajos sin trastes*. Su estructura es

parecida a la del laúd al que se le ha alargado el mástil para poner un segundo clavijero y así poder colocar una serie de cuerdas más largas para producir sonidos graves. La afinación de estas es fija y se adecua a la tonalidad de la obra que se interpreta.
El archilaúd tiene su origen en Italia durante el último tercio del siglo XVI y surge de la necesidad de los cantantes de sentirse apoyados por sonidos más graves. Fue utilizado como instrumento solista y de continuo en los siglos XVII y XVIII.
Aunque, como se ha dicho, puede considerarse una evolución del laúd, no es incorrecta su identificación con el chitarrone* o la tiorba*. A pesar de que su terminología presenta cierta ambigüedad, a partir del siglo XVII, según E. Pohlmann, su nombre responde al del laúd usual; así el término italiano *liuto* fue tomado como sinónimo de *arciliuto*.

Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 44; Andrés, R. (2009), pp. 35-36; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 116-117; Randel, D. M. (2004), p. 64

Arco

Utensilio utilizado en los instrumentos cordófonos* para poner en vibración las cuerdas*. Consiste en una vara que está moldeada (a menudo simplemente curvada) para permitir que una cuerda o unas fibras, como las cerdas de caballo, se fijen a ambos extremos y queden despegadas de la mencionada vara. Iniciado su uso en la Edad Media, el arco moderno adquirió su forma actual en torno al año 1785 gracias a François Tourte (1747-1835), quien determinó que el del violín* tuviera unos 75 cm de largo, las cerdas alrededor de 65 cm y con el centro de gravedad situado a unos 19 cm de la nuez*. Los de viola* o violonchelo* tienen 74 y 73 cm o 72 cm, respectivamente. En el contrabajo*, el arco francés o Bottesini se coge con la palma para abajo y tiene unos 71 cm, y el alemán o Simandl se coge con la palma hacia arriba y es de unos 77 cm.
En cuanto a su origen, Werner Bachmann ha sugerido que surgieron en Asia Central, en torno al río Oxus, no más tarde del siglo IX d.C., donde se fabricaron arcos de caza de hermosa factura. El arco alcanzó una gran difusión y aparece documentado poco después del año 900 en las tierras de los imperios islámico y bizantino; desde aquella fecha se tocaban instrumentos de arco conocidos respectivamente como *rabé* y *lyra*. Las fuentes pictóricas muestran que el arco llegó a España y al sur de Italia en el siglo X, alcanzando, a partir de principios del siglo XI, el norte de Europa.

Ref.: González Lapuente, A. (2001), pp. 44-45; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 117; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Randel, D. M. (2004), p. 64; Remnant, M. (2002), pp. 45-47

Arco de música

V. Arco

Arco musical

Instrumento cordófono* que, por lo general, posee una o dos cuerdas* tensadas entre los extremos de una vara larga y flexible, curvada como un arco de caza. Algunas versiones más desarrolladas incluyen también una caja de resonancia*, normalmente una calabaza, que puede formar parte del instrumento o estar separada (*Ngombi*). Las cuerdas son pulsadas con los dedos, con un plectro* o frotadas. Los intérpretes tocan sentados o de pie y utilizan sus bocas como resonador o bien apoyan el arco musical en otro objeto para mejorar la resonancia.

Los arcos musicales, prototipos de los instrumentos de cuerda más primitivos, se han utilizado en todo el mundo y aún hoy se emplean en África, Asia (India e Indonesia), América, Australia y Oceanía. Estos instrumentos se crearon a partir de un arco de caza y han mantenido su forma.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 29; Randel, D. M. (2004), p. 27; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 121-122

Arghoul

V. Arghul

Arghul

Clarinete doble* que se compone de dos tubos* cilíndricos paralelos, de caña o de madera, pegados o atados entre sí. Los tubos del *arghul* egipcio son desiguales, pudiendo alcanzar o sobrepasar uno de ellos los dos metros de largo. Por lo general, los tubos de los demás clarinetes dobles suelen ser de igual longitud. Cada uno de ellos posee una lengüeta* rectangular. Es frecuente encontrar, insertadas en el extremo superior de los tubos, pequeñas varillas de caña, de las cuales se tallan las lengüetas. Salvo excepciones, estos tubos presentan de cuatro a seis agujeros anteriores equidistantes, situados simétricamente entre sí.

El *arghul* se halla muy extendido por la mayor parte de los países del Próximo Oriente y del norte de África.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 66; Paniagua, E. (2003), p. 37; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 229-230

Arigot

Flauta de pico* de carácter popular. Por lo general, el instrumento contaba con seis agujeros, cuatro en la parte posterior del instrumento.

El *arigot* fue usado en Francia, sobre todo en Provenza, y en los Países Bajos desde el siglo XVI. El músico que lo tañía se acompañaba de un tamboril*.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 37

Arlequín

En el teatro, cada uno de los dos telones colgantes* que aforan ambos laterales de la embocadura en primer término; pueden regularse para reducir el hueco de la embocadura y enmarcar los lados de la escena. Los arlequines, junto con el bambalinón*, forman la embocadura regulable*.

Habitualmente, la boca del proscenio es ampliada o estrechada desplazando los arlequines, aunque este objetivo también se puede cumplir modificando la posición de un trasto abisagrado. A veces, al arlequín se le coloca un suplemento cuando es preciso instalar artefactos laterales complementarios de iluminación, que en este caso quedan ubicados entre el arlequín y el primer bastidor.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 131; Gómez García, M. (1997), p. 56

Armilla

En el teatro, armadura ligera desarmable, o de secciones plegables, que constituye la estructura de sostén de los practicables*. Sobre ella se apoya el tablero*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 135

Armónica

Instrumento aerófono* que consta de una caja pequeña que contiene una serie de canales, en cada uno de los cuales se coloca una lengüeta libre* de metal, y que pueden hacerse sonar individual o conjuntamente por medio de soplido o succión. Entre los modelos actuales, las lengüetas suelen estar montadas en conductos estrechos, por lo general uno al lado del otro, en una caja rectangular. En los modelos más habituales cada conducto contiene dos lengüetas metálicas, afinadas a una distancia de un grado de la escala diatónica, uno de los cuales se activa soplando y el otro succionando. Existen también otros tipos, como los instrumentos de metal, con una sección transversal circular.

Los instrumentos musicales* de este tipo, formados por tubos verticales, se han conocido en el Lejano Oriente desde el año 1000 a.C. Entre los modernos ejemplos de esta zona se encuentran el *sheng** chino y el *sho** japonés. El instrumento occidental, tal y como hoy se conoce, se origina en el siglo XIX. Su invención se atribuye a C. F. L. Buschmann, quien en 1821 construyó un instrumento de afinación con 15 lengüetas, el aura.

La armónica es un instrumento popular y se utiliza con frecuencia en el blues, el jazz y la música folclórica. Numerosos compositores han escrito obras para este instrumento en su faceta de instrumento solista con acompañamiento orquestal, como Milhaud (*Suite para armónica y orquesta*), Vaughan Williams (*Romance para armónica y orquesta*) y Villa-Lobos (*Concierto para armónica y orquesta*).

Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 50; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 135-136; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 232; Randel, D. M. (2004), p. 75; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 87; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. I, p. 692; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 1, p. 73

Armónica de cristal

Instrumento idiófono* en el que la emisión sonora se produce por medio de la frotación de piezas de cristal (tubos, discos, vasos). Consta de una caja y de una serie graduada de vasos musicales de vidrio, fijados sobre un eje que gira mediante un pedal*. Los primeros modelos, que tenían una extensión de tan solo de dos octavas, se tocaban frotando con los dedos la superficie humedecida de los vasos. Posteriormente, se desarrollaron modelos de mayor extensión con un depósito de agua y, en algunos casos, con un teclado*.

En Europa, a partir del siglo XV, se puso de moda percutir o frotar una serie de vasos de cristal que se llenaban con distintas cantidades de agua con el objetivo de lograr diferentes afinaciones. Esta práctica aún fue usual en Gran Bretaña durante el siglo XVIII.

Uno de los antecedentes aparece mencionado por Franchino Gaffurio (1451-1522) en su *Theorica musicae*, publicada en 1492. Algunas fuentes sitúan su origen en Persia. Sin embargo, el instrumento tal y como se conoce en Occidente, aquel cuyo sonido se obtiene por la frotación de los dedos humedecidos sobre el borde de unos discos o vasos de cristal, comenzó a tomar cuerpo en el siglo XVII en Inglaterra, siendo su impulsor e innovador, ya en el siglo XVIII, Richard Pockrich. En 1761, Benjamin Franklin representa una forma desarrollada de los vasos musicales, cambiando los vasos por discos de cristal, atravesados por un eje giratorio accionado mediante un pedal. La serie de discos se ubicaban en el interior de una caja rectangular de madera.

A finales del siglo XVIII, algunas críticas en torno a este instrumento, según las cuales el sonido extremadamente agudo desequilibraba a los músicos que lo tocaban, hicieron que en 1830 fuera prohibido en Gran Bretaña por decreto.

Ref.: González Lapuente, A. (2001), pp. 50-51; Andrés, R. (2009), pp. 37-38; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 136; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 194; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol.1, p. 692

Armoniflauta

Variante de armonio* de pequeñas dimensiones. El armoniflauta es semejante al piano-acordeón, se puede tocar como un armonio, a una sola mano o con ambas, con la ayuda de un pedal* que sirve para accionar un fuelle*.

En 1858 se publicó en España el primer método para armoniflauta a una mano, escrito por el capitán de infantería Emilio Herrera Ogeda, antes de que apareciera el primer método en castellano para armonio. En 1930, Subirana fabricaba en Barcelona armonios plegables "de misión", un tipo de armoniflauta.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, pp. 694-695

Armonio

Instrumento aerófono* con teclado* y de lengüetas libres* percutidas por martillos (llamados percusión). El armonio consta de una caja cuyo tamaño puede variar, aunque sin llegar a superar el del piano vertical*. En el interior de dicha caja, dentro de una abertura practicada en la parte frontal inferior, se encuentran dos pedales* que el ejecutante debe oprimir alternativamente con los pies (algunos modelos posteriores son eléctricos). Estos pedales abren y cierran un fuelle* que lleva aire a una caja interior o secreto*. Por medio de teclas* conectadas a un mecanismo, el ejecutante puede tocar notas o acordes –con la posibilidad de modificar su sonido por medio de registros– que se producen por la vibración de las lengüetas correspondientes sobre las que pasa el aire almacenado en el secreto. El armonio surgió en la primera mitad del siglo XIX y su nombre se introdujo en 1840 para un instrumento que funcionaba a presión de Alexandre François Debain (1809-1877). A comienzos del siglo XX, aparecen los primeros armonios con dos teclados y un pedalero*, algunos equipados con cilindros* de papel taladrado para tocar automáticamente. Es durante este periodo cuando alcanza gran popularidad como sustituto del órgano de tubos* en iglesias y teatros. Su repertorio estaba integrado, en su mayor parte, por arreglos de música organística y orquestal.

En España, por lo general asociado a la música sacra, comenzó a utilizarse a partir de 1860.

Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 52; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 136; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 223; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Randel, D. M. (2004), p. 77; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 20; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 87; Verdier, H. y Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* harmonium, p. 269; Perrin, J. y Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* harmonium, p. 344 Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, pp. 693-694; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 287-288

Armonium

V. Armonio

Aro

Cualquiera de las partes del cuerpo de un instrumento cordófono* que conectan el fondo y la tapa, formando los lados de la caja de resonancia*. El aro afecta a la

calidad vibratoria de la caja. En los instrumentos membranófonos* de percusión, como el tambor*, se trata de la pieza que fija el parche al armazón.
Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 52; Randel, D. M. (2004), p. 78

Aros chinos

Piezas de hierro o de otra materia rígida, en forma de circunferencia, que se entrelazan o sueltan a voluntad dentro de los números de prestidigitación circenses.
Los aros chinos fueron popularizados en el año 1837, en Dublín, por el mago Jean Talon, conocido como Philippe.
Ref.: Pastor Pérez, E. (2003), p. 20 y p. 62; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* anneaux chinois, p. 20

Arpa

Instrumento cordófono* pulsado cuyas cuerdas* forman un plano perpendicular a la caja de resonancia*. Además de esta característica, el arpa europea se define por tener figura triangular, formada por la caja de resonancia, el clavijero* o cabeza en la parte superior y la columna*, y por ser tocada en posición vertical apoyada sobre un hombro o, en ocasiones, durante la Edad Media y el Renacimiento, sobre el pecho del tañedor.
El arpa es uno de los cordófonos punteados más singulares, tanto por su configuración –sus cuerdas están tendidas en progresión regular entre unos bastidores* o montantes que forman ángulo– como por sus orígenes y expansión. Según las diversas épocas y zonas geográficas, el número de sus cuerdas y el diseño de las partes, que conforman su estructura triangular, fue variable, hasta que en el siglo XIX se alcanzó un modelo homogéneo, con la adopción generalizada del arpa de pedales*.
El embrión del instrumento surgió en Mesopotamia, y en él se puede apreciar una morfología diversa; dos tipos de arpa, la angular y la arqueada, junto con un tipo primitivo de lira*, fundamentalmente cuadrada. A lo largo de las dinastías del Antiguo Egipto, desde el tercero y segundo milenio hasta el siglo IX a.C., el arpa fue un instrumento muy cultivado. En los cultos dedicados a Isis y Osiris eran usuales los cantos e himnos, análogos a los *ersemma* sumerios, acompañados por el arpa. Penetra en Grecia a través de Licia, Lidia y el mar de Mármara; otra vía fue el Mediterráneo desde Egipto, dándose distintos tipos, siendo el principal el conocido como *pektís* (arpa angular). Sin embargo, la mayoría de las fuentes defienden que la verdadera difusión del instrumento en Europa se produce, proveniente de la zona nororiental asiática, a través de los países nórdicos, llegando a Irlanda bastante bien definida en el siglo V y consolidándose un siglo después.
En los siglos posteriores su desarrollo fue lento y hasta el siglo IX su estructura no quedó consolidada; fue a partir de entonces cuando se fijó un modelo de arpa continental formado por una caja de resonancia, consola y columna, con un cuerpo más ligero que el del tipo arraigado en Irlanda denominado *cláirseach*. No obstante, el modelo usual del arpa románica era corpudo y de pequeño tamaño. Las miniaturas* la reproducen con una caja bastante curva y una columna notablemente arqueada (Beato del Burgo de Osma, siglo IX). El modelo evoluciona hasta llegar a las conocidas "arpas góticas", de carácter diatónico, y las más grandes abarcarían una extensión de tres octavas y media. Su aspecto era más delicado que el de las románicas, con una columna prácticamente recta y con una longitud que, en el caso de las arpas portátiles, oscilaba alrededor de los 70 cm. Uno de los ejemplares más conocidos se encuentra representado en *El jardín de las delicias* de El Bosco (1450-1516).

La denominación del arpa ha tomado un valor genérico a través del tiempo. Por su antigüedad (desde la antigua Sumeria y Babilonia) es un instrumento emblemático en las distintas civilizaciones. Asociado por distintas culturas a orígenes ultraterrenos, de manera simbólica ha sido considerada como un puente o una escalera entre los mundos terrestre y celeste.

[Fig. 20]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 52-53; Andrés, R. (2009), pp. 38-45; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 137; Paniagua, E. (2003), p. 16; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 227-230; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 206-208; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 1, p. 705

Arpa «doppia»

V. Arpa doble

Arpa de boca

Instrumento idiófono* punteado, en forma de marco. Se trata de una lámina de hierro o acero, bambú u otra clase de madera, que forma una lengüeta* triangular a la que se hace vibrar. Se le sujeta por un extremo a un marco del mismo material y de reducidas proporciones, que puede adoptar varias formas, ovoide, de herradura o circular, sin llegar a cerrarse. El círculo se abre en dos ramas romboidales que se acercan en los extremos. El armazón* cuadrangular existe tan solo en casos excepcionales. Su tamaño varía de 5 cm a más de 10 cm, siendo el habitual el comprendido entre los 8 cm y los 10 cm, con un peso aproximado de 50 a 80 gr. Los tipos más antiguos tenían una cuerda fina en uno de los extremos de la lengüeta que hacía vibrar la lámina cuando se la tironeaba, mientras que los tipos más recientes tienen en su lugar una púa fina.

Una de las características distintivas del instrumento es la de escucharse mejor de lejos que de cerca, por lo que en algunas zonas, como la asturiana, suele ser utilizado por los pastores para comunicarse entre ellos. Su presencia en España está recogida por la iconografía desde el siglo XV.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 137; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 1, p. 724

Arpa de dos órdenes

Modelo ibérico de arpa* cromática. Las características principales de este modelo son: el añadido de las cuerdas* cromáticas y su idéntica disposición a la de los teclados*, siguiendo el orden de las teclas* negras, así como el cruzamiento de sus dos órdenes de cuerdas.

El arpa española de dos órdenes y las italianas *doppia* fueron los modelos cromáticos conocidos y utilizados en Europa hasta su sustitución por las arpas con mecanismos (primero, ganchos individuales, y después, pedales) a finales del siglo XVII.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, pp. 708-709; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 204-206

Arpa dital

Arpa* con 20 cuerdas*, provista de ditales* para elevar a un semitono la afinación de las cuerdas individuales, y con una caja de resonancia* semejante a un laúd*.

El arpa dital fue inventada en 1819 por Edward Light (1780-1820).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 53; Pedrell, F. (2009), *s.v.* dital-harp, p. 140; Randel, D. M. (2004), p. 81

Arpa doble

Modelo italiano de arpa* cromática, donde se le conoce con el nombre de arpa *doppia*, caracterizada por dos hileras de cuerdas* paralelas, una diatónica y la otra con algunas notas cromáticas, que se cruzaban en un punto intermedio. Una hilera se correspondía a las teclas* blancas del piano* y la otra a las negras.

Las fuentes escritas ya mencionan su existencia desde el siglo XIV, algunas certificando su presencia en el reino catalanoaragonés (misiva enviada por el todavía infante don Juan a la ciudad de Valencia en julio de 1378).

Durante el siglo XVI el instrumento resultó una evolución natural del arpa, y ya en el siguiente la expresión de "arpa doble" debe tomarse como sinónimo de la misma, haciendo no solo referencia a la disposición de los órdenes, sino también designando su excepcional extensión. Sus hileras de cuerdas fueron ganando en extensión, aunque se le achacaban ciertos inconvenientes, como la menor manejabilidad con respecto al modelo de una sola hilera.

Este tipo de arpa desaparecerá a causa de la imposición del arpa de ganchos y sobre todo de su modelo evolucionado de pedales.

La primera utilización orquestal impresa es en *L´Orfeo* (1607) de Claudio Monteverdi (1567-1643).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 54; Andrés, R. (2009), pp. 46-48; Randel, D. M. (2004), p. 80; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 709; Tranchefort, F-R. (1985), p. 112

Arpa eólica

Cítara* tubular con cuerdas* de igual longitud pero diferente grosor, en un número variable y afinadas a la misma altura fundamental. El instrumento está compuesto por dos tablas de resonancia sobre las cuales se tensan, mediante un caballete, las cuerdas metálicas que se ponen en movimiento por medio del viento, que va generando diversos armónicos de altura e intensidad cambiantes.

El nombre de arpa eólica alude al dios griego, hijo de Poseidón, señor de los vientos, Eolo, quien recibió a Ulises en su isla, y tras atenderlo durante un mes le entregó un odre con todos los vientos excepto uno, el que debería conducirle hasta Ítaca. Mientras Ulises dormía en la nave, sus compañeros abrieron el odre pensando que contenía vino, lo que hizo que los vientos salieran provocando una gran tempestad. Este mito sirvió para dar nombre a un cordófono mencionado por primera vez por Athanasius Kircher (1650), aunque su terminología se deba a J. J. Hofmann (1677). Los primeros intentos de construir un instrumento con las características del arpa eólica se deben al arzobispo de Canterbury, san Dustan (siglo X).

Fue popular en Europa a finales del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, donde fue especialmente citada por la poesía. Las cuerdas que suenan por efecto del viento se han utilizado desde tiempos remotos, como el *kinnor** del rey David.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 54; Andrés, R. (2009), pp. 48-49; Julien, N. (2008), p. 183; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 138

Arpa-laúd

Instrumento cordófono* que combina el cuerpo de arpa triangular* con un mástil* de guitarra*. El plano de las cuerdas* está en paralelo a la caja armónica*. El arpa-laúd, inventado y construido por Edward Light (1816), suele contar con una decoración neoclásica de laca negra brillante y pan de oro, tiene 11 o 12 cuerdas sostenidas por un más-

til semejante al del arpa y una columna* tallada. Tan solo alguna de las cuerdas pasan por encima del diapasón*. El instrumento de Light incorpora ditales*, lo que dio lugar al arpa dital* de 1819, en la que el número de cuerdas llegó a ser de hasta veinte.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 54-55; Randel, D. M. (2004), p. 82

Arpa-salterio

Instrumento musical* que consta de tres partes: dos piezas rectas de madera y una caja armónica* triangular. La primera pieza sale de la parte superior de la caja armónica y tiene las clavijas* en la parte superior (clavijero*). La otra sale del extremo del clavijero y llega al otro extremo de la caja armónica. Esta segunda pieza debe ser hueca, constituyéndose como una caja armónica secundaria, semejante a la de las arpas* medievales. Los laterales superiores de esta "caja acústica" forman un ángulo semejante a las dos aguas de un tejado. Las cuerdas se sujetan a estas dos superficies con unos pequeños tacos, que se encuentran en algunas arpas o guitarras de procedencia occidental (por ejemplo, América del Norte). Posiblemente, las tres partes no estaban pegadas, al igual que en las arpas medievales, sino que se mantenían unidas por la tensión de las cuerdas. La caja acústica y el clavijero se sujetaban gracias a un taco interior de madera para que estas dos partes se pudieran abrir y cerrar como unas tijeras sobre la caja armónica triangular. Los bloques oblongos, que sobresalen del clavijero en cada extremo, son extensiones de la caja armónica triangular que lo atraviesan, fijando así la caja armónica con dicho clavijero. Ilustraciones de las *Cantigas de Santa María* indican que los arpa-salterios tenían agujeros sonoros en medio de la caja armónica. Según estas ilustraciones, lo normal sería que hubiese un agujero sonoro colocado en medio de la tapa y otros más pequeños en las esquinas. Las
510 clavijas deben tener una cabeza que pueda encajar en una llave de afinación*.
Según las representaciones medievales conservadas, el arpa-salterio probablemente sea uno de los instrumentos de plectro* más utilizados en la España medieval, solo superado en popularidad por el salterio* propiamente dicho. Su uso, dentro de la liturgia cristiana, queda atestiguado en una de las principales representaciones escultóricas medievales españolas, la del Pórtico de la Gloria, donde dicho instrumento es sostenido entre las manos de uno de los 24 ancianos del Apocalipsis, tallados en la primera arquivolta del vano central.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* salterio-arpa, p. 429; Jensen, S. (2002), pp. 264-267

Arpa triple

Arpa cromática de cuatro octavas de extensión, provista de tres hileras de cuerdas* paralelas, las dos exteriores diatónicas y la interior cromática. El arpa triple surge en el siglo XVII, con una caja de resonancia, según el grabado donde Marin Mersenne describe el instrumento en 1636, considerablemente ancha y algo redondeada.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 54; Andrés, R. (2009), p. 49

Arpolira

V. Guitarra-lira

Arrabel

V. Huesera

Arrabita
Nombre con el que se denomina al violín* en el País Vasco.
La *arrabita* es un instrumento usado en los cantos y bailes populares. También se conoce como *bibolina* y *xirribitia*.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 727

Arran
Nombre con el que se conoce al cencerro* en algunas localidades vascas.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 470

Arxaluak
Nombre específico de las castañuelas* en el País Vasco. Se conocen dos tipos con diferentes medidas y formas de ser colocadas. Las maderas para su construcción son diversas, predominando las autóctonas como el boj.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 785

Asubio
V. Chifre

Atril
Atril para sostener las partituras* o las *particellas** a la vista de los ejecutantes de una pieza musical. Son ligeros, de pie plegable y, los más antiguos, cuentan con portaluz. Pueden estar incorporados a otro mueble, como por ejemplo una mesa de centro, en cada uno de cuyos cajones se oculta un instrumento musical*.
En una orquesta dos intérpretes de cuerda comparten un solo atril, por eso la indicación "solo primer atril" se refiere a dos intérpretes.
Ref.: González Lapuente, A. (2001), p. 59; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 163-164; Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 54

Atril de director
Mueble, generalmente con pie y superficie inclinada, donde los directores de orquesta colocan la partitura* de la obra que van a dirigir.
Suele estar colocado sobre un podio, sobre el que también se ubica el director. En algunos casos excepcionales, el director no utiliza partitura para dirigir.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 163-164

Atril de director de orquesta
V. Atril de director

Augusto
Juguete de imitación que representa, a escala, a uno de los tipos más representativos del payaso, el payaso Augusto. Se fabrica en distintos tipos de material, sobre todo, el plástico y la hojalata. El Augusto es el payaso de la nariz roja, boca grande perfilada de blanco, ojos tristes, sombrero con una flor, globo en la mano y grandes zapatones*. Bufón e ingenuo, va maquillado de forma grotesca y vestido con descuido.

El Augusto apareció por primera vez en la segunda mitad del siglo XIX. En su origen el personaje era en realidad un borracho (de ahí la nariz roja), vestido con un traje de talla desproporcionada.
Ya desde el siglo XVIII, en Inglaterra, el personaje del borracho era interpretado por jinetes que, simulando estar ebrios, bajaban desde las gradas ocupando la pista e intentando subir a un caballo.
Tristan Rémy, en su obra *Les Clowns*, lanza la hipótesis de que el personaje de Augusto habría sido creado por Tom Belling, entre 1864 y 1873, en Berlín, en el Circo Renz. En Francia, James Guyon fue el primer *gugusse* conocido.
Aunque este personaje circense sea universal, ha recibido diferentes denominaciones según los países. En Italia se le ha denominado "Tony", "Tonto" en España o "Dummepeter" en Dinamarca.
El tándem formado por el payaso Carablanca* y el Augusto, cuya imagen ha sido popularizada tanto en el mundo de los juguetes como en el de la publicidad y el cine, aporta al circo un elemento tan universal como el conflicto de clases, la dialéctica entre el listo y el tonto. El Augusto siempre se tropieza, cae y recibe golpes por parte de su compañero Carablanca, ya que le toca representar el papel de tonto. Pero, en la mayoría de las ocasiones, esta "idiotez" de los augustos va cargada de un humor mordaz y crítico que hace pensar que se trate en realidad de una "idiotez" aparentada. El Augusto es extravagante, absurdo, pícaro, "liante", sorprendente y provocador. Representa la libertad y la anarquía, el mundo infantil. Algunos grandes augustos han sido: Chocolat, Beby, Albert Fartellini, Porto, Rhum, Bario, Achille Zavatta, Charlie Rivel, Pio Nock o Carlo Colombaioni.

[Fig. 79]

Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 9; Denis, D. (1997), *s.v.* Auguste, vol. 1, p. 43

Aulaeum

Nombre con el que se conoce al telón* que, en el antiguo teatro romano, bajaba al comienzo de la obra. El telón permanecía oculto en el hueco del piso hasta el final de la representación, momento en el que era nuevamente subido para ocultar la escena.
Se le considera el origen del actual telón de boca*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 170; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, *s.v.* telón de boca, p. 1823; Gómez García, M. (1997), p. 69

Aulós

Instrumento aerófono* compuesto por un tubo delgado que culmina, en los modelos más actuales, con un ligero acampanamiento. Los *auli,* que se tocaban por parejas, tenían un número de orificios digitados que han ido aumentando con el transcurso del tiempo; estos recibían el nombre de *trýpemata* y su proporción osciló entre cuatro y quince. Sin embargo, Alejandro de Afrodisia nos habla de un *aulós* de 24 orificios en su *Comentario* de Aristóteles. Diecisiete orificios estaban situados a un lado y los siete restantes en el otro. En el *aulós*, el orificio de mayor proporción (el primero, con el que se producía el sonido más amplio y grave) se denominaba *bómbyx*, mientras que el último y más pequeño era llamado *oxytáte*. Los primeros modelos estaban construidos con un tallo de caña, cuya longitud variaba entre los 45 cm y los 55 cm, pero con posterioridad fue empleada la madera, el metal e incluso el marfil. Una pie-

za de hueso o madera (*holmos*) servía para sujetar la lengüeta*; en ocasiones, entre ambas piezas se colocaba otro tubo de conexión (*hypholmión*). La lengüeta era llamada *glotta o glossís*, y los auletas y músicos cortesanos (*hetarai*) después de su tañido la guardaban en un estuche que llevaban colgado al cuello, denominado *glottokomeión* o *glossakonión*. Con frecuencia, si poseía más de seis agujeros, contaba con un primitivo mecanismo destinado a facilitar el cierre total o parcial de estos. Este dispositivo estaba formado por una serie de anillos cuyo radio correspondía a la dimensión del cuerpo instrumental. Dichos aros giraban de tal modo que podían superponer en el orificio pertinente una pieza que llevaban adosada. Prónomos de Tebas (siglo v a.C.) introdujo esta mejora, la cual hizo posible que todas las *harmoniai* pudieran ser ejecutadas con el mismo instrumento. El sonido también podía modificarse mediante la presión de los labios sobre las cañas de las lengüetas. Asimismo, y a fin de facilitar el caudal de aire preciso para lograr sin dificultad la doceava y su correspondiente sexta, se practicaba una pequeña perforación muy cerca de la toma del aire.

El *aulós* era tomado como un instrumento de origen frigio y, según la leyenda, su invención se debe a Hermes, a quien Apolo se lo compró a cambio de una vara de oro (el "caduceo de Hermes") y de enseñarle el arte adivinatorio. Otra tradición atribuye su autoría a Hiagnes, padre de Marsias. De entre las primeras citas del *aulós* se encuentra la referida por Arquíloco de Paros (*ca*. 650 a.C.). En cualquier caso, son varias las leyendas que atribuyen su invención a uno u otro personaje de la mitología griega, como aquella en la que se le atribuye a Palas Atenea, quien arrojó el instrumento al suelo al comprobar que sus mejillas se desfiguraban al soplar. El *aulós* se partió en dos. Marsias lo recogió, desafiando a Apolo, pero el dios tracio lo desolló. De ahí que en la Antigüedad el doble *aulós* fuese atributo de Marsias. Para contener el desarrollo de los músculos buccinadores, los auletas usaban unas correas de cuero (*phorbeiá, epistomis* y *peristomión*) que ceñían sus mejillas y ataban detrás de la cabeza.

El *aulós* es el instrumento dionisiaco por excelencia, aunque también estaba presente en los sacrificios, utilizándose en distintos contextos sociales, acompañando tanto el canto del solista como el coral. Omnipresente en la mayor parte de los cultos y las ceremonias griegas, se tocaba en festivales públicos y en banquetes privados. En Roma recibe el nombre de *tibia*, siendo un instrumento obligatorio en la práctica de la religión oficial. Los tubos de lengüeta formando parejas sobrevivieron en Europa hasta la Edad Media. Las palabras *aulós* y *tibia* se utilizaban, en un sentido genérico, por los autores griegos y latinos para referirse a cualquier tubo por el que se soplara, ya se tratara de un tubo de lengüetería* o de una flauta*.

[Fig. 1]

Ref.: Lapuente González, A. (2011), p. 60; Andrés, R. (2009), pp. 53-58; http://www.louvre.fr (2009); Randel, D. M. (2004), p. 118; Greenberg, M. (edit.), ThesCRA, vol. 2, (2004), *s.v.* music, p. 347 y p. 398

Axabeba

V. Ajabeba

B

Badajo

Objeto que golpea una campana* y designa una especie de mazo que percute sus paredes. El badajo está suspendido en el interior de las campanas que suenan al vuelo, mientras que será externo en las campanas fijas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 62; Randel, D. M. (2004), p. 126; Tranchefort, F-R. (1985), p. 328

Bajan

Concertina* cromática rusa cuyo nombre proviene del legendario cantante Bayan. Tiene tres filas de botones en el manual derecho, mientras que el izquierdo es similar al acordeón*. Los registros llamados "de selección", en los que el manual izquierdo produce notas separadas en lugar de acordes, son idóneos para los intérpretes más virtuosos. Ambos manuales están equipados con un número variable de registros.

El *bajan* se utiliza en la orquesta, ya sea como acompañante o solista, y se relaciona con la forma popular denominada *chastushka* (canción corta de contenido poético o tópico).

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 132

Bajo eléctrico

Guitarra eléctrica*, por lo general de cuatro cuerdas* afinadas en mi1 la1 re2 sol2. El bajo eléctrico, inventado por Leo Fender (1909-1991), empezó a utilizarse en el año 1951.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 65

Bajón
Instrumento aerófono* de lengüeta* doble de taladro cónico curvado en el interior. El bajón tradicional (siglos XVI y XVII) se construía a partir de una sola pieza de madera, aunque en el siglo XVIII se pueden encontrar de tres piezas. Contenía dos taladros paralelos conectados en la parte inferior y contaba con un pequeño pabellón* independiente en la parte más alta. Existen dos tipos de bajón, el sencillo (tenor) y el doble (bajo). El bajón fue especialmente utilizado en la música religiosa española a partir del siglo XVII.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 65-66; Randel, D. M. (2004), p. 130; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 89

Bajoncillo
Bajón* soprano característico de España y que, junto con la chirimía*, se tocaba en las iglesias. Por lo general, suele tener seis agujeros digitales en el frente y una llave* recubierta de una pieza de madera taladrada o *fontanelle*. En la parte posterior, suele llevar dos agujeros y una segunda llave con *fontanelle*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 66; Randel, D. M. (2004), p. 130; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 90

Balalaica
Laúd de mástil largo* tradicional ruso de la familia de la guitarra. Este instrumento consta de tres cuerdas* (otros pueden tener dos o cuatro cuerdas y diferentes tamaños), un mástil* con trastes*, tapa plana y un cuerpo* triangular de fondo plano. Se toca con plectro*. El instrumento se fabrica en seis tamaños: pequeño, primero, segundo, contralto, bajo y contrabajo.
Aparece en el siglo XIII y desde el siglo XVI, época en la que sustituyó a su antecesora la *dömbra**, se ha utilizado normalmente en el acompañamiento de canciones y danzas. También ha sido utilizado tradicionalmente por los payasos rusos en los espectáculos circenses. Desde el siglo XIX, se ha construido en seis tamaños diferentes que se tocan conjuntamente en orquestas de balalaicas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 66; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 189; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 144; Randel, D. M. (2004), p. 132; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* balalaïka, p. 54

Balalaika
V. Balalaica

Balancín
En el circo, palo largo o especie de pértiga* de madera o metal que utilizan los funambulistas o volatineros para mantenerse en equilibrio sobre el cable. Las dimensiones son variables, pueden medir de 5 a 9 m, y pesar de 10 a 25 kg.
Los volatineros son aquellos artistas experimentados en el volteo por el aire, sobre cuerda o alambre, y que practican ejercicios semejantes.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* balancier, p. 54; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16 y *s.v.* volatineros, p. 20

Balanza
Gran plancha, acolchada en sus dos extremos, que se hace pivotar sobre un soporte. Es utilizada por los saltadores como catapulta en los números de elevación cir-

censes. La plancha suele estar colocada en equilibrio sobre un soporte. El saltador se coloca sobre el borde de la balanza tocando el suelo. Su compañero se encarama sobre el pedestal, saltando sobre la parte alta de la plancha, catapultando al saltador. La creación de esta balanza o báscula acrobática parece datar de finales del siglo XIX. Ciertos historiadores atribuyen su invención a Walpert y Paulan, otros a Fred Lamonte o a Glinceretti.
Schreiber fue uno de los primeros artistas, en 1954, en el circo Billy Smart, que tuvo como compañero a un elefante. Los Doveiko fueron los creadores en 1960, en el Circo de Moscú, del salto sobre zancos*.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bascule, pp. 66-67; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16

Balteus

Tahalí utilizado como ornamento por el actor de tragedia en el antiguo teatro romano. Consiste en un cinturón de cuero, plata o de oro de armadura, que cruza el pecho del guerrero desde el hombro hasta la cintura, donde se une con el cinturón y en el que se coloca la espada; o desde el que cuelga la aljaba por la espalda.
El *balteus* se usaba en el ejército romano; es adorno regio, propio del actor trágico, y también caracteriza al soldado de la comedia.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 32

Balurdo

Cuartillas o cuadernillo donde el autor ha escrito la obra.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 198; Gómez García, M. (1998), p. 82

Bambalina

En el teatro, cortina* estrecha o tira de lienzo pintada, colgada horizontalmente encima de la escenografía para formar un límite a la escena y para aforar las áreas técnicas por encima del área de actuación, paralela a la línea de telón* y por detrás del arco de proscenio. Por lo general, existe un juego de bambalina y patas para cada una de las calles de la escena y constituye parte de la instalación permanente en los teatros. También puede tener forma de friso o banda horizontal, del ancho de la escena y de poca altura suspendido de la parrilla* o uniendo entre sí dos bastidores y que figura la parte superior de lo que la decoración representa, empleado de manera ocasional para representar el follaje. Puede estar pintada y simular el techo de una habitación o el cielo; en este último caso se denomina bambalina de aire*. Si está pintada como follaje, se la denomina bambalina de follaje*.
La bambalina corta las visuales de los espectadores y su cometido principal es aforar las alturas, las áreas de iluminación y suspensión de decorados, por lo que cada bambalina suele ocultar una diabla*, herse o una vara de iluminación*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 198; Gómez García, M. (1997), p. 82

Bambalina armada

En el teatro, lona que mantiene su rigidez por medio de un marco* de madera que, al mismo tiempo, impide que se arrugue. También se le denomina friso reforzado.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 198

Bambalina con hojas
V. Bambalina de follaje

Bambalina con rompimiento
Aquella que se presenta con un borde perfilado en lugar de recto. Parte de la bambalina puede estar también cortada, particularmente en el caso de una bambalina de follaje*. Allí donde sea necesario, las partes cortadas se soportan con una red o gasa.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 198

Bambalina de aire
La que simula el cielo a través de su decoración pictórica.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 198; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 23

Bambalina de cielo
V. Bambalina de aire

Bambalina de follaje
En el teatro, la de lona cortada en una forma intrincada, con hojas y otras plantas pintadas que está soportada por una red pegada detrás de los huecos de la lona. También se le denomina friso con hojas. La función principal es la de completar una escena de exterior.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 198-199; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 23

Bambalinón
En el teatro, primera bambalina* situada inmediatamente detrás del arco de proscenio*, formando parte del arco decorativo del escenario. A veces puede recibir el nombre de bambalina de proscenio. El término bambalinón se usa para definir la primera pieza horizontal del afore. Es una bambalina grande, neutra, usualmente negra o del mismo color que el telón* principal. Junto con los arlequines*, bastidores de tela o rígidos, conforma un marco* o proscenio interior para la boca de escena, llamado la segunda embocadura o embocadura de escena*. El bambalinón puede formar parte del revestimiento que afora el puente de iluminación de embocadura (primer puente de iluminación) o ser independiente, cuando este no exista. Es frecuente que el bambalinón forme parte de la instalación permanente de un teatro. Su movimiento vertical regula la altura de la embocadura y es la determinante visual de su altura ajustada. Puede utilizarse para marcar la apertura de la embocadura para un espectáculo en particular o, si el diseño del espectáculo incluye un falso proscenio, para completar el aforamiento de la parte elevada del bastidor horizontal superior.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 199; Gómez García, M. (1997), p. 82; Gómez, J. A. (1997), p. 76; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 23-24

Bambú
Nombre antiguo con el que se conocía a las perchas* utilizadas en el circo por los perchistas. Su nombre deriva de la utilización de este tipo de caña para confeccionar

las primeras pértigas*. En la actualidad, se emplea una barra, de diverso material, suspendida en lo alto.
Los primeros acróbatas del género que se presentaron en Europa fueron indios y japoneses. El perchista es el portor que sujeta la pértiga o percha en equilibrio para que su *partenaire*, el «ágil» (nombre que recibe el acróbata a quien ayuda el portor), realice ejercicios acrobáticos en la parte superior del palo. La posición clara del gimnasta en este ejercicio es la denominada de «bandera», con un pie sujeto por una estafa* al bambú, el otro libre, separado y apoyado también en el bambú y todo el cuerpo libre en el aire. Con este se entremezclan otro tipo de ejercicios, colgando simplemente de la estafa, con las manos, etc. La pértiga puede ser portada de cinco modos diferentes: sobre la cintura, sobre el hombro, sobre un brazo, sobre la frente y sobre la planta del pie. En este último caso, el especialista recibe el nombre de antipodista (artista de circo que realiza juegos malabares con los pies).

Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 27; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bambou, p. 58; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16 y fasc. 13, p. 244

Bambú aéreo

V. Percha aérea

Ban-ti

Tipo actual de la flauta china *ti**. Se trata de una flauta travesera* de bambú con nueve o diez agujeros, además del orificio por donde se introduce el aire. El primero de los orificios está cubierto por una hoja delgada de bambú, de caña, de capullo de gusano o de papel. Los otros seis o siete agujeros sirven para dar las notas, mientras que los dos últimos son orificios a través de los cuales se hace pasar un hilo mediante el cual puede colgarse el instrumento. El tubo está reforzado por anillas hechas de hilos lacados que al mismo tiempo sirven para enriquecer el sonido. La longitud del *ban-ti* varía de 61 cm a 63 cm.

Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), p. 213

Bandola

V. Guitarra conchera

Bandoneón

Concertina* diatónica o cromática cuadrada más evolucionada que la inglesa tradicional. Los dos manuales* tienen cinco filas de botones cada uno: el izquierdo genera tonos simples y cada botón produce notas diferentes al presionar y estirar el instrumento. Los bandoneones de mayor tamaño tienen hasta 72 botones y emiten un total de 144 tonos.
El *bandoneón* fue diseñado por el profesor alemán Heinrich Band (1821-1860), que le dio nombre al instrumento en 1846. El intérprete sostiene el instrumento en sus rodillas, y constituye un elemento fundamental en el acompañamiento del tango.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 69; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 132

Bandora

V. Bandoura

Bandoura
Laúd de mástil corto* ucraniano. Está compuesto por una caja de resonancia* alargada y redondeada, cuyo lado izquierdo se prolonga hasta formar un corto mástil sin trastes*, en el que se extienden doce bordones* largos que se pulsan con la mano izquierda. El lado derecho del instrumento posee un hombro arqueado más bajo y entre 20 y 30 cuerdas* melódicas, que se pulsan con la mano derecha. No tiene diapasón* y las cuerdas no pueden ser acortadas.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 145; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 126

Bandura
V. Bandoura

Bandurria
Instrumento cordófono* punteado dotado de una caja periforme acústica plana, un mástil* y una cabeza en la que va un clavijero* con doce cuerdas* metálicas agrupadas en seis órdenes. El diapasón*, que va a lo largo del mástil, tiene habitualmente 14 trastes*. El intérprete pulsa las cuerdas con un plectro* casi siempre entre la boca o tarraja (abertura de forma circular u oblonga practicada en la tapa superior) y el puente*. En latín medieval tardío encontramos las variantes de *mandurium* y *pandurium*. Aunque el término puede tener su origen en el sumerio *pantur*, y posteriormente en el persa *fandur*, su procedencia es, como indica Joan Coromines (1954), incierta. Coromines señala además que, si bien la voz "*bandûra* (variante *fandûra*) ya se haya documentado en un manuscrito hispanoárabe… no es seguro que esta forma sea de origen hispánico; pudo llegar de Oriente por medio del árabe, donde hoy existe en Siria". Asimismo, sugiere que *bandola* pudo llegar a través del italiano *mandola*: "la "m" italiana se explica por asimilación parcial de una "b" más antigua que la "n", y el cambio interior de "p" en "b" no arguye forzosamente influencia árabe, ya que la "p" se convierte frecuentemente en "b" (*pyxis=buxis*)". Tampoco es improbable la alternativa italiana *bandola*, sin su paso por *mandola*, y de ahí el castellano, ya que la confusión entre "b" y "m" es una fenómeno frecuente en voces que contienen otra nasal. En francés encontramos también las voces *mandoire* y *madoire*, y en Cataluña y Provenza *mandura*. En occitano, junto a los verbos *sitolar* "tocar cítola", y *viular*, se encuentra también el de *mandurear*. *Mandurria* figura ya en la *General Estoria* (I, 13b29) y el Arcipreste de Hita (*ca.* 1283-*ca.* 1350).
La forma actual de la bandurria procede del siglo XVIII. Pronto se afirmó como parte de la música tradicional española, considerándola durante mucho tiempo como instrumento estudiantil (tunas) y de ronda, siendo empleado para llevar la melodía. Algunos autores hablan de él como guitarra*, pero sus aros profundos y su cuerpo en forma de sistro* sugieren que se trata de un híbrido. También se le denomina mandurria.
[Fig. 27]
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 69; Andrés, R. (2009), pp. 62-67; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 20; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 145 y p. 164; Randel, D. M. (2004), p. 143; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 38; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 2, p. 171

Bandurria de huesos
Nombre específico con el que se conoce en Cataluña a la huesera*. Este instrumento consiste, normalmente, en una retahíla de pequeños huesos de pájaro dispuestos

de manera paralela y atados con cuerdas que, colgados del cuello, se hacían sonar frotándolos con un objeto duro como la castañuela*.

Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 60; Casares Rodicio, E. (dir.), (1999), vol. 3, p. 429

Banjo

Instrumento cordófono* pulsado con un mástil* largo, trastes* y un cuerpo circular en forma de tambor* de un solo parche. Probablemente en su origen, la caja de resonancia* era una simple calabaza cortada por la mitad, con la piel como tapa armónica y un mástil sobre el que se extendían varias cuerdas*. Hasta comienzos del siglo XX el banjo llevaba cuatro cuerdas de tripa, a diferencia de las actuales, que son de acero. El mástil inicialmente carecía de trastes, y a partir de 1860 James Buckley añadió los trastes metálicos. El instrumento adoptó su forma moderna en la primera mitad del siglo XIX, presentándose con cinco cuerdas (cuatro que recorren todo el mástil, más una quinta cuerda más grave y corta fijada a una clavija* colocada en el quinto traste) y un cuerpo plano y circular, sustituyendo la calabaza que presentaban los modelos primitivos por un aro de madera. Posteriormente, se incorpora a este aro de madera el sistema de fijación del parche con tornillos, similar al de un tambor moderno.

El banjo proviene de un instrumento africano que llegó a América con los esclavos negros, popularizado a través de la música folclórica norteamericana y del jazz temprano.

[Fig. 24]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 69-70; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 57; Randel, D. M. (2004), p. 143; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 112; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 351

Banjo-ukelele

V. Banjolele

Banjolele

Instrumento cordófono* híbrido entre la mandolina* (que también se denomina banjo-mandolina) y el banjo*. En este instrumento se combina la caja de resonancia* del banjo y las cuerdas* del ukelele*. El número de trastes* es de dieciséis.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 57; Shepherd, J. (ed.) (2003), vol. II, p. 450

Banqueta

Banco corrido de madera y sin respaldo que rodea la pista de circo*. La banqueta alcanza una altura aproximada de 40 cm. Algunas pueden ser recubiertas con terciopelo rojo, lo que ayuda a delimitar la vista. Otras son adornadas con pequeños montículos para impedir que resbalen las pezuñas de los caballos, ya que en algunos números los animales apoyan las patas sobre la banqueta.

Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 185; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* banquette, p. 60

Banquette

V. Banqueta

Bansuri

Flauta* de bambú tradicional de India que fue adaptada en el siglo XX para la interpretación de la música clásica hindú. El *bansuri* puede tener seis o siete agujeros. El instrumento tradicional tenía seis agujeros abiertos, mientras que el séptimo fue agregado para obtener una mayor versatilidad al tocar ciertos adornos. Estas flautas se afinan en una tonalidad que da la nota principal cuando se cubren los tres agujeros superiores. El bambú usado en su fabricación es de espesor muy fino y liviano. El tamaño puede oscilar desde los 30 cm a los 100 cm, aunque los de 50 cm son los más usuales.

El *bansuri* es un instrumento musical asociado a los ganaderos y la tradición pastoral, y está ligado a la historia de amor entre el dios hindú Krishna y Radha (*bhakti*, mujer, de Krishna).

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 1962-1963

Baqueta

Vara o palo ligero empleado para golpear instrumentos membranófonos* o de percusión y, en ocasiones, instrumentos cordófonos* golpeados (cítaras*). Se suelen utilizar por pares. En el caso de los tambores*, las baquetas suelen ser de madera, con un pequeño abultamiento en el extremo en forma de aceituna. Las baquetas del timbal* pueden ser de madera o metálicas, con la cabeza cubierta de piel, de fieltro o de esponja. Para los xilófonos* se utilizaban baquetas con la bola de madera o de algún material sintético y, a veces, cubierta de tela, de caucho o de cuero, por lo que en este último caso resulta más apropiado el término mazo*. Asimismo, se denomina macillo* al palo empleado para golpear algunas cítaras.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 70; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 285; Tranchefort, F-R. (1985), p. 328

Barbada

De la voz francesa *mentonnière*, pieza de ébano o de otras maderas duras utilizada para sujetar el violín* y otros instrumentos de cuerda frotada que se colocan sobre el brazo, y que permite al intérprete sujetar el instrumento firmemente entre la barbilla y el hombro. De esta manera se consigue una libertad de movimientos de la mano izquierda, evitando la amortiguación del sonido que resultaría del contacto de la tapa del instrumento con la barbilla. Suele fijarse en la parte inferior, bien hacia la izquierda o bien directamente por encima del cordal*.

Surge en el primer cuarto del siglo XIX, y algunos autores atribuyen su invención a Louis Spohr (1784-1859), quien lo ilustró en su *Violinschule*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 70; Pedrell, F. (2009), p. 282; Randel, D. M. (2004), p. 143; Tranchefort, F-R. (1985), p. 340

Barnum

Antiguo nombre con el que se designaba a las carpas del circo*.

Phinéas Taylor Barnum (1810-1891), fundador del Circo Barnum-Baily y del Circo Americano, introdujo en Europa las parimeras tiendas de circo americanas.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, p. 62

Barra

En ballet y danza clásica, pasamanos horizontal, generalmente con perfil redondo de madera, fijado a la pared de un estudio de danza o de una sala de ensayos de ballet, a la altura de la cadera. Es utilizada por los bailarines para mantener el equilibrio durante los ensayos. También existen las secciones de barras portátiles, en general construidas con tubos de hierro galvanizado, cuando los ensayos se realizan en locales que no están equipados de manera adecuada para la práctica del ballet. En este caso, las compañías arman barras temporales en el escenario para su clase diaria, por lo que es necesaria que sea incluida en el programa de operaciones técnicas.
En general, son los grupos no profesionales los que hacen uso de estas barras portátiles. También son utilizadas por los profesionales cuando la clase previa al ensayo se realiza en el propio escenario.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 211

Barra armónica

En los instrumentos de cuerda* frotada o punteada, una larga tira vertical de madera de falso abeto con vetas uniformes, pegada con tensión en el interior de la tapa bajo los pies del puente*. Refuerza la tapa y contribuye a la distribución y amplificación de las vibraciones de las cuerdas, especialmente las del registro más grave. A partir del siglo XIX, las dimensiones de la barra armónica en el violín* quedaron fijadas en 25 cm de largo, 0,6 cm de ancho y 1,1 cm de altura.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 72; Randel, D. M. (2004), p. 145; Tranchefort, F-R. (1985), p. 329

Barra fija

522 En el circo, barra sujeta horizontalmente a una altura conveniente para realizar determinados ejercicios gimnásticos y números de equilibrio.
Las barras fijas ofrecen un amplio abanico de posibilidades donde los "barristas" (acróbatas circenses que trabajan con este instrumento) cumplimentan sus condiciones para desarrollar la elasticidad y agilidad de la que hacen gala.

[Fig. 66]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 213; Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 35; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 13, p. 246

Barraca

Teatro portátil* consistente en una robusta plataforma, a veces equipada con elementos rudimentarios de escenografía y utilería, en los que antiguamente los grupos itinerantes de actores presentaban representaciones teatrales en ferias a través de Europa. Las barracas más elaboradas consistían en una gran carpa*, en la que se ubicaban el escenario y el auditorio, con una plataforma más pequeña a la entrada que era utilizada para atraer al público desde ella.
En uso desde el siglo XIX, tales barracas proveían locales para una gran variedad de entretenimientos, desde las comedias y tragedias populares hasta los melodramas.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 211

Baryton

Instrumento cordófono* de cuerda* frotada de la familia de las violas*. De tamaño algo mayor que el del violonchelo*, este instrumento data del siglo XVIII y es seme-

jante a la viola bajo, con seis cuerdas frotadas y siete trastes* en el mástil*, pero con un contorno festoneado y un amplio mástil ahuecado en la parte posterior para colocar hasta veinte cuerdas simpáticas. La afinación de las cuerdas principales es re1 sol1 do2 mi2 la3 re3 y las simpáticas en progresión diatónica o cromática.
Su nombre, según algunos autores, proviene de Pardon, un constructor al que se atribuye su invención. Sin embargo, otros, como el organista y teórico alemán Friedrich Majer (1732) afirmaba que la denominación era debida a que el instrumento había sido ideado por un preso condenado a muerte al que se le condonó la pena, de ahí su terminología: *paredón, paridon* o *pariton*.
El *baryton* gozó de su máxima popularidad en los círculos aristocráticos alemanes y especialmente austriacos y se ha comparado de manera frecuente con el instrumento bajo de la viola de amor*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 73; Andrés, R. (2009), pp. 68-69; Randel, D. M. (2004), p. 148

Bastidor (1)

Armazón del piano* que hasta el año 1825 fue fabricado en madera y a partir de dicha fecha comienza a construirse en hierro.
En 1825 el estadounidense Alphens Babcock introduce el bastidor de hierro. Su invención ha sido considerada por muchos como el desarrollo más importante y quizás el único de la historia de la tecnología del piano. El bastidor será perfeccionado, en primer lugar, por Chickering y, más tarde, por Seteinway.

Ref.: Siepmann, J. (2003), p. 26

Bastidor armado

Bastidor* escénico que es suspendido en posición. También se le denomina bastidor suspendido.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 220

Bastidor ciego

Expresión utilizada para describir un bastidor* posicionado en un lugar donde no puede ser visto por el público y, por lo tanto, cumple solamente una función secundaria. También se le conoce con el nombre de trasto ciego.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 220

Bastidor de libro

Bastidor de teatro* compuesto por dos elementos que se sujetan por medio de bisagras. El bastidor de libro suele utilizarse formando ángulo para reconstruir una esquina o rincón en la decoración.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 220; Gómez García, M. (1997), p. 82; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 25 y p. 158

Bastidor de ropa

V. Arlequín

Bastidor de teatro

Armazón* de listones de madera, sobre el que se extiende un lienzo*, para construir una pieza del decorado*. El lienzo va pintado y, con frecuencia, representa una pa-

red. El armazón de un bastidor* simple, también llamado envarillado, consta de dos largueros unidos en los extremos a cabios (listones) y a cazonetes en su mitad. El conjunto va asegurado por choperas (listones de unión). En los largueros, el bastidor cuenta con unos ganchos para sujetar la guindaleta (cuerda fija al extremo superior del bastidor) y poder unir un bastidor con otro. Sus funciones son múltiples: se puede hacer un vano en el centro para representar una puerta o una ventana, o bien servir de armazón a otros elementos de la escenografía* (por ejemplo, unas rocas o un tronco de árbol). También se suelen utilizar una serie de bastidores unidos entre sí para formar un decorado interior.

Ref.: Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 25-26

Bastidor de transformación

Bastidor* especial, a menudo utilizado en la transformación de escena de la pantomima tradicional, con un ala* de lona pintada fijada a la cara, que puede ser dejada caer de forma que "mágicamente" cambie su apariencia.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 221

Bastidor de ventana

Bastidor de teatro* con una abertura para un marco de ventana. También denominado "paño de ventana".

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 221

Bastidor lateral

V. Ala

Bastidor suspendido

V. Bastidor armado

Bastón del diablo

Palo de madera, generalmente de forma cónica, con un rebaje en el centro y con gomas en las puntas para amortiguar las caídas. El bastón suele tener un peso de en torno a los 230 gr, una longitud de 66 cm a 80 cm, 3 cm de diámetro en los extremos y 2 cm en el centro. Tiene unas marcas de distinto color que indican el centro y los extremos, con la idea de poder controlar mejor donde se golpea durante las piruetas.

El bastón del diablo, también conocido como *golo*, se utiliza en juegos malabares circenses que consisten en sostener un bastón en el aire mediante otros dos palos, que son portados por el malabarista, uno en cada mano. Los artistas Medua y Mooty Samme hicieron popular esta especialidad acrobática a comienzos del siglo XIX.

Ref.: http://www.museeducirqueetdelillusion.com (2010); Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bâton du diable, p. 69

Batuda

Gran plancha de madera con forma de trampolín, provista de dos caballetes* que actúa como ballesta. Uno de sus extremos se apoya sobre una barra elástica, formando un ángulo brusco de 45º. El entramado puede adquirir una altura de dos a

tres metros. En el circo, la batuda, llamada en otro tiempo gran trampolín, se utiliza para lograr saltos de considerable altura y longitud.

Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 24; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* batoude, p. 70; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16

Batuta

Varilla corta y afilada de unos 45 cm de longitud con la que el director de una orquesta, banda, coro, etc., marca el compás en la ejecución de una pieza de música.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 75; Randel, D. M. (2004), p. 152; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 302

Baxea

Sandalia que utilizan los personajes de la comedia *palliata* (comedia de asunto griego).

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 32

Béányo

Entre los bubis (isla de Bioko, Guinea Ecuatorial), flauta* longitudinal, sin canal de insuflación, con embocadura tallada en un extremo, abierta y con agujeros. El material utilizado en su confección es la caña de bambú muy dura y pesada, encontrada en lugares con mucha altura. Consiste en un tubo* abierto por un extremo y cortado por el otro en forma de bisel, cerca del cual hay una pequeña incisión, triangular o rectangular, por donde se dirige el aire. Puede tener hasta diez agujeros (algunos especialistas, como Aymemí, hablan de seis). Por la mayor variedad de sonidos, es el instrumento más perfecto en orden de locución. En el *Diccionario español-bubi* de Aymemí (1928:158) se utilizan otros nombres, según los distintos dialectos bubis del norte o del sur de la isla de Bioko, como *tyapëllë*, *sikobekobe* o *siobéobé*.

Con este instrumento, los bubis suelen acompañar sus cánticos por las noches alrededor de la fogata (Bauman, 1888:100). A veces, también son utilizados por los hechiceros en sus conjuros, pero nunca son empleados en los bailes. Según el pueblo bubi, esta flauta solo se puede tocar durante dos meses al año, los que van desde el arranque de los últimos ñames hasta el desbroce de la nueva plantación; si se tocase en otras épocas, se caerían las hojas de los nuevos ñames antes de su madurez.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 83, p. 222 y p. 259

Bi ba

Laúd* oriental compuesto por una caja periforme, un puente* con cuatro agujeros, decorados normalmente con marfil, y con cuatro cuerdas*.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 105

Bi-leebo

Campana* ritual de madera muy ligera con badajos*, normalmente con decoración geométrica, utilizada en ceremoniales colectivos o individuales bubis (Guinea Ecuatorial). Para su fabricación se utiliza madera muy ligera del árbol etope.

Las campanas de mayor tamaño se emplean en acontecimientos colectivos, siendo tocada solo por hombres en la danza *kacha*. El *boeloelo* (persona con poder) coge la campana y habla, lo que calma el mal, la catástrofe o el dolor. Las de menor tamaño son utilizadas en el culto individual. Los *baölëólë* pertenecen a un clan que tiene el poder de ahuyentar los malos espíritus y corren por los poblados produciendo un seco y ronco sonido con sus campanas o *bi-leebo*. Los *babiá´oma* comparten el poder de la campana ahuyentadora. El sonido del instrumento también se emplea en el rito de curación (se pasa la campana por la cabeza o por el pecho) o en la purificación de todo un poblado (rito del *bökötëkóttë* o gran ruido para expulsar a los malos espíritus). En el entierro llevan al difunto por caminos poco transitados y hacen sonar las campanas para espantar el alma del difunto que sigue constantemente en su cuerpo.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 72 y p. 259; El mundo de las creencias (1999), M. Sierra Delage, p. 99

Bibolina

V. Arrabita

Bicicleta de acróbata

Vehículo de dos ruedas que se impulsa con las piernas mediante un mecanismo de pedales. La bicicleta de acróbata, normalmente niquelada, tiene un piñón fijo, con la horquilla a la derecha, que transmite movimiento a la rueda trasera.

Desde la creación de la bicicleta, por Pierre y Ernest Michaux, en marzo de 1861, los acróbatas utilizaron esta nueva máquina como montura para presentar sus ejercicios. Se debe estacar los números presentados por la familia Ancillotti, quienes ejecutaban peligrosos equilibrios de cabeza, de espalda, a tres columnas, etc., o los de Harry French, Nick Kaufmann o Dan Canary. A partir de la década de 1880, la bicicleta alcanza una manejabilidad tal, que se convierte en uno de los accesorios circenses con mayor número de posibilidades. Ya en el siglo xx comienza a construirse este tipo de vehículos en todas las tallas y dimensiones, y se inventa el monociclo*. A finales del siglo xx, se asiste a una renovación tanto desde el punto de vista deportivo como artístico, destacando los números de Tsukanov o Gubanov que trabajan sobre monociclos sin piso.

[Fig. 68]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bicyclette, p. 73 y *s.v.* cyclistes, p. 194

Bigornia

Yunque con dos puntas utilizado como instrumento idiófono*.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 317

Bikkoy

Clarinete* típico del norte de Camerún que los jóvenes circuncisos construyen durante su periodo de retiro. Este instrumento musical*, tallado en una vara de mijo aún verde, conserva uno de sus extremos abiertos mientras que, el que se encuentra cerca de la lengüeta*, está tapado por un nudo natural o bien por una pequeña membrana de capullo de araña. El *bikkoy* también se sostiene en posición transversal. El instrumento produce un sonido que se ha comparado con los gritos de un grupo de niños.

Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), p. 229

Bilëbbó
V. Bi-leebo

Bin
Cítara de barra* del norte de India. El instrumento está formado por cuatro cuerdas* y tres bordones* dispuestos sobre un diapasón* sin trastes*, con una calabaza como resonador atada a cada extremo. Las técnicas de afinación y ejecución son similares a las de la *vina** del sur de este país.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 163; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 1, pp. 229-230

Bin-sasara
Instrumento idiófono* japonés que consiste en una serie de varillas de madera atadas a una cuerda por un lado, con un asa en cada uno de los extremos del objeto. El instrumento se sostiene formando el perfil de un caballo, mientras que con hábiles movimientos de las manos las varillas se entrechocan en ambas direcciones.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 74

Biniou
Pequeña gaita* bretona de fuelle* con tubo* melódico, bordón* y boquilla*. Este tipo de instrumento se toca en una combinación con la bombarda*.
Es característica del norte de Gran Bretaña, y tiene como variantes las gaitas denominadas *biniou bihan* o *biniou kotz*, pequeña y con un único bordón de lengüeta batiente doble*, y *biniou bras*, de superior tamaño y similar a la gaita escocesa, con tres bordones.
Ref.: Andrés, R. (2009), p. 72; Randel, D. M. (2004), p. 165

Birimbao
Instrumento idiófono* de pulsación y afinación indeterminada. Su tamaño está comprendido entre los 5 cm a los 10 cm, con un peso aproximado de 50 a 80 gr. Está compuesto por un pequeño marco* metálico, de bambú o de madera, que lleva adosada una varilla flexible o lengüeta* vibratoria, fabricada por lo general con el mismo material del bastidor*. Por lo común, su estructura en forma de "U" describe contornos similares a los de una herradura o una horquilla. Curt Sachs (1930) clasificó el birimbao en dos divisiones: los "calados" o idioglóticos, con una lengüeta fabricada con el mismo material que el marco, y los "forjados" o heteroglóticos, con una lengüeta de diferente material.
El birimbao, también conocido con el nombre de *birimbau* o guimbarda, se tañe situándolo entre los dientes a fin de que la cavidad bucal actúe como caja de resonancia*. El músico moverá con el índice la lengüeta, cuya vibración producirá un sonido formado por una serie de armónicos; para obtener una escala de sonidos será necesario aislar dichos armónicos abriendo o cerrando la boca.
El instrumento se originó en el Asia septentrional, de fecha aún indeterminada, con un cuerpo de bambú. Su llegada al continente europeo se produjo durante la expansión romana que, a su vez, lo había tomado de las tierras orientales ocupadas. Se ha vinculado en numerosas ocasiones al pueblo judío, de ahí los nombres in-

gleses de *jew´s harp* y *jew´s trump*. Desde la Edad Media fue un idiófono muy utilizado y siguió siéndolo durante el siglo XVI, siempre con carácter festivo y, a veces, burlesco.

Aunque por lo general su uso fue popular –uno de sus nombres catalanes es el de *llengüeta*, equivalente al *mosu-gitarra* del País Vasco–, algunos compositores le han dedicado obras, así por ejemplo Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809), maestro de Beethoven, compuso en 1769 *Il concertino* para birimbao, cítara*, dos violines* y bajo.

En la actualidad el origen del término birimbao sigue siendo dudoso. Coromines (1954) sugiere una procedencia africana, tal vez del mandinga *balimbano*, y juzga poco probable la posibilidad de que responda a una voz imitativa relacionada con el francés *brimbale*, "cascabel", como indica la Real Academia Española. Aunque en español se ha utilizado el nombre de "guimbarda", el uso de esta voz constituye un galicismo.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 233; Andrés, R. (2009), pp. 72-74; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* arpa de boca, p. 137 y p. 241; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 136; Randel, D. M. (2004), p. 497; Paniagua, E. (2003), p. 45; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 302; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 63-64

Birimbau

V. Birimbao

Bisel

En algunos instrumentos aerófonos* (familia de las flautas*), pieza de madera o metal tallada en oblicuo contra la cual choca el aire introducido por la boquilla*, provocando la vibración de la columna de aire contenida en el tubo*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 78; Tranchefort, F-R. (1985), p. 329

Biwa

V. Bi ba

Blanco

V. Carablanca

Bloomer

V. Pantalones bombachos

Boceto plano

Diseño del escenario y del decorado*, que realiza el escenógrafo como primer proyecto de cara a la realización de una puesta en escena determinada. El boceto plano suele constar de planta* y alzado*. Normalmente, este tipo de bocetos darán como resultado el teatrino*.

Ref.: Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 27

Bocina

Instrumento aerófono* de metal, en forma de trompeta*, con ancha boquilla* para meter los labios y cuya forma cónica permite amplificar el sonido.

Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 36; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 330

Body

Prenda elástica y ajustada al cuerpo que cubre el torso, abdomen y nalgas cumpliendo con la doble función de la blusa o camiseta y la braga.

Derivado de la indumentaria que utilizaban las bailarinas en sus ensayos (mallas*) y a medio camino entre la ropa interior y exterior, el body hizo fortuna como prenda de moda durante la década de 1980. Asimismo, es la prenda utilizada por los acróbatas en los números circenses.

Ref.: Rivière, M. (1999), pp. 42-43; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* justaucorps, p. 169

Bofetón

Mecanismo consistente en un bastidor* que gira sobre un eje vertical en su centro, encima de una plataforma llamada devanadera*, a la manera del torno en los conventos. Su función es la de hacer aparecer o desaparecer súbitamente a un actor o ambas cosas a la vez.

Este mecanismo estaba en uso en uno de los huecos del escenario de los corrales de comedias.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 249-250; Reyes Peña, M. de los (2004), p. 171; Gómez, J. A. (1997), p. 27

Bola de equilibrio

Esfera sobre la que el artista circense se debe desplazar en equilibrio. Por lo general se fabrica en plástico, aunque también se encuentran ejemplares de madera. Suele tener un diámetro variable, entre 62 cm y 120 cm.

Ya en 1880, Fruton Johnson Lee destacaba con sus números de equilibrio sobre una gruesa bola.

Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 31 y p. 185; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* boule, p. 82

Boleadoras

Instrumento idiófono* compuesto de dos o tres bolas pesadas, forradas de piel y sujetas por unas correas.

Las boleadoras, que en su origen eran usadas en América del Sur para cazar o detener animales lanzándolas al cuello o a las patas, han pasado a ser elemento esencial de un número circense en el que los artistas realizan un baile rítmico taconeando con sus pies. Con sus manos hacen girar las bolas y al golpear el piso, las pesas producen una explosión de sonido, primero en unísono, luego en contrapunto con el taconeo de los intérpretes. Como ejemplo de su uso, las boleadoras forman parte de uno de los números del espectáculo *Saltimbanco* del Circo del Sol.

Por otra parte, este sencillo instrumento de percusión es un importante elemento coreográfico para bailes folclóricos de los gauchos, especialmente para el malambo en Argentina. En tales casos, se agitan con destreza, haciendo diversas figuras en torno a los cuerpos de los bailarines.

[Fig. 30]

Ref.: García-Hoz, C. y Delgado, L. y García, T. (2009), p. 8; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 251

Bolsa de nieve
V. Cuna

Bomba de afinación
En los instrumentos musicales* de metal, fragmento de tubo por lo general en forma de "U" que se puede hacer deslizar para alterar la longitud efectiva del instrumento, modificando su afinación.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 80; Randel, D. M. (2004), p. 173

Bombacho
V. Pantalones bombachos

Bombachos
V. Pantalones bombachos

Bombarda
Oboe popular* típico de Bretaña (Francia), que está compuesto por un cuerpo cónico de ébano con siete agujeros y, a veces, una llave* adicional. El instrumeno, considerado como un bajo de la chirimía*, no suele superar los 30 cm de altura. Su lengüeta* doble, que en la actualidad es de caña, se hacía antes de cuerno*.
La bombarda, desarrollada a partir del siglo XIV, es probable que fuese denominada en Castilla *albogón*, como sinónimo de la *xelamía* conocida en Cataluña. Algunos autores consideran que su nombre está asociado a la máquina militar usada antiguamente, dada su similar apariencia, aunque su denominación procede del latín *bombos*, que indicaba de manera específica un sonido o un zumbido grave, de ahí *bomba,* "máquina para elevar el agua", en uso ya durante el siglo XV.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 80-81; Andrés, R. (2009), pp. 75-77; Tranchefort, F-R. (1985), p. 251

Bombardino
V. Eufonio

Bombardino de pabellón doble
V. Eufonio de pabellón doble

Bombardón
Tuba* militar con válvulas diseñada y fabricada en la década de 1830, en Berlín, por Wieprecht y Moritz.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 174

Bombo
Tipo de tambor* percutido de afinación indeterminada, de dos parches (bimembranófono) y de gran tamaño. Aunque puede tener diferentes formas y tamaños, generalmente está compuesto por un bastidor* cilíndrico de madera o metal con dos parches en sus extremos. Su tamaño oscila, según las épocas, entre 50 cm y 90 cm de diámetro y unos 25 cm a 30 cm de altura. Como en el caso de otros tambores,

desde el siglo pasado las palomillas metálicas han sustituido a los tirantes de cuerda y cuero. Se golpea en uno de los parches con un mazo* recubierto de piel, sujetándose el instrumento con una correa y un tahalí de modo que los parches queden verticales al suelo. Algunos combinaban el sonido del parche con el de unos platillos* que iban sobre la parte superior del bastidor.
El bombo se incorpora definitivamente a la música culta a partir de la moda de la música jenízara turca del siglo XVIII. En Latinoamérica es especialmente popular en la música de origen hispánico de las regiones andinas situadas entre Colombia y Chile.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 81; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 15; Randel, D. M. (2004), p. 174; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 70; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 600

Boquilla

Parte de un instrumento aerófono* que permite la unión de este con la boca del intérprete. Las boquillas de los instrumentos de metal están hechas de latón y tienen una forma vagamente acampanada. Las boquillas del clarinete* y del saxofón* están hechas de madera, metal, goma, plástico o cristal, y presentan la forma de un cono estrecho hueco, cortado en ángulo cerca del extremo más pequeño para dejar una superficie plana o tabla para la lengüeta*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 82; Pedrell, F. (2009), p. 54; Randel, D. M. (2004), p. 175

Bordón

En la gaita*, y por extensión en la cornamusa*, tubo* de sección cilíndrica con lengüeta batiente simple* que carece de orificios, por lo que solo llega a emitir una nota pedal de forma continua. Puede estar afinado por encima o por debajo del puntero*, que toca la melodía, por quintas u octavas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 82; Randel, D. M. (2004), p. 175

Botella de estrías

Instrumento idiófono* raspado que consiste en una botella, normalmente de anís, con ranuras o surcos, que se rasca con una cuchara o tenedor de forma rítmica.
La botella no faltaba en fiestas, rondas, carnavales o en cualquier lugar que hiciera falta hacer ruido. En algunas localidades, como en Arcones (Segovia), los quintos salían durante el Carnaval para pedir el aguinaldo con el que pagar la fiesta, con la particularidad de que en cada casa que pedían tenían que bailar con la moza que vive en ella al son musical de esta botella.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 31; González Casarrubios, C. y González-Pola de la Granja, P. (2002), p. 19

Bramadera

Tabla delgada, en forma de rombo, con un agujero y una cuerda* atada en él, que usan los muchachos como juguete para hacer ruido. La cuerda se coge por el extremo libre agitándola con fuerza, de modo que forme un círculo cuyo centro sea la mano. Suena al ser agitada fuertemente en el aire, haciendo un ruido semejante al del bramido del viento.

En el Paleolítico, la bramadera fue utilizada como instrumento aerófono*; en este caso, se trata de un hueso pulido y decorado que emite sonidos al ser volteada con la ayuda de una cuerda.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 78; Lasheras Corruchaga, J. A. (dir.) (2003), p. 50; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 237; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 51; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), p. 106

Bronzidor

Nombre con el que se conoce a la zumbadora* en Cataluña. Se trata de un instrumento de uso fundamentalmente infantil, hecho de un trozo de corteza de árbol de unos 10 cm de longitud. Sus ángulos son redondeados y se hace girar por medio de un hilo.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), v. 3, p. 430

Bucco

V. Buccu

Buccu

Máscara cómica* perteneciente a uno de los personajes tipo de la *fábula Atellana*, caracterizado, además de por su máscara, por su comportamiento como individuo sórdido, bufonesco y muy del gusto popular, con el que probablemente se debe relacionar la figura del parásito de la comedia latina.

La boca enorme era para los antiguos romanos una marca fisonómica que caracteriza la máscara, sin que se sepa aún que señal de identidad confería a Buco. Su descripción se puede encontrar en las *Bacchides* de Plauto.

Ref.: López, A. y Pociña, A. (2007), p. 34; González Vázquez, C. (2004), p. 33; Gómez Pallarès, J. (2003), pp. 244-245

Bucina

Instrumento aerófono* muy similar al *cornu** romano, pero fabricado, en principio, con cuerno de bóvido. En su sentido específico, posiblemente fue un aerófono conocido en Grecia como *bykáne*, y en Roma denominado, de manera ocasional, *cornu recurvum*; aunque no debe confundirse con el *cornu*, arrollado al cuerpo del músico. El término *buccina* resulta ambiguo, ya que las fuentes literarias e iconográficas no revelan con exactitud el aspecto físico del instrumento. Algunos hablan de su valor meramente genérico, aunque con diferencias con respecto de la tuba*, del *littus** y del *cornu*. Es posible que en origen se tratase de un cuerno de señales, que, evolucionado, llegaría a fabricarse en metal. De ahí que las primeras referencias del instrumento sean vinculadas a términos rurales, en especial ligado a las tareas de pastoreo. Más tarde, esa misma palabra aparece relacionada con el lenguaje militar, ya sea para emitir señales, anunciar un relevo de guardia o transmitir órdenes.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 78; Guidobaldi, M.ª P. (1992), p. 39

Bucium

Instrumento aerófono* muy similar a la trompa alpina* propio de Rumanía, del que se tienen noticias desde el siglo XVI. Estaba formado por dos grandes piezas de madera recubiertas con anillos de corteza. La longitud de los modelos más grandes era de 300 cm y podían ofrecer hasta 16 armónicos.

En principio el instrumento fue patrimonio de los pastores, y más tarde sería empleado en la emisión de señales, en la mayoría de las ocasiones con fines militares, así como en los toques funerarios.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 78-79

Bufón

V. Zumbadora

Bujina

V. Buxina

Bumpe

Clarinete* idioglótico (la lengüeta* es parte de la boquilla*) de Burkina Faso, hecho de tallo de cebada. La abertura para soplar tiene una lengüeta y se encuentra en un extremo del mismo tallo. En el otro extremo hay una abertura lateral. Una pequeña calabaza perforada con pequeños agujeros remata ambos extremos.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 16

Bunraku

Teatro de títeres* tradicional de Japón. El escenario es un corredor de escasa profundidad; está provisto de una barandilla o parapeto de madera, por encima del cual asoman los muñecos de madera articulados. Los títeres* van ataviados a la usanza japonesa y los manejan de dos a tres titiriteros a la vista del público. Cada uno de los titiriteros tiene una función específica: el "maestro", que viste traje de samurai, mueve la cabeza y el brazo derecho; un primer ayudante mueve el brazo izquierdo y el segundo los pies. Los orígenes de este tipo de teatro de títeres se remontan a la segunda mitad del siglo XVII, siendo su centro geográfico la ciudad de Osaka.

Ref.: Títeres con cabeza (2001); Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 29

Buxina

Nombre específico con el que es conocida la bocina* en A Coruña.

En Buño, la *buxina* aparece durante las fiestas de Carnaval, el sábado anterior al Domingo de Piñata, cuando todo el pueblo participa de la quema del pelele conocido con el nombre de "Micaela". También la usaban los alfareros para reunir al vecindario cuando iban a vender los cacharros por los pueblos y aldeas de la costa y, de la misma manera, los marineros al regreso de la pesca.

Ref.: González-Hontoria y Allende Salazar, G. (1998), vol. I, p. 33

C

Cabaça

Sonajero* afro-brasileño que, en su forma original, estaba confeccionado con una calabaza seca y redonda o, con menor frecuencia, ovoide, a la que se añadía un asa. Las *cabaças* modernas se fabrican de madera o baquelita. Está cubierta con una red de cuentas, semillas o guijarros enhebrados. Algunas *cabaças* están ensartadas con vértebras de serpiente en lugar de cuentas.

La *cabaça* se sostiene con la mano derecha y se agita o se golpea con la izquierda. El sonido lo producen las cuentas al rozar la superficie. En África occidental, las danzas tradicionales y su base rítmica incluyen el uso de este instrumento en combinación con campanas* de metal.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 86; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 21; Randel, D. M. (2004), p. 184

Cabasa

V. Cabaça

Cabeza (1)

En un arco*, extremo superior del mismo donde se fijan las cerdas* por medio de una cuña de madera. La ejecución con esa zona produce sonidos ligeros y delicados.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* punta, p. 397; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 275; Randel, D. M. (2004), *s.v.* arco, p. 64

Cabrera
Nombre que recibe la esquila* de tamaño mediano en algunas localidades de la provincia de Teruel, como en Cuevas de Cañart o en Mora de Rubielos. Aunque su nombre parece darle un uso exclusivo de estos animales, también pueden ser usados por otro tipo de ganado.
Ref.: Burillo Mozota, F. y Gonzalvo Ballesti, A. (1981), p. 27 y p. 41

Cabria de truenos
Máquina para imitar el sonido del chasquido del trueno consistente en una cabria* de la que pende una cuerda* y de la que, a su vez, cuelgan varias chapas metálicas. El estallido sonoro se produce al soltar la cuerda, golpeándose cada una de las chapas en progresión sobre las siguientes. Estas máquinas también se construyeron con chapas de madera.
[Fig. 45]
Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Cadufo
Nombre con el que se conoce a la zambomba* en Peñíscola (Castellón). Además de las características propias de este instrumento membranófono*, suele tener, como aditamento sonoro, un silbato* de hojalata en la base del recipiente.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 307

Caja
Tipo de tambor* de afinación indeterminada, cilíndrico de madera o metal, cuyas bocas están recubiertas por parches de piel o membranas*, uno en cada extremo (bimembranófono). Uno de esos parches, el inferior, tiene unos bordones o cuerdas* (de metal o tripa) que recorren diametralmente la piel de un lado al otro del aro y que están sujetos entre una pieza fija y una palomilla que sirve para tensarlos. También con palomillas –entre cinco y ocho– se tensan los parches (antes se hacía con cuerdas), apretando los hierros o las maderas que los abrazan. El parche mide entre 30 cm y 35 cm de diámetro, variando la altura del cilindro entre 8 cm y 15 cm. La piel se golpea con dos baquetas* y el instrumento se lleva colgado a la cintura con un cinto, inclinándolo ligeramente para facilitar la percusión.
La mayoría de las alusiones literarias a la "caja" denotan la vinculación del vocablo a un uso militar, siempre al lado de pífanos*, trompetas* y atabales*, incluso es frecuente encontrar la expresión "caja de guerra", como en el *Romance del rey moro que perdió Alhama*, de Lope de Vega (1562-1635).
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 15; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 72; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 288; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 311

Caja de música
Caja que al abrirse pone en marcha un mecanismo de resorte que hace girar una rueda dentada. Las púas accionan lengüetas* que emiten sonidos con los que se compone una melodía.
El mecanismo de la caja de música evolucionó durante la segunda mitad del siglo XVIII en la Suiza francófona, y se concibió inicialmente para los relojes y tabaqueras.

Nicole Frères de Ginebra (1815-1903) y otros de sus colegas en St. Croix, al norte de Lausana, fueron destacados fabricantes de cajas de música. Sus instrumentos consistían en un cilindro* dentado de metal rotatorio y un sistema de lengüetas de metal de diferentes longitudes pulsadas por los dientes del cilindro. Las lengüetas se preparaban para corresponder con una nota determinada, con o sin acompañamiento. Más tarde, el cilindro se sustituyó por un disco dentado y un mecanismo de emisión de sonido similar. El mecanismo de discos, más barato y más sencillo de cambiar (y que por tanto permitía una mayor variedad de melodías), reemplazó al de cilindro a finales del siglo XIX. Las cajas de música de disco se fabricaron por primera vez en Leipzig, en la década de 1880, por Paul Lochmann. Poco después, los diminutos mecanismos –juguetes, libros, relojes, herramientas, pájaros mecánicos, etc.– evolucionaron en modelos de mayor tamaño, llamados *symphonium* o *polyphon*.
En la actualidad estas cajas de música históricas gozan de gran consideración y sus precios son altos, particularmente aquellas con mecanismos de acción y discos y cilindros de repuesto.

[Fig. 35]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 93; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 193; Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 75

Caja de resonancia

En los instrumentos cordófonos*, es el cuerpo hueco responsable de reforzar y transmitir las vibraciones de las cuerdas* al aire circundante. La caja de resonancia, de madera, presenta sobre su cara superior una tapa armónica que, en el caso de las cítaras* y laúdes*, va unida directamente a un fondo plano o redondeado, respectivamente; y en el de las violas*, violines* y guitarras*, aparece instalada sobre aros* que constituyen las partes laterales. Esta tapa armónica suele estar abierta por orificios (o por una roseta*) que transmiten la resonancia al aire exterior. En el piano de cola*, la caja de resonancia está debajo de las cuerdas. Va reforzada con una serie de listones de madera adheridos a la cara interna. El tamaño y la disposición de estos refuerzos desempeñan un papel importante en el sonido general del instrumento y, parcialmente, son responsables del "carácter" distinto de cada tipo de piano y de la tradición nacional de fabricación. También recibe el nombre de caja de resonancia el cuerpo cilíndrico, de madera o de metal, de los instrumentos de percusión de la familia de los tambores*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 93; Randel, D. M. (2006), p. 189; Siepmann, J. (2003), p. 27; Tranchefort, F-R. (1985), p. 330

Calalig

Flauta nasal* filipina de bisel* sin canal. Por lo general, el *calalig* está compuesto por una caña de bambú con un nudo en el extremo de la embocadura y un pequeño orificio central. El número de agujeros varía, aunque usualmente tiene tres en la parte superior y uno en la inferior.
La flauta* ha sido relevante en todas las civilizaciones, y es un instrumento identificado con el espíritu del hombre, ya que depende del aliento de este. También tiene otros complejos simbolismos, desde el elemento fálico al relativo a los diferentes materiales del que está construido: hueso, cuerno, arcilla, caña, madera o metal.

[Fig. 3]

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 32; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 54-57

Calascione
V. Colascione

Calibao
Caña* de Filipinas, de la zona de Luzón y Abra, compuesta por un fragmento, normalmente de bambú, con un nudo en la parte inferior. El borde superior tiene una larga hendidura en forma de "U". En la empuñadura (extremo del nudo) se le practica un pequeño orificio circular. Normalmente el *calibao* se presenta con una decoración geométrica pirograbada en forma de triángulos y líneas en zig-zag. El sonido se obtiene golpeando la caña con la mano, mientras que las anillas de nito trenzado en su interior permiten cambiar el tono.
El *calibao* es un instrumento utilizado solo por las mujeres. Para los grupos de la cordillera, la música es una parte integral de su cultura. La vida social y espiritual está regida por numerosos ritos y ceremonias, en los que se utilizan diferentes instrumentos musicales para acompañar los cantos y danzas.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 257-259; Romero de Tejada, P. (1998b), p. 40

Calissoncini
V. Colascione

Calza
Prenda de vestir que, según los tiempos, cubría, ciñéndolos, el muslo y la pierna, o bien de forma holgada, solo el muslo o la mayor parte de él. En el circo, el nombre de calza lo recibe el pantalón acolchado que llevan los acróbatas y, en particular, los alambristas y los funámbulos.
El alambrista es un acróbata que practica ejercicios en aparatos de cable y en otros artilugios de altura de los circos. A veces, es sinónimo de funámbulo, aunque este sea un término que la gente del circo no utiliza.
Ref.: Diccionario de la Española de la Lengua (2001), p. 406; González Mena, M.ª A. (1994), vol. 2, p. 9; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 16

Cama elástica
Lona de fibras trenzadas tensada por muelles* a un marco de metal, en las que el peso del cuerpo que cae es a la vez impulsado, logrando hacer una serie de ejercicios gimnásticos.
La cama elástica es utilizada por determinados gimnastas y artistas de circo para realizar distintos ejercicios y piruetas. Los saltadores rebotan y realizan saltos mortales, simples, dobles o ejercicios con aros* y cuerdas. A veces, logran efectos cómicos, toda vez que, según el salto, hay momentos en los que el gimnasta parece suspendido en el aire y efectúa un movimiento de piernas simulando andar. Junto con la *batuda**, es uno de los aparatos de uso más común entre los acróbatas circenses. Los primeros saltadores que utilizaron este tipo de aparato hacen su aparición a comienzos del siglo xx. Adolph Wotpert fue el primer acróbata que marca su sello en esta disciplina en 1903.
Pocos años después, acróbatas cómicos presentan números que crean escuela. Figuras tan representativas del trapecio volante* como Walter Patterson, Don

Martínez o las Gaonas se convierten en importantes saltadores de cama elástica. Los Torossian, que disputaban un curioso partido de baloncesto sobre cama elástica, fueron la revelación del Festival de Montecarlo en 1995. Bello Nock, uno de los mejores payasos americanos de finales del siglo XX, se impone en el XXII Festival Internacional de Montecarlo con una excelente presentación de este aparato.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 308; Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 23; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* Trampoline, p. 150; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 13, p. 246

Campana

Instrumento idiófono* de percusión fabricado con diferentes materiales, aunque suelen predominar los de metal. Presenta generalmente forma de copa invertida, que suena al ser golpeado por un badajo* o por un martillo exterior. Existen tres tipos básicos: la campana abierta*, la campana de bola* y el campanólogo*. El término tuvo que imponerse, según Joan Coromines (1954), al de *nola, signum* o *docta*, hasta que se le aplicó el de campana por primera vez por el diácono cartaginés Ferrandus, en el año 515.

Sus antecedentes históricos se encuentran en Mesopotamia, cuyos pueblos la difundieron por el Asia central.

Pronto se convirtió en un instrumento de un gran significado espiritual, vinculado con las creencias ultraterrenas, símbolo del poder creador que, por su posición suspendida, participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra.

Además, desde sus orígenes se le ha asociado a una relación con el ultramundo, de ahí su vinculación a lo sobrenatural. Se tenía la convicción de que las campanas eran capaces de apartar el mal, y de que su tañido alejaba las tormentas y provocaba la huida de entes malignos.

En culturas como la china o la japonesa, su uso se atestigua desde hace 3.000 años a.C., donde son comunes ejemplares ricamente ornamentados, tanto los de pequeño tamaño, con la boca hacia arriba, descansando sobre un cojín, como aquellas que logran alcanzar un tamaño enorme y están pendidas de un fuerte bastidor.

Durante el segundo milenio a.C., fue empleada en los templos egipcios y, ya en tiempos de Homero (siglo VIII a.C.), se conoce sobre su presencia en Grecia, casi siempre para emitir toques militares. Entre los etruscos se vinculó, sobre todo, a ritos funerarios. Estas campanas de la Antigüedad, de bronce o de hierro y, generalmente, labradas con motivos guerreros, mitológicos o místicos, presentaban una forma ovoide y eran tañidas por la parte exterior con un gran mazo, o bien con un cilindro de metal o de madera colgado de forma paralela y horizontal a la campana, tal y como aún se sigue practicando en los templos budistas.

Su llegada a Europa se produce a través de Bizancio. Las primeras noticias de su utilización provienen de la ciudad de Nola, provincia italiana de Campania (Durantius, I, 22). Desde el principio, su uso en la cristiandad fue litúrgico.

Hasta el siglo XIII, cuando se le emplazó en lo alto de la torre de las iglesias, conservó una forma sobria, de panal y exenta de badajo; fue en la época gótica cuando se instaló dicho elemento en el interior de las campanas. En esta época,

al contrario de lo que ocurría en los albores de la Edad Media, compartía otras funciones con las estrictamente eclesiásticas, de señal o bélicas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 94-95; Andrés, R. (2009), pp. 81-82; Cirlot, J. E. (2007), p. 124; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 15; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 72; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 288; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 311

Campana abierta

Campana* de forma hemisférica, cuadrilátera o de colmena. Las más habituales tienen forma de tulipán, con hombros muy definidos y laterales curvos que se abren en los extremos; tienen mango o asa en el vértice superior y, por lo general, un badajo* en el interior. Este tipo de campanas se percuten bien desde el interior con un badajo o desde el exterior con un pequeño mazo* o un dispositivo percutido mecánico.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* campana, pp. 94-95; Randel, D. M. (2004), pp. 190-191; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 38

Campana de bola

Campana* metálica de afinación indeterminada, pequeña y redondeada, con hendiduras u otras aberturas, que contiene una piedra pequeña o trozo de metal que golpea cuando se agita.

Las campanas de bola suelen llevarse como brazaletes* en la muñeca o en el tobillo, o bien se cosen a la ropa de los bailarines. También suelen colocarse en animales.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* campana, pp. 94-95; Randel, D. M. (2004), pp. 190-191

Campana de iglesia

Instrumento idiófono* de percusión suspendido en un campanario, de gran tamaño, generalmente de bronce y con un badajo* en su interior. El sonido puede estar producido por medio de una cuerda que pone en movimiento la campana* o bien mediante la percusión de un martillo*. En la península ibérica, desde el Gótico, las campanas suelen tener forma de tulipa, con badajo interno y partes diferenciadas: panza, melena, bóveda y corona.

En la Edad Media, el año se ordenaba rítmicamente atendiendo a las estaciones, lo que es importante para una población cuyo principal recurso era la agricultura. Por su parte, para medir el tiempo, la Iglesia utilizaba las horas canónicas que dividen la jornada en ocho horas, cada una marcando el tiempo de un oficio: maitines (llamadas también *Vigiliae* en la antigüedad), laúdes (en la tradición más antigua se llamaban *Matutini*), prima, tercia, sexta, nona, vísperas y completas. En el siglo VII aparecieron las campanas de iglesia para anunciar las mencionadas horas canónicas y ordenar la jornada.

Sin embargo, a lo largo de la historia han tenido diferentes funciones: anunciar los oficios, la muerte de un fiel, el inicio de ciertos periodos litúrgicos, etc. Se bendicen y se bautizan y, a menudo, llevan una inscripción con su nombre.

Ref.: Porras Robles, F. (2008), p. 119, (en línea), http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista12/07_Porras_Faustino.pdf (2008); Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Méhu, D. (2003), p. 17; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* cloche d´église, p. 351

Campana de sacristía
Pequeña campana* suspendida en la puerta de la sacristía y que el monaguillo acciona cuando sale el sacerdote para advertir que va a celebrarse un oficio.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* cloche de sacristie, p. 263; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* cloche de sacristie, p. 351

Campanil turco
V. Creciente turco

Campanilla
Campana* de pequeño tamaño, a modo de sonaja* metálica de entrechoque. Existen tres formas básicas: piramidal, cónica y cónica truncada.
En las culturas griega y romana tuvo sobre todo un carácer profano y se solía colgar del techo, costumbre que perdurará hasta la Edad Media.
Ya en el medievo, en la península ibérica, las campanillas, junto con las esquilas*, e incluso, los cascabeles* solían recibir una denominación onomatopéyica, *tintinnabulum*, término con el que se llamaba en Roma a las campanillas y que alude a su sonido más claro y menos potente que la campana.
Las campanillas son usadas en contextos religiosos para ahuyentar a los malos espíritus; así se hacía durante la misa (consagración), el traslado del viático, procesiones, etc. También es general su uso en danzas rituales.
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 88-89; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* clochette d´autel, p. 93; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* clochette d´autel, p. 352

Campanita
V. Campanilla

Campanólogo
Campana* tubular orquestal de afinación determinada. Está compuesta por 18 tubos de longitud progresivamente crecientes, colgados verticalmente de un armazón*. Suelen tener una disposición semejante a la del teclado* del piano* y se golpean en la parte más alta con uno o dos macillos de cuero. Un mecanismo de pedales apaga las vibraciones. Se afinan cromáticamente de do3 a fa4.
El campanólogo se introdujo en la década de 1880 y se ha convertido en un integrante habitual de la sección de percusión orquestal, requiriéndose con frecuencia para imitar el sonido de las campanas de iglesia.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 95; Andrés, R. (2009), *s.v.* campanilla, pp. 88-89; Randel, D. M. (2004), pp. 190-192

Canal
V. Pescante

Canal de truenos
Conducto largo de madera, actualmente en desuso, situado por encima del escenario*, en el que se dejaban caer bolas de cañón* para que rodaran y crearan el efecto de una tormenta. El canal de truenos fue sustituido por la plancha de truenos* de John Dennis.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 318

Candileja de bastidor

En el teatro, candilejas* cuya misión es la de iluminar lateralmente la escena y los bastidores* en perspectiva. Cada bastidor, dependiendo de su altura, se iluminaba con una fila vertical de candilejas con el fin de distribuir la luz de manera uniforme.

Ref.: Coso Marín, M. Á. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Candileja de suelo

Candilejas* alineadas en fila delante del arco de proscenio con el fin de proyectar una luz frontal desde el suelo hasta la escena, normalmente reforzada por una superficie reflectante que proporcionaba un ambiente teatral, cargado de movimiento y cierto tenebrismo sobre la indumentaria y rostro de los actores.

Este tipo de instrumento de iluminación se utilizó como recurso escenográfico desde principios del siglo XVI y no deja de hacerse hasta avanzado el siglo XX.

Ref.: Coso Marín, M. Á. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Candilejas

En el teatro, barrera de luz colocada en el piso del escenario, a lo largo del proscenio o en los bastidores*, y que ilumina la escena a la vez que la aísla del público. Con el fin de proteger la madera de la escenografía y para proyectar, por reflexión, la luz hacia la escena, a las candilejas se les dotó de unas chapas posteriores de hojalata.

Las candilejas forman un circuito de color, cuya misión principal es completar la iluminación de ambiente, eliminando sombras del rostro de los actores al enfocarlos desde abajo. Además formaba parte de la iluminación general de los decorados* de primer plano.

En 1640 Joseph Furttenbach propone dos tipos de reflector o proyector teatral. En ambos, la luz es lanzada hacia la escena por una caja de metal en la que se introduce una bujía. La superficie del proyector está trabajada en forma romboidal, para difuminar la luz resultante. Los proyectores de Furttenbach podrían ser utilizados desde varios puntos diferentes: como candilejas de suelo* en el proscenio del escenario, o como candilejas de bastidor*, es decir, en cada uno de los segmentos de decorado que componen la perspectiva escénica. Las candilejas de proscenio y las de bastidor serán la principal fuente de iluminación escenográfica durante los siglos XVI al XIX, prácticamente hasta la invención de la luz eléctrica.

Las primeras representaciones teatrales se realizaban al aire libre aprovechando la luz diurna para la escena. Ya durante el Barroco, se construyen teatros en las principales cortes europeas donde se comienza a utilizar la luz artificial para iluminar decorados. La luz de aceite y cera utilizada otorgaba a las representaciones un ambiente que dimensionaba tanto la escenografía como a los propios actores. Para iluminar el escenario barroco se utilizaron básicamente las mismas materias primas usadas en el ambiente doméstico: aceite para los candiles, y cera y cebo para las velas* y hachas. Asimismo, se perfeccionan y adaptan a las necesidades escénicas los recipientes que portan los combustibles en la vida doméstica: candiles y candeleros de aire o mesa, palmatorias, blandones, antorchas, hachas, hachetas, linternas, lámparas y morteretes.

Las candilejas no suelen utilizarse en los espectáculos de danza porque en posición abierta son peligrosas para los bailarines. Tienen algunas aplicaciones para dar tono a

la escena y pueden ser útiles a baja altura para los musicales, ocupando tules de embocadura y para la iluminación de las cortinas* principales. Aunque en la actualidad están en desuso como forma de iluminación, ha sido tal su importancia en el mundo del teatro* que la palabra ha venido a ser sinónimo de escenario y de la profesión de actor.

[Fig. 39]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 321; Coso Marín, M. Á. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Ubersfelda, A. (2002), p. 21; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 34

Canga china

Instrumento de suplicio con forma de yugo, en que se aprisionan el cuello y las muñecas del reo. En el circo, los escapistas suelen utilizar este instrumento en algunos de sus números.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* Cangue chinoise, p. 100

Cantarrana

Instrumento membranófono* de fricción o juguete, que consiste en una cáscara de nuez cubierta con un pedazo de pergamino y sujeta por un hilo que, girando rápidamente por un palo pequeño que se une al otro extremo del hilo, produce un ruido semejante al croar de la rana.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 290

Canterbury

Soporte para partituras*, con compartimentos horizontales estrechos y largos que se alzan sobre cuatro soportes, entre los que se dispone un cajón. Tiene su origen en la Inglaterra neoclásica.

Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 92

Cantoral

V. Libro de coro

Caña

Instrumento idiófono* entrechocado que consiste en un tallo que se corta de forma longitudinal hasta dos tercios de su longitud, con un rebaje en el centro para que pueda entrechocarse.

Este tipo de instrumento musical* es muy utilizado en murgas y carnavales.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 29; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 254-255; Exposición de instrumentos musicales populares españoles (Colección Ismael) (1992), p. 6

Cañón

Proyector seguidor que es utilizado para iluminar, con gran definición y precisión, a un actor o artista determinado. El cañón está compuesto por un foco* o lente* plano-convexa y una lámpara de gran intensidad. Con ella se consigue un haz de luz muy intenso, que se suele colocar al fondo de la sala. Tiene poca aplicación en las piezas dramáticas y bastante en espectáculos musicales y de variedades.

El uso de un cañón se reserva, por lo general, para la estrella de un espectáculo musical o de variedades, siendo menos frecuente en una pieza dramática.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 327-328; Gómez, J. A. (1997), p. 84; Gómez García, M. (1997), p. 145

Capador

Flauta de pan* usada en España por los capadores que recorrían las fincas ofreciendo sus servicios para castrar animales. Estos capadores anunciaban su presencia haciendo sonar estas rústicas flautas*.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 114

Capapuercas

V. Capador

Capitulario

Libro de coro* que contiene las capítulas o pasajes de las Sagradas Escrituras, y que se rezan en todas las horas del oficio divino después de los salmos y las antífonas, excepto en maitines.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 144

Carablanca

Juguete de imitación que representa a escala a uno de los personajes más representativos del payaso, Carablanca, nacido en Inglaterra a mediados del siglo XVIII. El muñeco se fabrica en distintos tipos de material, sobre todo, el plástico y la hojalata.

El payaso Carablanca, también llamado Blanco, Enharinado y Listo, es heredero del Pierrot de la *Commedia dell´Arte*. Este payaso de tez blanca, de apariencia fría y lunar, personifica dentro de la pista la autoridad, la ley, el orden, el mundo adulto y la represión, características que no hacen sino realzar el protagonismo de su antagonista, el payaso Augusto*. El Carablanca busca realzar su distinción con el gesto o la dicción, pero muy especialmente con la indumentaria. La evolución del vestido del Carablanca viene marcada por la sustitución progresiva de la malla* ajustada hasta llegar a un traje bordado ostentosamente. El primer *clown* de pantomima célebre fue Joey Grimaldi (1778-1837). Otros grandes *clowns* a lo largo de la historia han sido: Footit, Antonet, François Fartellini, Pipo, René Revel o Alberto Vitali.

[Fig. 76]

Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 9; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* clown, pp. 156-157

Caracola

Concha de un caracol marino de gran tamaño, de forma cónica, que, abierta por el ápice y soplando por ella, produce un sonido parecido al de la trompa* y al del cuerno*. La caracola ha sido utilizada como aerófono desde el Neolítico para la emisión de señales y después con fines bélicos. Con esta finalidad, se conoció entre las civilizaciones precolombinas y aún en la actualidad en numerosos pueblos asiáticos, en especial en India, donde recibe el nombre de *shanka* y se asocia a los rituales, tal como sucede con la tibetana *dung-dkar*, cuya música se considera el sonido santo del *dharma*.

Dentro de la tradición occidental, los griegos atribuyeron a Tritón, hijo de Poseidón y de Anfitrite, su invención, de ahí que también fuera conocida como "trompa de Tritón". Según la leyenda, Tritón anunciaba su llegada con toques de caracola. Un compañero de Héctor, Miseno, lo retó en las costas de Campania, jactándose de que tocaba mejor que él la bocina* marina. Tritón ofendido lo arrojó al mar (Virgilio, *Eneida*, VI, 170-174). El recurso de animales marinos ha estado muy extendido en varios ámbitos del mundo rural preindustrial como instrumento de comunicación sonora, además de su uso como instrumento musical*. La caracola era utilizada por los pastores para hacer señales; sobre todo las ovejas se han pastoreado por el sistema de "dula", o rebaño comunal, en amplias zonas de la península ibérica. Cuando los animales dormían en el pueblo, estos eran concentrados diariamente por los responsables de llevarles a pastar, a toque de caracola o de corneta*. También se han usado para anunciar las órdenes a las cuadrillas de los segadores itinerantes. En la primera mitad del siglo XX, estas cuadrillas atravesaban las calles de los pueblos en formación casi militar, anunciando su presencia y su ida de forma sonora. En la actualidad se utiliza para llamar a los perros de las rehalas en el ejercicio de la caza o como instrumento aerófono* de boquilla. En las Islas Marquesas (Polinesia francesa), la caracola marina se utiliza para emitir señales militares, para anunciar eventos importantes relacionados con las estaciones y en ceremonias religiosas. Antes de soplar la caracola, el intérprete recitaba un ensalmo, ya que se creía que el instrumento poseía poderes mágicos.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 90-91; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 48; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 63; Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 290; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 301

Caracola de mar

V. Caracola

Carajillo

V. Carrasclás

Caramillo

Instrumento aerófono* referido al ámbito pastoril. El caramillo es un instrumento fabricado de una sola pieza, de pequeñas dimensiones, sin llaves*, cilíndrico, con seis, siete y ocho agujeros. Las lengüetas* se fijan a un tubo fino y metálico introducido en el extremo superior del tubo* que, a su vez, está provisto de un tope contra el que se colocan los labios.

Organológicamente, la palabra "caramillo" describe un aerófono de lengüeta sencilla y tubo cilíndrico, antecesor del clarinete*, por más que de manera ocasional el nombre se atribuya a ejemplares de doble lengüeta y de sección cónica, es decir, de la familia del oboe*.

Con frecuencia se atribuye el nombre a la flautilla pastoril, siguiendo la tradición de Tarambo, pastor, hijo de Eusiro y de la ninfa Idótea, que tocaba la flautilla en el monte Otris con la que fascinaba a las ninfas.

Este instrumento se suele tocar en compañía de otros como el tamboril, la cornamusa* y la dulzaina*. En América esta denominación se extiende a una flauta de pan* pequeña y a una flauta travesera* elaborada con caña.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 108; Andrés, R. (2009), pp. 91-92; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, pp. 163-164; Tranchefort, F-R. (1985), p. 245

Caravana
Vehículo acondicionado para cocinar y dormir en él, con motor propio o remolcado por un automóvil. Dentro de la caravana, los metros habitables raramente pasan de cinco. Habitualmente, el hábitat de la caravana se compone de dos cuerpos diferenciados: en uno, se ubican la cocina-despensa y el almacén de los materiales de trabajo, y en el otro las camas y la sala de estar.
Su uso destaca dentro del mundo circense. Así, en los circos ambulantes, se habla de ellas como del conjunto de vehículos en que viven y se desplazan de un lugar a otro los artistas, así como, de cada una de las unidades que componen dicho conjunto.
[Fig. 61]
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 447; Gómez García, M. (1997), pp. 147-148

Carillón
Instrumento idiófono* compuesto por un conjunto de campanas* grandes y afinadas, convenientemente coordinadas que, generalmente, se encuentran colgadas en una torre y se tocan desde un teclado* y un pedalero* (cuando son de pequeñas dimensiones se pueden accionar a mano). Un carillón puede tener de 25 a 40 campanas, afinadas cromáticamente y con una tesitura de dos a cuatro octavas. Las campanas más grandes no se mueven, se fijan a vigas y se percuten con badajos* móviles. El teclado consta de dos filas de pomos de madera dispuesto como el de un piano*, pero que se toca con toda la mano en lugar de con los dedos.
Los carillones nacieron en los Países Bajos durante el siglo xv.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Randel, D. M. (2004), pp. 215-216; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 253; Andrés, R. (2001), pp. 65-66; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* carillon, p. 262; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* carillon, p. 350

Carillón litúrgico
Instrumento idiófono* de percusión constituido por un conjunto de campanillas* de metal, generalmente en bronce, a veces con una pequeña caja de resonancia*, dotada de un mango en la parte superior.
El carillón litúrgico es tocado por el oficiante para marcar ciertos momentos de importancia de la ceremonia.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* sonnette d´autel, p. 94; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* sonnette d´autel, p. 353

Cariso
Nombre que las culturas indígenas de la Amazonia dan a un tipo de flauta de pan* de bisel* y sin canal. El cariso está formado normalmente por ocho o nueve tubos de caña, cerrados en un extremo y unidos en forma de balsa con fibra vegetal o tablillas de madera.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 59

Carmellito
V. Timple

Carpa a cuatro palos
Carpa de circo* de forma circular, cuyo toldo* está sujeto por cuatro mástiles*. Los mástiles se levantan según un cuadrado en cuyo interior se inscribe la pista de cir-

co*. La carpa a cuatro palos es considerada como una de las que mejor se adaptan al espectáculo circense. Las proporciones de la sala posibilitan una buena visibilidad a los espectadores, siempre que la inclinación de la pendiente de las gradas sea suficiente.
Uno de los ejemplos más representativos de la también llamada "carpa a la alemana" o "carpa redonda" es la tienda del suizo Circo Knie.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* chapiteau, p. 121

Carpa a la alemana
V. Carpa a cuatro palos

Carpa a seis palos
V. Tienda americana

Carpa de circo
Tienda, pabellón o cubierta bajo la que se desarrolla el espectáculo del circo. Por extensión, se le llama carpa de circo (también *chapitó*, corrupción del francés *chapiteau*) al establecimiento en su conjunto. La carpa comprende el toldo, la cúpula de circo*, los mástiles*, los postes de perímetro y los vientos*. La tienda puede ser redonda, oval, cuadrada o con los extremos circulares. En el interior se encuentra la pista de circo*, la banqueta*, el control*, los palcos* o las gradas*. A la carpa, bajo su forma más simple, con un solo mástil central, se le conoce con el nombre de paraguas*. Puede llegar a estar sostenida por dos, cuatro, seis, ocho mástiles, etc. Las dimensiones varían según el número de mástiles, que pueden estar montados en línea o en cuadrado. La que mejor se adapta a las condiciones del espectáculo circense es el modelo alemán o carpa a cuatro palos*.

El origen del *chapitó* es aún impreciso. En el siglo XVIII y comienzos del XIX, en Europa, los circasianos (gente del circo) presentaban su espectáculo al aire libre, en picaderos o en simples toldos con armaduras de madera o metal.
En Estados Unidos, la llamada en Europa tienda americana*, fue utilizada a partir de la década de 1820 por los hermanos Nathan y Seth Howes, socios de Aaron Turner. Se trataba de un paraguas de 23 m de diámetro.
Hacia 1850, las carpas de dos mástiles hicieron su aparición. La longitud del gran eje podía variar de 28 a 72 m.
Gilbert R. Spaulding, hacia 1856, innova la iluminación y estructura con la aportación de lámparas de aceite y la utilización de mástiles de cornisa*.
Con la multiplicación de mástiles, el *chapitó* se ampliará y aumentará el número de plazas. En la década de 1870, la talla de estos establecimientos llega a alcanzar dimensiones extraordinarias. Las tiendas del Travelling World´s Fair de Barnum* cubría una superficie cercana a 1,2 hectáreas.
Entre los progresos actuales, se puede destacar la tendencia a la supresión de los mástiles de cornisa, así como la utilización de telas sintéticas que permiten obtener una oscuridad total en el interior.
[Fig. 59]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 341; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* chapiteau, pp. 120-121; Villarín García, J. (dir) (1979), fasc. 0, p. 16

Carpa redonda
V. Carpa a cuatro palos

Carra
V. Vagón

Carraca
Rascador* que consta de una estructura de madera en la que se insertan una o varias lengüetas* y de una rueda dentada movida por un mango. Las lengüetas, de madera, se fijan por un extremo a un bastidor* grueso y se apoyan por el otro sobre las aristas de una rueda cilíndrica dentada. Cuando esta se hace girar velozmente, la lengüeta va golpeando sucesivamente todas las estrías, produciendo un ruido estrepitoso y seco.
Su nombre procede del árabe *hârraqa* o *hârraq*, voz referida a un gran navío de mercancías. Joan Coromines (1954) afirma que "podría ser palabra onomatopéyica, basada en los crujidos de estos pesados barcos". Federico Corriente (1999-2003) indica que esta voz arábiga podría estar entroncada con el griego *kérkouros*, ya reflejada por "el árabe *qurqûr*, 'nave grande', cuyo plural *qarâqir* puede ser antecedente directo del italiano *caracca*".
Ligada desde tiempos primitivos a ritos religiosos o sociales, se puede considerar como representante de una protomúsica o ruido ritual. Desde el siglo XVII, época en la que aparece la primera referencia a tal instrumento, es utilizada para dos fines fundamentales. Uno, el de producir estrépito en murgas, cencerradas, rondas, aguinaldos o ser utilizadas por los niños en sus juegos. Otro, el de suplir a las campanas* y campanillas* durante la Semana Santa, con la que se avisaba a los vecinos a los Santos Oficios. En particular, servían para producir un terrible estrépito al final de los maitines (tres últimos días de la Semana Santa) también llamados *Tinieblas*. Tenían lugar después de haber apagado la última vela de un candelabro, simbolizando las tinieblas que acontecieron después de la muerte de Cristo; ese momento era el acordado para que todos los asistentes, y a oscuras, hiciesen sonar instrumentos o cualquier objeto ruidoso con la finalidad de asustar a Judas Iscariote y recordarle su pecado o, según otros, de simular la masacre del pueblo hebreo. En el culto judío, este objeto profusamente decorado, generalmente de madera, aunque también puede ser de marfil, es utilizado en la fiesta de las Suertes o del *Purim* durante la lectura de la *Meguilá de Ester*. La lectura es acompañada por una gran algarabía formada por los silbidos y el sonido chirriante de las carracas, que los niños agitan cada vez que se pronuncia durante la lectura el nombre de Haman (diablo).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 108; Andrés, R. (2009), pp. 93-94; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 44; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Memoria de Sefarad (2002), p. 170; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* crécelle, p. 264; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* crécelle, p. 352; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 219; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 50; Romero, E. (1998), p. 125; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), p. 105; Díaz, J. (1997), pp. 22-24; López Gómez, F-S. (1997), p. 383; Payno, L. A. (1995), pp. 95-98

Carrasclás
Instrumento idiófono* percutido de golpe indirecto. El carrasclás se construye con media cáscara de nuez, con una pieza de madera o con medio mortero. El sonido

se produce con una pequeña pieza de madera o lengüeta*, que se une al cuerpo con una cuerda* retorcida que hace el efecto de un muelle*. Al pulsar esa pieza de madera hacia arriba, la cuerda hace que vuelva a su posición inicial, golpeando en la cáscara de nuez y produciendo un sonido seco.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 36; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. I, p. 265

Carretel

En el teatro, polea, generalmente de madera, situada en las carreras de la parrilla, sobre la que pasan las cuerdas de las que penden las varas y los distintos elementos del decorado*. Por lo general, hay tres carreteles en cada carrera, cuyas cuerdas componen un tiro, que es asegurado a la clavija* o al clavijero* del puente de maniobra después de pasar por el carretel de descarga*.

Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 152

Carretel de descarga

Polea por lo general de mayor diámetro que el resto de los carreteles* instalados en una carrera. El carretel de descarga está situado en un lateral del escenario, por donde bajan los tiros de los sistemas manuales, que recibe el conjunto de todos los de una carrera, y los orienta hacia la clavija* correspondiente del puente de maniobras en los sistemas manuales de tramoya*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 344-345; Gómez García, M. (1997), p. 152

Carretón de truenos

Carretón* utilizado para imitar el sonido de los truenos. Se fabrican en diferentes modelos, aunque todos ellos llevan las ruedas* dentadas, para producir el sonido deseado en su desplazamiento por la superficie de las galerías de trabajo del escenario o por el mismo tablado.

Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Cartel de circo

Aquel que tiene un formato de gran verticalidad, donde los elementos tipográficos se ordenan por encima o debajo de una imagen. El cartel de circo ha desarrollado un lenguaje específico muy codificado, y su característica fundamental son los colores vivos, los grandes formatos y el mensaje directo. Pueden clasificarse en dos grupos claramente diferenciados: por una parte, destacan aquellos que hacen referencia al espectáculo en general, los que describen el programa completo; y, por otra, aquellos que anuncian un número o artista determinado. Los primeros suelen presentar una considerable complejidad gráfica por la abundancia de elementos que aparecen, aunque sobre todo destaca la figura del payaso. También se imprimen carteles en los que el lugar del payaso se ve ocupado por algún animal como el león –animal paradigmático del circo– o los caballos. En general, este tipo de carteles pretende hacer un resumen de los números que tendrán lugar bajo la carpa*: equilibristas, acróbatas, domadores, todo tipo de animales, etc., incluso puede aparecer el público, siempre sorprendido y divertido. Estas imágenes suelen rodear el espacio donde se colocan los nombres de los artistas participantes en cada función, así como otras informaciones de utilidad para el público. Además, en la mayor parte de las ocasiones el nom-

bre del circo encabeza el cartel. A pesar de esta normalización, en el lenguaje del cartel circense siempre ha habido excepciones. Como ya se ha dicho, pueden aparecer ejemplares en los que se anuncie un número específico o un artista determinado. Este tipo de carteles es aparentemente más sencillo, puesto que el número de elementos es menor. En este caso, la dificultad se centra en el ejercicio de síntesis que debe realizar el diseñador, ya que tiene que transmitir toda la intensidad de un número en una sola imagen. En este grupo la variedad de soluciones es enorme; en numerosas ocasiones se recurre al rostro del protagonista, ya sea un mago, un trapecista o un payaso, sobre todo si se trata de personajes conocidos por el público.
Tanto los carteles como las fotografías* y las tarjetas postales ilustradas* son elementos básicos en la publicidad del circo y de sus artistas. El cartel es el medio publicitario que el circo ha utilizado desde sus inicios para anunciar su llegada. Incluso suelen anteceder a la llegada del propio circo; han sido y siguen siendo el medio publicitario por excelencia. Además se ha utilizado profusamente, ya que el negocio circense conlleva un gran despliegue en publicidad con el fin de atraer al público al espectáculo. Anuncios en los periódicos, programas de mano* y, sobre todo, grandes carteles colocados en la calle han sido los reclamos utilizados por las empresas del sector.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L y García, T. (2009), pp. 20-22; Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002), pp. 105-114; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* affiche, p. 10

Cascabel

Instrumento idiófono* de golpe indirecto construido con diversos materiales de origen vegetal o metálico. Se trata de una bola hueca con pequeños trozos en su interior para producir un sonido al agitarlo. Los cascabeles se fabrican en diversos tamaños y grosores y por su sonido podrían ser clasificados como primeros, segundos, triples, contraltos, tenores, bajos y dobles.

Según Joan Coromines (1954), la voz *caccabus* "ya se empleó en la Antigüedad para designar un cencerro y se alteró en la forma citada por influjo onomatopéyico". En la Edad Media, también fue conocido con la voz latina de *cascavellus*. El mismo autor señala que la introducción de la forma occitana en castellano "se explica porque según arancel de 1488 los cascabeles eran objeto de importación marítima y constituían un importante accesorio caballeresco".
Los cascabeles son utilizados sobre todo como acompañamiento en las danzas y bailes tradicionales, cosidos o atados al cuerpo, las pantorrillas, los brazos o también a varas o bastones de percusión y sacudimiento. Sus asociaciones simbólicas dependen de la cultura o de la sociedad que los utiliza. También los soldados se engalanaban con anchos cinturones de cascabeles y adornaban con ellos los arreos y las colas de sus cabalgaduras.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 109; Andrés, R. (2009), pp. 94-95; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 304

Cascabelero

V. Sonajero

Cascada

Máquina que representa una cascada y que está constituida por una cinta sin fin de lienzo* pintado, imitando el agua, y que discurre por una serie de rodillos de ma-

dera. Un manubrio hace girar uno de los cilindros. La tensión del lienzo permite que todos los demás giren al unísono para que la tela realice su recorrido. La máquina se expone, en su parte superior derecha, arropada por un conjunto de bastidores* que disimulan el truco, mientras que en el lado izquierdo se presenta descubierta para apreciar sus mecanismos.

Desde la Antigüedad se utilizaron en el teatro máquinas simples para imitar los sonidos de la naturaleza. A lo largo del tiempo, los técnicos teatrales se fueron convirtiendo en intérpretes de idiófonos (v. Instrumento idiófono*), recreando un sonido a través de la vibración del propio material que compone el instrumento al ser golpeado, rascado, frotado o entrechocado. El teatro griego ya contó con más de una docena de artefactos para la dinámica teatral: dispositivos de izamientos y balanceo por el aire de personajes, parafernalia heráldica, el legendario *periktos**, plataformas y trastos corredizos o pivotantes, fuego y agua, máquina de viento* o de truenos*.

Todos estos artilugios (ingeniería escénica) se concibieron para ser utilizados dentro de un escenario*. Por tanto, la sonoridad de muchos de ellos respondería de forma satisfactoria solo bajo las condiciones acústicas de un escenario tradicional: entarimado bajo el que se esconde el foso, y que actuaría como un tambor* o caja de resonancia*. Asimismo, muchas de estas máquinas fueron concebidas para utilizarse de forma orquestada, unas con otras. Su ubicación en distintos lugares del escenario recrearía con mayor realismo, por ejemplo, el sonido dimensional de cualquier fenómeno meteorológico.

[Fig. 43]

Ref.: Breyer, G. (2005), pp. 331-332; Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

550 **Cascarón**

Instrumento idiófono* con el que se interpretan los mayos en Mota del Cuervo (Cuenca). El cascarón consiste en un bastón de cierto grosor, en cuya parte superior, y adosados en una almohadilla, lleva docenas de cascabeles* de metal.

El instrumento suele acompañar a la rondalla golpeando al compás en el suelo.

Ref.: González Casarrubios, C. (inédito)

Casete

Pequeño cartucho*, generalmente dotado de un rollo de alimentación y de otro receptor, que contiene una cinta magnética* para la grabación o la reproducción de audio y de vídeo. Las películas de S8 mm* utilizan este tipo de casete para la proyección.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 109; Konigsberg, I. (2004), p. 77; García Ejarque, L. (2000), p. 75; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Casquete

V. Flanco

Castañolones

Nombre específico de las castañuelas* en Galicia, Asturias y León. Reciben el nombre de castañolones por su tamaño y sonido. Responde a un tipo primitivo frecuente en estas regiones, tanto por su morfología como por los elementos decorativos

con que se decora. Posee forma casi esférica, de tamaño superior a la palma de la mano, careciendo de escudo, puente y punto. Los labios son ligeramente anchos. La concha se decora en la parte central con un círculo radial tallado, al que le sigue otra banda con formas geométricas y lanceoladas. Su timbre es grave.
Fueron utilizados por los hombres, asidos por el dedo corazón, a diferencia de la castañuela que se sostiene con el dedo pulgar.
Ref.: Alonso-González, J. M. (1997), p. 39 y p. 47

Castañones
Nombre específico de las castañuelas* en Lorca (Murcia).
Ref.: Udaeta, J. de (1989), p. 86

Castañuelas
Instrumento idiófono* popular de percusión y sonido indeterminado que se produce al chocar dos piezas cóncavas y ahuecadas de madera dura, por lo general de ébano, boj, nogal o granadillo. Aunque la madera es el material más común en su confección, se pueden encontrar de manera excepcional en metal, plata o bronce y marfil o hueso, generalmente usadas en danzas rituales y folclóricas. Ambas piezas están unidas por un cordón que se sujeta al dedo corazón o al pulgar. A las castañuelas de la mano derecha de sonido más agudo se las llama "hembras", mientras que las de la mano izquierda, de sonido más grave, son conocidas como "machos". Pueden presentar distintas formas y colores según el tipo de madera que se utilice en su fabricación. Por lo general, su cuerpo oscila entre los 8 cm y los 12 cm.
El instrumento tomó su nombre por la similitud con la forma del fruto del castaño, ya que las dos partes cóncavas se asemejan a una castaña partida por la mitad.
Cuando las tocan los bailarines, se unen mediante un cordón que se pasa por encima del pulgar, permitiendo que el resto de los dedos las hagan entrechocar contra la palma de la mano. Cuando se utilizan en las orquestas suelen montarse sobre el extremo de una pieza de madera que es agitada por el intérprete.
[Fig. 29]
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 109; Andrés, R. (2009), pp. 95-96; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 28; Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 292; Randel, D. M. (2004), p. 218; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 255-259

Castañuelas de metal
V. Zilia massa

Castanyolasses
Nombre que reciben las castañuelas* en Ibiza. Las *castanyolasses* están formadas por un par de grandes conchas simétricas realizadas en madera. Las dos conchas son convexas y alargadas, con la base inferior redondeada y la superior en línea recta. No existe estrechamiento en el puente y las orejas no están marcadas, pudiendo llegar su cuerpo hasta los 20 cm. Estas llevan dos orificios circulares en los extremos por los que se introduce un cabo de tela roja que une ambas hojas. El corazón de la concha es cóncavo, circular y profundo, y está rodeado por dos círculos concéntricos. Las dos conchas suelen estar barnizadas y decoradas con incisiones de círculos.
Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* castañuelas, pp. 95-96; Udaeta, J. de (1989), p. 86 y p. 92

Castanyoles
Nombre específico de las castañuelas* en Cataluña.
Ref.: Udaeta, J. de (1989), p. 86

Castrapuercas
V. Capador

Caval
V. Kaval

Cazuela
Uno de los reflectores más simples utilizados para la iluminación teatral. La cazuela consta de una lámpara y de un reflector, ambos ubicados en una caja. El tipo más usual, también llamado *olivette*, consistía en una caja cuadrada, metálica, usualmente pintada de blanco o plata en el interior, y que creaba un gran haz fijo de luz dispersa. Es el equivalente del francés *casserole* y se conoce también como *padelón*, del italiano *padeloni*, o *tacho*.
Ref.: Gómez, J. A. (1997), p. 83; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 37;

CD
V. Compact disk

CD-Audio
Primer *compact disk** en aparecer en el mercado (1982), y que es dedicado de manera exclusiva a aplicaciones de audio. El sonido está dividido en 99 pistas, cada una con una duración mínima de 4 segundos. Por lo general, cada tema musical suele corresponder a una pista dentro del CD, aunque también cabe la posibilidad de que un tema largo, como por ejemplo una sinfonía clásica u ópera, utilice varias pistas sucesivas. En este caso, se contaría con un audio seguido que continuaría en diferentes pistas, aunque con la posibilidad de desplazarlos. Las pistas individuales se pueden subdividir en índices. Normalmente una pista contiene dos índices: el 0 y el 1. El índice 0, invisible para el usuario, marca la pausa (dos segundos) de inicio de la pista. El índice 1 es el que marca la longitud de la pista.
Los reproductores de *compact disk* domésticos de gama media no pueden acceder directamente a los diferentes índices dentro de una pista. Lo que significa que el uso de índices esté limitado casi exclusivamente a los CD de uso profesional.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 204 y pp. 208-209

CD-Extra
El también denominado CD Expandido (*Enhanced*), es un tipo de *compact disk** mixto que contiene dos sesiones: la primera de ellas puede tener hasta 98 pistas de audio y la segunda contiene una pista de datos siguiendo el formato CD-ROM XA*.
Cuando este formato, desarrollado por Philips y Sony en unión de otras compañías de informática como Microsoft y Apple, es introducido en un reproductor de CD-Audio este tan solo ve la primera sesión, por lo que no intenta reproducir la pista

de datos, comportándose como un CD-Audio* convencional. Si por el contrario el disco se lee en un ordenador, se puede acceder a la segunda sesión.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 203

CD-R
Formato grabable de CD-ROM* que pertenece a la categoría *WORM* (*Write One Read Multiple*: "escribe una vez, lee múltiples veces"), es decir, el contenido grabado no se puede borrar y volver a grabar.
La ventaja del CD-R (*CD Recordable*) sobre otros formatos ópticos grabables es que se pueden leer en reproductores estándar. Su desventaja es que no se pueden reutilizar.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 204

CD-ROM
*Compact disk** cuya función primaria fue la de almacenar datos informativos. Estos están divididos en sectores que contienen los datos del usuario junto con códigos de corrección de errores. Ya que los datos en este formato están contenidos en ficheros, se precisará de un sistema de gestión de ficheros para que se pueda acceder a ellos de manera fácil y rápida. Existen varios formatos de *compact disk* basados en la especificación del CD-ROM: CD-ROM modo 1*, CD-ROM XA*, Photo-CD*, Vídeo-CD*, CD-Extra*, *Compact Disk Interactivo**, CD-R* y CD-RW*.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 203-204

CD-ROM modo 1
CD-ROM* estándar para datos informáticos.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 203

CD-ROM XA
Modificación del CD-ROM modo 1* que utiliza sectores modo 2. Estos sectores fueron diseñados para permitir que se pudieran intercalar dentro de un fichero datos de audio, vídeo y gráficos para poderlos leer de manera simultánea. Aunque no ha triunfado por sí mismo, existen tres formatos importantes que están basados en el CD-ROM XA (*Extended Architecture*): Photo-CD*, Vídeo-CD* y CD-Extra*.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 203

CD-RW
Formato grabable de CD-ROM* con una tecnología que permite reescribir los discos, aunque no se pueden leer en reproductores estándar.
Tanto el CD-R* como el CD-RW (CD *Rewritable*) han convertido al *compact disk* en un soporte que sirve para intercambio de información, no solo como formato de consumo sino también como medio de intercambio profesional.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 204

Cegador
Reflector o conjunto de reflectores situados al borde del proscenio, frente al público, con la intención de que este pueda ver el cambio de decorado*. Se usan en los grandes escenarios y en los teatros al aire libre, donde no se puede disponer de telón*.
Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 171; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 37

Cejilla
En un instrumento cordófono*, pieza suelta normalmente de arce o marfil que, aplicada transversalmente sobre la encordadura de la parte superior del mástil*, por encima del diapasón*, sirve para elevar por igual el tono del instrumento.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 221; Candé, R. de (2002), p. 66; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 491

Celeste
Pedal* o rodillera* que se encuentra en los pianos* a partir del siglo XVIII, y que activaba un sistema que interponía lengüetas* de fieltro que se inserta entre los martillos* y las cuerdas*, produciendo un sonido suave, dulce y oscuro.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* pedal, p. 375; Randel, D. M. (2004), p. 221

Cello
V. Violonchelo

Cencerra
Nombre que recibe la esquila* en algunas localidades castellano-leonesas, como Aranda del Duero. La cencerra tiene forma de campanilla*, es de tendencia troncocónica y base elíptica, hecha normalmente con chapa de latón forjada y fundida. Por lo general, este tipo de objetos presentan en la parte superior dos patillas triangulares llamadas "orejas", que sujetan una tira arqueada del mismo material que sirve de asa. En el interior, una anilla se fija al cencerro* con un remache que servirá para sujetar el badajo*.
Ref.: Museo del Traje. CIPE (2012)

Cencerro
Instrumento idiófono* de entrechoque o percusión. El recipiente, generalmente de metal, suele tener una forma hemisférica, con los lados rectos y con una sección transversal en ligera expansión, casi rectangular. Este instrumento se comporta como una campana* independiente, asentada o fija. En su interior suele colocarse un badajo* de hueso o madera que, al golpear las paredes, produce el sonido.
El término proviene del vocablo vasco *zinzerri*, que pasa como "cencerro" a la lengua castellana, aplicándose a las campanas que cuelgan del cuello de las reses y de otros animales de tiro. El modelo con badajo se requiere, a veces, en obras orquestales. Un modelo sin badajo, que se toca con una baqueta*, se utiliza profusamente en la música popular latinoamericana. Los cencerros son muy utilizados en el folclore popular, dentro de festejos en los que se hace mucho ruido, así como en danzas, cortejos carnavalescos y cencerradas, y generalmente forman parte de los trajes o disfraces grotescos como el de la botarga.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 112; Andrés, R. (2009), p. 98; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 33; Randel, D. M. (2004), p. 222; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 40; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 470; Luis, M.ª T. de (1993), cap. 60, p. 955

Centunculus
Andrajo. Vestimenta formada por remiendos (de colores) que componía el disfraz del mimo en el teatro clásico.
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 41

Cercol
V. Cércol

Cércol
Nombre con el que se conoce en Cataluña a un tipo de sonaja*, a modo de cerco redondo de madera, de dos dedos de ancho, con unas ventanitas a todo lo largo del bastidor* o unos alambres que cruzan el marco*, donde se colocan unas rodajas o círculos de metal u hojalata (sonajas) y, en el caso de ser construidas por niños, por chapas de refresco con un agujero central por donde se introducía el alambre y se fijaba al bastidor.
Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 68; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 429

Cerdas
En el arco*, conjunto de crines de caballo situadas entre la punta* y el talón*. Son extremadamente resistentes, de color blanco y sacadas de mechones escogidos de la cola de caballos sementales. En el caso del contrabajo* se utilizan crines negras, las más gruesas y más ásperas. Las cerdas de un arco actual tienen entre 160 y 250 crines y un peso que oscila entre 5 y 6 gr. Se tensan de manera uniforme, sin que se superpongan, y se untan de resina.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* cinta, p. 118; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 275; Randel, D. M. (2004), *s.v.* arco, p. 64

Ch´in
V. Ku ch´in

Chácaras
Nombre específico de las castañuelas* en las islas de La Gomera y El Hierro (Canarias), en el denominado "Folclore de Tambor". En La Gomera el tamaño de estas chácaras es considerable, abarcando un poco más que las manos que las tocan. Tienen un hueco en el centro interior.
Ref.: Cabrera, B.; Rodríguez Placeres, C. y Siemens Hernández, L. (2001), p. 128

Chachá
Nombre con el que se conoce a la *maruga** en la región centro-oriental de Cuba.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (2000), vol. 7, p. 521

Chalumeau
Instrumento aerófono* de lengüeta batiente simple*, con un taladro cilíndrico, siete orificios, dos llaves* de latón en la parte superior y un orificio doble adicional en la parte inferior.
Ha sido considerado como el precursor directo del clarinete*, que probablemente se difundió en Francia durante la Edad Media (la palabra francesa *chalumeau* se deriva del latín *calamus*, que significa "caña" o "lengüeta"*).
Alrededor de 1700, Johann Christoff Denner de Nuremberg no solo perfeccionó el instrumento sino que creó un híbrido entre el *chalumeau* y la flauta de pico*, dan-

do origen al clarinete. A pesar del auge de este último, el *chalumeau* continuó siendo utilizado, en especial en las orquestas de ópera, conviviendo con este durante un largo periodo, desde 1710 (primera documentación precisa de un clarinete) hasta la década de 1770. Durante el primer cuarto del siglo XVIII, se compusieron más de 100 obras con partes para este instrumento, incluyendo óperas de Bononcini y Gluck, cantatas de Telemann y conciertos de Vivaldi.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 113; Andrés, R. (2009), pp. 99-102; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 157; Bennett, R. (2003), p. 59

Chambela

Nombre con el que se conoce a la dulzaina* en el País Vasco.

Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 26

Changarro

Nombre que recibe la esquila* en algunas localidades castellano-leonesas, como Aranda del Duero. El changarro tiene forma de campanilla* de tendencia troncocónica y base elíptica de chapa de latón forjada y fundida. En la parte superior presenta dos patillas triangulares llamadas "orejas", que sujetan una tira del mismo material arqueada que sirve de asa. En el interior, una anilla se fija al cencerro* con un remache que servirá para sujetar el badajo*.

Ref.: Le Man, J. (2002), vol. 2, p. 329

Chanrara

Nombre con el que en Ecuador se conoce al cascabel* de cobre usado como nariguera*.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.y coord.) (1999), vol. 3, p. 306

Chapa de tormenta

V. Plancha de truenos

Chapeau chinois

V. Creciente turco

Chapelet chinois

Tipo de crótalo* compuesto de dos cuerpos: un cuerpo inferior o mango de madera, más estrecho en su parte central, y un segundo cuerpo superior de metal compuesto por seis placas metálicas, en forma de crótalos, delgadas y cóncavas, que se superponen simétricamente al tiempo que disminuyen su tamaño. El extremo que corona el conjunto es metálico y periforme.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 250

Chapiteau

V. Carpa de circo

Chapitó

V. Carpa de circo

Chaqueño
Flautilla* argentina con una longitud entre los 15 cm y 25 cm, un diámetro menor que los *jujeños**, tres orificios de digitación y el extremo distal del tubo abierto.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 5, p. 156

Charango
Guitarra* de varios órdenes, tamaños, modos y materiales de fabricación. El más común es el que tiene cinco órdenes dobles.
Originario de Bolivia y de Perú, es heredero de la guitarrilla española. Este instrumento musical* es típico de los Andes centrales.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 572; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 134-135

Chelo
V. Violonchelo

Cheng
Cítara larga* de origen oriental provista de 10 a 17 cuerdas* de seda, cada una con su propio puente* móvil. La versión moderna cuenta con 16 cuerdas metálicas afinadas en tres octavas pentatónicas. Su técnica de ejecución es semejante a la del *koto** japonés.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 237; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 893-894

Chequeré
V. Güiro

Chicote
V. Látigo corto

Chifla
Instrumento aerófono* de doble lengüeta* de unos 25 cm de longitud, que es sinónimo de flautillo, flautilla pastoril y flauta de tres agujeros*. La chifla se talla en corteza de chopo lombardo, practicándosele una incisión en espiral desde un extremo al otro; en uno de los extremos se forma una doble lengüeta, plegando y apretando con los dientes la misma para que se afine. Suele llevar un par de agujeros para la digitación. Los niños suelen utilizar las chiflas en sus juegos.
Ref.: Andrés, R. (2009), p. 103; Díaz, J. (1997), p. 29

Chifla de cabrero
Cuerno* de vaca construido de forma parecida al pito de cabrero*, pero con tres o cuatro agujeros solamente. Tras haber extraído el tuétano, se practica un corte en la punta, que después se rellena parcialmente con cera para permitir que pase el aire a través de él. Los orificios pueden estar en un lateral del cuerno o en la parte convexa del mismo. La chifla de cabrero solo puede emitir unas cuantas notas.

Con este instrumento se solían emitir sencillas melodías en los ratos de ocio de los pastores. En España, es un instrumento tradicional entre los pastores, de uso en toda la cornisa cantábrica hasta al menos el siglo XIX.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 40; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 24

Chiflato

V. Mirlitón

Chiflo

Nombre con el que se conoce a la flauta de tres agujeros* en algunas comarcas leonesas y aragonesas. Este tipo de instrumento se toca en una combinación con el tamboril*. El chiflo carece de llaves* y se puede tocar con una sola mano mientras que, con la otra, el ejecutante toca el tamboril.

Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), v. I, p. 534

Chiflo de afilador

Nombre con el que se conoce a este instrumento aerófono* de uso típicamente gremial. El chiflo de afilador suele estar fabricado en una sola pieza de madera y con frecuencia se adornaba con un remate zoomorfo. Su manejabilidad permite al afilador anunciar su presencia, con escalas ascendentes y descendentes, sujetando el instrumento con una sola mano, mientras tira con la otra del carrito donde transporta sus herramientas de trabajo.

En la península ibérica se utiliza casi de forma exclusiva por este gremio que, antiguamente, también eran reparadores de paraguas. A modo de anécdota, cabe citar que algunos afiladores intentaron sustituir la familiar llamada del chiflo por el estridente chirrido de una ballena de paraguas al rozar con la rueda de afilar. Sin embargo, el sonido era tan desagradable que en algunas localidades, como en Valencia, llegó a prohibirse explícitamente.

Ref.: http://www.funjdiaz.net (2012)

Chifre

Flauta de pan* utilizada en Orense por los afiladores y capadores para anunciar su llegada. Este instrumento se caracteriza por su silueta en forma de cabeza de caballo, normalmente en madera de boj. También se les conoce con el nombre de *asubio* o *subiote*.

Ref.: González-Hontoria y Allende Salazar, G. (1998), vol. I, p. 64 y p. 86

Chilchil

Nombre con el que en Ecuador se conoce al cascabel*.

El origen del término *chilchil* tiene relación con el verbo quechua *chilchini*, que significa danza con cascabeles, o con el vocablo *chili*, que significa adorno de brazo o cabeza. Los indígenas se los colocaban en los tobillos y, en algunos lugares de las provincias centrales, también en las rodillas, portando al mismo tiempo una especie de cetro en la mano izquierda, cuyo extremo superior es un conjunto de cascabeles.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 306

Chilla
V. Chilladera

Chilladera
Instrumento aerófono* consistente en una lengüeta* en forma de cinta colocada entre dos tablillas; en medio queda una ranura, que es por donde se sopla.
Es utilizada como reclamo entre los cazadores por imitar el sonido de algunos animales, como el conejo o la liebre, y como juguete infantil, ya que el sonido que produce imita el graznido de algunas aves.
Ref.: Andrés, R. (2009), p. 104; Díaz, J. (1997), pp. 29-30; Payno, L. A. (1995), p. 106

Chimenea
Pequeño cilindro que, en el órgano*, se fija en el tapón de los tubos tapados* y que facilita la formación de armónicos. También se le conoce con el nombre de espigueta.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 115

Ching-hu
Fídula de pica* china semejante en su fabricación y su técnica de ejecución al *erh-hu**, aunque su altura es solo de unos 45 cm; se denomina también *hu-ch´in*.
Es el principal instrumento melódico de la Ópera de Pekín, donde suena junto con el cantante, ornamentando y elaborando la línea vocal.
Ref.: Randel, D. M. (2004), pp. 241-242

Chirimía
Instrumento aerófono*, antecesor del oboe*, de madera y de lengüeta* doble. El instrumento consta de un cuerpo de madera recto, de sección cónica, que remata en una campana abierta y en una boquilla* de doble lengüeta. Los timbres varían en función del tamaño del tubo, la amplitud de la campana, la propia naturaleza de la doble lengüeta y el ataque por parte del instrumentista. Los instrumentos más agudos están construidos, por lo general, en una sola pieza y los instrumentos más graves en varias.
Según Joan Coromines (1954), el término francés *chalemie* puede ser un derivado del griego *aulós**, que equivale a caña o tubo, instrumento hecho de caña. El mismo autor documenta por primera vez la voz (*chiremía*) en castellano en 1461, en la *Crónica del contestable Miguel Lucas*. Asimismo, indica que la actual "chirimía" figura ya en Covarrubias, "en el Quijote y en muchos autores desde principios del siglo XVII". Sin embargo, con anterioridad ya se registra el término con relativa frecuencia en, por ejemplo, *Triunfo del Amor* de Juan del Enzina (1468-1529) o en el *Romance y letras a tres voces*, composición atribuida a Francisco Guerrero (*ca.* 1527-1599).
La chirimía, procedente de Asia central, con fuerte asentamiento en el Mediterráneo oriental, Grecia y Roma, y que se introduce en la península ibérica a partir del siglo X a través de los árabes, alcanzó muy pronto un lugar de privilegio en la música occidental y fue muy apreciada por los ministriles. En los antiguos reinos peninsulares fueron muy numerosas y solían participar en conjuntos instrumentales formados por trompetas*, atabales y bombardas*.

En la zona catalano-aragonesa, como en la Bretaña francesa, las chirimías con las voces más graves se denominan bombardas*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 115; Andrés, R. (2009), pp. 104-107; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 156; Randel, D. M. (2004), p. 242; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 62; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 91; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 662

Chistu

V. Txistu

Chitarrone

Laúd de mástil largo* punteado, compuesto por una caja de resonancia* abovedada, semejante a la del laúd aunque algo mayor. El resonador* era pequeño en comparación con la longitud del cuerpo, que podía oscilar alrededor de los 200 cm. El ancho de la parte inferior de la caja variaba entre 35 cm y 42 cm, y el clavijero* seguía recto, encontrándose en su límite otro clavijero destinado a albergar los bordones*, que eran diatónicos. El primer clavijero solía contar con seis órdenes (la primera cuerda* se afinaba a la octava grave) que discurrían sobre el diapasón*, en tanto que los bordones eran sencillos y en número de seis a ocho, por lo general entorchados, aunque también se podían encordar con tripa. Estos estaban montados al aire. La tabla armónica* tenía una roseta* semejante a la del laúd, aunque en el *chitarrone* solían labrarse varias, por lo general tres en disposición triangular, dos en la base de mayor perímetro y la otra encima de estas.

El *chitarrone* se creó en Italia después de 1580. También se le conoce como *theorbo* o *theorbo-laúd*. Es uno de los laúdes más grandes junto con el archilaúd* y la tiorba*. Fue muy utilizado en el siglo XVII, particularmente en conjuntos y para acompañamientos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 115-116; Andrés, R. (2009), pp. 107-109; Sadie, St. (2009), pp. 35-36; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 164

Chlamys

V. Clámide

Chocalho

Tipo de maracas* hecho con una pieza gruesa de caña, madera o un tubo de aluminio cerrado en ambos extremos, en cuyo interior hay semillas, pepitas o balines de plomo. Se sostiene con las dos manos, una en cada extremo, o bien con una sola sujetando el instrumento por la parte central y agitándolo para producir el sonido. En su origen, este típico instrumento brasileño estaba asociado a cultos religiosos, ceremonias y rituales mágicos. Sirve para llamar la atención de los buenos espíritus o para espantar a los malos. Por lo general, los indígenas y las comunidades arcaicas han utilizado este instrumento, considerado sagrado por la tribu, con un poder purificador y protector.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 51; Frungillo, M. D. (2002), pp. 271-272

Choragium

Atrezo o utililería necesaria para la puesta en escena de una obra teatral, como decorados*, tramoya*, telas, mobiliario, etc. La mayoría de los ejemplos existentes ex-

cluyen los *ornamenta*, es decir, el vestuario de los actores (pelucas, máscaras*, ropa, calzado, maquillaje), pues designan el atrezo necesario para representar una pieza teatral.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 44

Chorus

V. Salterio

Cicirrus

Máscara cómica* de la farsa atelana que asemejaba la apariencia de un gallo. Hesiodo define esta máscara como la de un gallo, lo que une a esta con otras zoomorfas como las que se pueden encontrar, por ejemplo, en la comedia aristofánica.

La farsa atelana es una de las más antiguas manifestaciones de la lengua latina hablada. Surge en Atela (ciudad osca de la Campania) como una representación cómica, improvisada, incívica, protagonizada por personajes típicos y estereotipados. La atelana pervivió en la *Commedia dell´Arte*.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 48; Gómez García, M. (1997), p. 305; Eugenio Díaz, F. (1989), p. 94

Ciclorama

Anglicismo que se emplea para el tipo más elaborado de panorama*. Consiste en una pared curva o telón*, en la parte de atrás del escenario, normalmente enrollable y que se puede recoger en uno de los laterales. Es usado para crear una ilusión de espacio ilimitado o distancia en el fondo de las escenas de exteriores, por lo general para representar el cielo, o para obtener efectos de iluminación. Normalmente cubre todo el foro y sus extremos.

Existen otros tipos que se instalan en los teatros de forma permanente mediante una estructura de escayola (v. Ciclorama de yeso*).

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 385; Gómez García, M. (1997), p. 176; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 38

Ciclorama de yeso

Ciclorama* permanente, recubierto de yeso, construido en el límite de la parte de atrás del área de actuación.

Los cicloramas de yeso fueron uno de los rasgos característicos del teatro durante los primeros años del siglo xx, especialmente en Europa central. Eran curvos para envolver los lados de la parte trasera del área de actuación y frecuentemente solían tener una cúpula sobre la parte superior, así como pequeños huecos donde se colocaban lamparillas que simulaban estrellas.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 385

Cilindro

En algunos instrumentos automatófonos*, como en la caja de música* o en la pianola*, pieza cilíndrica con pernos o clavijas* incrustadas que al girar activa el mecanismo que produce el sonido (a menudo un peine metálico).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 117; Randel, D. M. (2004), p. 246

Cimbalom

Gran dulcemel* percutido de la Europa central (Hungría, Eslovaquia, Moravia), con un gran cuerpo trapezoidal y que se toca con macillos. Sus dimensiones, forma y hechura lo asemejan a un piano* sin teclado*, cuyas cuerdas* son golpeadas con finas varillas. Algunas de sus cuerdas son divididas en dos o tres partes por puentes*, lo que les permite dar tres notas diferentes. Las cuerdas son triples en el registro grave, cuádruples en el medio y quíntuples en el agudo. Los ejemplares mayores suelen medir 130 cm en su lado mayor, mientras que el más corto, que es el más alejado de la posición del músico, tiene unos 90 cm.

Se trata de una cítara de tabla, heredera del santúr*, propio de la música popular de Hungría. Es muy similar al *tambal* rumano y al *cimbolai* de Lituania. Estos instrumentos fueron conocidos desde la Edad Media, en especial en la zona balcánica, ya que su penetración se produjo a través de Bizancio.

A partir del siglo XVI ocupó un lugar destacado en la música autóctona húngara, por lo general tañido por músicos ambulantes gitanos que lo portaban atado al cuello con una larga correa; aunque su verdadero apogeo llegó a mediados del siglo XVIII. En la siguiente centuria fue objeto de diversas transformaciones, sobre todo llevadas a cabo primero por Jozsef Schunda y más tarde por Weidlich, ambos constructores de Budapest. Este desarrollo del instrumento conllevó la ampliación del número de cuerdas, así como la incorporación de un pedal* destinado a la amortiguación de las mismas. Las cuerdas en 35 juegos se distribuían: los 16 primeros, triples y de acero entorchado, mientras que los restantes son cuádruples y del mismo material, aunque sin cubrir. En esta época pierde su condición de instrumento portátil, al pasar su caja acústica* a formar parte de la estructura fija, compuesta por un bastidor trapezoidal con cuatro patas. Sobre su tabla armónica* hay cinco puentes* de diferente proporción, cada uno de ellos destinado a la diferente división de los órdenes. Uno de los ejemplos más conocidos, en su incorporación a la música culta, lo constituye su participación en la suite para orquesta *Háry János* de Zoltan Kodály (1882-1967), estrenada en 1927.

Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* zimbalón, p. 541; Candé, R. de (2002), p. 68

Címbalos

Instrumento idiófono* de percusión constituido por dos discos o platillos metálicos, normalmente de cobre, también de bronce, con un fuerte abombamiento en el centro, a los que se une una anilla que permite asirlos y golpear uno sobre el otro.

Címbalos y crótalos*, junto con el tímpano*, o pandero*, y el *aulós**, o flauta doble*, son los instrumentos característicos de las fiestas báquicas. Asociados siempre a la esfera más evasiva de la naturaleza, alejados de la música serena, civilizada, ideal, de otros instrumentos como la cítara* o la lira*, sugieren y provocan experiencias extraordinarias, radicalmente distintas de las que ofrece el mundo cotidiano. En general, los instrumentos de percusión predominan en los ritos dionisíacos en la antigua Grecia. Es una vertiente religiosa de la música centrada en la exaltación del ruido desordenado, del *thórybos*: el tumulto que encarna el séquito de dios. Su fin es inducir el estado de trance acompañando la danza frenética y salvaje de los sátiros y ménades, de los *bacchoi* o seguidores del dios. El ritmo acelerado, ascendente, y sin medida marca el son de la danza. La flauta, los címbalos, los crótalos, los tímpanos mezclan sus sonidos estridentes en el ambiente de la fiesta nocturna.

El instrumento siguió utilizándose en la Edad Media, como lo atestiguan una rica iconografía, así como diferentes referencias literarias de aquellos siglos (Gonzalo de Berceo en *La vida de santo Domingo de Silos*).
En el Tibet, los címbalos se utilizan en la orquesta de los monasterios y en las ceremonias que tienen como finalidad adorar a los dioses menores y conjurar o propiciar a los demonios. Frecuentemente se golpean para marcar el inicio y el final de un ritual.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 117; Andrés, R. (2009), pp. 112-113; Greenberg, M. (edit.), ThesCRA, vol. 2 (2004), *s.v.* music, pp. 348-351; García Sáiz, M.ª C., Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), P. Cabrera, pp. 234-235; Guidobaldi, M. P. (1992), p. 63; Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 99

Cinfonía
V. Zanfoña

Cinta magnética
Soporte de información en forma de tira larga de material sensible y ancho variable, de plástico emulsionado por una cara y sensible a los campos magnéticos que se derivan de la transformación del sonido en señales eléctricas durante la grabación sonora. La cinta se enrolla en bobina*, carrete, cartucho* o casete*, en ella se pueden grabar señales acústicas y/o visuales o digitales, que después pueden traducirse en sonidos y/o imágenes, o información tras su lectura y reproducción mediante el oportuno aparato.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 118; García Ejarque, L. (2000), p. 87; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Cistro
V. Cítola

Cítara
Instrumento cordófono* punteado, similar a la lira*, que consta de una caja de resonancia* plana de madera sobre la que se extienden las cuerdas*, que le dan una escala diatónica. Existen multitud de formas, aunque casi todas son trapezoidales, variando el número de cuerdas de 20 a 30, según su tamaño.
La cítara, en griego *kithara*, aparece como término en la época de Eurípides, siglo V a.C. El término se hace genérico para multitud de cordófonos. Constaba de una caja de la que salían dos brazos, a menudo huecos, conectados mediante un travesaño al que se fijaban cuerdas de tripa de igual longitud. Los primeros instrumentos conocidos tenían de tres a cinco cuerdas. Mediante puentes intermedios o mediante trastes se consigue duplicar el número de notas de cada uno de ellas, ya sea pulsándose o percutiéndose.
La cítara europea, evolucionada durante el siglo XIX, se compone de una caja de resonancia y cuerdas libres que dan una nota de escala. Otra parte tiene bajo las cuerdas un mástil con trastes para que, presionando las cuerdas y variando su longitud, cambie la altura de las notas, permitiendo así hacer acordes además de melodías. La forma curva de su caja le hace recordar las formas arcaicas del prototipo griego de lira* y cítara de la antigüedad.

En general, fue un instrumento común en diversos países europeos hasta finales del siglo XIX, sobre todo como acompañante de danzas y canciones tradicionales. Todavía se toca en Noruega (*langleik*), Bélgica (*vlier*), Hungría, Suecia (*hummel*) y en otras zonas. En España se utilizó relativamente poco, usándose generalmente para el aprendizaje musical o como juguete para niños.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 120; Andrés, R. (2009), pp. 113-120; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 138-139; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 35; Randel, D. M. (2004), p. 250; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 40; Paniagua, E. (2003), p. 28; Daremberg, CH. y Saglio, EDM., t.1, vol. 2, *s.v.* Citharista, pp. 1213-1215

Cítara con resonador cóncavo

Cítara* pulsada, en la que una sola cuerda* se ata alrededor de la abertura de una artesa o recipiente de madera.

Este tipo de cítaras con resonador cóncavo se pueden encontrar en África central y oriental.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 251

Cítara de barra

Aquella cuyas cuerdas* están colocadas a lo largo de una barra* o palo en lugar de estarlo sobre un cuerpo resonante. Normalmente, a este instrumento se le incorpora un resonador*.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 251

Cítara de caja

V. Cítara de tabla

Cítara de caña

La que es de madera o bambú con una o dos cuerdas* colocadas a lo largo de su superficie. Se encuentra muy difundida por África y Asia. En la cítara de caña se pueden distribuir varias cuerdas alrededor de la circunferencia del tubo, que actúa como resonador. Un método habitual de construcción es realizar dos hendiduras en un trozo de bambú e insertar cuñas en la "cuerda" de bambú así formada. Otros tipos añaden cuerdas de seda, fibra o metal. Las cítaras de caña pueden pulsarse, percutirse, frotarse o utilizarse como arpas eólicas*.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 251; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 132-134

Cítara de siete cuerdas

V. Ku ch´in

Cítara de tabla

Aquella a la que se incorpora una caja de resonancia*. En la clasificación de este tipo de cítaras, también se incluyen instrumentos cuyas cuerdas* son percutidas por el intérprete, así como instrumentos cuyas cuerdas se percuten o se pulsan por medio de un teclado*. A la cítara de tabla también se la conoce con el nombre de cítara de caja.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 250

Cítara larga
Una de las más apreciadas cítaras* orientales, con una elaboración y técnica compleja. Algunos de los ejemplos de este tipo de instrumento son el *cheng** o el *koto** japonés.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 250

Cítara tubular
V. Cítara de caña

Cítola
Instrumento cordófono* pulsado, de fondo plano y escotaduras laterales en los aros. Estos aumentan gradualmente su altura, ensanchándose desde el cordal* inferior hasta el mástil* y dotando al instrumento de una característica forma de cuña. Por lo general, la cítola tenía un cuerpo monóxilo, es decir, vaciado a partir de un solo bloque de madera que incluía también el mástil. Este, en algunos ejemplares, tenía el mismo grosor que la caja de resonancia*, continuando en aumento hasta el clavijero*. En estos casos, y para hacerlo practicable, tras el mástil se realizaba un corte longitudinal en la madera que permitía al músico, durante la ejecución, deslizar el dedo pulgar de la mano izquierda por detrás del diapasón*.
Joan Coromines (1954) indica que el vocablo "cítola" procede del de "cedra". En francés también aparece con la grafía *cythole*. Algunos autores fijan su aparición en el siglo XII, en Provenza, en el poema *Daurel et Beton*.
La cítola se empleó, durante la Edad Media, como acompañamiento de la música sacra. Aparece en numerosas representaciones iconográficas del medievo español destacando, entre otras, las representadas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, en el Pórtico de la Majestad de la colegiata de Toro (Zamora), en el Pórtico de la iglesia de Sasamón (Burgos), en la iglesia de san Miguel de Estella (Navarra), en el palacio de Gelmírez de Santiago de Compostela, etc. Algunos organólogos ven en la cítola un claro antecesor de la guitarra* actual, debido a sus entalladuras y a sus tapas planas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 120-121; Andrés, R. (2009), pp. 121-122; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), *s.v.* cistro, p. 165; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 114

Clámide
Capa corta y ligera que cubre la espalda y los brazos hasta las manos. La *clámide* tiene forma rectangular, con pesos en las puntas para impedir que el viento la levantara; se ajustaba con una hebilla en el hombro o en el pecho.
El uso de la *clámide* procede de Frigia y su utilización en Roma estaba restringida como artículo de lujo, al estar compuesta normalmente de telas lujosas y caras. En general, su empleo se documenta entre emperadores, generales y personas de gran prestigio social y poder adquisitivo –también mujeres–, así como en aquellos que la recibían como premio al vencedor.
En el teatro latino aparece tanto en la tragedia como en la comedia. En el primer caso, caracteriza al guerrero trágico, cuyo vestuario es regio y lujoso. Sin embargo, se documenta más en la comedia latina acompañada de términos como espada y otros complementos del vestuario militar, pero no siempre para caracterizar al soldado.

Como las obras son de trasunto griego, sus personajes debían ir caracterizados a la manera griega, sobre todo si se tiene en cuenta la corriente helenística que invadía Roma en la época y que, naturalmente, debía quedar reflejada en la escena latina.
En los textos de comedia es una prenda típicamente femenina, pero también la visten otros personajes; la llevan quienes se hacen pasar por habitantes de zonas de Asia (es el caso del *Persa* de Plauto, v. 155, o del *Mercator*, v. 912, cuya acción transcurre en Éfeso), o con el fin de llevar a cabo un engaño (Plauto, *Pseudolus*, v. 735); en el caso del soldado, se cree que, además de caracterizarlo al estilo griego, el uso de la *clámide* tiene una función paródica: tanto en *Curculio* como en *Miles*, comedias latinas en las que aparece la *clámide* sobre los hombros de auténticos soldados, estos vienen de batallar en zonas de Asia Menor (de donde procede la *clámide*), por lo que el poeta resalta su lado más cómicamente heroico.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 43

Clarín

Instrumento aerófono* con forma de trompeta* natural, sin válvulas ni llaves*, con sección cónica ancha y enroscada una o dos veces sobre sí misma. El clarín pertenece al grupo de los "metales claros". A pesar de que los más característicos no tienen válvulas, se han fabricado clarines con una válvula a fin de aumentar sus posibilidades melódicas en las fanfarrias. El clarín, en su primera etapa, fue una trompeta recta y corta que se difundió a finales del siglo XIII, nacida de la necesidad de cubrir pasajes agudos destinados a las trompetas. El instrumento solucionó las dificultades que tenía la trompeta en su parte aguda, y a finales del siglo XV y principios del siglo XVI fue modificado, adquiriendo un cuerpo con varias vueltas. El término "clarín" se conservó en castellano hasta los años centrales del siglo XVII para referirse a trompeta, pero paulatinamente perderá su sentido específico y, ya en el siglo XIX, se aplicará a oros aerófonos de uso militar con pistones.

Durante los siglos XII y XIII se registran también los términos *clarasius, clario, clarius, clarone*. En Francia, durante el siglo XIV surgieron las variantes *clairin, clerin y clerain*. En occitano, francés y castellano fueron usuales las voces *claron y clarón*, al igual que en catalán donde se le conoció como *clarí* hacia 1400.
Sus primeras funciones fueron de signo bélico, pero poco a poco se introduciría en las fiestas públicas y se convertiría en el instrumento heráldico por excelencia. Solían llevar colgado sobre su cuerpo los estandartes del señor a quien pertenecía el grupo de ministriles.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 121; Andrés, R. (2009), pp. 123-124; Tranchefort, F-R. (1985), p. 278

Clarinete

Instrumento aerófono* caracterizado por la sección cilíndrica de su tubo*, así como por su lengüeta batiente simple*, en contraposición con los instrumentos de viento de sección cónica y lengüeta batiente doble*, clasificados bajo la voz de "oboe"*. Se trata de un instrumento de madera torneada, al que se dotaba de llaves* metálicas para poder llegar a tapar todos los agujeros con los dedos. Está construido en tres partes desmontables y la lengüeta está unida a la boquilla* por medio de abrazaderas.
Sus antecedentes, en el sentido que el vocablo adquiere en el siglo XVIII, se pueden encontrar en instrumentos del tipo *ma´met*, un aerófono de lengüeta batiente sim-

ple, conocido en Egipto 2.600 años a.C., y que estaba construido con un cuerpo de caña y dos tubos unidos sin pabellón*.
Pero el clarinete, en su significado vinculado a la música occidental, se remonta a la primera década del siglo XVIII, y el constructor de Nuremberg, Johann Christoff Denner (1655-1707), fue considerado el inventor del primer *clarinette*. En 1844, Louis-Auguste Buffet (m. 1855), tras consultar con el clarinetista Hyacinthe Klosé (1808-1880), aplicó las ideas que Theobald Boehm (1794-1881) había impuesto a la flauta*, resultando el *clarinette à anneaux mobiles* (clarinete del sistema Boehm) de cinco llaves. Hoy sigue existiendo el sistema Boehm, utilizado en el área de influencia francófona y anglófona; y el sistema Oehler, descendiente del viejo sistema de cinco llaves, usado en países del área de influencia germánica y rusa.
Por otra parte, y aunque el clarinete apareció a partir de unos cambios operados en el instrumento conocido como *chalumeau**, no desplazó a este de la escena musical, como erróneamente se pudo pensar en un principio, sino que ambos coexistieron; incluso el clarinete asumió un papel secundario ante el protagonismo del *chalumeau* durante el Barroco. Ambos instrumentos, aunque con características comunes, asumen papeles totalmente diferenciados. El clarinete era utilizado como una especie de trompeta, de ahí que su nombre sea el diminutivo de clarín, *clarino*, en el sentido de registro agudo de la trompeta. El paso del *chalumeau* al clarinete primitivo consistió en la adición de dos llaves. La de la parte inferior, que ya tenía el primero, se alargaba hasta la boquilla* para que el orificio que cubre pueda encontrarse en un lugar más adecuado para la obtención de armónicos. La boquilla se redujo en sus dimensiones, pero no lo suficiente para ser equiparada a la del periodo clásico del clarinete. Por último, se sustituyó el pie de la flauta de pico* propio del *chalumeau* por un pabellón, a fin de alcanzar mayor resonancia.
El instrumento mejoró progresivamente hasta el siglo XX gracias a una serie de fabricantes e intérpretes como Anton Stadler, Ivan Müller y Hyacinthe Klosé.
El clarinete ha sido uno de los instrumentos más utilizados en el circo, en numerosos gags por los *clows* y los augustos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 121-122; Andrés, R. (2009), pp. 124-128; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 24; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 181; Randel, D. M. (2004), pp. 252-253; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 228-229

Clarinete doble

Instrumento aerófono* que consta de dos tubos* de caña o de madera, uno al lado del otro, con una sola lengüeta* en la parte superior de ambos. En algunos de ellos, los agujeros de los tubos están muy próximos entre sí, por lo que un dedo puede tapar cada pareja de agujeros. Otros modelos tienen agujeros solo en uno de los tubos, mientras que el otro funciona como bordón*. En algunos casos, los tubos están separados y cada uno se toca con una mano.
Los clarinetes dobles aparecen ilustrados en el arte egipcio desde 2.700 a.C. En la actualidad, se encuentran diseminados por Oriente Medio, los Balcanes y India.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 253

Clave

Instrumento cordófono* de teclado*, con cuerdas* metálicas pinzadas por plectros* accionados por martinetes*, que se encuentran alineados en barras de madera, una

por cada serie de ellos. Normalmente, la caja es alargada y terminada en cola. Las cuerdas se colocan de forma perpendicular al teclado, de manera semejante a los pianos* de concierto. Los claves tienen una única caja, aunque en algunos modelos italianos se imita la doble caja interior con algunas molduras en los laterales de los teclados. Se ha señalado, como característica de algún taller o escuela española, un tipo peculiar de moldura, con una curva pronunciada y una especie de columna en el centro.

A finales del primer tercio del siglo XVIII comenzó a conocerse en España como "clavecín", por influencia francesa. No obstante, fue usual englobar en castellano, entre los siglos XVI y XVIII, a todos los instrumentos de tecla y cuerda bajo el término clavicordio*, aunque este fuese un instrumento de distinta naturaleza a la del clave. La distinción fundamental entre los dos instrumentos radica en que, mientras el clave produce el sonido mediante unas plumas o plectros que pulsan la cuerda, el clavicordio las percute con ayuda de unas pequeñas laminillas metálicas denominadas "tangentes". Así, se podría decir que el clave es heredero del salterio*, al que le fue incorporado un teclado; en tanto que el clavicordio desciende del dulcemel*, y por ello debe considerarse precursor del fortepiano. Otro de los aspectos que los distingue es su aspecto exterior, ya que el clave goza de un cuerpo aliforme (el alemán *Flügel* significa "ala") y el clavicordio tiene forma rectangular.

El clave tuvo un papel especialmente destacado en la música europea de los siglos XVII y XVIII, uniendo a su función idónea para desempeñar el bajo continuo, una extraordinaria literatura en torno a este instrumento.

[Fig. 14]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 123-124; Andrés, R. (2009), pp. 128-139; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 175; Merino de la Fuente, J. M. (2006), pp. 179-180; Randel, D. M. (2004), p. 746 y pp. 749-750; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 225; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 196-197

Clavecín

V. Clave

Claveciterio

Instrumento cordófono* punteado de tecla*, cuya caja de resonancia* aliforme (puede ser considerado como antecedente del piano-jirafa*) se sitúa de manera vertical. Un mecanismo de palancas, dispuestas en forma de "Z", accionaba los martinetes* ubicados de forma vertical con respecto al teclado* y que, a su vez, pulsaban las cuerdas* por la parte posterior.

El *claveciterio* tuvo su origen en los últimos años del siglo XV. Uno de los ejemplares más antiguos, conservado en el Royal College Music de Londres, está datado hacia el año 1490, aunque su nombre no se registró hasta 1511, en el tratado de Sebastian Virdung. Un siglo después, Michael Praetorius (1619) define un claviciterio más evolucionado y esbelto. Ya a finales del siglo XVI, la mayoría de los ejemplares fabricados tenían doble cuerda.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 125; Andrés, R. (2009), pp. 139-140; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 175; Siepmann, J. (2003), p. 22

Clavicémbalo

Instrumento cordófono* de teclado*.

El clavicémbalo, en uso entre los siglos XVI al XVIII, resurge en la década de 1880.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 257

Clavicordio

Instrumento cordófono* compacto de teclado*, cuyas cuerdas* percutidas no se colocan en el ángulo recto del mismo. Este instrumento se desarrolla a partir del monocordio*. Durante la Edad Media, se eliminaron las cejas y se añadió una caja de resonancia* con puente* fijo, teclado y cuerdas adicionales para crear un instrumento polifónico. Generalmente el clavicordio tiene forma rectangular, aunque en el siglo XVI y principios del XVII algunos instrumentos italianos llegaron a tener una forma poligonal. Una lengua de metal o "tangente", fijada verticalmente a cada tecla*, sustituyó a la segunda ceja del monocordio clásico. En los instrumentos conservados más antiguos, que pertenecen al siglo XVI, y en la mayoría de los construidos a partir del siglo XVII en adelante, las teclas están guiadas mediante pequeñas láminas, espigas o clavillos fijados en el extremo trasero de las teclas, que corren en ranuras verticales cortadas en un listón llamado diapasón*. Durante el siglo XVI, el teclado fue desplazado a la izquierda y la tabla armónica* colocada a la derecha y elevada por encima del nivel de las teclas. En el siglo XVII, los puentes escalonados fueron sustituidos por un solo puente en diagonal que podía tener una forma recta, curvada o en zig-zag, adelantando la pared frontal hasta formar una línea recta con la parte delantera del teclado.

En principio, su denominación permaneció unida a la voz latina *manicordium* o *manichondium*, de ahí que en distintas lenguas se aludiese al clavicordio con un vocablo procedente de los términos latinos. En castellano, por ejemplo, fue usual denominarlo *manicordio, manocordio, monacordio*, etc. Uno de los primeros documentos en los que aparece la voz *clavichord* fue en la composición del poeta Eberhard Cersne, *Der Minne Regel*, fechada en 1404. A partir de aquí, el término clavicordio adquirió un carácter genérico, aunque se aplicó de manera usual al clave* (para ver las diferencias entre ambos instrumentos ir al descriptor Clave*). A diferencia del clave y de otros instrumentos análogos (espineta*, virginal*, etc.), las cuerdas del clavicordio guardaban igual longitud, es decir, no tenían la progresión del arpa*. Además, y como característica propia de este instrumento, una cuerda podía ser percutida por varias teclas (clavicordio ligado*), aunque también a cada tecla podía corresponderle una cuerda (clavicordio libre*).

El clavicordio, que se tañía sobre una mesa, un anaquel o una repisa, fue un instrumento doméstico muy popular entre 1500 y 1750 y fundamentalmente didáctico. Uno de los últimos compositores de música para clavicordio fue el segundo hijo de J.S. Bach, Carl Philipp Emanuel.

[Fig. 15]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 125-126; Andrés, R. (2009), pp. 140-145; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 174; Randel, D. M. (2004), pp. 752-753; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 181; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 180

Clavicordio doble

El que tiene pedales* y está formado por un clavicordio* normal al que se añade un segundo por debajo, con las cuerdas* verticales y accionable desde un pedalero*.

Fue mandado construir por Christoph Willibald Gluck (1714-1787) en torno a 1750, y pudo servir de instrumento de ensayo para organistas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126

Clavicordio independiente
V. Clavicordio libre

Clavicordio libre
Aquel en el que cada par de cuerdas* es percutido en una sola tangente, lo que posibilita el ejecutar cualquier acorde y adorno. El clavicordio libre, también llamado clavicordio independiente, tiene una extensión de cinco a seis octavas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126

Clavicordio ligado
Aquel en el que cada par de cuerdas* puede ser percutido por varias tangentes, limitando así la ejecución de acordes y adornos.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126

Clavicytherium
V. Claveciterio

Clavija
En los instrumentos cordófonos*, pequeña pieza de metal con dos secciones transversales: una redondeada, que se fija dentro de un orificio del clavijero*, y otra cuadrada o rectangular, en el extremo opuesto, de modo que encaje dentro de una llave* o "martillo" con la que pueda hacérsele girar. Cada una de las cuerdas* del instrumento está enrollada alrededor de una clavija en un extremo y su afinación se ajusta dando vueltas a esta para así aumentar o disminuir su tensión.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126; Randel, D. M. (2004), p. 264

Clavijero
En los instrumentos cordófonos*, como el piano* o semejantes, pieza maciza, larga y estrecha, de madera o hierro, continuación del mástil* en el que se insertan lateralmente las clavijas* de afinación que controlan la tensión de las cuerdas*. Existen dos tipos principales: el clavijero de disco* y el clavijero mecánico*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126; Randel, D. M. (2004), p. 264; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 568

Clavijero de disco
Clavijero* en el que las clavijas* se insertan perpendicularmente al plano de las cuerdas*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126

Clavijero mecánico
Clavijero* que añade un sistema de rosca y tornillo sin fin con el objeto de regular la tensión de las cuerdas*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 126

Claviola
Instrumento cordófono* de tecla cuya emisión sonora se produce mediante la frotación de un mecanismo de arco o de ruedas. Consta de uno o dos cilindros cubiertos de pergamino y que son mantenidos en rotación mediante un pedal* que frota las cuerdas que se seleccionan desde el teclado*.
Suele considerarse a Hans Haiden (1576-1613), de Nuremberg, como el inventor en 1575 de una especie de clave* cuyas cuerdas eran frotadas por unas ruedas untadas con resina, y que eran accionadas a través de un mecanismo de palancas. El propio Haiden perfecciona el instrumento en 1610, ampliando el número de ruedas a cinco.
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 146-147

Clown
V. Carablanca

Colascione
Laúd de mástil largo* de origen turco, similar a la *tanbûr**, que fue popular sobre todo en Italia entre los siglos XVI y XVII. El instrumento que podía superar los 190 cm, tenía un cuerpo pequeño de caja* periforme. La tapa armónica presentaba una roseta* central y un cordal como la del laúd; sus clavijas* eran laterales y el clavijero* estaba, por lo general, rematado por una voluta. La espalda tenía una pronunciada curvatura. Su estrecho diapasón* llevaba trastes* móviles de tripa, en número de 16 a 24. Los primeros ejemplos, correspondientes al siglo XVI, presentaban dos o tres cuerdas, en origen de tripa y más tarde de metal, que eran tañidas con un plectro*. Durante el siglo XVII llegaron a tener tres cuerdas, aumentando hasta seis en la siguiente centuria.
El instrumento, de origen oriental, se introdujo en el sur de Italia en el siglo XVI, especialmente en la música popular (fue característico de los carnavales napolitanos), y en Francia y en Alemania en el siglo XVII.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 128; Andrés, R. (2009), *s.v.* colachón, p. 149; Predell, F. (2009), p. 102; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 164; Remnant, M. (2002), p. 34; Blasco Vercher, F. y Sanjosé Huguet, V. (1994), p. 71

Colissoncini
V. Colascione

Columna
En el arpa*, pieza que a manera de soporte se coloca entre la tabla armónica* y el mástil*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 39

Comodín
Telón* ligero situado inmediatamente detrás del telón de boca*. El comodín se utiliza para realizar rápidos cambios de escena o de actos en las funciones que así lo requieren. Este tipo de telón, también llamado telón corto, telón de entreactos o alcahuete, es más ligero que el de boca, puede estar pintado con alguna decoración. Durante la mutación suele representarse alguna escena por delante del mismo, por lo general, un número con uno o dos actores, con el fin de dar tiempo a que se

realicen los cambios de decoración y de vestuario. Es un recurso muy utilizado en espectáculos de variedades.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 57; Gómez García, M. (1997), p. 206; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 150

Compact disk

Disco* en el que se almacenan la señales derivadas de una grabación digital. En la década de 1980, con la llegada de la tecnología digital y los avances de la tecnología para láser, surgió el *compact disk* (denominado popularmente CD), que sigue un formato basado en una tecnología láser para leer los datos en los discos. Los láser generan luz coherente que permite enfocar un haz de luz en un punto de un tamaño muy pequeño. En estos discos la información está contendía en unos hoyos muy pequeños que están impresionados en el sustrato de plástico del mismo. Esta superficie plástica se metaliza para que el haz de luz del láser se refleje y se puedan leer los datos del disco. El hoyo tiene una anchura de unas cinco micras, un disco contiene dos billones de hoyos. Los hoyos se sitúan en una pista en espiral, similar al surco de los discos de vinilo, aunque en sentido inverso (en el *compact disk* va desde el interior hacia el exterior). Si esta pista en espiral se extendiera en línea recta, tendría una longitud de 5 km. La información se graba de manera digital. Los datos se leen en el disco como cambios de intensidad en la luz láser reflejada. Cada transición hacia el hoyo representará un 1 en el sistema binario. Las áreas planas entre los hoyos se decodificarán como un 0 en el sistema binario. Un captador óptico reemplaza la aguja mecánica de los discos de vinilo. Un haz de luz láser se emite y es guiado a través de ópticas hasta la superficie del disco. La luz reflejada es detectada por el captador con diferentes intensidades dependiendo si la luz ha incidido en un hoyo o no. Los datos transportados por este haz luminoso se convierten en una señal digital eléctrica. Existen dos tipos de *compact disk*: el CD-Audio* y el CD-ROM*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 132; Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 201-205

Compact Disk Interactivo

Formato basado en el CD-ROM* que fue desarrollado por Philips y Sony a finales de la década de 1980 como un sistema multimedia para usos domésticos, educativos y de formación. Los lectores aparecieron hacia el año 1990 pero el formato tuvo una vida comercial muy corta ya que Philips se retiró del mercado doméstico al cabo de pocos años. Se siguió utilizando en aplicaciones de formación para empresas hasta la aparición del DVD-Vídeo*.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), pp. 203-204

Concertina

Instrumento aerófono* de lengüeta libre* operado por fuelles*. La concertina es similar al acordeón* aunque de forma hexagonal, con agarraderas en cada extremo y con un teclado* de botones para cada mano. En 1844, Charles Wheatstone (1802-1875) patentó un instrumento cromático, en el que cada botón producía la misma nota, independientemente de que los fuelles se comprimieran o se abrieran. Otros instrumentos que siguieron en uso eran diatónicos y producían notas diferentes cuando se comprimían y se abrían.

La concertina gozó de gran popularidad en Europa y en América. Se utiliza también en la música popular de algunos países africanos.
Por otra parte, es uno de los más característicos instrumentos musicales del circo, especialmente utilizado por los augustos* (payaso jocoso de nariz roja y ataviado con ropas holgadas y zapatones*, comúnmente llamado "el tonto") y por los carablancas* o *clown*, que en las parejas de payasos suele ser el "hablador de carablanca o el listo".

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 137; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 132; Randel, D. M. (2004), p. 273; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 286-287; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, *s.v.* augusto, p. 16 y p. 17

Concha
V. Guitarra conchera

Concha de vieira
Instrumento idiófono* de percusión. La utilización de partes de animales para hacer instrumentos musicales* ha sido una constante en el mundo popular. En lo que se refiere a los instrumentos de percusión, entronca con el uso de toda una serie de elementos de uso cotidiano que se "reutilizan" para convertirlos en instrumentos con los que marcar el ritmo.
El uso de las vieiras se asocia al ámbito gallego, donde, además, son un elemento simbólico en relación con el apóstol Santiago y las peregrinaciones. Aparte de su tradicional ámbito gallego, también se ha utilizado como instrumento musical* por algunos músicos salmantinos.

Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 292

Conmutador
En la guitarra eléctrica*, interruptor electrónico*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 139

Cono (3)
Sombrero de fieltro blanco llevado por la mayoría de los payasos conocidos como Carablanca* o *clown*.

[Fig. 77]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* cône, p. 175

Consola
En los órganos* y en ciertos instrumentos electrófonos*, lugar que ocupa el instrumentista, y donde se reúnen los teclados* manuales, el pedalero* y los tiradores o botones que controlan todos los registros. También se designa con este nombre a la parte superior de un arpa*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 140; Andrés, R. (2009), pp. 38-45; Randel, D. M. (2004), p. 286; Tranchefort, F-R. (1985), p. 332

Contrabajo
Instrumento cordófono* frotado con arco* que, por lo general, ha conservado la forma original de las violas* con una caja en forma de ocho, con hombros muy pro-

nunciados y caídos y tapa de fondo plano. Aunque ni su tamaño ni su forma están definitivamente establecidos, de manera general se puede afirmar que la altura total alcanza 1,95 m (con una caja de 1,10 m de largo y los aros* entre 18 cm y 21 cm de alto). Los contrabajos corrientes miden en torno a 1,06 m y 1,80 m. Posee clavijero* mecánico y el número de cuerdas* ha oscilado entre tres y seis, contando en la actualidad con cuatro cuerdas afinadas por cuartas. Utiliza dos tipos de arco: el francés o Bottesini, que se coge con la palma de la mano hacia abajo, y el alemán o Simandl, con la palma hacia arriba.

En general, hay desacuerdo en torno a la genealogía de los más graves de los instrumentos de la familia del violín*, pues el contrabajo moderno presenta características propias de la familia de las violas de gamba*, así como otras de tipo constructivo de la familia del violín, por lo que muchas veces ha sido considerado como un instrumento híbrido, cuyos ancestros se encuentran en el siglo XVI. En el inventario de María de Hungría de 1558 se registran dos contrabajos de chirimía hechos "de dos pieças", es decir, dos bombardas*. Joan Coromines (1954) registra este vocablo por primera vez en castellano en 1553, "imitado del italiano contrabasso", mientras que el *Diccionario de autoridades* dice que el "contrabaxo es la voz más profunda, que suena en proporción octava del baxo". Pero en su sentido más extendido el término alude a los contrabajos de cuerdas de la familia de las violas y de los violines, es decir, unos instrumentos de arco creados para reforzar la base de la estructura armónica y ser el fundamento de toda la construcción polifónica.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 142; Andrés, R. (2009), pp. 150-152; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 204; Bennett, R. (2006), p. 19; Randel, D. M. (2004), pp. 289-290; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 178-179; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 179; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 918; Tranchefort, F-R. (1985), p. 159 y p. 163

Contraugusto

V. Trombo

Control

Telón* colocado al norte de la pista central del circo. Debe ser practicable, es decir, no meramente figurado sino que pueda usarse. Suele hacerse en terciopelo rojo y, por lo general, ornamentado con cordelería clásica. Asimismo, debe de existir un contra telón de color negro.

En el circo, al telón se le denomina control y es, junto con el pasillo central, la carpa*, la pista de circo*, la cúpula de circo* y la iluminación, uno de los elementos escénicos.

Ref.: Higuera Guimerá, J-F. (1998), pp. 264-265

Cordal

Pieza de fijación de las cuerdas* situada en la parte inferior de los instrumentos de cuerdas frotadas y punteadas. En los primeros, el cordal tiene forma de triángulo invertido, estando la punta sólidamente fijada a la tablilla inferior de la caja de resonancia* y a la tapa perforada donde se sujetan las cuerdas. Este cordal debe ser capaz de resistir una fuerte tensión debido a la pronunciada altura del puente*. En los instrumentos de cuerdas punteadas, es el mismo puente –de menor altura y encolada en la tapa armónica– el que hace la función de cordal.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 149; Randel, D. M. (2004), p. 301; Tranchefort, F-R. (1985), p. 332

Cordiona
V. Verdulera

Cornamusa
Instrumento aerófono* compuesto por la combinación de una bolsa o fuelle* de aire y por varios tubos sonoros de lengüeta* simple o doble que salen de dicha bolsa. En la actualidad podemos encontrar diferentes denominaciones nacionales o locales, aunque la diversidad de tipos es más aparente que real. En realidad, existen dos tipos principales diferenciados entre sí por la forma y por la lengüeta del tubo melódico: una que presenta un tubo cilíndrico y lengüeta simple (familia de los clarinetes*), característica de la Europa central y oriental, así como de India y del norte de África, y otra, de tubo cónico y lengüeta doble (familia de los oboes*), a la que pertenecen la mayor parte de las cornamusas de Europa occidental.
Para Sebastián de Covarrubias (1611) es "cierto instrumento a modo de gaita*, de que usan los villanos de la campaña de Roma y Nápoles". El vocablo se aplicó de manera ocasional y modo genérico a determinados aerófonos de uso pastoril, como el caramillo*, la flauta*, etc.
En general, en castellano el término gaita prevaleció sobre el de cornamusa, de origen francés. Joan Coromines (1954) señala que la palabra está compuesta por *corner* ("tocar el cuerno") y *muser* ("tocar la *musette*").
En Europa se ha utilizado desde el siglo XIII, convirtiendo su uso folclórico en cortesano o haciéndola miembro de bandas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 150; Andrés, R. (2009), p. 153; Tranchefort, F-R. (1985), p. 253

Corneta

Tipo de trompa* formada por un tubo* de metal enrollado de sección cónica que termina en un pabellón en forma de campana. Se construyó en do, con conos y tonillos. Su registro va del fa2 al do5, estando afinada en si. Su sonido es algo más suave que el de la trompeta*. Al principio se utilizaba una boquilla* cónica profunda, ya que el instrumento estaba concebido originalmente para trompetistas.
Se utiliza en bandas militares, civiles y escolares de Europa y América. La corneta apareció por primera vez en Francia hacia 1828, momento en el que se introdujeron las válvulas en el *cornet* simple o corneta de posta*. En 1920 fue sustituido por la trompeta en la música de jazz y la música popular.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 150; Andrés, R. (2009), pp. 154-158; Randel, D. M. (2004), p. 302

Corneta de alguacil
Tipo de corneta* de lengüeta simple*. Suelen ser metálicas, de cobre o latón, y construidas en talleres especializados.
La corneta de alguacil es un instrumento cuya única función era la de llamar la atención de la gente ante el pregón del alguacil del pueblo.
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 48

Corneta de pistones
Tipo de corneta* de boquilla*. La corneta de pistones es un instrumento de metal que tiene una boquilla semiesférica. El sonido se produce por la vibración de los

labios. Suele tener tres pistones que hacen pasar el sonido por las distintas partes del instrumento, alargando o acortando su recorrido consiguiendo así dos octavas y media, y un sistema de tonos de recambio (o roscas) para cambios de tonalidad. Es un instrumento transpositor con una extensión de dos octavas y una quinta.
Las cornetas son muy utilizadas en las bandas militares, civiles y escolares.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* corneta de válvulas, p. 151; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 25

Corneta de posta
Tipo de cuerno, trompa* o corneta* de pequeño tamaño, recta o curva, generalmente enrollada en un círculo de unos pocos centímetros de ancho, que tocaban los postillones para avisar. Los extremos de la boquilla* y el pabellón* sobresalen formando entre sí un ángulo recto. Al principio eran muy pequeñas y abarcaban tan solo una octava, pero fueron adquiriendo de manera gradual mayor longitud, así como una mayor capacidad para tocar. Aunque por lo general son de proporciones estrechas, en ocasiones podían tener un taladro tan ancho como el de un bugle.
Sebastián de Covarrubias (1611) dice que la voz "corneta" es la "bozina hecha de cuerno, de que usan los caçadores monteros y los postillones". Más tarde el *Diccionario de autoridades* no mencionará la palabra "cuerno", sino que hablará de "la bocina ò trompetilla, de que usan los cazadores, monteros y postillones". Antiguamente los postillones llevaban un cuerno para avisar de su presencia que fueron sustituyendo con el tiempo por una pequeña corneta. La corneta de posta o de postillón es uno de los antepasados de la corneta de válvulas*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* corneta de postillón, pp. 150-151; Andrés, R. (2009), p. 158; Randel, D. M. (2004), p. 302

Corneta de postillón
V. Corneta de posta

Corneta de válvulas
V. Corneta de pistones

Corneta recta
Tipo de corneta* que se gestó en la Baja Edad Media y fue muy usada durante todo el siglo XVI y las primeras décadas del siglo siguiente. Fue llamada "muda", por la dulzura de su sonido, y "blanca", por el material en el que normalmente solía hacerse, madera de boj o marfil.
Ref.: Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 39

Cornetto
Instrumento de viento-madera con una boquilla* en forma de copa y seis agujeros para los dedos. La boquilla podía ser de marfil o de madera dura. Puede ser blanco o negro, pero a diferencia de los *cornetti* blancos, los negros son curvados, cubiertos con cuero, y están afinados en un registro más grave. A esta variedad de *cornetto* se le añadió un tudel* de latón, lo que dio origen al serpentón*.
El *cornetto* está considerado como el antecesor de la corneta*, la trompeta* y el trombón*, así como el predecesor inmediato del serpentón.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 159; Bennett, R. (2003), pp. 80-81

Corno di bassetto

Versión del clarinete* en registro tenor, con una forma similar a la del clarinete bajo. Usa la misma boquilla* del clarinete en si bemol, pero es algo más largo y angulado; alternativamente una campana de metal se inserta en su parte superior.

Fue creado hacia 1770 por Anton y Michael Mayrhofer, de Passau. Muchos compositores se sintieron atraídos por su timbre, como Mozart (que incluyó dos *cornos di bassetto* en su *Requiem*), Beethoven, Mendelssohn, Richard Strauss o Stravinsky.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 151; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 181; Bennett, R. (2003), p. 64; Remnant, M. (2002), p. 138

Corno inglés

Miembro grave de la familia del oboe*, afinado una quinta por debajo de este. Está compuesto por un tubo que mide 80 cm y rematado por un pabellón* en forma de pera, pabellón "periforme" (mientras que el del oboe es ligeramente acampanado). Esto hace que el timbre del corno inglés sea bastante más suave y dulce, incluso más melancólico, que el del oboe. El corno inglés es un instrumento transpositor (instrumentos cuyos sonidos están escritos a altura diferente de sus sonidos "reales"), oboe contralto, afinado en fa y extensión de mi2 a la4, que suena una quinta por debajo de la notación escrita.

La procedencia de su denominación es ambigua, ya que el instrumento parece no ser original de Inglaterra, ni ser un corno (todo instrumento de la familia de la trompa*). Su cuerpo curvo, de madera y no de metal como puede sugerir su nombre, hizo pensar que la denominación de "corno inglés" (*cor anglais*) respondía a una corrupción de *cor anglé*, "cuerno angulado". Otra de las hipótesis sugiere que se debió a su analogía con una trompa* inglesa semicircular de caza.

El corno inglés propiamente dicho se difundió hacia 1720, momento a partir del cual fue progresivamente mejorado. La idea de curvar su cuerpo –que podía tener hasta 85 cm de longitud– para facilitar su tañido, suele atribuirse al oboísta de Bérgamo Giuseppe Ferlendis (1755-1802). En 1839 Henri Brod fabricó el modelo actual.

El corno inglés se desarrolló a partir del temprano *oboe da caccia** (siglos XVII-XVIII), que se asoció al corno por su forma parecida. Durante el siglo XIX se dobló en un ángulo, ya que el instrumento era demasiado largo para tocarlo con comodidad. El pabellón bulboso también se tomó del *oboe da caccia*. Dentro de la orquesta el corno inglés hace ocasionalmente el papel de tercer oboe.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 151; Andrés, R. (2009), pp. 159-160; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 183 y p. 263; Beauvillard, L. (2006), p. 62; Bennett, R. (2003), p. 81 y *s.v.* transpositores, instrumentos, p. 309

Cornu

Instrumento aerófono* de bronce, que adopta la manera de una trompa* con forma de "G", fuertemente curvada y atravesada diametralmente por una barra de madera que permite apoyar el instrumento sobre el hombro. El *cornu* podía alcanzar hasta los 340 cm.

Musicalmente, el término alcanzó en Roma un sentido amplio y se aplicaba a diversos aerófonos, de ahí las habituales confusiones entre *cornu, buccina, tuba*, etc. Según Varrón (116 a.C-27 d.C.), el nombre *cornua* se debe a que en principio estos instrumentos se hacían con cuerno de buey.

Por lo general, el *cornu* romano fue empleado por la infantería, aunque en ocasiones también se tocaba con motivo de la celebración de algunas ceremonias religiosas, en los funerales o en espectáculos celebrados en los anfiteatros.

[Fig. 2]

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 160-161; Guidobaldi, M. P. (1992), p. 37

Cortina

Elemento de cierre de la embocadura de los escenarios teatrales, consistente en un paño grande de tela u otro material, con el que se cubren y adornan puertas, ventanas, camas y otros *ornamenta*.

Las cortinas fueron utilizadas por primera vez, como el *aulaeum** y el *sipario**, por los romanos y fueron reintroducidas en los siglos XVI y XVII con el arco de proscenio. A mediados del siglo XVIII se empezó a usar entre los actos, aunque pronto fue suplantada, para este propósito, por un telón pintado llamado telón corto*. En los siglos XVI y XVII, los actores españoles representaban regularmente delante de "paños o cortinas", ya que, salvo en las funciones palaciegas, la escenografía solía ser muy pobre. En 1767 fue suprimido su uso, colocándose en su lugar bastidores de lienzo pintados. En los corrales de comedias se utilizó como un recurso escenográfico para representar un cambio de escena e incluso ampliar el espacio físico. El propio actor corría la cortina cuando se trataba de un sueño para revelar alguna escena soñada o alegórica; cuando se trataba de una visión sobrenatural, se abría misteriosamente un hueco alto, acompañado de música, para revelar la figura divina, y se volvía a cerrar.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 511-512

Cortina a la griega

V. Telón griego

Cortina a la italiana

V. Telón a la italiana

Costillas

V. Huesera

Cothurnus

V. Coturnos

Cothurnus tragicus

V. Coturnos

Coturnos

Calzado de cuero, con una suela muy gruesa de corcho, y forma de bota ajustada, cerrada por delante con cordones. Las fuentes hablan de un posible origen asiático. Los *coturnos* no tienen una forma especial para cada pie, sino que podía usarse indistintamente en uno o en otro. Era utilizado por los actores de la tragedia clásica y, a partir de ahí, también designa la tragedia misma y el pie trágico.

La finalidad de los *coturnos* (del lat. *cothurnus* y este del gr. *kothornos*) era doble: que los actores parecieran más altos en la escena y, por tanto, más majestuosos y que la voz fuese más potente y clara. También se puede encontrar con la especificación "coturno trágico" (*cothurnus tragicus*), para diferenciarlo del coturno de uso corriente.

Su invención se atribuye a Esquilo, aunque para otros autores fue Sófocles el que llevó el uso del coturno a escena.

Suele ir acompañado en los textos de otros términos típicos del aderezo del actor trágico (*crocota**, *balteus**, *diabathra**, *epicrocum**, *laena**, *palla**, *sceptrum**, *syrma**, *zona**, etc.) y los ejemplos coinciden en señalar el aspecto magnífico y ostentoso –casi terrorífico– del que lo lleva.

La moda de los primeros años del siglo XIX se inspira en esta forma de calzado, aligerándola y dándole este nombre a un calzado ligero en forma de sandalia y sujetado mediante cintas entrecruzadas encima de la pierna. Se llama *alto coturno* para designar categoría trágica o elevada. Los actores de comedia, en contraposición, usaban zuecos.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 520; González Vázquez, C. (2004), *s.v.* cothurnus, p. 61; Fuente Ballesteros, R. de la y Villa, S. (eds.) (2003), p. 98

Crada

Máquina o tramoya* que, en los antiguos teatros como los corrales de comedias, servía para figurar gloria* y ascensiones.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 524; Gómez García, M. (1997), p. 221

Creciente turco

Instrumento idiófono* compuesto por un bastón o mango de madera, provisto de numerosas campanas*, carillones* y cascabeles* que, colocados en tres niveles diferentes, repicaban al ser agitados. El bastón, que suele estar pintado de rojo o marrón, está coronado por una estructura de metal plateada, formada por una serie de elementos, encajados los unos en los otros y separados por anillos de cuero. En el vértice superior de la mencionada estructura se coloca una medialuna o creciente turco, coronada a su vez por una estrella de cinco o de ocho puntas según su origen. De los extremos inferiores de la estructura penden crines de caballo como ornamento.

Los prototipos de este idiófono fueron utilizados por los antiguos egipcios, persas, árabes, coptos y tibetanos. Llegó a Europa durante el siglo XV y se hizo popular en el siglo XVI, cuando la llamada "música turca" se puso de moda. El creciente turco fue empleado por los ejércitos británico y alemán en los siglos XVIII y XIX. En Estados Unidos, el instrumento se hizo popular con el nombre de *jinggling Johnny* ("Juanito tintineante"). Algunos compositores destacados lo utilizaron en sus obras: *El rapto del Serrallo* de Mozart (1782), la *Sinfonía n.º 100, Militar* de Haydn (1794) o la *Novena Sinfonía* de Beethoven (1824). Actualmente, en las representaciones de estas obras, el creciente turco se sustituye por el triángulo* debido a razones técnicas. Berlioz incluyó cuatro crecientes turcos en su *Sinfonía fúnebre y triunfal* (1840).

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 106; Remnant, M. (2002), p. 178 y p. 257; Haine, M. (dir.) (1992), p. 64 y p. 151

Crepida

Sandalia que se usaba a diario entre los griegos.

Su uso se documenta en la comedia de asunto griego, que puede recibir el nombre de *fabula crepidata* debido a que los personajes podían calzar esta sandalia griega. Según otros autores la *crepida* designa la tragedia de asunto romano.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), pp. 61-62

Crocota

Túnica azafranada o de color pajizo que utilizaba el actor clásico de comedia y de tragedia.

En la vida cotidiana era usada por mujeres, sacerdotes de Cibeles y por hombres con fama de afeminados. Esos mismos valores pueden ser identificados también en los ejemplos teatrales, en los que se vislumbra que es considerada como una prenda valiosa.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 62

Cromorno

V. Orlo

Crótalos

Instrumento idiófono* de golpe directo, cuyo nombre deriva del griego *krotala*, empleado en los ritos dionisíacos. Está compuesto de un eje rematado en un pequeño disco fijo, con un disco libre que sube y baja por el eje. Al agitar el instrumento, los discos chocan produciendo un sonido metálico agudo, que puede alcanzar un ritmo insistente. Los crótalos antiguos, como el *mainit* egipcio, estaban compuestos por dos largas tablillas de madera unidas en su base por una empuñadura (o bien atadas mediante una correa), llevando en su extremo superior un platillo* metálico con la parte cóncava vuelta en sentido contrario; en un primer momento fueron de madera y después de marfil, aunque parece que los más corrientes eran de bronce. La forma moderna es la de dos pequeños platillos de bronce, cada uno sujeto por un cordel entre el pulgar y el índice, que se golpean uno contra el otro acercando sus bordes.

Címbalos* y crótalos, junto con el tímpano* o pandero*, y el *aulós**, o flauta doble*, son los instrumentos característicos de la fiesta báquica. En general, los instrumentos de percusión predominan en los ritos dionisíacos. Los fieles de este culto orgiástico se entregan a la euforia de la música y del baile y se ven arrastrados a un estado de manía, de locura divina. A través de la danza frenética, extática, el delirio y el frenesí se apoderan de ellos, y alcanzan un estado de sobreexcitación que conduce al entusiasmo, en el sentido original de la palabra (*en-theós*), es decir, la posesión divina. El hombre rompe las ataduras de su prisión corporal, adquiere cualidades sobrehumanas, y se funde con el dios. La música y la danza, como el vino, son instrumentos de la posesión y de la transformación que permiten sumergirse en un estadio nuevo de conciencia, en una existencia radicalmente diferente, y participar de la esencia divina que es fundamentalmente inmortal.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 154; Andrés, R. (2009), pp. 161-162; Greenberg, M. (edit.), ThesCRA, vol. 2 (2004), *s.v.* music, pp. 348-351; García Sáiz, M.ª C., Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (dirs.)

(1999), P. Cabrera, pp. 234-235; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 250-251; Pepa Pozo, I. (1992), p. 6; Tranchefort, F-R. (1985), p. 38

Cuaderno del personaje

El que contiene la parte del libreto* que corresponde representar a un determinado actor, que lo posee. En el cuaderno el actor conserva los parlamentos correspondientes a su papel. El texto dramático ocupa solo la mitad de la página, y en la otra mitad se anotan las indicaciones del director, así como todo aquello que el actor necesita para interpretar adecuadamente su personaje.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 533; Gómez García, M. (1998), p. 225

Cuadrante aéreo

Cuadrado de tubos colocado en la cúpula del circo*. A estos tubos se le da la separación necesaria para que el gimnasta pueda sujetar las piernas desde la rodilla al pie, de forma que el resto del cuerpo cuelgue en el aire, y así pueda coger o voltear a otro gimnasta con las manos. El artista puede igualmente sostener un trapecio* para que otro actúe, o bien sujetar con la boca un dental para realizar un remolino. Unos de los más conocidos gimnastas circenses en realizar este tipo de ejercicios fueron los Grecos (Price, 1945), que en el cuadrante realizaron ejercicios de equilibrios de nuca, el uno sobre el otro; pero lo más destacable fue el volteo de manos a rodillas, donde el portor con el cuerpo colgado sujetaba al "ágil" por las manos y este a su vez se soltaba en el aire, dando una vuelta para que le cogiera nuevamente por los tobillos. Este tipo de ejercicios se realiza en la época sin red de protección*.

Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), pp. 27-28

Cuerda

Hilo o conjunto de hilos fijados a la cámara resonante de un instrumento musical* y sometidos a tensión. Las cuerdas pueden ser de materiales, grosor y longitud distintos lo que proporciona notas diferentes, a mayor grosor la vibración es más lenta y, en consecuencia, más grave es el sonido. Aunque pueden ser de materiales diversos los más habituales son la tripa de cordero, seda, alambre, cerdas de caballo y nailon u otros materiales sintéticos. En el caso del piano* moderno, las cuerdas (encordadura) son de acero tensado. Las correspondientes a las graves son de acero revestido con alambre de cobre. A excepción de los registros graves, las cuerdas son tres por nota. La altura del sonido de cada cuerda del piano está en relación con su longitud, su diámetro, la densidad del metal y la tensión a la que está sometida. Actualmente, la tensión a la que se somete una cuerda simple es de unos 100 kg. Las cuerdas de un piano de cola* pueden estar sometidas a una tensión de más de 30 toneladas.

Los instrumentos musicales de cuerda se describen como cordófonos, se clasifican según sus formas en liras*, arpas*, cítaras* y laúdes* y sus distintos sonidos pueden obtenerse punteando, percutiendo, frotando o pasando un arco por sus cuerdas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 156-157; Pedrell, F. (2009), p. 125; Randel, D. M. (2004), p. 321; Siepmann, J. (2003), p. 26; Remnant, M. (2002), p. 28; Tranchefort, F-R. (1985), p. 333

Cuerda elástica
Cuerda tendida en horizontal y sujeta por dos muelles*, de manera que adquiera la suficiente elasticidad para poder practicar ciertos números circenses.
El gran maestro del género fue Kannan Bombayo, quien practicaba el doble salto cayendo a horcajadas sobre la cuerda. Su número fue retomado años más tarde por Li-Suang.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* corde élastique, p. 181

Cuerda lisa
Cuerda o soga tendida en vertical y sujeta por ambos cabos a puntos fijos que, en origen, servía para subir hacia los aparejos aéreos (trapecios*, barras*, etc.) destinados a números circenses de equilibrio.
La adopción de la estafa* ha permitido crear números espectaculares que tuvieron como principales protagonistas a Marie Foucart, Léona Dare, Lilian Leitzel o Chrysis de La Grange.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* corde lisse, p. 181

Cuerda volante
Aparejo aéreo, anterior al trapecio*, compuesto por una cuerda tendida sujeta por sus dos cabos.
En el siglo XVII, el trabajo en la cuerda volante era practicado por los bailarines de cuerda y funambulistas. En ella se practican diversos ejercicios gimnásticos como ejercicios en suspensión, torniquetes, torbellinos y falsas caídas.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* corde volante, p. 182

Cuereta
Nombre con el que se conoce en la región oriental de Venezuela (particularmente en el área del golfo de Cariaco, estado de Sucre) al acordeón* de botones de fabricación industrial. Sus dimensiones son menores que las del acordeón normal y utiliza un teclado* doble de botones, uno melódico para la mano derecha y otro para la mano izquierda.
Se presume que su ingreso y difusión en el oriente venezolano, donde ha alcanzado una gran popularidad, se debe a una inmigración de corsos e italianos que se instalaron en dicha región hacia finales del siglo XIX y principios del XX.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 1, p. 41

Cuerna
V. Cuerno

Cuerno
Instrumento aerófono*, normalmente de forma curva, que se construía por lo general con asta de buey o de carnero, pudiendo o no constar de agujeros.
Usualmente, fueron instrumentos construidos por los pastores y servían para comunicarse a distancia y llamar al ganado, pero también su uso se extendió para la comunicación entre los pueblos, ya como toques de guerra o como aviso de convocatoria.

Equivale al *qeren* hebraico y al *kéras* griego. Aristóteles (384-322 a.C.) en su *Órganon* señala que el cuerno se cocía al calor del fuego para malearlo y darle mejor sonoridad.
Usado desde el Neolítico como instrumento de señales, tenía un sonido áspero y sordo. Con el descubrimiento del bronce, se ornamentó con este metal, y tiempo después, sobre todo en los países nórdicos, se fabricó enteramente en bronce, a modo de trompa*. Su difusión en el continente europeo se produjo a través de los pueblos celtas; por el sur, los etruscos también aportaron cuernos ornamentados y provistos de una gruesa anilla protectora en su extremo superior; asimismo, se empleaban cuernos de marfil, bronce y madera. Durante las primeras centurias medievales apenas experimentó evolución y solo producía un sonido fundamental. Ya hacia el siglo x, aparecería un cuerno con boquilla* y orificios para su digitación, constituyendo un lejano antecedente de la corneta* utilizada a partir del siglo xv.
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 163-164; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 41; García Medina, C. (1987), p. 33

Cuerno alpino
V. Trompa alpina

Cuerno de cabra
V. Chifla de cabrero

Cuerno de caza
Instrumento aerófono* semejante al cuerno de porquero*. Algunos de ellos pueden llevar acoplada una embocadura metálica y un asa o correa para colgar.
Los monteros lo utilizaban para llamar a sus realas de perros en las monterías.
Ref.: García Medina, C. (1987), p. 33

Cuerno de ganadero
V. Cuerno de porquero

Cuerno de llamada
Instrumento aerófono*, particularmente raro, compuesto por un cuerno* de animal vaciado, a menudo decorado con motivos en relieve, con una montura en metales preciosos.
El cuerno de llamada se utilizaba generalmente para llamar a los fieles antes de las ceremonias religiosas en los distintos cultos, aunque también pudo tener un uso como relicario*, como recipiente para contener los Santos Óleos o como tintero.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* corne, p. 271

Cuerno de porquero
Instrumento aerófono* de boquilla* construido por los pastores y que servía para dar señales o llamar al ganado. El instrumento consiste en un cuerno* de vaca al que se le secciona la punta, dejando un pequeño orificio por el que se sopla. La vibración que se produce se amplifica en el interior del cuerno. Dan solo una nota y carecen de melodía.
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 41; García Medina, C. (1987), p. 33

Cuerpo
Parte fundamental de cualquier instrumento musical*. En los instrumentos cordófonos* pulsados o frotados, el conjunto de elementos que forman el núcleo al que se adhiere el mástil*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 158

Cuíca
Tambor* de fricción afrobrasileño. Es de pequeño tamaño y está fabricado en barro. Se halla muy extendido y goza de gran popularidad, especialmente en la música de baile.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 321; Benenzón, R. O. (2004), p. 110

Cuna
Dispositivo para simular el efecto de nevada. Consiste en una pieza grande de lona, perforada con múltiples agujeros, que se encuentra suspendida entre dos juegos de tiros, de modo que la lona quede combada. Al ser movida, la cuna se balancea y libera a través de los agujeros cortados en la lona, nieve de papel o de polietileno, que previamente se han depositado en ella, con un ritmo constante y suficientemente prolongado, revoloteando hacia el escenario para simular la caída de la nieve.
Para ocultar la cuna de la vista del público se suele emplear una bambalina de aire*. También denominada bolsa de nieve.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 553; Gómez García, M. (1997), p. 229

Cúpula de circo

Elemento esencial en el espectáculo de circo con el que se cierra el espacio escénico total. Además es imprescindible para resaltar los números aéreos, como, por ejemplo, los trapecios volantes*. La altura ideal de la cúpula se sitúa entre los 22 m y los 23 m desde el nivel de la pista de circo*.
Ref.: Higuera Guimerá, J. F. (1998), pp. 264-265

Cymbalum
V. Címbalos

D

Daff
Pandero* cuadrado formado por un bastidor de madera cubierto por piel por los dos lados, uno de ellos decorado con pintura. Este tipo de panderos, de diferentes dimensiones, se utilizan en cantos y danzas principalmente por mujeres. Algunas variedades pueden tener cascabeles* y otras bordones*.
Su nombre asirio es *meze*, hebreo *tof*, árabe *daff*, griego y romano *tympanon*, mozárabe *pandair*, en el norte de África *bendir* y en Galicia *pandeiro*.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 323; Paniagua, E. (2003), p. 50

Dat
Casete* de pequeño tamaño que contiene una cinta magnética* en la que se almacenan las señales derivadas de una grabación digital.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 161; Calvo, C. (2007), p. 55

De kin
V. Te-kin

Decorado
Conjunto de elementos como telones*, bambalinas*, bastidores*, trastos*, etc., que se colocan en el escenario para crear el ámbito de la puesta en escena. Actualmente, son también considerados componentes de la escenografía ciertos elementos que figuran su ambientación como, por ejemplo, la iluminación. Durante el

siglo XVII evolucionaron hacia formas cada vez más complejas de decorado que continuaron, durante el siglo XVIII, en forma de telones pintados, buscando un mayor realismo y rigor histórico en la ambientación de las obras. El siglo XIX marca el momento de la máxima elaboración y adorno del decorado pintado y, a la vez, la búsqueda del máximo realismo, abandonando los telones y construyendo en escena* una réplica del mundo real. En la actualidad, es considerada un elemento más de la puesta en escena que debe ser coherente con el resto de los elementos expresivos.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 569-570; Gómez García, M. (1997), p. 243; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 54

Decorado «a la francesa»

V. Decorado corpóreo

Decorado abstracto

Decorado* formado por escasos recursos de escenografía que sugieren la totalidad del marco espacial, en el que la escena se desenvuelve por lo general sobre una cámara o fondo de cortinas*. El lugar o ambientación están sugeridos por escasas piezas de decoración (una puerta, un árbol, una construcción metálica, etc.) que pueden transformarse durante la acción o a los que se añaden distintos accesorios a lo largo de la representación. El decorado abstracto suele constar de algunos trastos a los que da fondo la cámara o ciclorama*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 570; Gómez García, M. (1997), p. 243; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 55

Decorado armado

Decorado* compuesto por trastos y bastidores* que pueden ser armados y desarmados con rapidez sobre la escena*. Por lo general, se construye a base de envarillados o armazones* que se unen entre sí. Una vez armados, toda la serie de bastidores que cubren el fondo de la escena, pueden fijarse a un tiro de cuerda y ser levantados en bloque desde la tramoya*. Se utiliza generalmente para montajes que requieren varios cambios de decorado en el curso de la representación. Se conoce también como «decorado a la italiana», frente al decorado corpóreo* o «a la francesa».

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 570; Gómez García, M. (1997), p. 243; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 55

Decorado cerrado

Decorado* compuesto por bastidores* que cierran totalmente el fondo y los laterales del espacio escénico, además de contar con un plafón* que hace de techo. Estos elementos, le permiten formar una escena* de interior abierta solo por la embocadura. También puede recibir el nombre de gabinete.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 570; Gómez García, M. (1997), p. 243; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 55

Decorado colgante

Decorado* que se cuelga, en su totalidad o en parte, del peine* y que puede ser levantado hasta el telar* para retirarlo de la escena. Por lo general, el decorado col-

gante se compone de telones*, patas* y bambalinas*, pero también pueden colgarse otras piezas de decoración, bien sea individualmente o formando conjuntos.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 55; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 243

Decorado construido

Decorado* cuyos elementos escenográficos han sido realizados y dispuestos de acuerdo con las exigencias de la óptica y la convención teatral, así como por las consecuentes deformaciones exigidas por dicha óptica.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 243

Decorado corpóreo

Decorado* que consiste en elementos escenográficos, como trastos y practicables, consiguiendo un efecto en tres dimensiones. Las distintas piezas de decorado se construyen en el taller de escenografía y más tarde se transportan al escenario para el montaje. También se conoce como decorado «a la francesa», frente al decorado «a la italiana».

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 243; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 55

Decorado de exterior

Decorado* que representa un espacio abierto como los campos de una región, un paisaje marítimo, etc.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 244

Decorado de interior

Decorado* que representa un espacio cerrado, como el interior de una vivienda.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 244

Decorado esquemático

V. Decorado abstracto

Decorado figurativo

Decorado* cuyos elementos escenográficos tratan de figurar la realidad.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 573; Gómez García, M. (1997), p. 244

Decorado permanente

Decorado* consistente en elementos escenográficos fijos que no se cambia durante la representación.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 574; Gómez García, M. (1997), p. 244; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 55

Decorado simultáneo

Decorado* que cuenta con dos o más escenografías* situadas en distintas zonas del escenario* y destinadas a complementar áreas de actuación diversa. El decorado simultáneo, que se originó en la Edad Media, suele instalarse hoy en escenarios de grandes dimensiones o al aire libre. El cambio de una a otra escena se realiza me-

diante la utilización de reflectores y el cierre o apertura de comodines*. Actualmente, este tipo de decorados permanece visible y es utilizado paralelamente a lo largo de la representación, pasando los personajes de un lugar a otro o actuando simultáneamente en dos o más lugares.

Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 244; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 56

Dédacorde

Guitarra* con cuerdas* de bajo adicionales de afinación do1 re1 mi1 fa1 sol1 la1 re2 sol2 si2 mi2.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 162

Deus ex machina

Grúa que se usaba en los teatros griegos para simular el vuelo de un personaje. El personaje, un dios, aparecía en el curso de una representación teatral, por lo general descendiendo de las alturas del escenario mediante la intervención de un artificio. El *Deus ex machina* ("el dios que sale de la máquina") resolvía, con su intervención, una situación conflictiva que los humanos eran incapaces de solucionar por sí mismos. Tiempo después, su función pasó a ser cubierta por la *anagnórisis* o reconocimiento, por el arrepentimiento (en el teatro religioso medieval) y, en época más reciente, por distintos recursos de dramatización y concepto. En su dimensión original, el *Deus ex machina* fue recuperado por el ballet y el melodrama de los siglos XVII y XVIII. En los corrales de comedias el artilugio utilizado para verificar la aparición del *Deus ex machina* se denominaba *crada**.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 592; González Vázquez, C. (2004), pp. 65-66; Gómez García, M. (1997), p. 250; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 57

Devanadera

En el teatro, dispositivo que hace girar un bofetón*. La devanadera también se utiliza como instrumento sobre el que se mueve un bastidor de teatro* pintado por los dos lados para hacer mutaciones rápidas en los teatros.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 593

Diabathrum

Calzado helenizante a modo de escarpín* (zapato de una sola suela y costura) que se emplea en la tragedia griega y romana.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 66

Diabla

En los teatros, batería de luces que cuelga del peine* y que están ocultas al público por una bambalina*. Generalmente, las diablas forman circuitos de color y se utilizan para completar la luz de ambiente. Son conocidas también con el nombre de herces, herses o sombras.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 593; Gómez García, M. (1997), p. 251; Gómez, J. A. (1997), p. 84

Diábolo

Juguete de malabarismo, de madera, caucho, metal u otra materia, formado por dos flancos* (casquetes o conos*) unidos por sus cúspides, y que se pone en rotación

con los palos de mano (de unos 20 cm de largo) que están unidos en sus extremos por un hilo. El ascenso y descenso de ambos palos hacen que el diábolo, en su movimiento de rotación, vaya y venga sobre el hilo, que además permite lanzarlo al aire y recogerlo de nuevo.
De origen oriental, el diábolo es uno de los juegos predilectos de los malabaristas chinos, donde recibe el nombre de *tjouk-pang-oul* o *kouen-Gen*. El diábolo fue importado a Europa, fundamentalmente a Inglaterra, en 1794 por lord MacCartney, embajador en China, llamándolo "cono volante" o "diablo sobre dos palos".
Uno de los primeros malabaristas en utilizar este objeto fue Ramo Samo, en 1820. El desarrollo de números completos de malabarismo con este objeto es muy tardío, data de comienzos del siglo xx. Mac Sovereign fue uno de los pioneros del género. Su número fue retomado en 1950 por su alumno Farchi.
En general, son muy utilizados en numerosos espectáculos malabaristas circenses, en especial por los llamados antiguos juglares (*jongleurs*), personas que practicaban juegos de equilibrio y destreza con mazas*, bolos, pelotas, etc., sirviéndose de las manos y de los pies y, en ocasiones, de la nariz y la cabeza.

[Fig. 70]

Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 186; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 46; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), p. 96; López Gómez, F-S. (1997), p. 379; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* diabolo, pp. 18-19; Ulibarrena Arellano, J. (1995), p. 33; Blanco García, T. (1993), p. 236; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, *s.v.* jongleurs, p. 19; Grunfeld, Fr. V. (1978), pp. 260-261

Diali

Nombre con el que se conoce, en los pueblos del valle de Mekong-Yunnan (China), al oboe* de lengüeta* batiente realizado en madera y cobre.

En el budismo tibetano, la música es una práctica fundamental en los servicios religiosos o como acompañamiento para establecer una conexión con un tipo determinado de energía del *mantra*.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009)

Diapasón

Instrumento que consiste en un cuerpo de acero doblado sobre sí mismo en forma de "U" o de horquilla metálica con dos puntas, generalmente con un mango para sostenerlo. Al percutirlo, emite vibraciones de 440 Hz de frecuencia, cifra que corresponde al la3 de la escala, a menos que se indique que su afinación corresponde a otra nota.
El diapasón fue inventado en 1711 por John Shore (1662-1752). Es usado por cantantes e instrumentistas para afinar adecuadamente.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 165; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 600; Randel, D. M. (2004), p. 329; Gómez García, M. (1997), p. 252

Dio-Dio-Dias

Nombre que se le da en Filipinas a un tipo de flauta de pan* de bisel* y sin canal. Este instrumento está compuesto, por lo general, por seis tubos de bambú, de diferentes tamaños, abiertos y unidos entre sí con fibra vegetal.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 61-63

Diorama
Panorama* en que los lienzos que mira el espectador son transparentes y pintados por las dos caras. Al hacer que la luz ilumine unas veces solo por delante y otras por detrás, se consigue ver en un mismo sitio dos cosas distintas.
Este recurso escenográfico fue concebido por Louis-Jacques Daguerre en 1822.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 612; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 827; Gómez García, M. (1997), p. 258

Disco
Soporte plano de información en forma de lámina circular, de material y dimensiones variadas, pero válido para grabar en ella señales acústicas y/o visuales o digitales, que después pueden traducirse en sonidos y/o imágenes o información tras su lectura y reproducción mediante el oportuno aparato.
Este sistema de almacenamiento ofrece una imagen y sonido superior a la de las grabaciones de películas cinematográficas* en cintas de vídeo*.
Los primeros discos de laca se utilizaron en el gramófono* y se reproducían a una velocidad de entre 74 rpm y 82 rpm, llegando a establecerse como norma la de 78 rpm.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 168-169; Konigsberg, I. (2004), pp. 166-167; García Ejarque, L. (2000), p. 144; Díez Carrera, C. (coord.) (1998), p. 419

Disco zumbador
Disco de madera, hueso, papel o plástico con dos agujeros en el centro por los que pasa una cuerda atada en sus extremos. Al rotar el disco, la cuerda se enrolla y cuando esta vuelve a su estado inicial haciendo girar el disco, se produce el zumbido. Este proceso se puede repetir utilizando la inercia del disco, que vuelve a enrollar la cuerda.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 40

Disklavier
Versión electrófona de la pianola* moderna en la que el rollo se sustituye por un disquete informático y el mecanismo por un sistema electrónico.
Este instrumento, fabricado por primera vez por Yamaha en 1988, se considera heredero del sistema Welte-Mignon*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 169

Dital
Dispositivo que, en el arpa dital* y el arpa-laúd*, es manejado por los dedos para elevar un semitono la afinación de las cuerdas individuales.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 170; Randel, D. M. (2004), *s.v.* arpa dital, p. 81

Domador de juguete
Juguete que representa a escala una figura* masculina que suele ir ataviada con ropa de llamativos colores, propia de actividades relacionadas con el mundo del espectáculo, especialmente el circo. Del personaje, o de alguno de sus elementos, suele sobresalir un pivote que sujeta algún otro elemento que gira al accionar el mecanismo del que está dotado, normalmente de cuerda*.

Los juguetes de circo más llamativos eran los payasos*, los equilibristas* y las fieras (v. Animal de juguete*), pero lo cierto es que no había espectáculo completo si faltaban los otros artistas: músicos, domadores o jefes de pista*.

[Fig. 73]

Ref.: Delgado Bellón, L.; García Cifuentes, T. y García-Hoz Rosales, C. (2009), p. 14; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* dompteur, pp. 24-25

Dombra

V. Dömbra

Dömbra

Laúd de mástil largo* doble, antecesor de la balalaica* y utilizado en antiguas regiones soviéticas de Asia central, especialmente en Kazajstán, Kirguizistán, Turkmenistán y Mongolia. El *dömbra* asiático es triangular, por lo general tiene dos cuerdas* que se pulsan con plectro* y puede o no tener trastes*.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 113; Randel, D. M. (2004), p. 353

Domra

Antiguo laúd* ruso de mástil largo*, es una versión del *dömbra** del Oriente Medio. Tiene una caja de resonancia* plana y redonda, trastes* de metal y tres cuerdas* metálicas que se pulsan con un plectro*, con un timbre parecido al de la mandolina*. Se construye en seis tamaños: piccolo, primero, segundo, contralto, bajo y contrabajo.

El *domra*, utilizado en Rusia especialmente durante los siglos XVI y XVII, sigue siendo un instrumento típico de los *skomorokhi* o músicos itinerantes rusos.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 144; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 355

Doseno

V. Dossennus

Dossennus

Máscara cómica* de la farsa atelana (v. Cicirrus*) que también da nombre al personaje que la porta.

Dossennus encarna a un personaje cuyo físico se caracteriza por una joroba, quizás herencia del teatro popular etrusco. A partir de los textos conservados, se puede deducir que era sumamente inteligente –la astucia es su principal cualidad–, avaro, voraz y glotón, además de tener un cierto afán por ser un parásito. Lo encontramos como maestro de escuela, detective, sabio, filósofo o, simplemente, con ganas de comer y beber, pero no está clara la relación entre su deformidad física y sus rasgos psicológicos.

El nombre de este personaje en griego, el "Jorobado", está atestiguado en una moneda de plata encontrada en Posidonia y fechada en el último tercio del siglo IV a.C. Este dato permite concluir el origen osco-etrusco del nombre, revela la asimilación total de los elementos itálicos en el ambiente colonial griego y valida la hipótesis de que el origen se podría deber a un nombre propio. Dossennus respondería a un nuevo tipo sociológico, producto de la superposición de la aristocracia itálica sobre

los colonos griegos en esas nuevas ciudades industriales y comerciales como Posidonia, lo que pudo originar la aparición, quizás en esa misma ciudad, de una máscara que ridiculizase a esos nuevos ricos o dirigentes. Eso explicaría los pocos puntos en común que Dossennus tiene con otras máscaras de la atelana.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 77

Dril-bu

Campana* ritual tibetana.

Como la ley cósmica, bajo su aspecto positivo y negativo, el *dorjevajra* (el rayo) y el *dril-bu* son dos objetos inseparables que representan los medios eficaces y la sabiduría. Como fuerza o energía, el *dril-bu* simboliza los aspectos femeninos. Como camino hacia el estado de Buda, simboliza el *sherap*, es decir, la sabiduría suprema. No es posible alcanzar la liberación y el conocimiento de la totalidad o el estado de iluminación, si no se combinan estas dos fuerzas.

Ref.: Poupard, P. (2003), p. 494

Duduk

Oboe* rústico, propio de Armenia y Turquía, de ocho orificios y cuerpo cilíndrico de madera que puede alcanzar una longitud de 40 cm. Tiene una lengüeta* doble de gran tamaño que produce un armonioso sonido controlado con la respiración y la presión de los labios.

El *duduk*, que de modo habitual se construye con madera de peral o nogal, tiene en sus ejemplares hechos con albaricoquero un añadido a su tradición más genuina, que enlaza la madera de este árbol con las antiguas tradiciones míticas del monte Ararat. Su lengüeta permite una ligera modificación de altura sonora gracias a la inserción de una especie de varilla móvil.

Propio de la cultura musical armenia está extendido, sin embargo, por toda la zona caucásica y Anatolia. Parte de su repertorio está tomado de los cantos litúrgicos que conforman los Sharagan, conocidos desde el siglo VII, en cuya creación intervinieron, entre muchos otros, músicos y teólogos como Grigor Naregazi (951-1172). Asimismo le son propias las danzas y canciones amorosas denominadas *ashug*, que eran cantadas en los siglos XVI y XVII.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 168; Paniagua, E. (2003), p. 39

Duff

V. Daff

Dulcemel

Cítara de tabla* que suena por medio de percusión, no de pulsación. Los instrumentos de la familia del dulcemel tienen normalmente cajas de resonancia* trapezoidales, de unos 120 cm de largo y 150 cm de ancho, y cuerdas* metálicas, dispuestas en órdenes de tres a cuatro, divididas en longitudes desiguales por medio de puentes* altos. Las cuerdas discurren en paralelo respecto al lado largo, que es el más cercano al intérprete, con el instrumento colocado horizontalmente. Lo más habitual es que los dulcemeles tengan dos puentes largos o dos filas de puentes; el primer orden de cuerdas pasa por encima del puente

que queda a mano derecha y a través de un agujero en el puente de la izquierda, alternándose sucesivamente y produciendo dos planos ligeramente inclinados que se cruzan en el centro. Las cuerdas se percuten con ligeros macillos* de madera.
El dulcemel se conoce desde la Antigüedad y se utilizó en el reino de Asiria. El precursor inmediato fue el Hackbrett suizo. Otros instrumentos de la misma familia son el *santir* de Persia, el *chang* ruso, el *santor* hindú y el *yang king** coreano. Este instrumento también es típico de la región de los Apalaches en Norteamérica, donde fue introducido por colonizadores escoceses durante el siglo XVII.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 176; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 140; Randel, D. M. (2004), p. 357

Dulzaina

Instrumento aerófono* de doble lengüeta* que consta de tres partes: tronco, tudel* y lengüeta*. En las dulzainas más rústicas de maderas autóctonas, el tronco es una pieza troncocónica que generalmente tiene entre seis y ocho agujeros y dos agujeros de afinación llamados oídos. El tudel es un tubo*, normalmente metálico, cuya misión es unir la lengüeta al tronco. La lengüeta doble consiste en dos láminas de caña o asta que, al vibrar, producen el sonido característico de este instrumento.
Según Joan Coromines (1954), la voz *dulzaina* procede –al igual que el español y catalán *dolçaina* y el italiano *dolzaina*– del francés antiguo *douçaine*, que encontramos en *Li temps pastour* de Guillaume de Machaut (1300-1377).
La llegada a España parece producirse durante la Edad Media, tanto si se acepta su procedencia desde el centro del continente europeo –con los músicos que se incorporaban a las capillas cortesanas– como si llega desde el continente africano, donde todavía hoy se sigue utilizando con el nombre de *algaita**. Siguiendo fuentes iconográficas relativas a la dulzaina (friso de un ventanal del claustro del palacio del rey Martin, en el monasterio de Poblet –siglo XV–, obra de François de Sulau, o el *Retablo de la Virgen* (siglo XV) en el Museo Provincial de Zaragoza), es posible que su aspecto exterior fuese, ya desde tiempos medievales, el de un instrumento recto con una terminación en forma de copa, ensanchamiento que pudo suprimirse a lo largo del siglo XVI. La dulzaina medieval desaparece y solo queda su nombre aplicado con carácter genérico a diferentes instrumentos populares que tienen poco en común con esta, muy utilizado en diferentes fiestas populares, quedando como una especie de chirimía* con pronunciado pabellón, que generalmente se acompaña de tamboril en la música folclórica (*La boda*, de Francisco de Goya).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 176; Andrés, R. (2009), pp. 171-172; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 16; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 26; Bertran i Luengo, J. (2001), p. 104; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 91-93

Dung-chen

Gran trompeta* ritual tibetana, de tubo* cónico y 175 cm de longitud. Puede llegar a tener 7 m y está hecho en secciones que se pliegan para su transporte.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 41

Dutar
Laúd de mástil largo* originario de Irán y de Asia central con dos cuerdas* de seda o de metal, un mástil* con trastes* y un cuerpo periforme.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 360

Dvojnice
Flauta doble* de origen eslavo hecha de una sola pieza de madera, cuya forma suele ser prismática. Tiene dos conductos de aire paralelos y una boquilla* doble. Suele fabricarse en madera de sicómoro, fresno o cerezo y puede alcanzar entre 30 cm y 40 cm de longitud. La mayoría de las piezas cuentan con cuatro agujeros en uno de sus tubos*, para los dedos de la mano derecha; y tres en el otro tubo, para los de la izquierda. El *dvojnice* suele ornamentarse con diseños geométricos tallados. A veces se construye a partir de dos tubos separados que se unen posteriormente.
Es un instrumento pastoral común a muchos países de los Balcanes.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 126

Dvoyanka
V. Dvojnice

E

Ecón
V. Ekón

Ekátyákattyá
Idiófono bubi (Guinea Ecuatorial) de golpe indirecto, consistente en frutos secos de leguminosa cuyas semillas suenan y que son sacudidas en suspensión ensartadas en una cuerda vegetal. Se sujetan al tobillo o se sacuden con la mano.
Este instrumento se utiliza para llamar al espíritu antes de iniciar cualquier ceremonia (Martín Molino, 1989:271, 323). El oráculo, antes de consultar al espíritu sobre el más allá, golpea la tierra con la vara del espíritu a la que se halla sujeta el *ekátyákattyá* que, al agitarse produce ruido con sus semillas. En Moka, se conserva en la celda del espíritu y se saca para pasarlo por el pecho, frente o cabeza y así invocar al espíritu. También lo usan en los tobillos en algunas danzas, golpeando alternativamente los pies contra el suelo. Entre los krío, consiste en una tira vegetal de la que penden semillas de castaña africana que el *ñankué* hace sonar constantemente en el *bönkó* al danzar con los pies. La cultura bubi pertenece al Neolítico africano en sus últimas fases. Según Martín Molino, los bubis entrarían en la isla de Bioko hace unos 2.000 años, aunque estaría poblada desde épocas glaciares durante las que la recesión marina permitió el paso desde el continente de hombres y animales. El origen de la palabra "bubi" nos lo describe Aymemí (1942:22) y consiste en el saludo que habitualmente se emplea entre desconocidos: *Bóbëë, ö ípori*. La organización social bubi es diferente de las de las otras etnias de Guinea Ecuatorial. La

familia es la estructura básica de la organización política. Es una sociedad matrilineal (el vínculo de sangre solo existe entre el hijo y la madre). Este conjunto familiar matrialcal o *rihwèe* (*rijoé*), tiene una autoridad, unas normas además de un espíritu fundador y varios espíritus protectores.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 65, p. 67, p. 83, p. 248 y p. 262

Ekkyklema

En el antiguo teatro griego, tramoya* o maquinaria de efectos escénicos que puede considerarse como el antecedente de los decorados móviles que se desarrollaron posteriormente y que revela una supuesta escena de interior. Desde el punto de vista formal, se trata de un pequeño escenario* o plataforma baja con ruedas, a veces giratoria, y que, en su caso, era desplazable desde las puertas de la decoración de la casa o el palacio al exterior. Así, sería en realidad un elemento que rompe la distinción entre un acontecimiento ocurrido dentro y fuera. El *ekkyklema* sale por la puerta central y muestra escenas que ocurren dentro de la *skené*, sobre la plataforma se desplegaba un cuadro que representaba el resultado de una acción que había sucedido en el interior y, por lo tanto, no había sido presenciada por el público.

El *ekkyklema* se utilizaba en el teatro griego porque no estaba permitido mostrar escenas de asesinatos en el escenario. La plataforma era utilizada para mostrar un flash de las consecuencias de tal acción, o lo que había pasado después de la batalla. Se usaba por lo general en las tragedias para sacar del escenario los cadáveres, tal como el cuerpo moribundo de Hipólito en la escena final de la obra de Eurípides Hipólito coronado. Como refleja Margot Berthold, el *ekkyklema* "saca a la luz a todas aquellas figuras sombrías –el asesinato de la madre, de los hermanos, de los hijos– que habían actuado detrás de la escena" y revela "la sangre, el horror y la desesperación de un mundo desgarrado".

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 686-687; Fuente Ballesteros, R. de la y Villa, S. (eds.) (2003), p. 113; Osnes, B. (2001), p. 99; Gómez García, M. (1997), p. 276

Ekón

Instrumento idiófono* de percusión, de golpe directo, empleado en Cuba dentro del conjunto *biankomeko* para acompañar el canto y la danza en las sociedades secretas *abakuá*. Estas sociedades se localizan en las ciudades portuarias de La Habana, Cárdenas y Matanzas. También es utilizado en sus ritos por los ñáñigos, sociedad secreta cubana con fuerte influencia de los ritos negros de África. En su construcción se emplean láminas de hierro forjado o de hojalata, unidas por los bordes con remaches fijados a golpe de martillo* o con soldaduras metálicas. Para su ejecución, el *ekón* se sostiene por el mango, manteniendo las aberturas de las campanas* hacia arriba en sentido contrario al cuerpo del ejecutanteEl término tiene su origen en las lenguas de los grupos étnicos asentados en el antiguo Calabar, en África occidental, donde los efik conocen este instrumento como *ñkon*; entre los ibibio se denomina *okung*.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 4, p. 636

Ekón doble

Variante de *ekón** formado por dos campanas* metálicas de diferentes tamaños. Las campanas se forjan simultáneamente y se unen al mango de forma que una queda

encima de la otra o a un lado de la misma. Para su ejecución, al igual que en el *ekón* simple*, el instrumento se sujeta por el mango, manteniendo las aberturas de las campanas hacia arriba en sentido contrario al cuerpo del ejecutante.
Además de acompañar el canto y la danza de sociedades secretas, el *ekón* doble ha sido utilizado en agrupaciones tradicionales de las congas y comparsas de carnaval.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 4, p. 636

Ekón simple
Variante de *ekón** que consiste en una campana* independiente, asentada, con vaso y mango de metal y percutor* de madera. Para su ejecución, el *ekón* simple se sostiene por el mango, manteniendo las aberturas de las campanas hacia arriba en sentido contrario al cuerpo del intérprete. Este idiófono se percute en el centro y en el borde de la superficie.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 4, p. 636

Elefante de juguete
Muñeco que representa a este mamífero en miniatura. Los de circo, además de ser los más representados durante épocas, destacan por adornarse con ropas y abalorios típicos y llamativos de este tipo de espectáculos, cubriendo el lomo y, a veces, incluso la cabeza y la trompa. Los fabricados en hojalata suelen tener las piernas articuladas. Algunos cuentan con mecanismos de cuerda o van sobre plataforma con ruedas. Las Casas de Fieras, que se crearon en las capitales europeas en el siglo XVIII, fueron otro de los puntos de referencia a través de los cuales este tipo de seres se introducen poco a poco en el bestiario infantil y con ello en sus juegos.
El elefante ha sido protagonista de los más espectaculares números de circo. El primer elefante célebre fue Baba, presentado por Laurent Franconi en 1812. El animal descorchaba botellas o atrapaba con su trompa manzanas que le eran lanzadas al vuelo, mientras daba vueltas a la manivela del órgano* de Barbarie.
La primera vez que realmente estos animales ejecutaron números circenses fue en el año 1854, en el Circo de Invierno, donde, subiendo las patas delanteras de uno sobre el lomo del otro, iban formando la figura de una pirámide.
Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), pp. 167-168; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* eléphant, p. 54

Elimbi
Tambor* de tronco vaciado para golpear con dos palos. En la actualidad, ha sido sustituido por un cubo* de metal.
Utilizado por los ndowe (Guinea Ecuatorial), junto a los *ngomo* y los palos para percutir (*mabaka**) en la danza del *mekuio* (rito iniciático masculino y acontecimiento ritual, musical y social de la comunidad ndowe). En esta danza participa un miembro de la comunidad que baila en el centro, el *ukuio*, vestido por completo de fibras de rafia, con una máscara* de madera pintada en tres colores (negro, blanco y rojo) que le cubre el rostro. Estos tres colores representan, en las fases de iniciación y en la danza, aspectos relacionados con la vida del iniciado y con la cosmogonía del pueblo ndowe; el negro, oscuridad, muerte; el rojo, la lucha, la fuerza, la sangre, el nacimiento, y el blanco, la vida, el semen y también los antepasados.
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 192, p. 198 y p. 260

Embocadura
V. Boquilla

Enharinado
V. Carablanca

Entalla
En el órgano*, tira estrecha de metal que se sitúa en la parte superior de un tubo* o resonador, enrollándose sobre sí misma para ajustar la afinación.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 183

Entonatorio
V. Libro entonatorio

Entrada de circo
Documento que permite el acceso a un espectáculo o exhibición circense. Algunos aficionados del circo han convertido estas entradas en auténticos objetos de colección.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* billet, p. 74; Mota Oreja, I. H. de la (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, t. 1, p. 279

Entrada de teatro
Billete que permite el acceso a un espectáculo de representación teatral.
Ref.: Mota Oreja, I. H. de la (1988), *s.v.* entrada de espectáculos, t. 1, p. 279

Entre eje
Parte metálica que une los dos flancos* (casquetes) de un diábolo*.
Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 187

Envarillado
V. Bastidor de teatro

Epicrocum
Prenda fina y semitransparente, de color amarillo, utilizada en la tragedia clásica tanto por los personajes masculinos como femeninos. Más que un vestido, se asemeja a un capote fino o una especie de chal que rodea al cuerpo.
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 81

Equilibrista de juguete
Figura* masculina que imita uno de los oficios más representados dentro del mundo del espectáculo, especialmente en el circo. Tradicionalmente se fabricaba con tres trozos de madera con los que se construía un trapecio* por el que se pasaba la cuerda de un lado a otro, sujetando con alambre un pequeño personaje recortado en madera bugida y pintado con anilinas. El mecanismo consistía en hacer girar varias veces la cuerda, soltándola para que el pequeño acróbata girara hasta que esta se parara. Cuando el juguete se fabricaba de hojalata, el mecanismo era de cuerda.

Suele ir ataviado con pantalones o mallas*, camiseta de llamativos colores y gorro o sombrero.
Couture, a finales del siglo XIX, fue uno de los primeros equilibristas acrobáticos en el Circo Napoleón.

[Fig. 72]

Ref.: http://www.museojuguete.com (2004); Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), p. 36; Denis, D. (1997), *s.v.* equilibriste acrobatique, vol. 2, p. 69; Chanan, G. y Francis, H. (1984), p. 51 y p. 138; Pelauzy, M.ª A. (1977), p. 178

Erh hu

Nombre que recibe el violín bicorde* en China. Deriva de un tipo de violín* mongol de dos cuerdas* de nombre *nu ch´in*. Este instrumento está compuesto por una caja de resonancia* hexagonal de gran profundidad, con una tapa que suele ser de fina piel de serpiente. Tiene un mástil* largo con dos clavijas*. Sus cuerdas son frotadas mediante un gran arco* de crines de caballo, que se tensan con los dedos de la mano que lo sujetan. Su uso solía estar relacionado con el teatro de corte.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 88; Paniagua, E. (2003), p. 25; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 167-169

Escalera de tijera

Objeto portátil compuesto por dos escaleras de mano*, que son unidas con bisagras en el vértice superior.
Este accesorio fue utilizado en el circo por acróbatas y payasos en todos sus géneros, permitiendo realizar una multitud de variables cómicas. Algunos de los más destacados cómicos que utilizaron la escalera de tijera, también llamada escalera doble, fueron, entre otros, los ciclistas cómicos Nicol y Martin durante el periodo de entreguerras, o más tarde Allan Kemble.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 950; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* echelle double, p. 42

Escalera doble

V. Escalera de tijera

Escalera fija

En el circo, objeto, por lo común de madera, compuesto de dos largueros en los que están encajados transversalmente y a igual distancia unos travesaños que sirven de escalones.
Por oposición a la escalera libre* se le da el término de fija a aquella escalera que es estática. Ha sido muy utilizada en el mundo del circo para realizar todo género de números acrobáticos. Las hermanas Christa y Barbara Mascottes presentaron, de 1946 a 1966, un número acrobático que ha entrado a formar parte de los anales del circo. Christa subía la escalera sosteniendo en equilibrio sobre la cabeza, aparentemente sin cojinete, a su hermana Barbara.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 950; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* echelle fixe, p. 42

Escalera libre

En el circo, escalera simple, sin ningún tipo de sujeción, sobre la que el equilibrista realiza una serie de ejercicios.

El aparato es mantenido en equilibrio gracias a un movimiento permanente de las caderas del artista. La escalera también se mueve con un movimiento lateral constante. En algunos casos, se llegan a realizar columnas encima de la escalera, con equilibrios como el de colocarse con un solo pie sobre la cabeza del portor. Durante los primeros años del siglo xx destacó la compañía de los Silvas Brothers, más tarde los Amorós, Bedini-Faffani, Carlo Medini o los Raspini, y ya durante los últimos años del xx, la compañía china del Hebeï.

Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 34; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* echelle libre, p. 44

Escalinata

Tipo de huesera* construida con cañas en lugar de huesos. Es conocida con este nombre en Tierra de Campos (Valladolid).

Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 258

Escape

Mecanismo del piano* mediante el que se detiene el efecto de rebote del martillo* una vez percutida la cuerda*.

Este mecanismo fue uno de los rasgos más revolucionarios del instrumento de Bartolomeo Cristofori (creador del primer piano hacia 1709). Entre 1809 y 1823, el fabricante francés Érard introdujo la acción de doble escape, permitiendo la repetición rápida de las notas y abriendo el camino para la acción moderna del piano de cola*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 189; Siepmann, J. (2003), pp. 25-26

Escobilla

Conjunto de alambres, relativamente flexibles y en forma de abanico, unidos por un mango* retráctil y utilizados por parejas para tocar sobre todo la caja* y los platillos* en el jazz y en la música popular, especialmente en las piezas de *tempo* lento.

Lo más habitual es que una escobilla frote en movimientos circulares el parche* de la caja, mientras que la otra se utiliza para percutir bien la caja bien los platillos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 190; Randel, D. M. (2004), p. 393; Tranchefort, F-R. (1985), p. 335

Escotillón

Ascensor que permite la subida a escena desde el foso de actores o decorados*. Para ello se utilizan trampas o trampillas que se abren al retirar ciertas tablas del piso. Los escenarios a la italiana han contado, tradicionalmente, con varios escotillones para distintos efectos, por lo general uno grande central y varios pequeños en las esquinas. Los escotillones han sido utilizados desde la Antigüedad grecolatina como símbolo de la bajada a los infiernos. La historia de la maquinaria teatral los ha dotado de mecanismos que permitían una aparición súbita de un personaje, un desplazamiento lento, camuflar la abertura dejada en el tablado, etc. El teatro inglés del siglo xix fue especialmente rico en el diseño de dispositivos que sofisticaban enormemente el uso de los escotillones.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 763; Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 67

Espigueta

V. Chimenea

Espineta
Variante de clave* portátil, de pequeño tamaño, normalmente con un solo teclado* y un solo juego de martinetes*. Este instrumento se encuentra encordado diagonalmente de izquierda a derecha y con las cuerdas* de bajo en la parte trasera. Los martinetes están dispuestos por parejas en el registro, espalda con espalda, con los plectros* apuntando en direcciones opuestas. Como en el clave, un puente* descansa sobre el clavijero* y el otro sobre la tabla armónica*. El diseño impone que el instrumento tenga forma trapezoidal irregular, como puede verse en las espinetas de comienzos del siglo XVII. Más tarde evoluciona hacia diversas formas, se pueden encontrar espinetas triangulares, rectangulares, pentagonales, hexagonales e incluso heptagonales. También existen ejemplos de espinetas ovales o trapezoidales. Muy difundida en los siglos XVII y XVIII, este instrumento es a menudo objeto de un magnífico trabajo de decoración.
La procedencia de su nombre la debe al diminutivo latino *spina*, "espina", "púa", ya que hace referencia al sistema de pulsación de sus cuerdas*. Ya en el siglo XVI, las palabras *épinette* y *spinetta* (por el fabricante veneciano Spinetti) se emplean en Francia e Italia para designar cualquier instrumento de teclado de cuerdas pulsadas, como ocurrió con el término "virginal" en Inglaterra y en los Países Bajos.
La espineta difiere del virginal* en la forma, solo rectangular en el segundo caso, y en sus propiedades acústicas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 193; Andrés, R. (2009), pp. 175-177; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 176-177; Randel, D. M. (2004), p. 398; Candé, R. de (2002), p. 101

Espineta de arco
V. Espineta

Espineta de mesa
V. Espineta

Espineta expresiva
V. Espineta

Esposas
Pareja de manillas unidas entre sí con las que se aprisionan las muñecas de alguien. En el circo, las esposas son protagonistas en gran parte de los números de ilusionismo y escapismo.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 984; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* menottes, p. 214

Esquila
Cencerro* de pequeño tamaño, de madera o de metal al que, a veces, se dota de un mango*. Sobre el vaso de la esquila aparecen frecuentemente inscripciones relativas al uso o al lugar donde fue fundida o a quien la ordenó fundir. Tiene un pequeño badajo* y una forma muy similar a la de su hermana mayor, la campana*.
En la Edad Media, la usaban juglares y buhoneros aunque también se utilizaba en un sentido militar, para dar avisos desde las torres. Otros usos conocidos son: el religioso, donde el muñidor de las cofradías avisaba con ella a los hermanos de algún

acto a celebrar, o el civil, colocando la esquila al cuello de los reos con una argolla*. Aunque normalmente se le pone al ganado, por sus pequeñas dimensiones también eran utilizadas en cencerradas, murgas, rondas, carnavales o también en exorcismos, tradición aún conservada en lugares como Obanos, Ituren y Ziga, en Navarra, donde hombres recubiertos con pieles de cordero llevan una gran esquila o cencerro a la espalda para celebrar el ritual denominado loaldunak.
Asimismo, otra tradición vincula la esquila a la iconografía de san Antón, ya que los afectados por las epidemias invocaban al santo tañendo la esquila.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 177-178; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 32; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 58

Esquila de san Antón

Cencerro* pequeño, en forma de campana*, que cuelga del báculo* que portaba el santo.
Durante la celebración de la fiesta de san Antón, en el Nápoles del siglo XVII, se hacía beber a los niños el líquido contenido en su interior para que pudiesen hablar pronto y con soltura.

Ref.: Beltrán, A. (1995), p. 61

Esquilón

Nombre que recibe la esquila* en algunas localidades como Mora de Rubielos (Teruel). El esquilón presenta una forma de campanilla* de tendencia cilíndrica y base rectangular, con un badajo* en su interior. Su principal función era la de guiar el rebaño.

Ref.: Duce González, A. (2000), vol. 8, p. 2000

Estafa

Correa con argolla, cuyo nombre proviene del italiano *staffa*, con la que el trapecista se sujeta a la barra fija* o al portor como sistema de protección durante ciertos números de equilibrio. Algunas estafas están dotadas de un sistema de rodamiento para ejecutar ejercicios en torbellino.

[Fig. 65]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* staffe, p. 125

Estrada

V. Puente de maniobras

Estuche de instrumento musical

Caja* en que se colocan y guardan un gran número de instrumentos musicales*. Los hay de diferentes géneros y materias, de madera, de cuero, de cartón, etc. La forma de algunos estuches afecta, a veces, la del instrumento que contienen.

Ref.: Pedrell, F. (2009), p. 165

Eufonio

Instrumento derivado del *saxhorn** francés que adquiere su forma actual hacia 1840. El *eufonio* es un instrumento aerófono* de metal de la familia de la trompa*, utiliza-

do en las agrupaciones instrumentales de metal. Se diferencia del *flügelhorn* bajo en su mayor diámetro. Tiene un tubo ancho con válvulas*, afinado con un sonido más potente, aunque menos noble, que los instrumentos de agujero más estrecho. Por lo general, se construye afinado en si bemol, aunque también los hay en do. Su música se escribe en clave de fa.

El *eufonio* o bombardino fue inventado por la firma Sommer, de Weimar, en 1843 y se empleó en las bandas militares alemanas y rusas. Más tarde, fue adoptado por el ejército estadounidense. También suele tener a su cargo partes solistas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 197; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 222 y p. 307; Randel, D. M. (2004), p. 174

Eufonio de pabellón doble

Variante de *eufonio** que combina en el mismo instrumento un bombardino y un trombón* de válvulas. Una cuarta o quinta válvula sirve para pasar de un instrumento a otro.

Este tipo de instrumento se construye por primera vez en Europa a mediados del siglo XIX. En Estados Unidos el *eufonio* o bombardino de pabellón doble se fabrica desde la década de 1880 hasta bien entrado el siglo XX.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 174

F

Faborda
Instrumento cordófono* portugués y brasileño similar a la bandurria*. La faborda tiene seis cuerdas*: tres dobles y tres triples.
Desde el siglo XIX, junto a la guitarra*, se convierte en el instrumento por excelencia del fado portugués.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 199 y *s.v.* fado, p. 200

Fabula crepidata
V. Crepida

Fagot
Instrumento aerófono* de lengüeta batiente doble* que se conecta en el tudel* por medio del bocal, y su taladro se encuentra doblado en el centro para reducir sus dimensiones externas. El fagot de forma cónica se divide en cuatro secciones: cuerpo superior o tenor, tapón, cuerpo inferior o baja y pabellón*. Para facilitar su manejo y alcance de los orificios, varios de ellos están taladrados formando un ángulo agudo respecto del tubo*.
El fagot, cuyo nombre en italiano *fagotto* significa "haz de palos", en clara referencia a la forma del instrumento, procede de los diversos instrumentos de taladro doblado del Renacimiento, como el bajón* y el *sordone**. El predecesor directo es el bajón del siglo XVI perteneciente a la familia de los instrumentos de lengüeta doble.

Los tubos rectos de algunas de las variantes de afinación grave –bombardas*, bombardones* y grandes bajones bajos– llegaban a medir 3 m de longitud, y los instrumentos eran sumamente pesados y poco prácticos.
En 1530, Afranio degli Albonesi de Ferrara unió dos bombardas para formar un instrumento con forma de "U", al que denominó *phagotus*. La nueva forma y el diámetro inferior suavizaron el sonido e hicieron que el instrumento fuera más fácil de tocar. Sin embargo, la mayor dificultad fue la copa en la que se introducían las lengüetas, que las aislaba de los labios del intérprete. A principios del siglo XVII, S. Scheltzer eliminó la copa, y el fagot adquirió el sonido suave y agradable que la valió la denominación de *dulcian* (de la palabra italiana *dolce*, dulce o agradable).
Ya en el siglo XX, el fagot del sistema francés, fabricado en madera de palisandro y sin anillo, se hace muy popular no solo en este país, también en Gran Bretaña, Italia y España, hasta la década de 1930. En Estados Unidos se prefiere el sistema alemán, de madera de arce con algunas partes forradas en ebonita para resistir la humedad y con anillo de marfil en el tope del pabellón.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 200; Andrés, R. (2009), pp. 179-184; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 184; Randel, D. M. (2004), p. 415; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 90

Fagote
V. Fagot

Faldeta
Franja de tela, sin armadura, que prolonga hacia abajo la superficie de los telones* y trastos, con el fin de aforar su unión con el escenario, ocultando las aberturas o desajustes con el piso de este o con otros trastos. También se puede añadir a los telones, formando pliegues, sobre el piso del escenario, para configurar la perspectiva, disimulando de esta manera la línea base del decorado o de manera que la unión con el piso del escenario sea perfecta.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 804; Gómez García, M. (1997), p. 303

Fantoche
Títere* de cuerdas o muñeco que representa a un hombre o a un animal y que, a diferencia de los títeres convencionales, posee piernas que parecen apoyarse en el suelo del escenario.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 830; Gómez García, M. (1997), p. 304; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 71

Fídula
Viola* de arco medieval, frotada con cuerpos que pueden ser elípticos o con unas cinturas ligera o profusamente suprimidas. Pueden tener un clavijero* en forma de disco, con clavijas* de afinación frontales o bien un clavijero en forma de caja que está doblado hacia atrás y en el que se ajustan las clavijas laterales. La posición de ejecución normal era sobre el hombro o sobre el brazo. Aunque los instrumentos de este tipo también aparecen representados en posición vertical sobre los muslos. De etimología incierta, suele aceptarse organológicamente para dar nombre a las antiguas violas de arco medieval propiamente dicha. Tanto Felipe Pedrell (1901) co-

mo Higini Anglés (1954) y Adolfo Salazar (1965) coincidían en denominarla "vihuela de arco"; sin embargo, esta forma no aparecerá hasta el siglo XIII y a partir del siglo XVI la misma terminología será sinónimo de violón y *viola da gamba**. Fritz Volbach aconsejaba en 1926 el empleo del vocablo "fídula"; Curt Sachs (1930) cita el instrumento con el término alemán *Fidel*.

A la fídula se le considera punto de origen de posteriores violas y violines, y fue uno de los elementos más preciados del instrumentario destinado a la música culta. Inicialmente las fídulas eran punteadas, pero el paso hacia el instrumento de arco en Europa –el sistema fue adoptado en primer lugar por los pueblos mediterráneos– tuvo lugar en el siglo X. Esta viola medieval constaría de resonador* y mango independiente a partir del siglo XII, tal y como aparece en el Pórtico de la Gloria (1188) de la catedral de Santiago de Compostela. La caja de resonancia* estaba configurada por dos finas tapas de igual perfil, teniendo la tabla armónica* unos 2,5 mm en los bordes y 4 mm en el centro. La espalda podía tener un ligero abombamiento, o, al contrario, ser totalmente plana; su grosor en la parte central oscilaba alrededor de 4,5 mm. M. R. Álvarez clasifica las distintas formas que adquirió la caja de la fídula a lo largo de la Edad Media: en forma de pala, de azada, de pera, oval (con la parte inferior casi circular o escafoide), rectangular (con las esquinas redondeadas y los lados rectos, o estrechándose hacia los hombros), con ligeras escotaduras laterales, con escotaduras pronunciadas, describiendo una "C" y, por último, con la caja en forma de "8". El mástil* era corto y solo en ocasiones alcanzaba la misma longitud de la caja; estaba formado por un bloque sobre el que se adhería un diapasón* de madera dura, por lo general de ébano. La caja se solía fabricar con arce o nogal, mientras que la tabla armónica era de pino. Sobre esta se practicaban dos oídos, por lo común en forma de "C", orientados hacia el centro. El cordal era independiente y las cuerdas (siempre de tripa, en número de tres a cuatro durante los siglos XI y XII y con cuatro a cinco cuerdas a partir del siglo XIII y de siete a finales del siglo XIV) eran tensadas por clavijas frontales. Álvarez también establece nueve tipos de clavijero: circular, oval, romboidal, en forma de hoja, trilobulado, octogonal, hexagonal, de cono truncado y pentagonal (en las del siglo XV aparece un clavijero en forma de hoz).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 204; Andrés, R. (2009), pp. 185-187; Randel, D. M. (2004), pp. 423-424

Fídula de pica

Instrumento de cuerda frotada con un mástil* que atraviesa el cuerpo* y que sobresale por el extremo inferior. Normalmente tiene dos o tres cuerdas*, carece de trastes* y se coge verticalmente.

Las fídulas de pica están distribuidas por el norte de África, Oriente Medio, Asia central, Asia oriental y el Sureste asiático.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 424

Fídula-giga

Fídula* con características propias de la giga*. Se fabricaba con un clavijero* curvado hacia atrás, por lo general rematado por una talla de cabeza humana o animal. La disposición de las clavijas* era lateral y su mango tenía un aspecto robusto. En ocasiones se le añadía un diapasón* trasteado.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 187

Fídula-laúd
Fídula* con características propias de este instrumento cordófono*.
Tuvo un escaso uso, comenzando su declive a finales del siglo xv. Algunas representaciones iconográficas nos muestran sus principales elementos, como en la *Imposición de la casulla a san Ildefonso* (pintura anónima del siglo xvi, conservada en el Museo Catedralicio de León), donde el instrumento, tañido por un ángel, se representa con rosetón*, clavijero* en forma de hoz y caja periforme. El cordal era independiente. El hecho de que su caja de resonancia* no presentase estrangulamiento hizo que el arqueo fuese complicado, lo que imposibilitó su aceptación entre la música del siglo xvi. Algunos modelos estaban provistos de trastes* y, en ocasiones, presentaba clavijero curvado hacia atrás.
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 187-188

Figle
Instrumento aerófono* de boquilla*, de metal contralto o bajo, que consta de un tubo cónico doblado de forma vertical. El figle tiene una forma alargada y estrecha, de nueve a doce agujeros y una llave* abierta y entre ocho y once llaves cerradas. Normalmente está provisto de un tudel* cuya forma varía según el fabricante, aunque los redondos y elípticos son los más frecuentes y pueden incorporar una bomba de afinación. Algunos instrumentos disponen de un tudel de recambio con fines de transposición. El más utilizado de estos instrumentos ha sido el figle bajo que se incorporó a la orquesta entorno a 1830 sustituyendo al serpentón*.
La invención del figle, en 1817, se le atribuye al francés Jean-Hilaire Astée (1775-1840), y al instrumento se le conoció con el nombre de *Halary*. En España el figle se introduce a partir de 1828.
Pasó de las bandas militares a la orquesta en la ópera *Olympie* (1819) de Gaspare Spontini (1774-1815), hasta su desaparición a mediados del siglo xix, periodo en el que es sustituido por la tuba*. Los modelos contralto y contrabajo se usaron en el ejército hasta la aparición de los fliscornos.
[Fig. 6]
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 204-205; Randel, D. M. (2004), p. 424; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 5, p. 128; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 115

Figura para teatro de sombras
V. Títere para teatro de sombras

Figurín
Dibujo* o modelo* pequeño de cada uno de los trajes del vestuario de un determinado espectáculo, según los concibe y diseña el figurinista.
[Fig. 37]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 830; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447; Gómez García, M. (1997), p. 319; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 73; Morales y Marín, J. L. (1982), p. 140

Firringila
Zumbadora* en forma de tablilla romboidal, típica del País Vasco, que los pastores empleaban para ahuyentar a los lobos.
Ref.: Museo del Traje. CIPE (2012)

Flabiol
V. Flaviol

Flageolet
Antiguo instrumento de viento-madera perteneciente a las flautas* sopladas por un extremo, convertido en elemento de importancia en la música popular o folclórica durante el siglo XVI. Entre los siglos XVII y XIX tuvo dos formas, la francesa y la inglesa: el *flageolet* francés, con cuatro agujeros frontales y dos para el pulgar, y el inglés, que apareció a comienzos del siglo XIX, con seis o siete agujeros frontales y uno para el pulgar. También existen los *flageolets* dobles y, en ocasiones, hasta triples. El instrumento es muy parecido a la flauta de pico*, aunque su tubo* es más estrecho y unos 20 cm más corto. Durante el siglo XVII se insertaba una boquilla* estrecha de marfil o de hueso en el extremo superior. Esto condujo al desarrollo de una cámara con forma de embudo, en cuyo fondo se colocaba una esponja suave.
El término procede del francés medieval *flajos* y *flaios*, en cuya raíz están implicadas las voces *flageol, flageot, flaiol*, etc., todas ellas originarias del occitano *flaujol*, que dará al catalán *flabiol*.
El *flageolet*, también conocido con el nombre de flautino, es el precursor de la pequeña flauta travesera* en la orquesta. Su voz de soprano agudo se caracteriza por un timbre suave y agradable, y su extensión alcanza las dos octavas. Solía escribirse en tablatura, usándose en la orquesta barroca y como instrumento de aficionados.
Por lo general, se trataba de una voz genérica y solía aplicarse a las flautas rectas*, especialmente de pequeño tamaño. Aún en el Renacimiento francés recibirá un carácter general. El término empezó a difundirse en el último tercio del siglo XII, acompañando de manera habitual al tamboril*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 207; Andrés, R. (2009), pp. 190-191; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 179 y p. 215

Flanco
Parte en forma de medio cono* (llamado también casquete) de un diábolo*.
Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 187

Flauta
Instrumento aerófono* de forma cilíndrica, con perforaciones y boquilla*, que suena sin la ayuda de una lengüeta* o caña. Su nombre adquiere un carácter genérico, abarcando a todo instrumento en el cual la columna de aire, emitida por el soplo del músico, transcurre por una sección generalmente cilíndrica, o tímidamente cónica, y que se quiebra en un bisel* o en el borde de un tubo* abierto. Así, se distinguen distintos tipos que, según la posición de la boquilla, pueden ser: flauta trasversal, se sitúa en un lado (ejemplo, flauta travesera*); y flauta vertical, si se coloca en un extremo (ejemplo, flauta de pico*).
Su etimología ha sugerido diversas hipótesis, como la que vincula el término latín *flatulare*, de *flatus*, "soplo"; de ahí pudo surgir *flatüar*. Joan Coromines (1954) indica que su procedencia tal vez esté relacionada con el occitano *flauja, flaujol*, y de ahí su trasmisión a gran parte de las lenguas romances. En castellano el término se documenta por primera vez en el *Libro de buen amor,* del Arcipreste de Hita (1283-1350).

La flauta ha sido relevante en todas las civilizaciones, siendo un instrumento identificado con el espíritu del hombre, ya que depende del aliento de este. También tiene otros complejos simbolismos, desde el elemento fálico al relativo a los diferentes materiales del que está construido, hueso, cuerno, arcilla, caña, madera o metal. Dado su sencillo principio de emisión sonora, la flauta es uno de los instrumentos más antiguos del patrimonio musical de la Humanidad. Así lo atestiguan los últimos hallazgos arqueológicos, como una de la más pretérita, exhumada en 2009 en el yacimiento de Hohle Fels, cerca de Ulm, hecha con un hueso (radio) de buitre leonado y que se remonta a 40.000 años.

Este instrumento tiene un origen muy antiguo, como las flautas de hueso de ave encontradas en algunas cuevas y campamentos del Paleolítico superior. En las culturas precolombinas, por ejemplo, adoptan formas inusuales, antropomorfas, zoomorfas o fitomorfas; en diferentes tipos de materiales desde la madera, la arcilla hasta la cáscara de fruta, normalmente pertenecen al grupo de flautas que se soplan por un extremo, con una sencilla abertura para soplar o bien una embocadura, algunas no tienen agujeros para los dedos y solo emiten una nota, mientras que otras presentan varios lo que permite producir diferentes tonos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 208; Andrés, R. (2009), pp. 191-195; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 41; Randel, D. M. (2004), p. 427; Paniagua, E. (2003), p. 32; Lasheras Corruchaga, J. A. (dir.) (2003), p. 50; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 51

Flauta acórdica

Flauta recta* formada por un único bloque, por lo general de madera boj o de ébano, aunque su interior contenía dos secciones ligeramente cónicas, una algo más larga que la otra. Cada uno de los tubos* contaba con seis, siete e incluso ocho agujeros, y poseía bisel* propio que era emplazado a diferente distancia; ambos caños se insuflaban a través de una sola boquilla*. Este aerófono fue utilizado durante los siglos XVII al XIX.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 195

Flauta armónica

V. Flauta acórdica

Flauta de amor

Flauta travesera*, en uso desde el siglo XVIII hasta comienzos del siglo XIX, con la idea de ampliar su registro grave. Su sonido era dulce y velado, y estaba afinada a la tercera inferior de la flauta* normal en re.

Las primeras fuentes que hablan de este aerófono datan de 1745, aunque el auge lo adquirió durante la segunda mitad de dicha centuria, época en la que fue empleada por los compositores que formaron el periodo del estilo galante. Uno de los impulsores fue J. G. Tromlitz (1727-1805), quien también se dedicó a la fabricación de flautas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 208; Andrés, R. (2009), p. 195

Flauta de pan

Flauta* plana, generalmente de forma trapezoidal, que consta de una serie de pequeños tubos* de longitud desigual, dispuestos verticalmente en progresión, sin ori-

ficios de digitación y cerrados por su parte superior. Cada tubo produce una sola nota: cuanto más largo sea el tubo, más grave será su afinación. La flauta de pan puede construirse con cañas, huesos huecos o tubos metálicos, o bien a partir de una sola pieza de madera, de piedra o de arcilla. Los tubos pueden ordenarse en un haz o en una fila. Si se da este último caso, suelen colocarse del más largo en un extremo al más corto en el otro. Las flautas de pan amerindias (se remontan hasta hace 2.000 años y fueron características de las primeras civilizaciones) y melanesias suelen contar con dos filas de tubos, siendo cada tubo de la misma longitud que el que tiene detrás. En América central, la flauta de pan típica tiene dos filas de tubos, una afinación más aguda que la otra con el objetivo de constituir una escala cromática completa.

El nombre del instrumento está vinculado a la leyenda de Pan, dios de los pastores y rebaños. Pan se enamoró de la ninfa Siringa (Syrinx), la cual se ataviaba como Ártemis –a quien había consagrado su virginidad– y paseaba por los bosques danzando y cantando con un arco. Pan la persiguió hasta darle alcance a orillas del río Ladón, pero la ninfa, al verse amenazada, pidió socorro a las náyades, quienes la transformaron en caña, cuando ya estaba en brazos de Pan. Este, apesadumbrado, se percató de que el viento silbaba al pasar por entre los cañizos; pensó que era el lamento de la ninfa arcaica y decidió cortar los tallos y unirlos con cera (de ahí la denominación latina *harundo cerata)*, construyendo de este modo el instrumento en su honor. Los griegos lo denominaron *syrinx* polykálamos* (flauta policálama), llamándose por extensión a la flauta de un solo cuerpo *syrinx monokálamos*.

El Roma fueron equivalentes los nombres de *avena, cicuta, fistula pani* y *harunda cerata* o *arundo cerata*.

610 Este aerófono, muchos siglos después, pasará a formar parte emblemática de la poesía occidental de tema bucólico. La literatura castellana de los siglos XVI y sobre todo del siglo XVII es pródiga en alusiones al mito y, por tanto, al instrumento. Uno de los ejemplos más significativos es el soneto del conde de Villamediana (1582-1622), *A unas cañas, sepulcro de Siringa*.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 195-198; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 45; Randel, D. M. (2004), p. 431; Tranchefort, F-R. (1985), p. 223

Flauta de pico

Tipo de flauta* vertical de conducto que se caracteriza por su boquilla* en forma de pico abierto, con una estrecha hendidura que dirige el aire contra un bisel* fijo. Este dispositivo, donde el músico coloca la boquilla entre sus labios, tal como lo haría con un simple silbato*, no permite ninguna modificación de la fuerza ni del carácter del sonido. Se distinguen dos tipos según las épocas: la renacentista, de sección cilíndrica, que solo alcanzaba una octava y media y que estaba construida hasta en ocho tamaños, y la barroca, de sección cónica, que abarcaba de dos octavas a dos octavas y media. Actualmente, la flauta de pico sigue siendo de forma cónica invertida, es decir, se va estrechando desde la embocadura hasta el otro extremo. Se puede construir en diversos tipos de materiales como la madera, el marfil y los materiales sintéticos. La flauta de pico prototípica consta de ocho orificios, siete superiores y uno inferior, destinado a producir una segunda octava, aunque el modelo medieval únicamente constaba de seis. Sigue siendo de forma cónica invertida, es decir, se va estrechando desde la embocadura hasta el otro extremo. Se puede construir

en diversos tipos de materiales como la madera, el marfil y los materiales sintéticos. Esta flauta, también conocida con el nombre de flauta dulce, en latín recibió los nombres de *fistula anglica, fistula angelica, fistula vulgaris* y *tibia vulgaris*; menos frecuente se encuentra con los nombres de flauta a bisel, flauta inglesa y flauta de punta. El nombre usual de la flauta de pico hasta mediados del siglo XVII fue el de flauta, ya que era habitual aplicar al modelo oblicuo el distintivo que hacía referencia a su disposición transversal. Así, se pueden encontrar las designaciones francesas *flûte traversière* o simplemente *traversière*, o las italianas *flauto traverso* o *traverso*. Si se compara una flauta travesera* con una de pico nos encontramos con que ambas son instrumentos en los que el sonido se produce al chocar el aire contra un bisel; sin embargo, la diferencia principal estriba en que el aire llega en la primera lanzado a través de un canal muy peculiar, logrado con la posición de los labios, mientras que en la flauta de pico ese mismo canal es fijo y forma parte de la propio estructura del instrumento.

La flauta de pico surge en Europa en el siglo XII, aunque su popularidad alcanzó su apogeo entre los siglos XVI y XVIII, convirtiéndose en el más común de los instrumentos de la música renacentista y barroca. Su nombre se menciona incluso en *Hamlet*, de Shakespeare. Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la flauta de pico cedió el paso a la flauta travesera*, pero a partir de los inicios del siglo XX volvió a ocupar un lugar importante, lo que se debe en gran parte a la labor del fabricante Arnold Dolmetsch (1858-1940).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 208; Andrés, R. (2009), pp. 198-209; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 155 y p. 180; Randel, D. M. (2004), p. 430; Candé, R. de (2002), vol. 1, pp. 107-108; Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 56; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 215-216

Flauta de tres agujeros

Flauta* construida con un tubo* de madera abierto, por un lado, y con una embocadura de bisel*, por el otro. Este instrumento suele llevar dos agujeros en un extremo de la parte superior y otro en el extremo contrario (el más cercano a la boquilla*), tapándose respectivamente con los dedos índice, corazón y anular y con el pulgar. En el doblez del mismo brazo con el que se sostiene la flauta, el intérprete suele colgar un tamboril* cuyo parche golpea con una baqueta* que empuña con la otra mano.

La iconografía nos muestra la amplia difusión que tuvieron la flauta y el tamboril* tocados por una misma persona. En Europa desde el siglo XIII y en América desde el XV, la flauta de tres agujeros sirvió para acompañar danzas cortesanas y bailes al aire libre. Se sigue utilizando en toda España, sobre todo en el medio rural, en el ámbito de las romerías, bajo distintas denominaciones: gaita charra* en Salamanca, chiflo* en León, gaita extremeña* en Extremadura, *txistu** en el País Vasco, flaviol* en Cataluña, etc.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 16; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28; Satué Oliván, E. (1991), pp. 245-246

Flauta doble

Flauta* de doble tubo de madera con bisel* en cada uno de ellos. Este tipo de flautas permite obtener dos melodías o una acompañada de bordón*.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 33

Flauta dulce
V. Flauta de pico

Flauta globular
Flauta* de bisel*, con o sin canal y cuerpo globular. El intérprete sopla bien a través de un agujero o bien en el interior de una boquilla* semejante al tipo de flauta de conducto. Las flautas globulares son características fundamentalmente de África y de la Sudamérica precolombina.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 431; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 68-77

Flauta nasal
Flauta* de bisel*, normalmente sin canal, cuyo sonido se consigue soplando a través de la nariz. El intérprete sopla solo por un orificio, cerrando el otro con un dedo o algún material.
Este tipo de flautas tienen gran importancia en Polinesia y Melanesia, especialmente en las ceremonias de los igorrotes, uno de los grupos étnicos filipinos más importantes, ubicados en la cordillera montañosa, en la isla de Luzón, destacando entre estos grupos: los ifugao, los kalinga y los bontoc. Una de las más características es el *calalig** filipino.
Ref.: Ruiz Gutiérrez, A. (en línea), www.ugr.es/~histarte/investigacion/grupo/proyecto/TEXTO/ana3.pdf (2008); Randel, D. M. (2004), p. 431; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 54-58

Flauta oblicua
V. Flauta travesera

Flauta recta
Flauta* que se toca soplando directamente a través de su extremo abierto superior. El agujero por el que se sopla suele estar biselado o cortado para crear un filo más fino contra el que dirigir la corriente de aire.
Las flautas rectas aparecen ya documentadas en el cuarto milenio a.C. y se encuentran distribuidas por todo el mundo, a excepción de Australia.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 431

Flauta trabesiera
V. Flauta travesera

Flauta transversal
V. Flauta travesera

Flauta travesera
Flauta* en la que la corriente de aire se dirige a través del eje en sentido longitudinal en lugar de dirigirse en sentido vertical. Está compuesta por un tubo* cilíndrico de cabeza cónica, provisto de orificios para su digitación y mecanismos para taparlos de manera sistemática; la boquilla* se encuentra situada en la línea o plano de estos. Este tipo de flautas se tocan colocando el instrumento en horizontal.
Esta flauta, que en latín fue denominada *fistula germanica*, también ha recibido los nombres de flauta oblicua, flauta transversal, flauta alemana y travesera. El nombre

del instrumento hace referencia a la posición de tañido respecto del cuerpo del músico, que lo insufla contra el borde del orificio mayor o embocadura. El paso de penetración del aire está ubicado a la derecha, si observamos de frente al instrumentista, por lo que el cuerpo de la flauta se desplaza hacia la izquierda de modo ligeramente perpendicular. Sobre el adjetivo "travesero o travesera", el *Diccionario de autoridades* señala que es "lo que se pone al través. En este sentido se dice flauta travesera, por su postura atravesada". Esta denominación en castellano es relativamente tardía. Durante la Edad Media fue conocida con el vocablo *ajabeba*, del árabe *arabebbah* y esta de *sabbâba*.

Desde el punto de vista histórico, la moderna flauta travesera, soplada lateralmente, fue precedida por la flauta soplada por un extremo, que fue muy común durante el Renacimiento. La flauta travesera se hizo muy popular en Alemania, primero en las bandas militares y después en las orquestas de ópera y de música de cámara. El inventor y flautista Theobald Boehm de Múnich (1784-1881) rediseñó el instrumento en 1848, dos años después de que Adolphe Sax patentara el saxofón*. Las mejoras de Boehm fueron aplicadas más tarde a otros instrumentos de la misma familia: clarinete*, oboe*, saxofón y, en menor grado, al fagot*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 208-209; Andrés, R. (2009), pp. 209-218; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 258; Randel, D. M. (2004), p. 431; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 5, p. 149

Flauta tucumana

Flauta* longitudinal argentina con aeroducto. Su longitud oscila entre 27 cm y 35 cm. Se fabrica en caña, hueso o metal, siempre con el aeroducto conformado por un tapón de cera. El extremo próximo está cortado de forma perpendicular al eje del tubo y el distal, por lo general, es semiabierto. Posee seis orificios de digitación, frontales y equidistantes, en la mitad distal del tubo y uno en la mitad de la pared posterior, todos ellos circulares.

Si bien en el pasado integró orquestas campesinas para ejecutar la música de las danzas, hoy se utiliza en las provincias de Tucumán y Catamarca en procesiones religiosas.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 5, p. 149

Flautilla

Instrumento aerófono* argentino de filo o flauta*, longitudinal y sin aeroducto. Se construye con caña de Castilla. Su embocadura presenta características singulares, con una escotadura inusualmente profunda en la pared anterior, con filo en la base, así como un rebaje en la pared posterior que el ejecutante debe cubrir con el labio inferior por carecer de tapón. En el área andina se toca siempre con la caja, integración instrumental que es asumida por una misma persona que, con su mano más hábil, acciona el membranófono. Dentro de estos aerófonos se pueden distinguir dos tipos: los *jujeños** y los *chaqueños**.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 5, p. 156

Flaviol

Nombre con el que se conoce a la flauta de tres agujeros* en Cataluña, donde fundamentalmente se emplea en la cobla (danzas locales catalanas, singularmente la sardana). Este tipo de instrumento se toca en una combinación con el tamboril*, es-

pecialmente en la cobla de sardanas. El flaviol carece de llaves* y se puede tocar con una sola mano mientras que, con la otra, el ejecutante toca el tamboril.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 210; Randel, D. M. (2004), p. 432; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28; Paniagua, E. (2003), p. 32; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 430; Donostia, J. A. de y Tomás, J., p. 135

Flaviola

Tipo de flauta* realizada en madera, de sección cilíndrica. Presenta una boquilla* plana con una hendidura estrecha que sirve de *cataviento*s y que dirige el hilo de aire contra un bisel*. El cuerpo tubular, donde se encuentra la columna de aire, tiene cinco agujeros en su parte anterior y tres agujeros en la posterior del mismo tamaño. El instrumento suele estar pintado de color rojo.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 86

Foco

Artefacto de iluminación y, específicamente, proyector*. Se compone de una caja o recipiente metálico, provisto de una abertura en un extremo, dentro del cual se encuentran una lámpara*, una lente y un espejo reflector. Estos elementos constituyen un sistema óptico que permite dirigir y concentrar la luz, controlando la forma y el tamaño del haz. Por lo general, va equipado con un soporte para la colocación de filtros de color y con viseras que recortan los bordes del haz luminoso. Según el tipo de lente, lámpara y reflector, los focos pueden ser principalmente de cuatro tipos: foco plano-convexo*, fresnel* o foco de luz difusa, foco de recorte* y cañón* o seguidor.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 839; Gómez García, M. (1997), p. 324

Foco cenital

Foco* que se sitúa en las alturas del escenario* con el fin de obtener luz cenital (desde el techo), creando una iluminación vertical que incide sobre el escenario con un ángulo de 90º.

Con la luz cenital se consigue crear el efecto de lámpara de pie y desfigurar la expresión de los intérpretes, así como determinados ambientes y climas (confidencia, irrealidad, angustia, interrogatorio, etc.).

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 840; Gómez García, M. (1997), p. 324 y *s.v.* iluminación cenital, p. 420

Foco de luz difusa

V. Foco fresnel

Foco de recorte

Proyector* que consta de un reflector* elipsoidal y un juego móvil de lentes plano-convexas, obturadores y viseras para controlar la calidad, el tamaño y la forma del haz de luz, montado todo el conjunto sobre un portalámparas móvil.

En el teatro, jugando con estos elementos se enmarca la abertura del haz de luz, recortando, de esta forma, la figura u objeto que se quiere destacar del resto del escenario*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 841-842; Gómez, J. A. (1997), p. 83; Gómez García, M. (1997), p. 324

Foco fresnel

Foco* capaz de producir un haz de luz brillante pero de bordes suaves, frecuentemente utilizado en combinación con otros artefactos de iluminación similares. Así denominado por el científico francés Agustín Jean Fresnel (1788-1827), que inventó este tipo de lente en la cual se basa. La lente fresnel* tiene un perfil escalonado en el frente convexo y una superficie texturizada en la parte plana de atrás. Esta lente fue adaptada para su uso en el escenario porque su diseño hace posible una distancia focal corta en una lente fina, resistente al calor y ligera. La distancia focal corta permite focos más ligeros, y por tanto, más fáciles de manejar y más eficientes porque la lente está más cerca de la lámpara (capturando, por lo tanto, más luz), además de requerir menos espacios para ser colgados.

Una consecuencia de la lente de bordes suaves es una cierta cantidad de dispersión de luz por fuera del haz principal, lo que puede ser perturbador sobre la escenografía (especialmente sobre las patas* o bambalinas*) adyacente al foco. Esta dispersión de luz puede ser reducida, y ganarse cierto control de la forma del haz, fijando una visera de cuatro hojas en la parte delantera del foco. Debido a que la lente fresnel da una luz de bordes suaves y difusos, su uso se limita al espacio detrás del proscenio.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 845; Gómez, J. A. (1997), p. 83; Gómez García, M. (1997), p. 324; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 75

Foco plano-convexo

Foco* que consta de un reflector* esférico y de una lente plano-convexa. Proporciona un haz de luz de bordes mucho más definidos que los del foco fresnel*, pero menos que los del foco de recorte*. En la actualidad este tipo de focos son muy poco utilizados.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 846; Gómez García, M. (1997), p. 324

Fonógrafo

Instrumento que graba y reproduce las vibraciones de cualquier sonido en un disco* o cilindro. Como grabador, un largo tubo* capta las vibraciones y las transmite a una membrana que excita una aguja encargada de ir marcando estrías de profundidad variable en un cilindro giratorio recubierto de estaño o cera. La reproducción se hace por medio del proceso inverso.

El fonógrafo tiene su origen en los trabajos del físico francés Léon Scott en 1857. La invención y patente de Thomas Alva Edison (1847-1931) fue casi simultánea a la realizada por Charles Cros (1842-1888). El fonógrafo fue utilizado, en los primeros momentos del cine, para dotar de sonido sincronizado a las imágenes proyectadas en la pantalla.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 213; Konigsberg, I. (2004), *s.v.* sonido, p. 510; Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (2001), p. 1.075

Forca

Artilugio en forma de arpón que utilizan los domadores en el circo.

Ref.: Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 20

Forillo
En el teatro, telón* pequeño que se pone detrás y a la distancia conveniente del principal o del telón de foro* cuando en este hay una puerta, ventana u otra abertura semejante.
La función de los forillos es la de aforar las gateras (huecos que aparecen en el decorado* cuando este no está bien aforado).
Los forillos también fueron utilizados, a partir de 1843, por los fotógrafos en sus gabinetes. La virtud principal de estos fondos fue la de crear la ilusión de perspectiva entre el modelo y el ambiente que pretendía establecerse a su alrededor.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 849-850; López Mondéjar, P. (2005), p. 57; Gómez García, M. (1997), p. 326; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 74

Forillo armado
Forillo* compuesto por varios trastos o telones* que han de ser ensamblados o unidos, por lo general están formados por dos bastidores* unidos por bisagras.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 850; Gómez García, M. (1997), p. 326

Forillo colgado
Forillo* formado por un simple telón* colgado.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 850

Forillo de la prevista
Forillo* que se utiliza para aforar la prevista* cuando esta tiene una salida en ángulo recto, con el fin de permitir accesos debajo de la escena. En algunas ocasiones el forillo puede sustituir a la prevista.

Cuando el forillo es una pata* colgada y no un bastidor* se le denomina teleta*.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 850; Gómez García, M. (1997), p. 326

Fortepiano de mesa
V. Pianoforte

Forzudo de juguete
Muñeco que representa a escala a una figura masculina que realiza ejercicios de fuerza. El material más utilizado suele ser la hojalata y la técnica el litografiado y engrapado. Especialmente se le representa realizando ejercicios relacionados con el mundo del circo, como golpeando una báscula con un martillo para medir su fuerza.
[Fig. 71]
Ref.: Delgado Bellón, L.; García Cifuentes, T. y García-Hoz Rosales, C. (2009), p. 16

Fresnel
V. Foco fresnel

Friso con hojas
V. Bambalina de follaje

Friso reforzado
V. Bambalina armada

Fuelle (2)
Instrumento para soplar recogiendo aire y lanzándolo con dirección determinada. En algunos instrumentos musicales*, como el acordeón*, cornamusa*, armonio*, etc., se trata de un dispositivo para asegurar la ventilación mediante un control permanente de la presión del aire.
El origen del odre, que sirve como depósito de aire y que es el mismo sistema que se emplea en la cornamusa, se remonta a la Antigüedad griega: el fuelle de la cornamusa, hecho con una piel o con una bolsa de cuero, es de brazo, mientras que el del acordeón es de mano. El armonio, por su parte, posee dos fuelles alternativos accionados con los pies.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 217; Pedrell, F. (2009), p. 193; Tranchefort, F-R. (1985), p. 336

Fuelle almacén
En el órgano*, el fuelle* que tiene uno o dos pliegues paralelos y que levanta el tablero superior de manera perpendicular.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 217

Fujara
Flauta* con tres agujeros de registro grave propia del folclore eslovaco. Está compuesta por un cuerpo cilíndrico de un gran tamaño, mide entre 160 cm y 200 cm de longitud, acoplado a un tubo* más corto de entre 50 cm a 80 cm de longitud. Su boquilla*, que consiste en un pequeño saliente, alimenta el tubo más corto, que conduce el aire a un segundo cilindro de gran proporción. Su madera procede de un árbol plantado a propósito para la fabricación del instrumento. Una de sus propiedades es la fácil emisión de armónicos. La posición de tañido es análogo a la del fagot*.
El instrumento se caracteriza por sus tonos graves, que producen un efecto de "murmullo" emitidos por su registro más bajo y por los armónicos muy agudos que hace posible la gran longitud de este. La fujara, que imita los sonidos típicos de la naturaleza, está considerada como elemento integral de la cultura tradicional de Eslovaquia central, y su función es la de acompañamiento de cantos y danzas campesinas.
Ref.: http://unesdoc.unesco.org (2011); Andrés, R. (2009), p. 225

Fusta
V. Látigo

Fuye
V. Ti

G

618 **Gabinete (2)**
V. Decorado cerrado

Gadulka
Instrumento popular búlgaro de cuerda* con forma de media pera, entroncado con la genealogía de un instrumento denominado en la zona balcánica *vijalo*, a su vez descendiente de un instrumento que llegó a Europa procedente de Bizancio hacia el siglo x. El mástil* puede tener forma de corazón, de hoja o de cabeza de pájaro. El fondo, el mástil y el clavijero* están fabricados en madera de sicómoro, nogal, peral o de algún otro tipo. El cuerpo se talla en una sola pieza. El vientre está hecho de madera de pícea, con dos agujeros de resonancia simétricos. Tradicionalmente, las cuerdas se confeccionan con tripa de cordero, aunque cada vez más se utiliza el metal o el nailon. En muchos casos se incluyen cuerdas metálicas libres adicionales por debajo de las cuerdas principales, para aumentar la resonancia de tonos. El arco* se confecciona con maderas flexibles, como sauce o cornejo. A diferencia de las cuerdas del violín*, que se acortan con los dedos sobre el diapasón*, las cuerdas del *gadulka* se tocan de lado con las uñas, lo que produce un sonido aéreo. La técnica del arco también es diferente, ya que para cambiar de cuerda se gira el instrumento en lugar de variar el ángulo del arco. La extensión del *gadulka* es de sol2 re4.
La *gadulka* aún se conserva como uno de los elementos más emblemáticos de la música popular de Bulgaria y, aunque suele tocarse solo para acompañar danzas y

cantos, también forma parte de pequeños conjuntos instrumentales formados por una flauta llamada *kaval* y una gaita* denominada *gaida*.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 227; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 144

Gaita

Instrumento aerófono* en el que uno o más tubos de lengüeta* simple o doble están unidos a una bolsa de aire, fabricada generalmente con piel animal curtida, cuya función es la de aliviar el esfuerzo de espiración del músico. El intérprete coloca la bolsa de aire bajo el brazo y la presiona con el codo para conseguir un flujo constante de aire hacia los tubos. La bolsa de aire se llena bien por medio de una boquilla*, dotada de una válvula interior para evitar que el aire retroceda y escape, bien con una serie de fuelles* manejados por el codo libre del intérprete. En el extremo superior se encuentra un tubo de insuflación (soplete o portaviento) con una válvula que cierra el aire en el odre, del cual salen los borbones* o roncones –que emiten habitualmente la fundamental y la quinta, o bien permanecen separados por octavas– destinados a la emisión de la nota pedal, característica de estos instrumentos. El tubo melódico, denominado popularmente tubo puntero*, está alimentado por el aire almacenado en el odre, que el músico oprime con el brazo. Por lo general, la madera de los tubos suele ser de boj.

La etimología de la palabra procede del gótico *gaits*, "cabra", ya que el depósito estaba generalmente confeccionado con un pellejo de este animal.

Aunque la gaita adquiriese desde sus inicios un carácter pastoril, siendo especialmente numerosa su representación en temas como el de la Navidad, fue también apreciado en la corte –por ejemplo, la de Pedro el Ceremonioso (1345-1381)–. También en el siglo XIV, en Irlanda e Inglaterra la gaita se convierte en un instrumento muy popular gracias al influjo céltico, hasta adquirir un carácter marcadamente nacional. Algo más tarde se asentaría en Escocia, en especial durante el reinado de Jacobo I (1394-1437), donde surgen las primeras gaitas con dos o tres bordones, uno de cuyos modelos iba provisto de fuelle.

Paulatinamente, la gaita fue considerada un instrumento de rango inferior y su destino fue la música popular, tal y como sucede en la actualidad, siempre unido a la festividad. En la antigua asociación entre la música y el pecado, su identificación con la opulencia y el exceso, muy frecuente en la Edad Media, la gaita ocupó un lugar destacado. El *Diccionario de autoridades* dice que el gaitero, además de ser el que tiene por oficio tocar la gaita, es un adjetivo que equivale a "alegre, sobresaliente y que da golpe a la vista".

[Fig. 5]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 220; Andrés, R. (2009), pp. 227-232; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 130-131; Randel, D. M. (2004), pp. 466-467; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 30; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), v. 5, p. 304

Gaita charra

Nombre con el que se conoce a la flauta de tres agujeros* en la provincia de Salamanca. Este tipo de instrumento se toca en una combinación con el tamboril*. La gaita charra carece de llaves* y se puede tocar con una sola mano mientras que, con la otra, el ejecutante toca el tamboril.

Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28

Gaita de las Tierras Altas
V. Highland bagpipe

Gaita escocesa
V. Highland bagpipe

Gaita extremeña
Nombre con el que se conoce a la flauta de tres agujeros* en Extremadura. Este tipo de instrumento se toca en una combinación con el tamboril*. La gaita extremeña carece de llaves* y se puede tocar con una sola mano mientras que, con la otra, el ejecutante toca el tamboril.
Ref.: Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28

Gaita gallega
Tipo de gaita* más extendida en España. La gaita gallega se distingue por cuatro elementos principales: el fol o depósito de aire (bolsa o fuelle* en el que van insertados todos los tubos* sonoros), los tubos o piezas de madera insertadas en él a través de las *buxas* (pequeños cuerpos cilíndricos a las que se cose la piel del fol), las lengüetas* o cañas que pueden ser simples (*pallón*) o dobles (*palleta*), y el vestido (funda de lino, estopa u otros tejidos más finos como el terciopelo con los que se recubre el fol).
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 5, pp. 305-307

Gaita serrana

V. Albogue

Galdarra
Nombre que recibe la esquila* en algunas localidades castellanas, como en Lucillos (Toledo). La *galdarra* presenta una forma de campanilla* de tendencia cilíndrica y base rectangular, con un badajo* en su interior.
Su principal función era la de colgarse al cuello del ganado durante el pastoreo.
Ref.: Museo del Traje. CIPE (2012)

Galear
Peluca que usaba el actor en escena en el antiguo teatro romano. El origen de esta palabra parece proceder del casco que usaban los soldados en el ejército.
Hay muy pocos ejemplos que permitan arrojar más datos sobre el uso de estas pelucas. Probablemente su uso en el teatro latino sea anterior al de la máscara*, pues, junto con el maquillaje, es un sencillo procedimiento de transformación del actor en su personaje. Por lo demás, es difícil saber si la peluca formaba parte de la máscara en un conjunto unitario o si los actores podían ir cambiando de peluca sin modificar una misma máscara durante la representación, sobre todo cuando debía hacerse pasar por otro personaje. Lo que sí parece claro es que el postizo se utilizaba en las representaciones (con o sin máscara), pues con ella se podía caracterizar a los personajes según su edad, estrato social o estilo del peinado (pelo blanco para el viejo, pelirrojo para el esclavo, etc.).
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 91

Galería de tiros
V. Puente de maniobras

Gasba
Tipo de *nay** popular que no tiene agujero trasero. Está decorado y reforzado mediante rústicos aros metálicos. Su sonido filante, junto al producido por el aire que sale al exterior del instrumento, le da una característica susurrante.
Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 35

Geigenwerk

V. Claviola

Gemelos de teatro
Doble anteojo o binocular de poco alcance usado en las salas de espectáculos públicos. Este aparato consiste en dos tubos pequeños, provistos de lentes*, con una pequeña rueda reguladora para graduarlas. Los gemelos más importantes a nivel artístico se fabricaron a finales del siglo XIX y comienzos del XX.
[Fig. 42]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 886; Gómez García, M. (1997), p. 354; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 77-78

Genbri
Laúd de mástil largo* y redondo, originario del norte de África y utilizado comúnmente en Marruecos. Su caja de resonancia* está recubierta con piel de carnero tensada y puede estar realizada en madera o con el caparazón de una tortuga. Las clavijas* de afinación se insertan en unas perforaciones realizadas en el mango* de madera. Tiene de dos a tres cuerdas* de tripa, que se anudan a la terminación de un mástil* que atraviesa la caja de resonancia. Un puente* móvil o caballete facilita la altura necesaria a las cuerdas.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 36; Paniagua, E. (2003), *s.v.* gimbri, p. 19; Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 1, p. 510

Gender
Metalófono* de Java y de Bali con barras* delgadas de bronce o metal pulido, de 4 cm a 8 cm de ancho, colgadas de cuerdas* en un armazón* de madera. Cada barra tiene debajo un tubo* que actúa como resonador*. El intérprete percute las teclas* con dos pequeños mazos en forma de disco.
El *gender* difiere del *saron** en el hecho de que los resonadores de las placas de metal están separados y presentan mayor número, hasta catorce. Los metalófonos se tocan en parejas, de modo que uno de ellos actúa con un registro más agudo que el otro. El grupo interpreta las notas del ritmo básico en diferentes octavas, produciendo un sonido brillante característico.
La música *gamelang* en Bali se desarrolló de manera independiente, con posterioridad a la desintegración del imperio indo-javanés en el siglo XVI y el advenimiento del islam. Algunos nobles locales se trasladaron entonces a la pequeña isla, lo que

determinó el desarrollo independiente de la tradición *gamelang* en Bali. La orquesta *gamelang*, literalmente "golpe de martillo", se ha convertido en el máximo representante de la música de Indonesia y Java. Según la leyenda, el dios javanés Sang Hyang Guru utilizaba los *gongs** para convocar a los otros dioses, sonido que originó la música gamelang. Esta orquesta tradicional puede tener hasta setenta y cinco instrumentos de percusión diferentes, agrupados en veinte familias. En ella, el papel protagonista lo ostentan los *gongs* de todos los tamaños y formas.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 78-79 y p. 91; Randel, D. M. (2004), p. 472

Ghanta

Campana* ritual del budismo Vajrayana, símbolo de la sabiduría; es a la vez el opuesto y el complemento del conocimiento transcendental, y en la que está representada la cara de la diosa Prajnaparamita. Está dotada de un mango rematado en forma de estupa* o una sola vajra*. Se fabrica mediante una aleación de cinco metales: cobre, oro, plata, hierro y cinc.

La campana ritual inspira y activa la iluminación del espíritu. Su sonido asusta a los demonios y atrae la atención de las deidades. En un mundo regido por los opuestos, los símbolos *ghanta* y *vjara* representan los opuestos independientes. Ambos objetos están presentes tanto en las meditaciones en solitario como en las grandes regiones que caracterizan la vida monástica, su papel es fundamental y sin ellos, ritos y ceremonias son inconcebibles. Indisolublemente unidos, *vajra* y *ghanta* simbolizan, respectivamente, la calidad diamantina de la realización espiritual y la voz del Dharma, lo absoluto y lo relativo, además de ser emblemas del medio perfecto de la compasión universal y de la sabiduría divina de la naturaleza vacua del mundo fenómico. Ambos van asociados a la iconografía de numerosos lamas y deidades. Cuando están emparejados en una figura, el cetro aparece en la mano derecha y la campana en la izquierda. La *vajra* sostenida con la mano derecha aporta la estabilidad, mientras que la *ghanta* en la mano izquierda es un recordatorio del conocimiento de la impermanencia (su función no es solo la del sonido, su tintineo cristalino no permanece mucho después de ser emitido, recordándonos que todo es efímero). El equilibrio entre ambas se establece por medio de gestos rituales, los *mûdrâ*. En las manos de los maestros de la interpretación esotérica, significan la unión del poder masculino con la energía femenina, o el emblema de la dual unidad de las verdades absolutas o relativas. Cuando ambas piezas se sostienen con las manos cruzadas sobre el pecho, este gesto representa la unión simbólica de los principios masculino y femenino.

Ref.: Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas (2009), F. de Santos y C. García-Ormaechea, pp. 287-289; http://collectie.tropenmuseum.nl (2009); http://www.quaibranly.fr (2009); Gracia, R. y Sauquet, S. (coords.) (2000), p. 104; El mundo de las creencias (1999), F. de Santos Moro, p. 161; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 224; García-Ormaechea Quero, C. (1998), p. 86; Cervera Fernández, I. (1997), p. 82; Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), pp. 102-103 y p. 148

Giga

Instrumento cordófono* piriforme, de caja de resonancia* abombada y agostada hacia el cuello. Está hecho de una sola pieza, con un clavijero* plano (romboidal, oval o redondo) y clavijas* frontales. M. R. Álvarez (1982) señala que en España "el nom-

bre de giga no va más allá del siglo XIII". Por lo general, tenía tres cuerdas* de tripa, sujetas a un pequeño y estrecho cordal que estaba unido a botón situado en la parte inferior de la caja.
Giga es un término impreciso, en ocasiones se refiere a la fídula*, mientras que en otras es sinónimo de rabel* y, posiblemente, de bandurria* o mandora*. Para Joan Coromines (1954), el término procede del verbo alemán y francés *giguer* (bambolearse, oscilar). Con este mismo sentido, se encuentra en el escandinavo antiguo *geiga* y *gigja*, que ha sido relacionado con el anglosajón *gaêgan* (extraviarse). *Giguer* también equivale a "saltar", de donde proviene el francés antiguo *gigoter* (agitar las piernas, danzar). De ahí que haya dado nombre a un tipo de danza cortesana, tal vez de origen escocés o irlandés, que se convertirá con el tiempo en el último fragmento de la *suite*.
Las primeras representaciones iconográficas del instrumento en la península ibérica datan del siglo X, y corresponden a los beatos de Gerona y de El Escorial. Ya en el siglo XI, aparecen en relieves* y algunos capiteles* de santo Domingo de Silos y san Isidoro de León.
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 236-237

Gimbri
V. Genbri

Gimnasta de juguete
Muñeco que representa a un personaje masculino vestido con la malla* típica de los gimnastas. Generalmente, se le diseña practicando algún tipo de ejercicio propio de esta actividad deportiva.
En una época en la que los medios de comunicación audiovisuales apenas habían comenzado a desarrollarse, las diversiones y los espectáculos públicos eran necesariamente en vivo y en grandes recintos a los que la gente acudía con gran interés. Particularmente los toros y el circo gozaban de la predilección de los españoles, y eso queda perfectamente reflejado en muchos de los juguetes de la época, como el de las figuras que interpretaban números de gimnasia en espectáculos circenses, como es el caso de equilibristas, acróbatas o trapecistas.
Ref.: García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 44

Ginebra
V. Huesera

Glockenspiel
Instrumento idiófono* de percusión y afinación determinada, formado por una serie de barras metálicas suspendidas horizontalmente y colocadas en dos filas a la manera de un teclado*. Se distinguen dos tipos según la forma de ejecución: *glockenspiel de láminas* y glockenspiel de teclado**.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 225; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 100

Glockenspiel portátil
V. Lira-campana

Glockenspiel de láminas
*Glockenspiel** que se monta en horizontal sobre un soporte y se toca con dos o más baquetas*. Su extensión es de dos octavas y media, normalmente de sol2 a do4, y suena dos octavas más agudo de lo escrito.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* glockenspiel, p. 225

Glockenspiel de teclado
*Glockenspiel** que se toca desde un teclado* semejante al del piano*. A veces estos instrumentos de percusión están equipados con un mecanismo de apagadores accionado desde un pedal*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* glockenspiel, p. 225

Gloria
Tramoya* o máquina de vuelo, en forma de rosa, que sirve para bajar y subir personajes del telar* a la escena y viceversa. La gloria tiene un mecanismo similar al de un paraguas. Esta máquina, también llamada almendra, se podía utilizar para que los personajes cruzaran el escenario, como si estuvieran volando.
Recibe este nombre porque con esta tramoya se figuraban, en los actos sacramentales, glorias y ascensiones.
[Fig. 50]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* almendra, p. 64; Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 78

Golo
V. Bastón del diablo

Gong
Instrumento idiófono* metálico de percusión y afinación definida según su tamaño. Está formado por un disco de bronce, plano, de entre 40 cm y 80 cm de diámetro, con su circunferencia doblada para formar un reborde. En algunos casos el reborde es muy profundo, por lo que el *gong* adopta forma de olla. En el centro suele sobresalir una protuberancia que recibe el nombre de tachón. En esta zona, el disco suele estar adornado con figuras de dragón o con motivos florales. Los *gongs* se cuelgan horizontal o verticalmente y se golpean con palillos* o macillos almohadillados. Nunca se debe golpear en la zona próxima al borde, ya que allí el sonido es más débil y su afinación más indefinida.
El *gong* es de origen chino, su función es ritual, y es utilizado principalmente para conjurar a los malos espíritus. En los rituales tibetanos, sin embargo, suele tener un papel menos importante. El *gong* es muy popular en el Este y el Sureste asiáticos, y también en Etiopía. Llegó a Europa a través de Asia.
[Fig. 32]
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 227; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 80; Randel, D. M. (2004), p. 479; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 252-256; Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 99

Gongo
V. Gong

Grada
En los teatros y otros lugares públicos, asiento a manera de escalón largo y corrido o conjunto de estos asientos. En plural, conjunto de escalones monumentales que da acceso a un edificio. En un circo estable, designa a una cierta categoría de plazas o asientos situados generalmente por encima de los palcos*.
Según Vitruvio, deben ser impares cuando están en una fachada para comenzar y acabar con el pie derecho, "las gradas en el frente se harán siempre impares, para que empezándolas a subir con el pie derecho, sea este el primero que llegue al llano del templo".
Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 450; Vitrubio Polión, M. (2007), p. 87; Ching, F. D. K. (2005), p. 251; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 371; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.149; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* stalles, p. 125

Gradería
V. Grada

Graderío
V. Grada

Gralla
Nombre con el que se conoce a la dulzaina* en Cataluña.
Ref.: Pedrell, F. (2009), p. 209; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 26

Grafofón
Tipo especial del fonógrafo* de Thomas Alva Edison (1847-1931). Las vibraciones sonoras son grabadas en un cilindro giratorio de cera o amberol plástico al que se aplica un zafiro que, por un proceso inverso, las transmite a una membrana que dispone de un megáfono* que actúa a su vez de amplificador.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 230

Gramófono
Instrumento automatófono* que grava y reproduce las vibraciones previamente marcadas en un disco* giratorio de zinc. A diferencia del fonógrafo*, las estrías producidas por la vibración sonora son de similar profundidad y varían lateralmente. El gramófono está compuesto por una caja, normalmente de madera, que contiene un plato giratorio, el brazo de la aguja* y una manivela* para darle movimiento. El gramófono puede o no llevar un altavoz* por el que reproduce el sonido.
Su invención se debe al físico alemán Emile Berliner (1851-1929), quien lo patentó en 1887, convirtiéndose en el primer aparato de registro trasversal sobre un disco.
El gramófono fue utilizado en las salas del primer cine sonoro. Faltando un sistema de amplificación eficiente para grandes salas, el cine sonoro no pasó de ser experimental hasta que, en 1927, la Warner Bros. se decidió a comercializarlo para salir de su propia crisis. Los primeros sistemas de sonido cinematográfico se sirven de un gramófono sincronozado con el proyector de cine a través de unas marcas en disco y película. Aún así, esa sincronización siempre fue difícil y no llegó a completarse

hasta la aparición del lector óptico y la sustitución del gramófono por la banda sonora fotografiada sobre la misma película.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 230; Jiménez, C. (2008), p. 27; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 307-309

Gramola

Modalidad de gramófono* sin bocina* exterior.

Ref.: http://buscon.rae.es

Gran carpa

Gran tienda* de lona, sostenida por mástiles* gigantescos, cables de acero y cuerdas, bajo la cual sitúan la pista de circo*, los graderíos* y la tramoya* para las funciones de circo. La gran carpa se origina cuando comienzan a aparecer los circos de tres o más pistas, cubriendo esta la pista central.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 908

Gran máquina de viento

Máquina de viento* de mayores dimensiones y con una variante con respecto al modelo sencillo; en este caso el ingenio es cubierto por dos bandas de tejido de diferente ancho, de esta manera aumenta las posibilidades de uso según las necesidades, utilizándose la banda estrecha, la ancha o ambas a la vez.

Estos artilugios fueron utilizados, por lo general, en grandes teatros de ópera europeos, lo que explica su gran tamaño.

[Fig. 49]

Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Gran trampolín

V. Batuda

Granada

V. Mangrana

Guardamalleta

Pieza de adorno, a modo de friso muy recortado, que pende fija sobre la parte alta de un cortinaje, sobre el telón de boca*. La guardamalleta enmarca la escena, adorna la parte superior de la embocadura y oculta la parte inferior del telón de boca y el telón de fuego*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 921; Gómez García, M. (1997), p. 384; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 80; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 367

Gugusse

V. Augusto

Guignol

V. Guiñol

Guimbarda

V. Birimbao

Guiñol

Títere de guante* tradicional francés cuyo nombre acaba siendo sinónimo de este espectáculo. Viste un sencillo traje lionés, una modesta chaqueta de color oscuro y lleva una trenza o coleta.

De origen lionés, representa el ingenio e inventiva popular. Procede de los personajes de *Monsieur Guignol*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* guignol, p. 924; Títeres con cabeza (2001); Juguetes y juegos de España, n.º 143 (1997), p. 35

Guion de luces

Libreto* correspondiente al luminotécnico, en el que se refleja una lista de movimientos y efectos de iluminación anotados ordenadamente, con acotación de su correspondencia con la acción y el texto de los actores. Antes denominado libreto de luces. No debe confundirse con el plano de montaje de luces.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 926; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, *s.v.* libreto de luces, p. 1060; Gómez García, M. (1998), *s.v.* libreto de luces, p. 475

Guion técnico

Libreto* que contiene todos los aspectos de la labor de dramaturgia realizada sobre una determinada obra teatral; es la copia maestra del guion, libreto o partitura* musical, que contiene todos los movimientos de los actores. Utilizado especialmente por el director y el traspunte, incluye, además del texto, todos los aspectos que configuran la puesta en escena: presupuesto, salidas y entradas, movimiento de actores, iluminación, utilería, escenografía, vestuario, calendario de ensayos, etc. Existen además guiones específicos relativos a la labor de cada uno de los técnicos que intervienen en el montaje. En este caso se habla de guion de luces*, de utilería, de vestuario, de tramoya, etc. Las anotaciones suelen ponerse en los márgenes del libreto. El guion técnico constituye el instrumento de trabajo más completo, que posteriormente puede facilitar volver a representar en forma muy aproximada a la original puesta en escena.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 927; Gómez García, M. (1998), p. 225

Güiro

Rascador* o idiófono de golpe indirecto y afinación indeterminada, especialmente utilizado en la zona caribeña, sobre todo en Cuba. Está compuesto por un recipiente hueco que se obtiene del fruto de la planta cucurbitácea *güiro* amargo. El fruto se forra con un tejido en forma de red, al que se ensartan indistintamente semillas o cuentas de colores, o ambas, que funcionan como percutores* externos en las paredes del vaso y provocan un complejo sonoro, resultado del sacudimiento del instrumento o del golpe en el fondo del fruto no cubierto por la red. En el espacio ritual de la santería, el *güiro* se toca en conjunto de tres, junto a las tumbadoras o congas. Los tres *güiros* son semejantes en su forma y ornamentos, pero presentan diversas dimensiones, alturas o registros, así como diferentes funciones musicales.

A este instrumento se le conoce también con otros nombres: *agbe*, *abwe*, *aggüe* o *chequeré* o *shekeré*, todos ellos de ascendencia africana, empleados sobre todo entre los yoruba y los ibo. El término *güiro*, de origen indoamericano, es el más utili-

zado en Cuba entre los practicantes de la santería, principales portadores de esta tradición ritual y musical. El conjunto instrumental de *güiros* participa fundamentalmente en las diferentes ceremonias de santería: conmemoración, ofrenda, limpieza y mortuorias o de ancestros. Su función principal es la de acompañar los cantos y bailes dedicados a cada deidad u *orisha* del panteón yoruba durante estas ceremonias, incluso se utilizan para acompañar los *cantos de puya,* en los que el contexto reviste una importancia primordial, pues busca provocar al *orisha* o santo para que se presente en la celebración.

[Fig. 9]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 233; Eli Rodríguez, V. (2006), pp. 41-44; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 51; Randel, D. M. (2004), p. 497; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 300; Tranchefort, F-R. (1985), p. 68

Guitarra

Instrumento cordófono* pulsado, punteado y rasgado. Generalmente cuenta con seis cuerdas*, aunque hasta finales del siglo XVIII tenía doce agrupadas de dos en dos; cada grupo de dos se llamaba orden. La guitarra está compuesta por clavijero*, mástil* con trastes* fijos y caja de resonancia* en forma de ocho con fondo plano, aros* laterales y boca en la mitad superior de la tapa armónica. Tiene un cuerpo de 48 cm de longitud y una longitud total de 90 cm a 95 cm. La tapa armónica está hecha de pino, pícea o secuoya, y los filetes de arce, sicómoro, caoba o palisandro. Las cuerdas pueden ser de nailon o de metal, según la guitarra y el repertorio para el que se necesiten. Hoy día los trastes del diapasón* son de metal. La guitarra se interpreta pulsando las cuerdas con los dedos de la mano derecha, con un plectro* o con un dedal dentado especial.

Entre los predecesores de la guitarra se encuentran la *mandora**, la *vihuela** y la antigua viola de gamba*.

El término arabizado pasó a Europa a través de España, influyendo en los vocablos franceses de *ghisterne, guistarne, guisterne, guitere, guiterne, gyterne*, etc. En occitano antiguo dio *guitara*. Joan Coromines (1954) señala que las formas *guitere* y *guiterne* ya se encuentran en un texto anglonormando de mediados del siglo XIII, cuando se registra en Francia de modo ocasional *kitaire*.

Sus orígenes son inciertos, ya que se desconoce si se deben a la tradición europea o a la influencia árabe que penetró en el continente a través de España. Numerosos instrumentos del mismo tipo eran utilizados en la Antigüedad, de hecho, se han descubierto representaciones en bajorrelieve asirios e hititas que se remontan a 3.000 años. No obstante, la guitarra toma su nombre de un instrumento sin mástil (*kettarab* asiria, cítara* griega), por lo que se supone deriva de las cítaras griegas y romanas, a las que se añade un mástil a comienzos de nuestra era.

Desde el siglo XI o XII existen dos tipos de guitarras: la guitarra morisca, de dorso abombado, emparentada con la *mandora* (siglos XIV-XVIII) y la familia de los laúdes* y con la mandolina*; y la guitarra latina, de fondo plano como la actual, y con aros que unían la tapa y el fondo. El primer tipo favorece la hipótesis de un origen oriental (una especie de laúd asirio que, pasando por Persia y Arabia, habría llegado a España bajo la dominación árabe); el segundo tipo propone un origen grecolatino. Ambos instrumentos o tipos están representados en las miniaturas* de las *Cantigas de Santa María,* de Alfonso X el Sabio (hacia 1270).

Hasta llegar a la actual guitarra clásica, el instrumento ha sufrido numerosas variaciones. Durante el siglo XV, la típica guitarra renacentista tenía un pequeño cuerpo y cuatro cuerdas dobles. En el siglo XVI se le añadió una cuerda doble adicional, convirtiéndose en el modelo estándar del periodo Barroco. Una sexta cuerda doble fue añadida hacia finales del siglo XVIII, y más tarde se adoptó la variante que tenía seis cuerdas simples, además de algunas variaciones estructurales. La guitarra alcanzó la forma estándar clásica de los tiempos modernos gracias a la obra del fabricante de instrumentos español del siglo XIX Antonio Torres Jurado (1817-1892).

A principios del siglo XVII, el guitarrista italiano Francesco Corbeta popularizó la guitarra clásica en las cortes del rey Luis XIV de Francia y de Carlos II de Inglaterra. El instrumento se convirtió en uno de los preferidos para el uso doméstico entre la alta sociedad francesa e inglesa.

[Fig. 28]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 233-234; Andrés, R. (2009), pp. 240-248; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 20; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 166-167; Candé, R. de (2002), vol. 1, pp. 128-129; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 6, p. 90

Guitarra compacta

Guitarra eléctrica* que carece de caja de resonancia* y está formada tan solo por un bloque de madera o fibra de vidrio en forma de guitarra*. La pastilla* recoge tan solo la vibración de las cuerdas*.

Este tipo de guitarra aparece en 1935 en Estados Unidos, pasando de los grupos de blues negro y urbano a los de rock blanco en la década de 1960.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* guitarra eléctrica, p. 235; Randel, D. M. (2004), p. 499

Guitarra conchera

Instrumento cordófono* de rasgueo, de cuello o brazo, de cinco órdenes dobles de cuerdas* metálicas (lisas y entorchadas). Su morfología varía según esté elaborada su caja de resonancia*: existen casos en que está construida a partir de gajos o paños (generalmente de dos colores que se entreveran); otros, los más populares y de los que se deriva su nombre, se resuelve con el caparazón de un armadillo, unido a la tapa por medio de contrafajas (internas) y en algunos casos fajas (externas), y, por último, hay ejemplos en los que se construye a partir de media cáscara longitudinal del fruto de una cucurbitácea denominada acocote. Tradicionalmente la guitarra conchera se tensa mediante clavijas* de madera.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 6, p. 124

Guitarra de la luna

V. Yueh kin

Guitarra dobro

Guitarra* con un resonador* de metal en el interior del cuerpo del instrumento. Se toca con un dedal. La guitarra *dobro* fue especialmente popular entre los primeros músicos de blues.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 57; González Casado, P. (2000), p. 209

Guitarra eléctrica

Guitarra* concebida para su amplificación electrónica. Se basa en un sistema que incluye pastillas* para transformar las vibraciones de la cuerda* en impulsos eléctricos, un amplificador* para modificar esos impulsos y altavoces* que vuelven a convertirlos en sonido. La mayoría de las guitarras eléctricas tienen seis cuerdas, un mástil* con trastes*, dos o tres pastillas montadas sobre las cuerdas y botones en el cuerpo para controlar el tono y el volumen. Para conseguir efectos especiales suelen añadirse pedales*, circuitos y controles adicionales.

El periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial retrasó la popularización de la guitarra eléctrica, hasta que en 1950 la Leo Fender Musical Instrument Company de California lanzó al mercado un instrumento de cuerpo sólido. Esta guitarra era del tipo estándar, sin caja de resonancia* y con seis cuerdas de acero o de aleación de níquel. Las cuerdas atravesaban las pastillas electromagnéticas, que convertían las vibraciones acústicas en energía eléctrica. Un año después, Fender revolucionó el contrabajo tradicional produciendo un bajo eléctrico*. El nuevo instrumento encajaría a la perfección en un entorno musical marcado por la aparición del rock and roll a mediados de la década de 1950.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 234-235; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 251-252; Randel, D. M. (2004), p. 499

Guitarra electroacústica

Guitarra eléctrica* con una caja de resonancia* como la de la guitarra* convencional. La pastilla* de este tipo de instrumentos recoge el sonido tanto de las cuerdas* como de la caja de resonancia.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* guitarra eléctrica, p. 235; Randel, D. M. (2004), p. 499

Guitarra hawaiana

Guitarra eléctrica* procedente de la guitarra portuguesa, también conocida como guitarra de acero (*steel guitar*). Su cuerpo está tallado de una madera más gruesa y sus lados son más anchos que la acústica, aunque mantiene la misma forma. En la guitarra hawaiana la caja de resonancia* se sustituye por un tablero trapezoidal. El sonido se amplifica mediante un sistema electroacústico. Los efectos típicos de este instrumento son el *vibrato* y el *glissando*.

La guitarra hawaiana se apoya entre las rodillas del intérprete, quien se coloca anillos de metal en la mano derecha mientras que con la izquierda sujeta un dispositivo en forma de peine para lograr un efecto de *glissando*. Este instrumento es muy conocido dentro de la música country norteamericana.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 250

Guitarra maciza

V. Guitarra compacta

Guitarra panzona

Guitarra* mexicana compuesta por un mástil* de cinco órdenes, seis cuerdas* de tripa o de nailon y una caja de resonancia* con el doble de profundidad que la de las guitarras clásicas. La tapa posterior o fondo de esta caja es abombado, redondea-

do o en dos planos. El mástil tiene un diapasón* de madera dura embutido al plano de la tapa y, en la mayoría de los casos, no cuenta con trastes* o barras o, en todo caso, son de amarre como en los instrumentos cordófonos* barrocos. En su cabeza o clavijero* tiene insertadas seis clavijas* de madera torneadas y un orificio en su centro para poner un cordón que permita al intérprete colgarse el instrumento.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (2002), p. 123

Guitarra-lira

Instrumento cordófono* que recuerda a la antigua cítara* griega, y que está compuesto por un mástil* con trastes*, clavijero* y seis cuerdas*, colocado entre dos montantes y por una caja de resonancia* con base plana, cuerpo ovoide y extremos alargados, definiendo la característica forma de lira*.

El instrumento fue inventado por M. Salomon en torno al año 1827.

[Fig. 21]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 235; Predell, F. (2009), p. 214 y p. 260; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 146

Gusla

Antiguo violín* de origen asiático en desuso (en tiempos pasados fue popular en los países bálticos occidentales). Su caja de resonancia* curva se extiende por medio de un largo mástil* con una sola clavija. El vientre es de cuero y tiene pequeños agujeros de resonancia. El *gusla* no tiene diapasón*; las diferentes notas se consiguen tocando su única cuerda* con la yema de los dedos.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 142; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 134

Gusli

Cítara* cuyas cuerdas*, afinadas diatónicamente, se extienden sobre un resonador* plano trapezoidal de madera. La disposición de las mismas recuerdan a las del arpa* y la forma del instrumento a la del dulcemel*. El número de cuerdas ha ido aumentando desde las siete originales, más tarde 23 cuerdas metálicas, hasta las 66 actuales, cromáticas a partir de mediados del siglo XVIII. Para entonces se le incorporó un mecanismo de teclado*, aunque la existencia de este sistema sería efímera. El *gusli* puede tocarse con ambas manos o con una sola, mientras la otra amortigua la vibración de las cuerdas.

Es un instrumento ruso, derivado posiblemente de la cítara y del salterio*, destinado a la música popular, acompañando danzas y canciones. Las primeras representaciones del mismo datan del siglo XIV. Inicialmente su nombre aparece vinculado con frecuencia a la música religiosa, por lo que es citado con asiduidad en algunos textos de la Iglesia ortodoxa.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 249; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 140; Pérez Gutiérrez, M. (2000), p. 133

Guzla

V. Gusla

H

Harangi
V. Sarangi

Hardanger fiddle
V. Hardingfele

Hardingfele
Violín* noruego, profusamente ornamentado, con cuatro cuerdas* melódicas y cuatro cuerdas libres situadas debajo del diapasón*. La caja de resonancia* presenta rasgos muy similares a los del violín, si bien menos delicados, su perfil achatado le confiere un aspecto de robustez. El mango es corto en proporción al resonador* y al clavijero*, que suele estar rematado por la talla de una cabeza de animal fantástico, con clavijas* laterales. El puente* es relativamente alto y posee los oídos en "F". Su longitud no suele sobrepasar los 60 cm. La calidad de su producción variaba de manera considerable, según fuera el origen de los constructores, campesinos o violeros profesionales, quienes fabricaban modelos con filetes y una ornamentación de taracea muy esmerada, en especial en la parte del diapasón y del cordal*.
El *hardingfele* se desarrolló a partir de la viola de amor* y los violines folclóricos. Este instrumento fue creado para acompañar las danzas folclóricas noruegas del tipo *balling*, se ha utilizado desde el siglo XVI, y en sus orígenes tenía seis cuerdas. Grieg lo utilizó en algunas de sus obras instrumentales. Aunque su uso decreció a

principios del siglo xx, la revitalización de la música popular noruega ha supuesto una revitalización del instrumento.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 251; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 143; Remnant, M. (2002), p. 71; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 145

Harmonium

V. Armonio

Hatos

En el Siglo de Oro, conjunto de vestuario, adornos y aderezos necesarios para las representaciones teatrales. Los hatos se componían de acuerdo con el carácter de la comedia.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 934; Gómez García, M. (1997), p. 398

Heckelfón

Instrumento aerófono* de madera, taladro o tubo cónico* y doble lengüeta batiente doble*. Mide entorno a los 140 cm de longitud y para tocarlo se mantiene apoyado en el suelo con una pica. Este aerófono es similar al oboe* bajo (o barítono) en tesitura y construcción, pero cuenta con un taladro más amplio y produce un timbre más cercano al del fagot* o del saxofón* que al sonido de corno inglés* de los oboes graves. El instrumento tiene un pabellón* en forma de bulbo que, en su parte inferior, suele contar con un soporte para apoyarlo en el suelo.

El *heckelfón*, inventado por la firma de Wilhelm Heckel, de Biebrich, en 1904, se construyó originalmente en tres tamaños, pero solo se utilizó de manera habitual el bajo (afinado en do1, con un registro de la1 a sol4). Entre las obras en las que ha sido utilizado se encuentra *Salomé* (1905) de Richard Strauss (1864-1949).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 237-238; Randel, D. M. (2004), pp. 505-506

Helicón

Instrumento aerófono* circular de gran tamaño, cuyo nombre proviene de su enroscamiento circular (en griego *helikos*, sinuoso). Llamado también trompa de caballería, el helicón se enroscaba alrededor del cuerpo apoyándolo sobre el hombro izquierdo y bajo el brazo derecho, lo que permitía tocarlo cómodamente con una mano.

El helicón se construye por primera vez en Rusia hacia 1845. Ignaz Stowasser, de Viena, fabricó en 1849 tamaños en fa, mi bemol y si bemol. Posteriormente se fabricó en todos los tamaños, a veces con tubos no funcionales, gozando de gran popularidad en las bandas europeas y americanas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 238; Randel, D. M. (2004), p. 506; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 116; Tranchefort, F-R. (1985), p. 279

Herces

V. Diabla

Herses

V. Diabla

Highland bagpipe
Tipo de gaita* de fuelle* característica de los *highlands* (tierras altas) escocesas. Se caracteriza por tener un puntero* de doble lengüeta* y tres bordones* de lengüeta simple.
La primera documentación certera sobre ellas data del siglo XVI. En la actualidad se considera el instrumento nacional escocés. El género musical clásico de este tipo de instrumento es el *pibroch*.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 508

Hi-hat
Sistema que consta de dos platillos* acoplados de manera horizontal en un soporte con pedestal. Se hacen entrechocar por medio de un pedal*. Se fabrican entre las 8 pulgadas a las 15 pulgadas. Aparecen en 1927, y es el complemento habitual de una batería.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 240

Hu kin
Instrumento cordófono* asiático, de cuerda frotada, de la familia del laúd*, va acompañado por un arco* de madera.
El nombre de este instrumento, de origen turco-mongol, se convirtió en el término genérico para referirse exclusivamente a los laúdes que se tocan mediante fricción. Durante el siglo XVIII, este término se utilizó para hacer referencia al *Ching-hu** y al *Erh-hu*. A partir del siglo XVIII, se emplea principalmente para designar al *Ching-hu*, debido a la inmensa popularidad que adquirió este instrumento en la Ópera de Pekín.

Ref.: Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas (2003), p. 243; Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 57 y p. 161

Hu-ch´in
V. Ching-hu

Hu-chin
V. Hu kin

Hu-kin
V. Hu kin

Huanapaya
V. Huayllaquepa pututu

Huapanguera
Típica guitarra* mexicana difundida en la región de la Huasteca. La *huapanguera* tiene cinco órdenes de cuerdas* (sencillas o dobles) y, por lo general, suele manufacturarse en cedro rojo. Mientras algunos fabricantes emplean la madera de un mismo tablón para la elaboración de todas las partes de este instrumento cordófono*, otros seleccionan madera de la albura del tronco para la tapa y del duramen

para las demás partes. Una de sus características más reseñables son las diferentes figuras que suelen tallarse en los extremos del puente: cuernos de res, serpientes, colas de pescado, etc. Sus acabados más comunes suelen ser grecas en los bordes de la tapa y de la boca y un barnizado delgado con goma laca. Hay constructores que, en lugar de pirograbado, aplican taraceas o incrustaciones de maderas de distintos colores.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), pp. 121-122

Huayllaquepa pututu

Instrumento musical* aerófono de gran presencia simbólica en las representaciones artísticas vinculadas a determinados circuitos ceremoniales andinos. Con respecto a sus referentes naturales, las trompetas* de cerámica en forma de caracol pertenecientes a la tradición constructiva moche, constituyen un grupo organológico mejorado en algunos aspectos. Pese a su semejanza formal con una concha *Fasciolariidae*, es casi una copia fiel de los pequeños caracoles de tierra, género *Bulimus*, aunque respetando las dimensiones de una concha marina. El empleo de cerámica de alta calidad, apta para funciones acústicas; el excelente modelado de un tubo* acústico espiralado (en espiral), de diámetro regularmente creciente, que culmina en un pabellón acampanado para una adecuada amplificación del sonido, y la incorporación de una boquilla* fija en forma de copa, con conducto lateral para la óptima propagación de la oscilación producida por la vibración de los labios del músico, son recursos técnicos que permiten constatar la existencia en tiempos prehispánicos de una mano de obra especializada en la construcción de objetos destinados a la producción sonora.

La también conocida como trompeta de caracol o *huanapaya* fue el instrumento musical más significativo en la parafernalia emblemática del mundo andino prehispánico. Relatos míticos, como el de *Naimlap* registrado por Cabello de Balboa en 1586 o el de *Chutacara Omapacha* recogido en el *Manuscrito de Huarochirí* hacia 1608, autorizaron la *huayllaquepa pututu* como elemento denotativo de poder, principalmente en los Andes centro-septentrionales. El fuerte carácter simbólico de las trompetas de caracol, asimilado culturalmente desde el Formativo u Horizonte Temprano (1800-200 a.C.), trascendió durante el Periodo Colonial los márgenes de la tradición indígena, integrándose en una polisemia contextual que lo reconoció estrechamente vinculado al concepto andino de poder. El rol específico de estos instrumentos en las escenas pintadas que decoran los *keros**, vaso para libaciones de importante presencia en el ceremonial andino, es uno de los ejemplos más representativos de la estratégica incorporación simbólica, en el discurso iconográfico colonial, de este instrumento musical. 635

[Fig. 4]

Ref.: Y llegaron los Incas (2005), M. Gudemos, p. 136; Gudemos, M. (2004), pp. 64-66

Huesera

Instrumento idiófono* raspado que consiste en una sucesión de huesos de cabrito o de cordero, pertenecientes a las patas: tibias, metatarsianos u otros huesos alargados. Por lo general, se compone de ocho a catorce huesos, en cuyos extremos se hace un orificio engarzándose entre sí, a modo de escalera, mediante una cuerda o alambre.

La huesera se solía colgar del cuello o se colocaba sobre el pecho, tensándose con la mano izquierda. Se puede tocar rascando unas castañuelas* o palillos*. Se conoce en gran parte de la zona centro de la península ibérica, en particular en la sierra madrileña; en algunos lugares se hace de madera o de cañas.
Aunque a veces se utiliza en rondas a lo largo de todo el año, su uso más frecuente es en las fiestas navideñas, para acompañar a los villancicos o canciones petitorias.

Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* arrabel, p. 51; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 41; Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 258; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 60; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 249; González Casarrubios, C. (dir.) (1995), p. 17

Hula-hoop

Gran aro de plástico o de metal que se hace girar alrededor de la cintura o de otro miembro del cuerpo, como brazos o piernas.
En principio, este gran aro fue utilizado como juego o divertimento de jóvenes haciéndolo girar en torno a la cintura. A mediados de la década de 1980, la idea fue adaptada por malabaristas soviéticos como Marina Kordeban o Tamara Simonenko. Esta forma de malabarismo fue retomada por Gipsy Gruss, Despina Kehaiova y Dania Kaseeva. El éxito ha convertido esta práctica en auténtica disciplina en medios como los circenses, influenciando a artistas contemporáneos. Hay que destacar, entre otros, el espectáculo *Alegría* del Circo del Sol.

[Fig. 69]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* houla-hoop, p. 139

Humanette

V. Fantoche

I

Ika

Trompa* de madera, con embocadura lateral, utilizada por los bororo (estado de Mato Grosso, Brasil). Cubierta de plumón, púas de puercoespín y plumas provenientes de pájaros de diferentes especies, el conjunto supone un trabajo de composición, de montaje y ligadura extremadamente preciso.

La trompa llamada *ika* está asociada a un ser mitológico cuyo sonido quiere evocar su voz. Como la mayor parte de los instrumentos musicales* de esta cultura, ofrece pocas variaciones de timbre o tono, pero se adapta bien a la línea melódica del canto. El instrumento acompaña igualmente las danzas celebradas con motivo de rituales funerarios. Esta pieza resume por sí sola la importancia del mundo sonoro de los indios del Amazonas. Es también representativa del arte plumario, que revela una gran tradición identitaria, ya que cada etnia es distinguida de otra por la utilización de una materia y de un color diferente para cada una de ellas.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Chefs-d´oeuvre dans les collections du musée du quai Branly (2008), p. 106

Impertinentes

Anteojos* montados en una manija.

[Fig. 41]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 973; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.253

Inancapa

Maraca* de uso ritual, típica de América Latina, sobre todo de las regiones del Amazonas, consistente en un resonador* de calabaza unido a un mango de madera, con fibra vegetal. Suele presentar una decoración incisa geométrica y pintura blanca. Este tipo de instrumento es utilizado por los hombres en las fiestas de pubertad femeninas; su diferencia de tamaño y la terminación del mango responde a la división entre el "macho", de mayor tamaño, con el extremo del mango de forma cónica y con sonidos más graves; y la "hembra", de menor tamaño y que se rellenará con un número inferior de piedras.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 275-276

Indumentaria de Augusto

Traje tradicional del payaso conocido con este nombre, consistente en pantalones holgados, camisa del tipo cuello de punto, muy amplio o pequeño (a veces puede llevar un babero o una camisa cuya parte frontal se dobla hacia arriba) y zapatones* amplios. Los colores de su indumentaria son siempre demasiado vivos o mal combinados. Normalmente no lleva abrigo, pero cuando lo hace es siempre muy grande o muy pequeño. El tejido típico es una tela de cuadros escoceses larga; mejor cuanto más brillante o chillona. El abrigo o la chaqueta normalmente tienen numerosos bolsillos, donde el Augusto guarda los instrumentos con los que realiza sus bromas y trucos. Cada pieza (pantalones, camisa, abrigo en su caso, corbata o sombrero) tiene un diseño diferente, esto es, franjas horizontales, verticales o diagonales, lunares, cuadros escoceses, etc. Los colores de cada prenda utilizada son brillantes y suelen chocar con tantas de las otras piezas como sea posible. El vestido se complementa con accesorios extravagantes, como corbatas demasiado grandes o extremadamente pequeñas, tirantes y zapatones cómicos de muchos estilos y colores. Como complementos de la indumentaria son habituales la nariz de payaso* y la peluca*, que puede ser completa o un postizo que asemeja una calva, normalmente con flequillo y pelo alrededor de los lados y la nuca. Entre los sombreros que puede llevar destacan los hongos irlandeses, bombines, chisteras, sombreros de copa, etc. Sus materiales pueden ser los mismos que los del abrigo o pantalón, o bien ser completamente distintos, pero siempre brillantes para realzar el carácter del Augusto. También lleva guantes blancos o de colores.

Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); Higuera Guimerá, J. F. (1998), p. 59

Indumentaria de Carablanca

Vestido del payaso conocido como Carablanca o *clown*, formado por el clásico traje-saco de una sola pieza, guantes blancos y un pequeño cono* (sombrero) blanco, utilizando una bata (*paleta*) para así corregir o castigar ("siempre con benevolencia") a su compañero, el Augusto*. En la actualidad, el traje de una sola pieza se ha convertido en dos y se compone de una pequeña chaquetilla que recuerda la de los toreros y un pantalón hasta debajo de la rodilla, sostenido en la cintura por una estrecha franja, camisa blanca rizada que recuerda el estilo andaluz, corbata o pajarita, medias blancas, zapatos de tacón pequeño o tacón bajo, así como guantes blancos. El Carablanca español se diferencia del extranjero en que el cono suele ser de color y lleva vistosas plumas, y no suele llevar guantes blancos. Dentro de los carablancas,

existen distintos tipos; el conocido como "el estirado" suele portar un traje a medida, satinado con lentejuelas y falsos diamantes. Los colores, tanto del traje como de los accesorios, deben estar combinados.

Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); Higuera Guimerá, J. F. (1998), pp. 58-59; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 1, pp. 27-29

Instrumento aerófono

Instrumento musical* en el que una columna de aire constituye el sistema vibratorio fundamental, según la clasificación de Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959) ideada en 1914. En la mayoría de los casos el intérprete pone el aire en movimiento por medio del soplido. Existen tres categorías fundamentales: flautas*, en las que la turbulencia producida por el soplido, a través de un extremo afilado, pone la columna de aire en movimiento; aerófonos con vibración de los labios (fundamentalmente instrumentos de metal), en los que el aire se pone en movimiento por medio de la vibración de los labios del intérprete, y tubos de lengüeta* (la mayor parte de los instrumentos de viento-madera), en los que el aire se pone en movimiento por medio de una lengüeta que vibra. Existen además aerófonos libres, en los que el aire en vibración no queda confinado dentro de una columna (ejemplos, acordeón*, zumbadora*, armónica*, armonio*) o en los que la columna actúa simplemente como un resonador (ejemplo, *sheng**).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* aerófono, p. 24; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 10-11; Randel, D. M. (2004), *s.v.* aerófono, p. 19; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 39

Instrumento automático

V. Instrumento automatófono

Instrumento automatófono

Instrumento musical* que se toca por sí solo, sin la mediación de un intérprete. Los instrumentos también son calificados de automáticos si las notas se hacen sonar por medio de un mecanismo autónomo, incluso si la fuerza motriz es proporcionada por alguien que da vueltas a una manivela o pisa unos pedales*, o cuando se puede ejercer un control sobre aspectos de la música como el tempo, la dinámica o la registración. Estos instrumentos pueden tocarse manual o mecánicamente.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 122

Instrumento cordófono

Instrumento musical* en el que el sonido se produce por medio de la vibración de una o varias cuerdas* tensadas entre puntos fijos, según la clasificación de Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959). El tono emitido por una cuerda depende de su longitud, su grosor, masa y tensión. Mientras más corta y delgada sea la cuerda y más estirada esté, mayor será la frecuencia de su vibración, lo que producirá un sonido más agudo. Las cuerdas de estos instrumentos están realizadas en diversos tipos de materiales, como la fibra vegetal, la tripa de animal, el acero, el latón, la seda, el bambú y el nailon. Exceptuando algunos instrumentos primitivos, los cordófonos están equipados con una caja de resonancia* de forma, tamaño y construcción diversas, cuya función es amplificar y enriquecer el sonido. La caja de

resonancia tiene una importancia fundamental para la calidad del sonido de un instrumento. Los cordófonos se dividen en tres grupos principales: los pulsados, con los dedos (guitarra*, laúd*), con un plectro* (mandolina*, *shamisen*) o por un mecanismo controlado por una tecla* de clavecín*; los percutidos, con baquetas* (salterio*), con tangentes (clavicornio*) o con martillos* (piano vertical*, piano de cola*), y los frotados, la familia completa del violín* y la viola*. Otras clasificaciones posibles se basan en diferentes características de los instrumentos de cuerda. Una de las divisiones más populares es la siguiente: cordófonos sin (arco musical*) o con caja de resonancia. Entre los segundos, a su vez, se distinguen los instrumentos: con armazón pero sin teclado* (arpa*, vina* o salterio); con armazón y teclado (clavicornio, clavecín o piano*); con un diapasón*, donde las cuerdas pueden ser pulsadas con los dedos o con un plectro (laúd, guitarra o mandolina), y con un diapasón, frotados, donde se incluyen una gran variedad de instrumentos folclóricos de todo el mundo, la familia completa del violín y las violas (*rebab**, *sarangi**, *erh hu** o viola).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* cordófono, p. 149; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 12-13; Randel, D. M. (2004), *s.v.* cordófono, p. 301; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 39

Instrumento de cuerda
V. Instrumento cordófono

Instrumento de música
V. Instrumento musical

Instrumento de percusión
V. Instrumento idiófono

Instrumento electrófono
Instrumento musical* en el que el sonido se produce y/o modifica a través de válvulas de vacío o dispositivos semiconductores. Existen dos tipos generales: instrumentos en los que el sonido se genera por medio de sistemas mecánicos, como cuerdas* o lengüetas* en vibración, y que después es modificado electrónicamente, e instrumentos en los que el sonido se genera y se produce enteramente por medios electrónicos.

La evolución musical durante el siglo xx ha hecho necesaria una importante ampliación a las categorías de la clasificación de Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* electrófono, p. 181; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 13; Randel, D. M. (2004), p. 385

Instrumento electrónico
V. Instrumento electrófono

Instrumento idiófono
Instrumento musical* en el que el sonido se produce mediante la vibración de su propio material primario, es decir, el instrumento en sí mismo, sin las vibraciones de una cuerda*, membrana* o columna de aire. Generalmente, los idiófonos dispo-

nen de una caja de resonancia*, y algunos poseen un sistema de amplificación especial. De acuerdo con el sonido que producen –tonos o ruidos–, se dividen en dos grupos principales: de altura definida e indefinida. Pertenece a la clasificación de los instrumentos musicales ideada en 1914 por Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959), en la que además se incluyen los instrumentos aerófonos*, cordófonos*, electrófonos* y membranófonos*. Asimismo, los idiófonos se pueden dividir en los siguientes grupos, de acuerdo con el modo en el que se producen las vibraciones: idiófonos directamente percutidos, dos o más partes sonoras se golpean una contra otra; idiófonos indirectamente percutidos, con baquetas*; idiófonos sacudidos, pequeñas bolas encerradas dentro de un objeto; idiófonos frotados, la superficie del instrumento debe ser friccionada, e idiófonos punteados como la sanza*. Los instrumentos de percusión son los primeros instrumentos musicales y datan de los inicios de la civilización. Los efectos producidos por el cuerpo humano se consideran los primeros prototipos de instrumentos de percusión. Para generar sonidos, se empezaron a utilizar objetos naturales o producidos por el hombre como piedras, palos, trozos de madera dentados, cáscaras de frutas, tambores* primitivos de madera, vasijas, etc. El uso de este tipo de instrumentos estaba ligado a celebraciones, fiestas y ceremonias fúnebres, danzas y demás eventos similares, y se encuentran en todos los continentes y culturas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* idiófono, p. 244; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 11; Randel, D. M. (2004), *s.v.* idiófono, p. 522; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 39

Instrumento mecánico

V. Instrumento automatófono

Instrumento membranófono

Según la clasificación ideada en 1914 por Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959), instrumento musical* en el que el sonido se produce por medio de la vibración de una membrana*, tradicionalmente una piel de animal estirada, aunque en la actualidad suele tratarse de un material sintético. Casi todos los membranófonos tienen resonadores* (el armazón del instrumento y el aire encerrado en su interior). Este tipo de instrumentos se puede dividir en: membranófonos percutidos –todos los tambores* de membrana sencilla (unimembranófonos) o doble (bimembranófonos), sin que importe ni su forma ni el material de la membrana–; tambores de fricción* –se tocan por medio de una vara o de una cuerda–, y aquellos instrumentos con membranas sonoras, caso del mirlitón*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* membranófono, p. 297; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 12; Randel, D. M. (2004), p. 633; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 39

Instrumento musical

Cualquier objeto utilizado para producir sonidos musicales. En las diferentes latitudes los instrumentos musicales varían en cuanto a materia y diseño, desde los objetos naturales no elaborados, como las caracolas*, a los complicados productos surgidos de la tecnología musical. El sonido se produce por una vibración transmitida hasta el oído interno mediante el aire. Cuanto más rápida sea la vibración más agudo es el sonido que se percibe. Los sonidos de los instrumentos musicales son producidos y modificados por tres componentes: la materia que vibra, que entra en

movimiento por el frotamiento, soplado, el golpeado o cualquier otro método; el cuerpo resonador, amplificador o reflector (caja de resonancia* o tubo*), y los mecanismos asociados para la variación del sonido con llaves*, válvulas, trastes* y sordinas*.

Su clasificación se puede hacer atendiendo a dónde y para qué se toca (estudio histórico y antropológico). Tradicionalmente se ha considerado la división entre instrumentos de percusión (el que fundamentalmente produce el sonido al golpear, pero también al rascar, agitar o pulsar), cuerda y viento. En la actualidad, se parte de la propuesta hecha por Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959), en 1914, a partir de las características físicas que determinan la producción de sonidos: instrumentos aerófonos*, cordófonos*, idiófonos* y membranófonos*. André Schaeffner (1936) construyó un sistema basado en la división entre materiales sólidos y columnas de aire. Dränger, en 1948, amplió la clasificación atendiendo a las funciones musicales y fisiológicas. Oskar Elschek y Erich Stockmann, en 1967, desarrollaron símbolos según tipologías constructivas y métodos de interpretación. Jeremy Montagu y John Burton, en 1971, partieron de las taxonomías de las ciencias naturales. Mantle Hood, en 1971, ideó "organogramas" usando un lenguaje simbólico que incorpora técnicas de ejecución, función de la música y consideraciones sociales y culturales, y añadió los instrumentos electrófonos* a la clasificación de Hornbostel y Sachs. Hans-Peter Reinecke, en 1974, estableció una relación entre las distintas clases de instrumentos y estereotipos emocionales, bajo la consideración del instrumento como aspecto y no como objeto. Herbert Heyde, en 1975, realizó un gráfico del flujo de energías del intérprete y del instrumento que dan como resultado el sonido.

En este tesauro se ha seguido la clasificación de Hornbostel y Sachs por ser la internacionalmente aceptada hoy en día, actualizándola con los electrófonos y los instrumentos automatófonos*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* instrumento, p. 249; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, pp. 983-984; Randel, D. M. (2004), p. 536; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 57

Instrumento musical de cuerda

V. Instrumento cordófono

Instrumento musical de viento

V. Instrumento aerófono

J

Jatung Utang
Xilófono* de Birmania compuesto por un bastidor* de madera y siete láminas, del mismo material, atadas con una tira de goma. Cada una de estas tablillas o láminas suelen tener escrito un número que corresponde a las notas de su afinación.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 268

Jatzotzerá
V. Jatzotzerah

Jatzotzerah
Trompa* de guerra de tubo* recto, de aproximadamente medio metro de largo, terminado en una campana*, de sonido más agudo que el *sofar** y de escasa utilidad melódica. Se fabricaba en plata trabajada por percusión.
Era utilizado para llamar al rezo, en el culto judío, en tiempos del Templo de Salomón. Solía tocarse a pares y su utilización se refiere en los pasajes: Números 10:2-10, Crónicas II 5:12-13, Reyes 12:13 y Números, 31:6.
Ref.: Rozemblum Sloin, J. L. (2003) (en línea), http://www.musicasdelmundo.org/article.php/20031123192950267 (2008); Weinfeld, E. (dir.) (1950), *s.v.* música, t. VIII, p. 39

Jaula central
Jaula de fieras* creada en 1880 por los hermanos Carl y Wilhelm Hagenbeck e instalada sobre la pista de circo*.

En el hipódromo del Alma, en 1890, Roux y Combaluzier construyeron una inmensa jaula de 32 toneladas. Accionada por un sistema hidráulico, esta jaula se elevaba desde el sótano en menos de un minuto. En 1960, el Circo Medrano innovaba con una jaula suspendida por cabos metálicos.
Hoy cualquier circo utiliza jaulas que se encuentran en el interior de la banqueta*. En el momento deseado, los cabos tiran de la jaula elevándola al instante. Por lo general, una red de protección circular suele recubrir la parte superior de la jaula.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* cage centrale, p. 96

Jaula de fieras
Armazón, cerrado o no según los casos, hecho con barras o listones y destinado a encerrar animales. En el caso del circo, suele tratarse de jaulas desmontables compuestas por paneles.
Su uso es común en espectáculos circenses, en zoológicos, etc. El diseño de las primeras jaulas circenses se atribuye a uno de los domadores más famosos, como W. Hagenbeck, quien llegó a presentar en estas hasta 80 osos a la vez.
Los números representados con animales en el interior de las jaulas son casi siempre de los más espectaculares: leones cabalgando sobre lomos de caballos, tigres sobre la grupa de elefantes y osos funambulistas, entre otros.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* jaula, p. 1.317; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* cage, p. 96; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 2, pp. 125-128

Jebumataru
Nombre que recibe la maraca* en San Francisco de Guayo (Venezuela). Su función principal es ritual, utilizándola como maraca sagrada para manejar a los espíritus. En la caja de resonancia* se practican una serie de ranuras que, supuestamente, figuran la entrada y salida de los espíritus. La disposición vertical u horizontal de estas incisiones dependerá de si se trata de curar a un niño, una niña, a una mujer o a un hombre. Pueden aparecer decoradas con motivos naturales o bien se les puede insertar un mechón de fibra jau (fibra vegetal obtenida de las hojas de palmera burity o palmera moriche, *Mauritia flexuosa*), término utilizado por la tribu de los warao (Amazonas, Delta-Central).
Ref.: Kroustallis, S. (2008), *s.v.* fibra jau, pp. 176-177; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 280

Jefe de pista de juguete
Muñeco que reproduce a pequeña escala uno de los personajes más llamativos dentro del mundo circense, el jefe de pista. Aunque en principio aparecen algunos ejemplos realizados en madera, fue la hojalata la que impulsó este tipo de representaciones.
Ya desde los inicios del circo moderno, los más conocidos fabricantes de juguetes de madera, cuyo centro neurálgico se situaba en Baviera (Alemania), reproducían a pequeña escala el mundo sugerente del circo.
En Europa, fundamentalmente en Alemania, se puede situar la aparición de este tipo de juguetes fabricados de hojalata en torno a 1870, y en España algo más tarde, a comienzos del siglo xx. Los juguetes de circo más llamativos eran los payasos (v. Payaso de juguete*), los equilibristas (v. Equilibrista de juguete*) y las fieras (v. Ani-

mal de juguete*), pero lo cierto es que no había espectáculo completo si faltaban los otros artistas: músicos, domadores (v. Domador de juguete*) o jefes de pista. En su origen, el jefe de pista era el director, llamado maestro de doma. Philip Astley fue el primer jefe de pista de la historia del circo.

Ref.: Delgado Bellón, L.; García Cifuentes, T. y García-Hoz Rosales, C. (2009), p. 14; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* chef de piste, p. 127

Jimagua

V. Ekón doble

Joare

Nombre con el que se conoce al cencerro* en algunas localidades vascas.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 470

Jujeño

Flautilla* argentina con una longitud en torno a los 30 cm, un diámetro de unos 2,5 cm, cuatro orificios de digitación y un nudo en el extremo distal de la caña.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 5, p. 156

K

kamancha
V. Kemancha

Kamanjah
Fídula de pica* del mundo islámico, especialmente de Irán. De una a cuatro cuerdas* pasan a lo largo de un extenso mástil*, desprovisto de trates*, y sobre un cuerpo de madera pequeño, esférico, recubierto de piel. Se coloca verticalmente y se toca con un arco flexible.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 569

Kangling
Trompeta* femoral tibetana que se emplea en rituales de exorcismo dirigidos a deidades iracundas. Son de hueso y piel (tibia humana), parcialmente recubiertas de cobre, a veces también de plata, con incrustaciones de turquesa y coral.
Por lo general, ha sido utilizado como instrumento de acompañamiento en determinadas prácticas de visualización tántrica, que suelen celebrarse en lugares repulsivos como pueden ser los terrenos donde los despojos humanos son ofrecidos a las aves de rapiña.
Ref.: Gracia, R. y Sauquet, S. (coords.) (2000), p. 115; Kvaerne, P. (2000), p. 64

Karnyx
Trompa* de bronce de gran tamaño, cuyo uso principal fue la emisión de toques bélicos y de señales. La longitud de este instrumento aerófono*, que solo presenta

curvatura en el acampanamiento y en la boquilla*, es superior a la altura de los músicos. Destaca su gran pabellón*, cuya iconografía representa la cabeza de animal, aunque en origen estuvo fabricado con un gran fragmento de cuerno. Eran frecuentes los ejemplares con cabezas de dragón o de caballo, aunque también los había con la de lobo o, incluso, la del delfín. Su configuración, exceptuando la iconografía del pabellón, recuerda la del *littus** romano. Trompas de similares características se han atetsiguado en Dacia y en algunos territorios del Asia Menor, en especial en la antigua Paflagonia, donde los celtas dejaron su legado.
La reproducción más conocida del *karnyx* se encuentra en un relieve de plata (siglo I a.C.) que formaba parte de un caldero hallado en 1891 al norte de Jutlandia, conocido como "caldero de Gundestrup" (Nationalmuseet de Copenhague).
Ref.: Andrés, R. (2009), p. 256

Kathputli
Títere* del Rajasthan (India) que representa una figura masculina. Sus orígenes se sitúan en el trono del rey Vikramaditya, el Simhasan Battisi, en el que se tallan 32 figuras* en relieve decoradas con flores de lis y puntos entre los pétalos. Este tipo de decoración es la que se utiliza actualmente en el cuerpo de las marionetas, único hecho en relieve. Otro tipo de cuerpos, más común en Zanzíbar, presentan cajas lisas decoradas con motivos dispuestos en forma de "V" en su parte frontal.
Ref.: Dancing on a string. Kathputlis, marionettes of Rajasthan (1985), pp. 52-59

Katyíkatyí
Instrumento idiófono* bubi de golpe indirecto sacudido de cavidad. Está compuesto por una calabaza rellena de semillas similar a una maraca*.
Se utiliza para acompañar el baile o para llamar al espíritu. Es el instrumento de los espíritus femeninos *basósolloo*. Asimismo, es utilizado por el oráculo para llamar a su espíritu mediante el sonido producido por una pequeña calabaza rellena de semillas *katyíkatyí*. Entre los bubis (isla de Bioko, Guinea Ecuatorial), a este tipo de maraca también se le denomina *kullá* y cuando se utiliza como sonajero* de calabaza para niños *sitó´o*.
Aunque las canciones son patrimonio oral de toda la comunidad, el *nëppí* suele ser el experto improvisador que añade estrofas o estribillos a canciones que existen desde hace tiempo. En las danzas masculinas el *nëppí* es un hombre y en las femeninas, es una mujer la que dirige. Los músicos forman en los pueblos un *erímò* o sociedad. Para poder actuar en las danzas de las sesiones espiritistas o en funciones públicas, antes deben consultar a los espíritus. Acompañan sus canciones únicamente con el ritmo producido por el choque de badajos* en campanas de madera (*bileebo*), por el sonido provocado por las semillas en su interior (*kullá*), de piedras (*vi´ade*) o palos (*sitté sá baobbè*) que se entrechocan, de fibras secas de palmera o con el simple sonido de las palmas de las manos (*ëbátyo*). Si los espíritus que cantan son *basósolloo* (espíritus maternales) las mujeres tocan las calabazas.
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 73, p. 83, p. 249 y p. 261

Kaval
Flauta recta*, característica de los Balcanes y Turquía, que está construida con caña o con madera blanda en la que el aire se introduce soplando por un extremo. Su

construcción y su técnica de ejecución es similar al *nay**. Es un instrumento característico de los pastores.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 220

Kemancha

Violín* tradicional desde Irán hasta las antiguas repúblicas soviéticas de Asia central. Su cuerpo está formado por segmentos de madera de moral unidos y su vientre está recubierto con la piel de peces del mar Caspio. La base de su largo diapasón* es de metal y sirve para apoyar el instrumento. Sus tres cuerdas*, en la actualidad cuatro, se afinan en cuartas.

En Asia central se ha popularizado una variante de *kemancha* con cuatro cuerdas cuya afinación es la misma que la del violín clásico. En Egipto, este tipo de violín, con dos cuerdas, recibe el nombre de *kemanje**.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 115

Kemanje

Nombre que recibe el violín bicorde* en Egipto. Este instrumento consta de una caja de resonancia* en madera, coco o calabaza y de una tapa armónica de piel. Su largo mástil* sujeta dos cuerdas* hechas de un grupo de cerdas o crines de caballo. El uso del *kemanje* está extendido por el norte de África y Medio Oriente.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 25

Khen

V. Khene

Khene

Órgano de boca* conocido como instrumento nacional de Laos, aunque también se puede encontrar en el norte de Birmania. El *khene* presenta una doble fila de tubos de bambú paralelos, unidos en el centro por una cámara de aire que tiene el orificio por el que se sopla y que forman una red plana de una longitud que oscila entre uno y tres metros. Esta red pasa a través de una cámara de aire bastante estrecha y construida, por lo general, con madera labrada o marfil. El número total de tubos, generalmente catorce o dieciséis, puede llegar hasta los veintiséis. Cada tubo contiene una lengüeta batiente simple*, cuneiformes, que vibra cuando se cierra el agujero lateral del tubo y el aire pasa por ella.

El sonido se sostiene al sonar, tanto cuando se sopla como cuando se aspira. Puede tocar melodías y acordes al mismo tiempo. Se le considera un precursor del órgano* de occidente.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 37; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 283-285

Kin ti

Nombre con el que se conoce en China a la flauta travesera*. El nombre del instrumento hace referencia a la posición en la que se sopla, perpendicularmente al músico. Está realizada en caña y tiene aros, normalmente de hueso, en sus extremos.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 35

Kitra
Laúd de mástil largo* característico en la tradición de la música arábigo-andaluza. La *kitra* está compuesta por un cuerpo periforme y un mástil* largo que recorren cuatro cuerdas* dobles.
Ref.: Poché, Ch. (1997), p. 108

Kobza
V. Bandoura

Kora
Instrumento cordófono* mezcla de laúd* y arpa*, utilizado por el pueblo mandinga en Malí, Guinea, Senegal, Gambia y la región nororiental de Costa de Marfil. Se ha usado al menos durante 200 años y fue descrito por primera vez en los estudios sobre música africana como "un arpa larga de 18 cuerdas"*. El *kora* actual dispone de 21 cuerdas divididas en dos grupos que se extienden paralelamente a la caja de resonancia* (media calabaza cubierta por un parche o piel). Tiene 11 cuerdas a la izquierda y 10 a la derecha que atraviesan un puente con el número correspondiente de aberturas. El intérprete pulsa las cuerdas con sus pulgares e índices. Al igual que otros instrumentos africanos, las notas de escala están distribuidas entre las dos manos.
Parte del repertorio del instrumento fue heredado de músicos profesionales que tocaban dos instrumentos anteriores: el balo (un xilófono* de 18 bloques) y el *konting* (un pequeño laúd de cinco cuerdas). Generalmente, el *kora* se utiliza para acompañar el canto, aunque también se escucha en solos o duetos.
Ref.: Nadal i Pedrero, N. (2007), p. 52; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 37

Ko-tze
Silbato* de pequeño tamaño de uso habitual en China. De este aerófono, confeccionado con una pequeña calabaza vaciada y biselada en uno de sus extremos, se conocen cerca de cuarenta variedades. En su interior se colocaban tres canutillos y una lengüeta* de bambú.
El *ko-tze* se ataba a la cola de las palomas y sonaba cuando estas emprendían el vuelo. Por lo general, se soltaban varias palomas con lo que se llegaban a obtener distintos sones.
Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* silbato, p. 399

Koto
Cítara larga* japonesa de 1,8 m de largo y 24 cm de ancho; cuenta con 13 cuerdas*, con puentes* movibles y una tabla de resonancia, de forma rectangular. Las 13 cuerdas de seda se extienden sobre puentes móviles y se afinan según una variedad de afinación pentatónica. El intérprete coloca el instrumento sobre una estera o mesa baja y pulsa las cuerdas utilizando plectros* de marfil en el pulgar y en los dos primeros dedos de la mano derecha. Con la mano izquierda el intérprete presiona las cuerdas a la izquierda de los puentes, elevando la afinación y añadiendo ornamentos. Junto con el *shamisen** y la flauta recta* del teatro japonés, para los que existe un extenso repertorio, el *koto* es el símbolo de la música japonesa. La mayor parte de

las piezas clásicas compuestas para este instrumento datan del periodo Edo (1615-1867), cuando la ciudad del mismo nombre (hoy día Tokio) era la capital del país. Fue el instrumento favorito de la corte imperial y de la aristocracia durante siglos, así como un pasatiempo común de las damas de la nobleza. Diferentes escuelas modificaron la fabricación y el diseño del instrumento y establecieron sus propios estilos de interpretación. Asimismo, se compusieron canciones para ser acompañadas por el *koto*. Como el *shamisen* y la flauta, el *koto* forma parte del grupo de cámara sankyoku, y su repertorio básico recibe el nombre de *danmono*.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 87; Randel, D. M. (2004), p. 573

Kouen-Gen

V. Diábolo

Kroúpalon

V. Scabellum

Ku ch´in

Cítara larga* china construida con una tabla de madera ahuecada y ligeramente convexa de aproximadamente 120 cm de largo, 20 cm de ancho y 8 cm de profundidad, a lo largo de la cual se encuentran tensadas siete cuerdas* de seda de diverso grosor. El cuerpo principal está compuesto por dos piezas rectangulares de madera que se montan para formar una gran caja de resonancia*. El instrumento carece de trastes* y puentes*. A lo largo de uno de sus lados tiene incrustados 13 pequeños discos de marfil o madreperla, que marcan los puntos en los que ha de pisarse una cuerda o solo rozarse ligeramente para producir armónicos.

En origen, la cítara de siete cuerdas o *ku ch´in* era conocida simplemente como *ch´in*, añadiéndole posteriormente el término *ku* (antiguo, viejo) para distinguirla de las otras clases de cítaras. El *ku ch´in* original tenía solo cinco cuerdas, pero aumentó a siete durante la dinastía Zhou (*ca.* 1122-221 a.C., según cronología de Isabel Cervera), por eso se le conoce también como "cítara de siete cuerdas".

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 87; Randel, D. M. (2004), p. 242; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 171-173

Kullá

V. Katyíkatyí

L

Labio
V. Bisel

La pa
Trompeta* china compuesta por un tubo estrecho, cilíndrico, curvado y de varias secciones. Este tubo* se abre en una campana* de diferentes tamaños y cuyo interior suele estar pintado de rojo.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 102

Laena
Toga doble que llevaban los actores de la tragedia clásica. Sustituye al manto griego y, según algunas fuentes, fue introducida en la escena por Livio Andronico (284-204 a. C.). La *laena* solía ser de lana y la utilizaban los hombres como prenda de abrigo, aunque también era empleada por los sacerdotes en los sacrificios al modo en que se hacía en Grecia y, según un testimonio de Gelio, también por los soldados.
Se trata de una vestimenta costosa y regia de brillantes colores, vestida por jóvenes nobles y disolutos que querían aparentar un aspecto muy distinguido. Con este mismo sentido es utilizada en la tragedia, para realzar la majestuosidad del que la viste. Esta toga es ajena a la ropa típicamente romana, al igual que otras prendas de la escena trágica.
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 116

Larva

Máscara trágica* de aspecto fantasmagórico y sobrecogedor utilizada en el antiguo teatro clásico.

Los autores antiguos relacionan este término con las ánimas de los muertos. De ahí que también adquiera el sentido de fantasma perverso y que se aplique a una persona que está posesa (*larvatus*). Este hecho relaciona su uso en la escena en tramas de ultratumba o en apariciones de personajes ya fallecidos (quizás también como símbolo de la muerte), pues el adjetivo se aplica en contextos de una extrema palidez, propia de un cadáver o de alguna persona que empalidece aterrorizada ante el espectro (*larvalis*). Así lo demuestra el texto de Petronio, en el que narra el momento en el que un esclavo trae a la mesa un esqueleto completo de plata, con el que Trimalción reflexiona sobre la vulnerabilidad de la vida y lo que nos espera después de muertos.

El valor maléfico de esta máscara fantasmagórica se extiende desde la cultura griega a la romance, poniéndose de manifiesto en todas las épocas su poder sobrenatural para enturbiar a los vivos. Su imagen espectral, lúgubre y siniestra fue un asunto típico de la imaginería popular, por lo que parece evidente su extensión como máscara de teatro*. La expresión "introducirse en la máscara" puede referirse a la transformación de *larva* como espíritu en máscara funeraria*, usada en el plano del mimo. Sobre todo en el medievo se han documentado multitud de historias macabras y grotescas, de carácter infernal, que provocaban la risa cuando aparecían los actores con máscaras de muertos, y que aún se conserva en el Carnaval.

Un antecedente de este uso de máscara funeraria lo podemos encontrar en el texto de Suetonio, que narra los funerales de Vespasiano, en los cuales iba el mimo Favor portando la máscara funeraria del emperador imitando sus gestos y su voz "según era costumbre".

Ref.: González Vázquez, C. (2004), pp. 116-117

Látigo

Instrumento idiófono* de percusión y afinación indeterminada, compuesto por dos piezas estrechas y planas de madera de unos 30 cm de longitud, unidas en un extremo. Al abrirse y golpearse una contra otra produce un sonido semejante al del látigo. También recibe el nombre de fusta y zurriaga.

Fue utilizado por primera vez por Adolph-Charles Adam (1803-1856) en su ópera cómica *Le Postillon de Longjumeau* (1836).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 268; Randel, D. M. (2004), p. 578

Látigo corto

Rebenque de cabo corto y trenza muy larga, como la que usan los domadores de leones, que al castigar en el vacío produce un chasquido. Normalmente, con este tipo de látigos no se llega a golpear, sino a provocar.

Tradicionalmente han existido dos tipos de domas: la de fuerza o ferocidad, en la que el domador acorrala e incordia a la fiera, haciéndola saltar a zarpazos y provocando rugidos del animal que impresionan al público; el otro tipo se puede denominar de suavidad y en ella el domador hace realizar sus números a las fieras por

medio de la voz y de caricias. Los dos tienen un peligro similar y lo atestigua la larga serie de domadores que han muerto en el ejercicio de su profesión.
La doma de fuerza fue la forma de comienzo en la época de las *menageries* y en las funciones que empezaban a representarse en teatros y circos. Posteriormente, se introduce el arte de la doma de suavidad, única en la que se pueden realizar arriesgados ejercicios como el de introducir la cabeza en las fauces del animal.
Ref.: Ayuso, A. (2008), pp. 10-11; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* rebenque, p. 1.908

Látigo largo
Azote largo, delgado y flexible, de cuero, cuerda, ballena u otra materia, con que se aviva sobre todo a las caballerías. En el circo, los domadores de caballos (no montados) lo utilizan desde el centro de la pista para dirigir las evoluciones del animal. Como dato significativo, la dimensión de las pistas de circo*, generalmente unos 13 m de diámetro en buena parte de los circos del mundo, no solo fue adoptada con el fin de que los números ecuestres pudieran presentarse en cualquier establecimiento, sin tener que hacer grandes modificaciones, sino que también fue elegida esta medida basándose en la longitud de los látigos que, en origen, se empleaban en los picaderos.
Ref.: Fouchet, A. (2006), *s.v.* látigo, p. 187; Diccionario de la Lengua Española (2001), pp. 1.352-1.353; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 12, p. 239

Laúd
Instrumento cordófono* punteado con cuerpo* oblongo o en forma de pera, redondeado, tabla armónica* plana con una roseta* (decorada normalmente con una rosa o estrella), mástil* corto y ancho, con dieciocho trastes* y clavijero* casi perpendicular que agrupa doce cuerdas* dispuestas en seis órdenes. El diapasón* a veces apunta hacia atrás en un ángulo más o menos recto, o apunta en la misma dirección que el mástil. Las cuerdas son metálicas, como las de la bandurria*, su número puede variar entre nueve y doce, aunque en los siglos XVI y XVII se utilizaban 12 o 13. Algunos laúdes llegan a tener hasta 24 cuerdas. El laúd moderno se fabrica con seis cuerdas simples, afinadas como las de la guitarra*. Este instrumento se conoce como "guitarra-laúd". El laúd se hace sonar con un plectro*.
El término procede del árabe *ûd**, "madera", con el artículo *al-* aglutinado. Según Corominas (1954), "la consonante *ain* arábiga, que inicia este vocablo, tiene un fuerte sonido gutural, imposible de reproducir en romance, que los españoles oían como una especia de *a* profunda…; de ahí que *al-ûd* se oyera como *alaúd"*, que influirá en el portugués *alaúde*, *laüt* en catalán. Siguiendo al mismo autor, este indica que en castellano apareció una pronunciación vulgar diptongada, *laud*, ya documentada a principios del siglo XVI, y anota que el vocablo se registra por primera vez como *alaut* y *laud* en el *Libro del Buen Amor* (*ca.* 1322), del Arcipreste de Hita (*ca.* 1283-*ca.* 1350).
El origen del laúd parece remontarse al segundo milenio anterior a nuestra Era, dentro de las civilizaciones sumerias. Allí debió nacer una especie de laúd de corto mango y caja recia, que de Babilonia itineró hacia los territorios asirios del norte. Los laúdes de mástil largo, ya empleados en Egipto, fueron utilizados en la Antigüedad griega (*pandora, pandoura, tríchordon*) y romana, aunque su importancia y uso fueron restringidos. Es posible que el laúd (*ûd*), tal y como fue conocido en

Europa, sobre todo a partir del siglo XII, se desarrollara en Al-Andalus mucho tiempo antes (la primera iconografía continental de este instrumento figura en la talla de una bujeta de marfil cordobesa del año 968).
Ya en el siglo XIV comienzan a proliferar los laudistas, muy estimados en las cortes hispánicas de la Edad Media. En el Renacimiento decrecería su uso a favor de la vihuela de mano* y de la guitarra*.
El laúd se ha incorporado al instrumentario cristiano durante el siglo XIII, y dos centurias más tarde comenzó a adquirir los rasgos del instrumento clásico europeo, abandonó su robustez y aumentó la longitud del mástil, almendrándose el perfil de su caja, con varilla-cordal y roseta y clavijero en ángulo recto, con tres órdenes dobles, siendo la primera sencilla.
En el siglo XX experimentó un renacimiento, dentro del movimiento de interpretación de la música del Renacimiento y del Barroco.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 268-269; Andrés, R. (2009), pp. 259-273; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1048; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 162; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 20; Randel, D. M. (2004), p. 584; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 42

Laúd de mástil corto

Uno de los dos tipos en los que se ordena el laúd* según la longitud de su mástil*, consta de nueve a once cuerdas* y un gran resonador*.
En uso en la actualidad, es uno de los instrumentos más importantes en la música clásica en todo el Oriente Medio.

Ref.: Ruiz Rojo, J. A. (2005); Paniagua, E. (2003), p. 18; Reinhard, K. (1998), p. 28 y p. 38

Laúd de mástil largo

Tipo de laúd* en el que la longitud del mástil* es sustancialmente mayor que la del cuerpo*. El ejemplo más característico de este tipo de instrumentos musicales* consta de un mástil muy estrecho, un cuerpo de madera en forma de pera, partida por la mitad, y de dos a cuatro cuerdas* u órdenes de cuerdas. Son habituales tanto los modelos de trastes* como sin ellos.
Las representaciones pictóricas de laúdes de mástil largo se remontan al tercer milenio a.C. En la actualidad se encuentran distribuidos fundamentalmente en Europa oriental y en Asia.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 623; Paniagua, E. (2003), p. 18

Legging

V. Malla

Lengüeta

Lámina delgada, elástica, fijada en uno de sus extremos y libre en el otro, que entra en vibración por medio del movimiento del aire. Las lengüetas son las generadoras del sonido en los instrumentos de viento-madera (a excepción de las flautas*) y de muchos otros instrumentos aerófonos*. Los instrumentos de viento-madera utilizan generalmente lengüeta de caña, especialmente de *arundo donax*, mientras que órganos* y acordeones* cuentan con lengüetas de aluminio o de latón. Se pueden distinguir tres clases de lengüetas: lengüeta libre*, lengüeta batiente simple* y lengüeta batiente doble*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 271; Randel, D. M. (2004), pp. 587-594

Lengüeta batiente doble

Tipo de lengüeta* que es usada en el oboe* y el fagot*. Está formada por dos cañas unidas que forman un cuerpo hueco y que se baten la una contra la otra, cortando periódicamente la corriente del aire y produciendo un sonido más afilado, es decir, rico en armónicos altos. Las lengüetas membranosas constituyen un caso particular de lengüeta doble, tal y como sucede con los labios del intérprete en trompas*, trompetas* e instrumentos musicales* similares.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 272; Randel, D. M. (2004), pp. 587-594

Lengüeta batiente simple

Tipo de lengüeta* que es usada en el clarinete*, saxofón* y en los juegos de lengüetería del órgano*. Aunque puede tallarse directamente en el tubo, la más habitual es aquella que está afilada en un extremo y unida a una boquilla* en el otro, se coloca en un hueco o embocadura y bate contra la estructura que la sujeta.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 272; Randel, D. M. (2004), pp. 587-594

Lengüeta libre

Tipo de lengüeta* característica del acordeón*, la armónica* o el órgano de boca*, que no golpea contra la estructura que la sujeta y, por lo tanto, no interrumpe el flujo del aire. Produce vibraciones sincrónicas, de manera que mantiene la afinación por un tiempo prolongado. Por lo general las lengüetas libres son metálicas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 272; Randel, D. M. (2004), pp. 587-594

Lente fresnel

Lente fina producida vaciando la curvatura de la misma en círculos concéntricos recortados hacia la superficie plana, haciendo posible una distancia focal corta en una lente fina. En esta lente la curva convexa ha sido rota en una serie de escalones y la superficie plana trasera es usualmente textuarizada (hidratada) para ayudar a la difusión y suavizar los bordes del haz de luz. Las lentes finas tienen la ventaja de reducir el peso, ofreciendo una mayor tolerancia al calor y, por tanto, permitiendo el uso de lámparas de mayor voltaje en instrumentos más pequeños y compactos. La superficie plana tiene una textura que difunde la luz y elimina cualquier aberración aparente que pudiera venir del lado escalonado. La luz resultante, de bordes suaves y difusa, es ideal para mezclar áreas en el escenario pero la excluye de ser usada en el auditorio.

Fue creada por Augustine-Jean Fresnel (1788-1827), originalmente para faros de barcos y con la intención de reducir el espesor del cristal.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.055-1.056

León de juguete

Muñeco que representa la figura de un león en miniatura. La fabricación se realiza en diferentes tipos de materiales como la madera, la hojalata y, sobre todo, el plástico. Su representación se desarrolla en torno a escenarios especiales, fundamentalmente el del circo.

Los primeros leones adiestrados no hicieron su aparición en un espectáculo circense hasta 1831, fecha en la que Henri Martin interpreta, en el Circo Olympique, en

París, la pantomima titulada *Les Lions de Mysore*, donde se recostaba sobre la leona Charlotte.
A comienzos del siglo xx, Jack Bonavita reunió, por primera vez, 27 leones en la misma jaula*.
La representación de animales es una constante desde los inicios del circo moderno: fieras amaestradas o animales domésticos que realizan acciones extraordinarias son lo más habitual. En principio fueron reproducciones en madera, más tarde comienza la fabricación de muñecos de hojalata cuya fecha de aparición en Europa, fundamentalmente en Alemania, se puede situar en torno al año 1870, y en España, a comienzos del siglo xx. La sustitución del plomo y la hojalata por el plástico se produjo en la década de 1950. A partir de la Exposición de Plásticos, celebrada en Madrid en 1952, se produce la generalización de su uso, primero la goma hasta 1955 y posteriormente el polietileno. La edad de oro de la producción de personajes de plástico es la década de 1960. Las figuras de circo fabricadas en plástico fueron realizadas por la marca JECSA. El extenso repertorio de personajes incluía domadores, equilibristas, payasos, fieras y todo tipo de accesorios.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), pp. 11-16; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* lion, lionne, pp. 186-187

León marino de juguete

Muñeco que representa la figura de un león marino en miniatura. La fabricación se realiza en diferentes tipos de materiales como la madera, la hojalata y, sobre todo, el plástico. Su representación se desarrolla en torno a escenarios especiales, fundamentalmente el del circo.
Los leones marinos adiestrados, anunciados por error, sobre carteles* y programas*, como si fueran focas, aparecen en el circo por primera vez a finales del siglo xix. En el año 1865, los espectadores ingleses pudieron aplaudir uno de los primeros leones marinos adiestrados en el Cresmorne Garden. En 1886, en la *ménagerie* del Soudan, Giovanni Bocciarel presentaba su número llamado *Bello, Bellone y Bamboula*, con tres leones marinos que tocaban instrumentos musicales* mientras realizaban ejercicios de equilibrismo y acrobacia.
El domador más prestigioso de la época, después de la Segunda Guerra Mundial, fue Armand Guerre.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* otarie, p. 15

Leotardo

V. Leotardos

Leotardos

Vestimenta de una pieza ajustada a la piel, fabricada con jersey de algodón u otro tipo de material elástico, y destinada al torso, con un cuello alto o bajo, mangas cortas o largas, y una parte inferior parecida a unos interiores o una malla*.
Es una prenda muy utilizada entre los acróbatas circenses, bailarines, etc. La prenda recibe este nombre en homenaje al francés Jules Léotard (1838-1870), inventor del trapecio volante*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.057; Rivière, M. (1999), p. 167; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* léotard, p. 182

Libreto
Texto de una obra musical escénica, cantata u oratorio, escrito para ser puesta en música, ya sea en su totalidad, como sucede en la ópera, ya sea de manera parcial, como en el caso de la zarzuela española o de la ópera cómica extranjera. El libreto también puede contener un resumen del argumento o la información adicional necesaria para la comprensión de la trama (denominada *argomento* en los libretos italianos). Algunos libretos italianos contienen partes del texto a las que el compositor no puso música; estos versos se entrecomillan y se denominan *versi virgolati*. Los libretos de los siglos XVII, XVIII y XIX suelen indicar el momento y el lugar de la representación (teatro, temporada, año y localidad), los nombres de los cantantes y ocasionalmente el de los músicos de la orquesta. Constituyen por tanto una importante fuente de información en relación con la historia de la interpretación de una obra. También se le llama libreto al guion en el que consta, expresa o exclusivamente, la parte o intervención que corresponde a cada uno de los participantes en una puesta en escena determinada. Cada departamento de puesta en escena prepara una copia de su libreto para cada uno de sus miembros. De esta forma, el luminotécnico anota todos los cambios de iluminación en el guion de luces*, el maquinista los de decoración en el libreto de tramoya*, el utilero los accesorios a utilizar en cada escena en el libreto de utilería, y el guardarropa los vestidos en el libreto de vestuario*. A su vez, el traspunte cuenta con un libro anotado* y los actores con su cuaderno del personaje.
El primer ejemplo es el de *Dafne* (1598), de Ottavio Rinuccini (1562-1621), ópera compuesta por Jacopo Peri (1561-1633) en colaboración con Jacopo Corsi (1561-1602).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 274; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.059-1.060; Randel, D. M. (2004), p. 595; García Ejarque, L. (2000), p. 275; Gómez García, M. (1998), p. 475

Libreto de luces
V. Guion de luces

Libreto de sonido
Libreto* en el que se refleja una lista de todos los efectos sonoros requeridos en una representación, junto con notas de nivel de sonido y las señales que los ponen en acción.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, *s.v.* libreto de luces, p. 1.060

Libreto de tramoya
Libreto* correspondiente al maquinista o tramoyista. Se trata de un documento que describe la ubicación de cada vara, de los motores puntuales, de las varas autoportantes y de cualquier otro elemento de elevación en un sistema de tramoya*. Todas las varas están numeradas a partir del proscenio y ubicadas generalmente a intervalos fijos (entre 15 cm y 30 cm). De manera adicional al número fijo de cada vara, también se suele señalar el nombre de la pieza suspendida. Las alturas de los elementos colgados se marcan con cintas de color en las sogas. Usualmente los maquinistas mantienen dos libretos de tramoya: una lista numérica de todas las piezas suspendidas y una secuencia con los números de las varas que se mueven en cada momento.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.060-1.061; Gómez García, M. (1998), p. 475

Libreto de utilería
Libreto* correspondiente al utilero. Este documento debe mostrar, para cualquier momento de la producción, un listado de la posición de cualquier elemento de la utilería, cuando esté sobre el escenario, o sobre la mesa de utilería entre bastidores* o en posesión, en ese momento, de un actor. Cuando el elemento de utilería requiera ser puesto de una manera especial, el libreto debe incluir un dibujo que muestre esa posición. Si hay mucho movimiento de utilería puede ser necesario más de un libreto para ciertos momentos de la producción, particularmente para los descansos entre actos.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1061; Gómez García, M. (1998), p. 475

Libreto de vestuario
Libreto* correspondiente al sastre. Es un inventario, actor-por-actor y escena-por-escena, de todos los trajes en una producción, además de una lista detallada que enumera cada elemento de cada traje por separado.
Sirve como verificación durante la etapa de presupuesto, realización, pruebas y cuando el vestuario es embalado y desembalado. El director y el coreógrafo tienen copias de este libreto, de forma que conozcan como está vestido cada miembro del coro en cualquier escena en particular. El director de escenario también tiene una copia y puede ser útil que maneje letreros cuando está comenzando la puesta en pie de la producción.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1061; Gómez García, M. (1998), p. 475

Libreto del actor
V. Cuaderno del personaje

Libreto del director
V. Guion técnico

Libro anotado
V. Guion técnico

Libro antifonal
V. Antifonal

Libro antifonario
V. Antifonal

Libro de antifonías
V. Antifonal

Libro de coro
Manuscrito de dimensiones lo suficientemente grandes y con un formato diseñado como para permitir que un coro completo (de veinte o más cantantes) cante situándose frente a él. Se apoya sobre el facistol.
Estos manuscritos fueron especialmente característicos de finales del siglo xv y comienzos del siglo xvi y sus dimensiones podían llegar a ser 75 × 50 cm.

Los manuscritos, incluidos los que eran mucho más pequeños, que contenían polifonía de la época, se copiaban generalmente en este formato, también llamado libro de facistol, en el que todas las voces aparecen por separado nada más abrirlo. La norma en la polifonía a cuatro voces es que la superius se copiara encima del tenor en la página que quedaba a la izquierda (verso), mientras que el contralto se colocaba sobre el bajo a la derecha (recto).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 275; Randel, D. M. (2004), *s.v.* libro de facistol, p. 595

Libro de traspunte

V. Guion técnico

Libro de facistol

V. Libro de coro

Libro del apuntador

V. Guion técnico

Libro entonatorio

Libro de coro* que sirve para entonar.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 599

Libro manual

Parte instrumental, editada o encuadernada de manera independiente. El término se aplica fundamentalmente al que fue uno de los principales formatos para la difusión de la música para conjunto del siglo XVI y comienzos del siglo XVII. El número de partes de un volumen se corresponde con el número de voces que integran la textura de las obras concretas y cada parte recibe el nombre de la voz que contiene. La serie de libros manuales más antigua que se conserva es el manuscrito *Glogauer Liederbuch* (*ca*. 1480). Las series impresas comienzan con los *Motetti C* de 1504, de Ottaviano Petrucci.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 275; Randel, D. M. (2004), pp. 595-596

Libro parcial

Impreso o manuscrito que contiene la música de una única parte vocal o instrumental. Comenzó a utilizarse en el siglo XV.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 275

Lira

Instrumento cordófono* cuyas cuerdas* discurren en paralelo a la tabla armónica*. Estas cuerdas van atadas a un travesaño, entre dos brazos, que se extiende más allá de la tabla armónica. En general, el término "lira" es un nombre asignado a gran diversidad de instrumentos cordófonos desde la Antigüedad hasta la actualidad. Un tipo primitivo de lira, provisto de resonador* y dos brazos desiguales, se originó en Mesopotamia en el tercer milenio a.C. Este instrumento que tenía las cuerdas dispuestas en abanico –como la lira etíope pentacorde, todavía en uso, llamada *kissar*–, fue denominado *algar* entre los sumerios. En la cultura asiria se denominó *sabitu*,

en la ugarítica *kinnaru*, en la hebrea *kinnor* y en la griega *lyre*. En Tracia, se atribuye su creación al dios Hermes que, como símbolo de la creación poética, se la ofrece a Orfeo y a Apolo. Puede aparecer también con el nombre de *chelys*; en este caso está constituida por un caparazón de tortuga, más tarde de madera, tapa armónica de piel y brazos de asta, unidos por un travesaño de metal al que se enlazan las cuerdas de tripa. Comparado con la cítara* griega, la lira era más pequeña y sencilla y tenía una afinación más grave.

El adjetivo *lyriku* ("lírica") servía para indicar que los poemas se cantaban al son de la lira, pero este epígrafe, sin embargo, fue aplicado a varios géneros que los poetas griegos distinguían con precisión; la mélica, la oda, el yambo, la elegía y los corales formaban lo que hoy se conoce como poesía lírica y no siempre eran entonados con este instrumento. No obstante, su referencia es frecuente en poetas como Alceo, Safo y Anacreonte de Teos. Aunque normalmente se asocia a las plegarias, especialmente a los *Salmos* y al rey David, el profeta Isaías (5, 11-12) condena a los que se entregan a la lira tras la ingestión de licores.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 278; Andrés, R. (2009), pp. 274-280; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 122-123 y p. 149; Randel, D. M. (2004), p. 603; Paniagua, E. (2003), p. 16; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 134

Lira aérea

En el circo, trapecio fijo* de metal que toma la forma de una lira*.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* lyre aérienne, p. 195

Lira-campana

660 *Glockenspiel** portátil que tiene sus barras dispuestas en un bastidor*. La forma de este instrumento, usado en las bandas, se asemeja a la lira* griega. Se fija con una correa alrededor del intérprete que lo coge de manera vertical.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 278

Listo

V. Carablanca

Littus

Instrumento aerófono* de origen etrusco en forma de cayado, fabricado en bronce y emparentado por su naturaleza con la familia de las trompas*. Constaba de un tubo* recto, casi cilíndrico, cercano a los 160 cm de longitud. Su cuerpo se curvaba en el extremo inferior, en forma de pipa, para terminar en un pabellón* muy poco pronunciado. Tenía una boquilla* independiente al cuerpo. Solía tocarse junto al *cornu** y era sustituto de la tuba*.

Adquiere su nombre por la semejanza que tenía con el báculo de los augures, aunque Cicerón mantiene lo contrario, al afirmar que el *littus* de Rómulo es un bastoncillo curvo y ligeramente doblado, que debe su denominación a la analogía con el instrumento. Esta trompa, cuyo primer testimonio iconográfico data del siglo v a.C., fue ampliamente empleado por las legiones romanas como instrumento bélico y de señales. Asimismo, era frecuente su utilización en los ritos funerarios por su sonido agudo y lastimero, de ahí que sea habitual su representación en los sarcófagos.

Durante un tiempo se le vinculó al *karnyx** celta, aunque no hay fuentes que lo atestigüen. Lo cierto es que los etruscos lo tuvieron como parte de su instrumental antes de que los romanos entrasen en contacto con los pueblos celtas.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 284-285

Llanta

Pieza metálica central de una rueda, sobre la que se monta el neumático.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.390

Llave

En los instrumentos aerófonos* (viento-madera), varilla metálica o palanca que, movida por los dedos, abre o cierra el paso del aire, produciendo diferentes sonidos. Las llaves están provistas de una palanca, terminada en un pequeño plato protegido con piel, para asegurar el cierre del orificio. La serie completa integrada por este tipo de llaves recibe el nombre de "mecanismo".

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 606; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.391; Tranchefort, F-R. (1985), p. 338

Llave de afinación

Pieza de afinación que se utiliza insertándola en el clavijero* de algunos instrumentos musicales*, como el piano* o el arpa*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 280

Llave de octava

Llave* que, en algunos instrumentos aerófonos* de madera, permite realizar el tránsito de armónico (procedimiento por el que, en los instrumentos de viento, se hace sonar el primer armónico por encima del sonido fundamental). El agujero para una llave de octava suele ser pequeño y está colocado de tal modo que, cuando no se tapa, evita la formación de uno o más de los armónicos inferiores.

Se aplicó por primera vez al clarinete* en el siglo XVIII y al oboe* a comienzos del siglo XIX. En la actualidad, la mayoría de los instrumentos aerófonos de madera utilizan alguna de estas formas de llave.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* llave, p. 280; Randel, D. M. (2004), pp. 606-607

Lona

V. Toldo

Long playing

Disco* microsurco prensado en vinilo, con un diámetro de 12 pulgadas y que se reproduce a 33 1/3 rpm, alcanzando unos 20 minutos de duración por cara.

El también conocido por su abreviatura LP es usado como soporte de grabaciones sonoras. Aparece en 1948, presentado por Columbia Records.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 281

LP

V. Long playing

Lur

Instrumento aerófono* tradicional danés, empleado por los vikingos en la Edad del Bronce. Fundido en bronce, de cuerpo angosto y dotado de cierta conicidad, tiene un brazo en forma de "S", ligeramente en espiral, y la forma recuerda al colmillo del mamut. Una de sus características más destacadas radica en su plano y ornamentado pabellón*, en forma de plato, que, en la parte exterior, posee una serie de protuberancias semiesféricas (por lo general, ocho, distribuidas de manera circular) que le confieren un singular carácter. La posición de su tañido obligaba a sujetar el cuerpo instrumental con las dos manos; la izquierda se colocaba cerca de la boquilla*, a unos 20 cm, mientras que la derecha, en alto, se emplazaba como apoyo a unos 40 cm del pabellón. El recorrido del instrumento, partiendo de la boquilla, trazaba su curva por detrás de la cabeza del músico hasta salir frontalmente por encima de este, a unos 30 cm del hombro. Los ejemplares de mayor longitud oscilaban en torno a los 200 cm.

El instrumento tuvo sobre todo una finalidad bélica y de señales, aunque también participó en las ceremonias de culto. Se extendió por Europa entre los siglos x y v a.C. Se redescubrió en 1797 y se denominó *lur*, una antigua palabra escandinava que significa "cuerno de señales". La mayor parte de estas trompas nórdicas han sido encontradas, especialmente a partir del siglo xix, en Dinamarca y en las costas occidentales del Báltico. Aunque también fue conocido en Noruega y Suecia, hoy constituye un emblema nacional danés.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 286; Sadie, St. (2009), p. 49; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 121

Luz de consola

V. Melampo

M

Mabaka

Instrumento idiófono* de golpe directo. Entre los ndowe (Guinea Ecuatorial), *mabaka* es el plural de *ibaka*, término que también utilizan para describir el sonido, el ritmo que producen y los palos que golpean una simple caña gruesa de bambú. Se utiliza en la danza *ivanga*, *mekuio*, etc., junto con los *ngomo* y las cajas *elimbi*. En Gabón, Pepper describe la caña golpeada *obaka* en diversos ritos de sociedades secretas como *bwiti*, *okukú*, *ukuio*, entre los galoa, mpongwè y bavumbu (1958:62, 91). Raponda-Walker también lo menciona entre los tyogo, en ceremonias fúnebres (1962:73). Veciana lo describe en Guinea, como un instrumento de música* y uno de los elementos fundamentales del templo *bwiti* (en plural, *bwèti*) (1958:50). Entre los fang, se toca una gruesa caña con varios cortes a lo largo, que es golpeada con unos palos a dos o cuatro manos, y sirve de acompañamiento a algunas danzas.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 103, p. 198, p. 252 y p. 261

Maccus

Máscara cómica* y personaje tipo de las farsas atelanas (v. Cicirrus*). Encarnación del tonto o pobre de espíritu, era glotón y perezoso, insolente e irónico. Se agitaba continuamente y hablaba piando como un polluelo, de donde procede el nombre de *pullus gallinaceus* que, junto con su peculiar fisonomía (nariz picuda, joroba y barriga prominente), le dio la condición de progenitor directo de Polichinela.

Ref.: Gómez García, M. (1998), p. 501

Macillo
Martillo de pequeño tamaño que se utiliza para percutir las cuerdas de algunos instrumentos musicales* como las de tabla*, por ejemplo.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 283

Maillot
Palabra francesa que sirve para denominar las mallas* que cubren desde las ingles a los hombros, utilizados por bailarines, acróbatas, etc. Por extensión también puede utilizarse para las mallas enteras.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1099

Maja
Mano de almirez*.
Ref.: http://buscon.rae.es (2012)

Malabarista de juguete
Muñeco que suele ir ataviado con ropa de llamativos colores, propia de actividades relacionadas con el mundo del espectáculo, especialmente el circo. Del personaje, o de alguno de sus elementos, suele sobresalir un pivote que sujeta algún otro elemento que gira al accionar el mecanismo del que está dotado, normalmente de cuerda*.
El malabarista de Rico fue uno de los de mayor éxito de esta firma española, quien podía aparecer solo, en arrastre o en carro. Payá Hermanos comienza a fabricar estos muñecos de hojalata en la década de 1920 y se continúa vendiendo hasta la de 1950. El modelo de 1932 llevaba en equilibrio una sombrilla que se abría al girar el eje, subsidiario del mecanismo a cuerda.

Ref.: Sarrias i Mosso, I. (2005), p. 78; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 21; García-Hoz Rosales, C. (1996), n.º III, p. 105

Malla
Prenda de vestir, usualmente hecha de jersey de algodón o de otra fibra elástica similar, ajustada al cuerpo, muy utilizada en los espectáculos de danza y ballet, así como en la comedia musical, el *music-hall* y el circo. Recubre el cuerpo, por lo general de tobillos a hombros, aunque con frecuencia también incluye los pies, y, en ocasiones, tan solo entre los tobillos y las ingles.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.106; Rivière, M. (1999), p. 175; Gómez García, M. (1997), p. 506

Mandola
V. Mandora

Mandolina
Instrumento cordófono* punteado de pequeño tamaño. Tiene una caja* periforme, con un fondo redondeado y un mástil* corto, que surgió a partir de la *mandora**. Generalmente, la mandolina tiene ocho cuerdas*, divididas en cuatro órdenes, tensadas entre un clavijero* y un cordal encolado a una caja a lo largo de un mástil con

trastes*. La mandolina más antigua tenía de cuatro a seis órdenes de cuerdas de tripa que solían pulsarse con los dedos. A partir de 1730, una versión con cuatro órdenes dobles, concebida para tocarse solo con el plectro*, se adaptó para cuerdas metálicas por medio de trastes metálicos.
Su terminología originaria es vaga y no surgirá con su actual fisonomía hasta finales del siglo XVII. Un siglo después se convierte en uno de los instrumentos más populares en Italia. Durante el siglo XVIII se introdujeron algunas variedades en la familia con diferencias en la forma del cuerpo y el mástil, así como en el número y afinación de las cuerdas: el modelo florentino con cinco cuerdas dobles, el genovés con cinco o seis cuerdas, el padovano con cinco cuerdas, etc.
A principios del siglo XX, la mandolina cayó en desuso, pero el interés por este instrumento renace a finales de este siglo. El modelo más popular fue el de la mandolina napolitana y es el que ha pervivido hasta nuestros días. Estas a su vez fueron incluyendo nuevos modelos, como el piccolo, la tenor, la contralto, la mandoliola, el mandochelo, el mandolone, el bandolobajo y la guitarra*. Entre las variedades no italianas de la mandolina, la portuguesa y la americana son las más conocidas.
[Fig. 22]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 286-287; Andrés, R. (2009), pp. 288-289; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 21; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 199; Randel, D. M. (2004), p. 616; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 128; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 162

Mandolina milanesa

Primer tipo conocido de mandolina*, emparentada con la mandora*. Tiene una caja de resonancia* ligeramente abombada y forma de almendra, con clavijero* muy largo en forma de gancho y clavijas* laterales, mango corto y ancho. Está provista de seis órdenes dobles de tripa afinados por terceras y cuartas que son pulsados con los dedos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 287; Andrés, R. (2009), *s.v.* mandolina, p. 288

Mandolina napolitana

Tipo primitivo de mandolina* con caja de resonancia* muy arqueada y cuerdas* sujetas al borde inferior de la tapa. El diapasón* plano lleva pequeños trastes* y el clavijero* hueco está ligeramente inclinado hacia atrás. Los cuatro órdenes dobles y metálicos (en ocasiones el primero se encordaba con tripa) eran afinados por quintas desde sol2 y se tañían con plectro*. La longitud oscilaba en torno a los 57 cm y su evolución estuvo vinculada al nombre de la familia Vinaccia, que se dedicó a su construcción. Estos artesanos napolitanos aumentaron el tamaño del resonador* y extendieron el diapasón hacia la región aguda.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 287; Andrés, R. (2009), *s.v.* mandolina, p. 288

Mandora

Instrumento cordófono* de origen árabe semejante al laúd* (caja en forma de media pera, compuesta de *costillas*) pero más reducido. Tiene mango corto, caja periforme y muy abombada, con un largo clavijero* en forma de cayado. Surgido a partir de la guitarra* medieval, es considerado como precursor de la mandolina*. Las *mandoras* tienen por lo general cuatro o cinco cuerdas* sencillas de tripa y se tocan con

plectro*. El nombre surge a mediados del siglo XVI, momento en el que se adopta una nueva afinación y un nuevo método de ejecución. Las primeras *mandoras* se tallaban a partir de un bloque de madera y tenían de tres a cuatro órdenes. En el siglo XVII, se construyeron también mediante la unión de diversas piezas y el número de órdenes se incrementó a cuatro o cinco. La afinación de las cuerdas ha variado mucho, aunque la más frecuente parece haber sido do sol do sol (como la viola*). La *mandora* fue muy común en Francia durante el siglo XVI. En Alemania se conocía también con el nombre de *Quinterne*. En la iconografía a menudo aparece en las manos de los ángeles músicos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 287-288; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 164; Randel, D. M. (2004), p. 616; Candé, R. de (2002), vol. 1, pp. 161-162

Mandurria

V. Bandurria

Mangrana

Mecanismo aéreo que tiene su origen en el teatro medieval, aunque la fisonomía característica de nube que se abre no se incorpora hasta el año 1600. La mangrana está formada por dos repisas octogonales, que se unen entre sí por cuatro barras de hierro y ocho gajos abisagrados.

Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Celdrán Gomáriz, P., Sánchez, M.ª A. y Posada, J. (2002), p. 290

Manillar

Pieza de los vehículos de dos ruedas*, encorvada por sus extremos para formar un doble mango en el que se apoyan las manos. El manillar sirve para dirigir la máquina.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.437

Manual

Teclado* del órgano* o del clave*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 288; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 40 y p. 60; Randel, D. M. (2004), p. 619

Manuale

V. Libro manual

Manubrio

V. Organillo

Maqueta de escenario

Modelo a escala que alberga la maqueta escenográfica*. A menudo se trata simplemente de una base de madera con un proscenio, cortado de cartulina negra y un sencillo marco para soportar los elementos suspendidos, creando las proporciones de una caja*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.122-1.123

Maqueta escenográfica
Modelo a escala de un decorado* producido por el diseñador para mostrar su esquema de diseño.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.121

Máquina de humo
Aparato destinado a producir el efecto visual de humo y niebla. Esta máquina se acciona mediante un dispositivo eléctrico y consume una sustancia especial. Puede conseguirse el mismo efecto mediante la disolución en agua de hielo carbónico, también llamado "hielo seco".
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* caja de humo, p. 302; Gómez García, M. (1997), p. 512; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 97

Máquina de lluvia
Artilugio utilizado para imitar el sonido de la lluvia, conseguido mediante pequeños perdigones lanzados contra un tablero de madera. La maquinaria se mueve, generalmente, mediante una manivela o volante que permite girarla al ritmo deseado, controlar la inclinación y, por tanto, el desplazamiento de los balines o perdigones. Se distinguen varios modelos según su forma, siendo los principales la máquina de lluvia en forma de prisma, de aspa o de rueda. El más simple es un tambor sobre cuya superficie (el pellejo) se deslizan perdigones o pequeños trozos de plomo. Otro modelo, consiste en un tambor de madera cuyos laterales eran de malla metálica y, en cuyo interior, giran unas palas que producían un suave sonido de lluvia al desplazar unos fragmentos de papel muy recio.
[Fig. 48]

Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 97-98

Máquina de olas
Artefacto que reproduce el oleaje del mar. Las máquinas tradicionales constan de tres cilindros retorcidos sobre sí mismos y dispuestos a una altura que aumenta de forma progresiva hacia el fondo para elevar la línea del horizonte. El efecto del mar se consigue al hacer girar los rodillos de forma simultánea y en la misma dirección. Se pueden encontrar otros tipos más elaborados, que consiguen el mismo efecto mediante dos rodillos de aspas ocultos bajo las telas pintadas.
[Fig. 44]
Ref.: Coso Marín, M. Á. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Máquina de truenos
Aparatos empleados en el pasado para producir el efecto acústico de truenos.
Desde la Antigüedad clásica en el teatro se han utilizado máquinas o ingenios con los que imitar los sonidos de la naturaleza. Sin embargo, son muy escasas las fuentes históricas que nos hablan sobre estos artefactos. La mayoría de estas fuentes pertenecen a la segunda mitad del siglo XVIII y al siglo XIX. A pesar de ello, el tratamiento que hacen de estas las fuentes documentales y bibliográficas del siglo XIX, reflejan que las máquinas, con su natural evolución, fueron utilizadas con muy pocos cambios durante los siglos anteriores. De hecho en la Antigüedad griega ya se

usaban máquinas para reproducir el sonido de los truenos: "la caja de los truenos". Desgraciadamente su carácter efímero hace que muchos de estos ingenios desaparecieran de la mayoría de los teatros históricos europeos.

[Fig. 46]

Ref.: Coso Marín, M. Á. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 98

Máquina de viento

Artilugio utilizado en el teatro para imitar el sonido del viento. Está formado por un gran cilindro o tambor dentado de madera giratorio, sujeto con un trozo de tejido a su armazón*. El sonido se produce por rozamiento del tambor sobre la tela. El rumor puede variar dependiendo del tejido, tensando o destensando la tela que lo cubre, y en función de la velocidad, aceleración y ritmo del giro del tambor. Existen máquinas de viento de mayores dimensiones que introducen una variante con respecto a las de menor tamaño: están cubiertas por dos bandas de tejido con diferente ancho. De esta manera, la versatilidad aumenta, pudiendo utilizarse según las necesidades con la pieza estrecha, con la ancha o con ambas a la vez.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 290; Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Gómez García, M. (1997), p. 512

Máquina real

V. Retablo de marionetas

Maraca

Instrumento idiófono* de golpe indirecto o especie de sonajero* muy común en Latinoamérica y que consiste en un recipiente redondeado u ovalado relleno de semillas u otro material similar. Las maracas pueden hacerse de calabaza, madera, metal o materiales sintéticos. Algunas pueden estar talladas con formas zoomorfas o antropomorfas. Se tocan casi siempre por parejas, una en cada mano, cogiéndose por el mango.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 290; Randel, D. M. (2004), p. 619; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 274-280

Marimba

Xilófono* de origen africano introducido en el continente americano con la esclavitud. Es considerado como el instrumento nacional de Guatemala. La marimba es un gran xilófono provisto de una serie de láminas, generalmente 20, de madera de caoba o de palisandro. Bajo cada lámina hay un resonador* que, en su origen, estaba formado por un conjunto de calabazas de distintos tamaños o por tubos de bambú cuya longitud era proporcional al de las láminas. En la actualidad, son cajas de madera de corte rectangular tapadas por un lado o por su extremo inferior mediante un trozo de tripa. Esta membrana*, que hace de lengüeta* vibrante, puede ser metálica. Los resonadores están instalados en el interior de un alto marco de madera rectangular que, a menudo, aparece esculpido artísticamente y decorado con piezas de marfil o maderas preciosas. Los modelos antiguos llevaban solamente una fila de láminas afinadas diatónicamente. En la actualidad estas láminas, afinadas cromáticamente, van colocadas en varias filas.

La marimba es un instrumento que suele aparecer en espectáculos circenses y del *music-hall*. En el género cómico, uno de los músicos más destacados es Syd Plummer, quien utiliza la marimba para acompañar sus diferentes *gags*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 291; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 24; Denis, D. (1997), vol. 2, p. 208; Tranchefort, F-R. (1985), p. 59

Marioneta

V. Títere

Marioneta de hilos

V. Títere de cuerdas

Marioneta de mano

V. Títere de guante

Marioneta de sombra

V. Títere para teatro de sombras

Marote

Títere de varilla* manejado desde abajo. El marote se calza sosteniendo el palo que soporta la cabeza del títere con la mano izquierda del titiritero, permitiendo mover la cabeza del muñeco en rotación. El brazo derecho se introduce en la manga del traje, sacando la mano por el puño como si fuera la mano del propio muñeco.

Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Martillo (1)

Llave del piano* que permite una conexión directa entre los dedos del intérprete y las cuerdas* del instrumento, de modo que la intensidad de los sonidos depende directamente de la fuerza con la que este golpea cada tecla*. Originalmente los martillos estaban revestidos de piel suave y flexible. Por lo general, se utilizaba piel de ciervo. En los pianos modernos suelen ser de madera, con el extremo superior recubierto con fieltro de espesor cuidadamente preciso de acuerdo con el alcance del instrumento.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 291-292; Siepmann, J. (2003), p. 25

Martinete

En el clave*, parte del mecanismo a la que se fija el plectro* y pasa por encima de la cuerda* cuando se pulsa la tecla*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 292; Randel, D. M. (2004), p. 622

Maruga

Instrumento idiófono* de sacudimiento, característico de Cuba, y que corresponde a una variedad de sonaja* de vaso. Consiste en un receptáculo que, en ocasiones, está formado por dos recipientes de metal cónicos y un mango común; en otras, se trata de un cuerpo cilíndrico con tapas planas en sus extremos. En su interior, contiene corpúsculos duros que golpean el recipiente y que entrechocan al agitarse por el mango o sacudir el cuerpo de la sonaja.

Se utiliza en los rituales ñáñigos, sociedad secreta cubana con una fuerte influencia de los ritos africanos.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (2000), vol. 7, p. 318; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 521

Máscara cómica

Máscara de teatro* utilizada para representar a tipos vulgares y de caracteres burlescos. En las máscaras de teatro, sean estas cómicas o trágicas*, siempre se distinguirán las que representaban a personajes masculinos, de las que caracterizaban a los femeninos.

Ref.: Hernández Guerrero, J. A. (2006), p. 290

Máscara de teatro

Pieza de tela, seda, cerámica o material plástico que cubre la cara de un actor para simbolizar el personaje que representa. En la pieza se acentúan los rasgos produciendo una expresión cómica o trágica. Se destina a ser llevada en escena por el actor.

La máscara* ha sido utilizada en el teatro desde sus orígenes con varias finalidades: la de no ser reconocidos (disfraz); la de objetivar los rasgos característicos de los distintos tipos y personajes; la de introducir un elemento de distanciación, y la de permitir, en los antiguos teatros griegos y romanos, que el carácter de cada personaje fuera más fácilmente identificable por el público situado en las localidades altas. En estos teatros había máscaras de varias expresiones (seriedad, dolor, ferocidad, puerilidad, adolescencia, senectud, señoría, villanía, etc.). En el teatro clásico griego, los actores portaban máscaras pintadas con una boca sonriente, para denotar la comedia, o bien torva, con un rictus amargo, para la tragedia. Reproducidas juntas componen el emblema universal del teatro.

El uso más frecuente de la máscara en el teatro occidental consiste en completar, junto con el vestuario y, eventualmente el maquillaje, la caracterización del personaje. Los maquillajes rudimentarios realizados con sustancias vegetales constituyeron las primeras máscaras, fusionadas, de esta manera, con el propio rostro del actor.

En India el uso de máscaras corresponde a un teatro ritual: cubre y transforma, despersonaliza al actor, contribuye a la creación de un espacio mágico.

Pero, sin duda, las máscaras usadas en Japón son las que ofrecen mayor riqueza significativa. Las empleadas por el primer actor están hechas de cedro japonés, el anverso es de color piel, mientras que el reverso se pinta de color negro y permite representar a un dios, un guerrero, una mujer o un demonio.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1139; Trastoy, B. (2006), pp. 123-125; Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Gómez García, M. (1997), p. 529; Ocampo, E. (1992), pp. 138-139; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 98-99

Máscara trágica

Máscara de teatro* que expresa la violencia de las pasiones; se le suele representar con un alto tupé y la boca grande y prominente.

En las máscaras de teatro, sean estas cómicas (v. Máscara cómica*) o trágicas, siempre se distinguirán las que representan a personajes masculinos, de las que caracterizan a los femeninos.

Ref.: Hernández Guerrero, J. A. (2006), p. 290

Mascarilla
Máscara de teatro* que cubre el rostro, desde la frente hasta el labio superior, dejando al descubierto la zona de la boca. La mayoría de las máscaras usadas en la *Commedia dell´Arte* eran de este tipo.
Este término en mayúsculas se refiere a un tipo clásico de la *Commedia dell´Arte*, el criado astuto que soluciona los problemas de su señor. Cobra este nombre en varias obras de Molière, como *El atolondrado*, *El desdén amoroso* y *Las preciosas ridículas*.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.140-1.141; Gómez García, M. (1997), p. 529; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 99

Mástil (1)
En los instrumentos cordófonos* de arco*, plectro* y pulsación, pieza estrecha y larga sobre la cual se tienden y tensan las cuerdas*. La pieza se proyecta desde el cuerpo por el que pasan las cuerdas (generalmente sobre un diapasón*). En las arpas*, al hablar del mástil se hace referencia al lado superior y curvado, a lo largo del cual las cuerdas se fijan en sus clavijas* de afinación. En algunos instrumentos aerófonos* como el saxofón*, el mástil es la sección superior y curvada a la que va unida la boquilla*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 293; Randel, D. M. (2004), p. 623; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.464

Mástil (2)
Larga viga que soporta la lona de la carpa de circo*. En principio los mástiles eran de madera, tubulares y de sección redonda. En la actualidad, suelen ser metálicos, con sección cuadrada o en cruz.
Las primeras carpas, a mediados del siglo XIX, tenían un único mástil, y eran conocidas como paraguas*. Fue en Estados Unidos donde por primera vez se desdoblan los mástiles, lo que permite soportar la carpa dándole una forma circular u oval (tienda americana*). Estos dos mástiles se entrelazaban con tirantes. Más tarde, las carpas aumentan de tamaño, al mismo tiempo que lo hace el número de mástiles que pasa de dos a cuatro, ya sea en línea o en cuadrado (carpa a cuatro palos*). El número sigue aumentando, de cuatro a seis, ocho, llegando a los diez mástiles.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mât, p. 210

Mástil aéreo
Largo mástil* o percha* flexible fijada al suelo, también llamada mástil oscilante, dotada en su vértice de una pequeña plataforma con empuñaduras, que permiten al acróbata presentar ejercicios de equilibrio.
Esta percha, siguiendo los impulsos dados por el artista, se balancea de manera impresionante, dando la impresión de que puede llagar a romperse. Este número fue presentado por primera vez por Kemp, en 1843. Más tarde, fue retomado por *troupes* de funambulistas que trabajaban en plazas públicas, como los Nock o Bauer. Camilla Mayer murió en enero de 1939 presentando este mismo número.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mât aérien, p. 210 y vol. 3, *s.v.* perche haubanée, p. 45

Mástil chino
Poste ubicado verticalmente en el centro de la pista de circo*, de unos 50 mm a 60 mm de diámetro y de más de 3 m de altura, forrado o impregnado de material adherente, donde se realizan ejercicios de fuerza, equilibrio o acrobacia.
Las acrobacias sobre el también llamado mástil fijo fueron presentadas por los artistas chinos a partir de la decada de 1950. Los números se fueron haciendo más complicados a medida que se fueron añadiendo un segundo, un tercero e incluso un cuarto mástil*.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mât fixe, p. 211

Mástil de cornisa
Mástil* intermedio, colocado en oblicuo, situado entre los mástiles centrales y los palos de perímetro, y que sirve para mantener tensa la tela de la carpa de circo*. La parte superior de este mástil tiene forma de champiñón, con dos agujeros por donde se hacen pasar dos cuerdas que lo sujetan.
Su creación se le atribuye al director de circo, el americano Gilbert S. Spaulding, en el año 1956.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mât de corniche, p. 211

Mástil fijo
V. Mástil chino

Mástil oscilante
V. Mástil aéreo

Matraca
Instrumento idiófono* percutido de afinación indeterminada y de múltiples formas y tamaños. Por lo general, consiste en un mazo* de madera o de aldabas metálicas que golpean un tablero, produciendo un gran estruendo al girar.
Existen ejemplos de matracas de gran tamaño, que se situaban en los campanarios y que se utilizaban para llamar a los fieles a los oficios religiosos en Semana Santa, cuando no se podían tocar las campanas*. También se utilizaban para producir un terrible estrépito al final de los maitines (*Tinieblas*), durante los tres últimos días de la Semana Santa. Esta simulación, que tenía lugar después de haber apagado la última vela de un candelabro*, simbolizaba las tinieblas que se produjeron después de la muerte de Cristo; momento acordado para que todos los asistentes, ya a oscuras, hiciesen sonar instrumentos o cualquier objeto ruidoso con la finalidad de asustar a Judas Iscariote y recordarle su pecado o, según otros, simular la masacre del pueblo hebreo. Igualmente, fue utilizado en cencerradas, carnaval, mojigangas y tonadillas, siempre como instrumento ruidoso; así aparece en escenas literarias de regocijo y burla (romance de Francisco Quevedo *Contra Luis de Góngora*). En Andalucía, a finales del siglo XVIII, los niños salían durante la media Cuaresma engalanados con sombreros de papel dorado, tocando tambores* y matracas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 293; Andrés, R. (2009), pp. 289-290; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 45; Randel, D. M. (2004), p. 623; García Valcárcel, R.; Écija Moreno, A. M.ª (2003), pp. 50-51; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 259-280; Díaz, J. (1997), pp. 22-24 y pp. 40-41; Díaz-Plaja, F. (1984), p. 16

Mazo
Maza* de forma, tamaño y peso variables que se utiliza para golpear determinados instrumentos de percusión como tambores*, bombos*, *gongs**, xilófonos* y metalófonos*. Presenta una cabeza relativamente voluminosa de madera, aunque a veces también puede ser de piel o de tela.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 294; Tranchefort, F-R. (1985), p. 339

Mbang-akom
Entre los fang (Gabón, Camerún), instrumento membranófono* o tipo de mirlitón*. Está compuesto por un tubo hueco cerrado por una membrana* por uno de sus lados y con un orificio en el centro del mismo o cerca de uno de los extremos. Por el agujero se habla o se canta y la membrana modifica la voz humana, proporcionándole una sonoridad especial a la que atribuye un carácter mágico, considerándolo la voz del espíritu. Algunos pueblos usaban como membrana la telilla de las alas de murciélago; Tessmann describe esta membrana de huevos de araña. El *mbang-akom* se usaba en el culto *só* (Mangue, 1962:273) y en el culto *nsok* (Tessmann, 2003 [1913]:404). Dado que en el culto debe enmascararse la voz del cantante, su función se mantiene en secreto ante las mujeres. Tessmann hace una clasificación exhaustiva de estos instrumentos admitiendo que también se usaban con carácter profano, pero nunca en público, pues la tradición dice que deben tocarse "detrás de las casas". Según este autor, existen mirlitones sencillos y dobles, con figuras humanas y sin ellas, de madera y, en algún caso, de marfil.
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 27, pp. 214-215 y p. 261

Mbasa
Entre los ndowe (Guinea Ecuatorial), instrumento idiófono* de golpe directo o palos de entrechoque. Al igual que el *bìkpérè** de los fang, consiste en un bambú indio que se parte en dos y se entrechoca a modo de palmas. Se utiliza en diferentes danzas y ceremonias.
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 103 y p. 261

`Mbíás
Palillos* o baquetas* (dos), que percuten las láminas del *mèndzáng** utilizadas entre los fang (Guinea Ecuatorial) durante el baile *ña-mèndzáng*. Las baquetas se utilizan con ambas manos, son muy gruesas y están construidas en pecíolo de palmera de rafia o en madera de àsêng o palo palomero (*Musanga smithii*).
La música forma parte esencial en los ritos fang, incluso los instrumentos musicales* reciben su nombre propio. La expresión de las emociones como parte de un sentir ancestral, del reconocimiento de su propio pasado como riqueza, se manifiesta a través de cantos y danzas. Los fang comparten una misma visión del mundo y, sobre todo, del ultramundo. Piensan que el hombre está en relación con lo sagrado de modo permanente.
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 26, p. 46, y p. 228

Mbira
V. Sanza

Megáfono

Artefacto cuya función es la de amplificar el sonido. El más primitivo de los megáfonos, usado en el grafofón* y en el gramófono*, es una especie de trompa* o bocina* en forma de cono truncado.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 295; Diccionario de la Lengua española (2001), p. 1.479

Mèkórà

Instrumento idiófono* fang (Guinea Ecuatorial) o cascabel* de golpe indirecto, sacudidos en suspensión y ensartados sobre una piel. Está compuesto por castañas secas africanas (de la planta akot), ensartadas en cordel vegetal para ritos y danzas. La faja de piel, con la que se sujeta el instrumento al tobillo o rodilla, tiene forma rectangular, con orificios para enganchar cuerdas vegetales de las que penden las castañas. Osorio describe el *mèkórà* de piel de antílope y con tiras en la parte inferior de la propia piel para ensartar los frutos secos terminando cada tira en un nudo (1886:335). Entre los fang, los *àkórà* (plural de *mèkórà*) se colocan en los tobillos, en las danzas *mèkòm* y *ónzìlà* (baile femenino, a veces violento o erótico, en el que se imitan movimientos de animales, utilizando en su indumentaria pieles de animales). Al entrechocar producen un sonido parecido a las castañuelas*. La cáscara es del fruto del árbol eyuemé. También se usan, colocadas en las rodillas, en el baile *mèngân* o *mengana*, y en la danza *àkòmà mbàà*, así como en los bailes de iniciación. El sonido de las castañas secas produce una vía más fácil de comunicación con el más allá. Los cascabeles *mèkórà* los usa el hombre de conocimiento o brujo para ahuyentar a los malos espíritus, tocando el cuerno *`nlàk-ngít* sin *mèkórà* y recorriendo el poblado las noches de luna llena (Aranzadi, 1998:162). El sonido, como puerta que abre paso al mundo espiritual, está presente en diversas culturas y épocas. En los cultos animistas las sonoridades diversas que se obtienen con los elementos naturales de su entorno, se captan y se interpretan como el lenguaje de los seres invisibles y de los espíritus que animan todas las cosas. Los materiales del bosque son utilizados en su variedad, en función de la utilidad para la música y la danza, por su forma, color, densidad o dureza, así como por el resultado sonoro que se quiere obtener. En algunos casos, los instrumentos están unidos a la danza y rara vez se tocan solos. Algunos solo tienen sentido en relación a ella, como los *àkórà*. Las fibras vegetales se utilizan generalmente en las danzas para cubrir el cuerpo y el sonido producido por el roce vegetal es similar a un susurro. En África central, según Pepper, este roce de fibras tiene una sonoridad atribuida a los espíritus que habitan los bosques (1950:1).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), pp. 25-26, pp. 50-51, p. 56, p. 247, p. 249 y p. 262

Melampo

Nombre con el que se conoce tradicionalmente al candelero con pantalla que usa el traspunte (persona que entre bastidores* le daba la entrada a los actores y les apuntaba las primeras líneas del texto) para seguir el texto de su libreto* durante la representación. En la actualidad, también se sirven de lámparas semejantes, entre otros, los departamentos de luminotécnica y de sonido, empleando expresiones como “aplique de servicio” o “luz de consola”.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.149; Gómez García, M. (1997), p. 538; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 99

Melodeón
Instrumento aerófono* similar al acordeón*, cuyo sonido se produce mediante la vibración de unas lengüetas libres* que reciben una masa de aire puesta en movimiento por la expansión o compresión de los fuelles*. Las versiones mejoradas del instrumento producen la misma nota en los dos procesos. La masa de aire se controla mediante botones: la melodía se interpreta en el manual* derecho, mientras que el izquierdo proporciona el acompañamiento.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 233

Mélophone
Órgano de lengüeta* en forma de una gran guitarra* o zanfoña*, inventado en Francia en 1837. Cogiendo el instrumento horizontalmente, el intérprete manejaba el teclado* de botones con la mano izquierda, a la vez que introducía aire en el fuelle* empujando y tirando de una manivela con la mano derecha.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 633

Melopiano
Mecanismo para transformar un piano* en un instrumento de notas mantenidas. Podía instalarse en un piano convencional y contenía unos muelles metálicos que obligaba a los macillos* a rebotar repetidas veces contra las cuerdas*, produciendo un efecto de trémolo (repetición rápida y continua de una sola nota).
Fue inventado por el fabricante de Turín Caldara en 1873.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 297; Randel, D. M. (2004), p. 633

Membrana
Cuerpo elástico, y por tanto susceptible de tensión, que suele ser de piel, de grosor variable, y que se tensa sobre una caja de resonancia* o sobre un simple armazón*. La membrana capta las vibraciones exteriores produciendo sonidos más o menos intensos. El término también se aplica a los finos materiales que tapan el orificio de un resonador* y producen el llamado "efecto de mirlitón".
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 297; Tranchefort, F-R. (1985), p. 339

Mèndzáng
Instrumento idiófono* de la familia de los xilófonos* utilizado entre los fang (Guinea Ecuatorial). Está formado por unas tablillas sonoras (18) de madera mvéé o palo rojo (*Pterocarpus soyauxii*), así como de otras maderas, que serán colocadas sobre los troncos verdes de plátano, posados paralelamente al suelo. El *mèndzáng* o palo rojo consigue una sonoridad completada gracias a la utilización de calabazas. Estas suelen llevar recortado un agujero, recubierto hoy con papel de fumar y antes con tela de araña o piel de serpiente, lo que le da un timbre similar a los instrumentos de viento, opaco y cálido a la vez. Hay diferentes tipos, fijos o portátiles: *mèndzáng mé yè kábàn** (portátil), *mèndzáng-mèlân**, *mèndzang mé bìang**. A diferencia de los portátiles, en el fijo las tablillas, para que no se muevan, son sujetadas a los troncos por medio de pequeñas estacas insertadas, que taladran dichas varillas o teclas*. Estas características permiten armar o desarmar fácilmente el instrumento para su traslado

en piezas sueltas. Para afinarlas, las tablillas se horadan en su parte central con la azuela o *ngbák* para hacerlas más finas (agudas) o gruesas (graves). Su nombre es la forma plural de *àndzáng*, denominación de cada una de las tablillas que lo componen. *Ña-mèndzáng* (verdadero *mèndzáng*) es el nombre que recibe el baile que se ejecuta a su son y que se hace en el *àbáá* o casa de la palabra.

La música forma parte esencial en los ritos fang, incluso los instrumentos musicales* reciben su nombre propio. La expresión de las emociones como parte de un sentir ancestral, del reconocimiento de su propio pasado como riqueza, se manifiesta a través de canciones y danzas. Los fang comparten una misma visión del mundo y, sobre todo, del ultramundo. Piensan que el hombre está en relación con lo sagrado de modo permanente.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 23, p. 26, p. 46, p. 51, p. 61, p. 228 y p. 262

Mèndzáng mé bìang

Tipo de *mèndzáng** usado para la celebración del rito de iniciación, en el que se convierte en el único instrumento musical* utilizado.

Bìang se traduce por medicina, debido a los poderes que se confiere: poderes para sanar, para causar enfermedades, para dar virtudes o para matar. Originalmente, en el largo proceso de iniciación y tras numerosas pruebas, los neófitos eran conducidos a chozas* en el bosque, donde permanecían aislados durante un mes, evitando contacto con los no iniciados y con las mujeres. Para avisar a estas de su presencia cuando paseaban, llevaban un *mèndzáng*, con dos tablillas, y una calabaza como caja de resonancia*. El marco sobre el que se sujetaban las tablillas tenía atado el palo del percutor* con un cordel, a menudo tallado en forma de miembro viril (Tessman, 2003 [1913]:379).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 233

Mèndzáng mé yè kábàn

Tipo de *mèndzáng** portátil. La sonoridad de este tipo de xilófono* es muy rica, gracias a la colocación, debajo de las tablillas, de calabazas que actuarán como caja de resonancia*, dándole una sonoridad dulce, a diferencia de los xilófonos fijos al suelo. Llamados *mèndzáng mé yè kábàn* por haber sido introducidos por la tribu *yè kábàn* de Camerún, este tipo de *mèndzáng* está compuesto por una o dos varillas semicirculares de junquillo a modo de bastidor*, que descansa en el vientre, y por una correa para sujetarlo por detrás de la cintura del instrumentista, que lo pulsa de pie. Cada una de las tablillas (que miden entre 40 y 90 cm de largo por 5-12 cm de ancho), está atada, con distintos tipos de fibra o cordel, sobre unos soportes de madera envueltos con cuero; así lo describe Hornbostel en Tessman (2003 [1913]:650), aunque posteriormente se envuelven en tejido.

En el siglo XIX, Du Chaillu describe al instrumento entre las rodillas con el instrumentista sentado (1861:111), y en el siglo XX, Sialo los describe colgados al cuello (1954:31).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 233

Mèndzáng-mèlân

Tipo de *mèndzáng** que se usaba en el *àbáá-mèlân* o templo* de las ceremonias solemnes que se celebraban en dicho lugar, como en la evocación de los muertos o en las fases finales del rito de iniciación.

En los ritos del culto a los antepasados (*mèlân byeri*), mientras el músico ejecutaba sus piezas en el xilófono*, otro partícipe (*bengo*) hacía bailar tras un telón* vegetal de follaje (*ngùn*), como si fuera un guiñol*, a las figuras* de madera representativas de los espíritus de los antepasados (González Echegaray, 1964:123). El *mèndzáng-mèlân* también acompañaba antiguamente el "baile de los antepasados o de los cráneos" (Tessmann, 2003 [1013]:450).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 233

Mèngòng

Pareja de campanas* colgantes con percutor independiente. El llamado *mèngòng* entre los fang y entre los bengas (ndowe), es un idiófono de golpe directo con vaso de percusión, que consta de dos campanas de hierro unidas por sus extremos. Cada campana se realiza mediante la soldadura de dos láminas curvadas, de forma troncocónica, ligeramente aplastada y rebordes laterales planos para la unión de ambas. El mango de este instrumento suele ser una obra completa de trenzado y cordería, que reviste seis varas de hierro en forma de cruz* enmarcada. Se percute con un palo de madera dura y se ahogan los sonidos oprimiendo la boca de la campana sobre el muslo o sobre el pecho. El tono grave de una de las campanas corresponde a preguntas que hace el músico, y el tono agudo de la otra, a respuestas dadas por otra persona que se encuentra a larga distancia (Iradier, 1887 II: 274-275).

La palabra *mèngòng*, en lengua fang, corresponde al plural de *àngòng* y nos indica que es doble. Es posible que fuera exportada por los fang a otros pueblos que aun habiendo fabricado el hierro en el pasado, no lo hicieran entonces por influencia colonial. Iradier habla de la utilización de estas campanas también entre los bengas. Según Íñigo de Aranzadi, estas campanas se usaban en las guerras para animar en la batalla (1998:183). Actualmente se siguen usando entre los ndowe para la celebración de acontecimientos, como es el caso del nacimiento de gemelos, en el que son percutidas por la madre. En muchas tribus de Gabón la campana doble se utiliza como insignia de un alto jefe (Deschamps, 1962:43,63).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 103, p. 241 y p. 262

Mentonera

V. Barbada

Metalófono

Instrumento idiófono* de percusión de apariencia análoga a la del xilófono*, aunque sus láminas son de metal y no de madera. El metalófono está formado por una hilera de barras metálicas afinadas, que se ponen en vibración al percutirlas con un macillo*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 297; Randel, D. M. (2004), p. 642; Tranchefort, F-R. (1985), p. 54

Metrónomo

Aparato utilizado para establecer el *tempo* (velocidad media de ejecución de una obra musical) de la composición y que hace sonar batidos regulares a una velocidad ajustable. El metrónomo está compuesto por una caja, normalmente de forma piramidal, con un sistema de relojería, actualmente un sistema electrónico, con un péndulo regulable según el número de golpes por minuto que se determina por la indicación metronómica.
El metrónomo fue inventado en 1812 por Dietrich Nikolaus Winkler (*ca.* 1780-1826), aunque toma su nombre de Johann Nepomuk Maelzel (1772-1838), quien copió el dispositivo añadiendo una escala de divisiones de *tempo* y lo patentó como un "metrónomo".
[Fig. 13]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 299-300; Randel, D. M. (2004), p. 642; Candé, R. de (2002), vol. I, p. 162; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 330-331

Metrónomo eléctrico

Metrónomo* que depende no de un péndulo si no de un sistema eléctrico, complementando o reemplazando el tictac típico de estos aparatos por una luz parpadeante.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 299-300; Randel, D. M. (2004), p. 642

Microsurco

Disco* compuesto de una resina vinílica usado como soporte para las grabaciones sonoras. Tiene la ventaja de aumentar la duración de la grabación (hasta 30 minutos) y eliminar los ruidos producidos por el arrastre de la aguja sobre el disco de pizarra. Surge en 1948, cuando la Columbia Records comercializa el *long playing** y RCD introduce el de 7 pulgadas, a 45 rpm. Ambos estuvieron vigentes hasta la implantación del *compact disk**.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 301

Mirlitón

Instrumento membranófono* soplado que consiste en un cilindro de caña sin nudos o cartón, abierta en los extremos y con un orificio oval lateral a modo de boquilla*. Uno de los extremos se cubre con papel de fumar o con una fina capa de cebolla, previamente humedecida para que no se rompa. Esta fina membrana se ata con un cordel o una goma para que no se suelte. Cantando o hablando a través de la pequeña incisión vibrará la membrana y se producirá el sonido modificado de la voz. Este mismo efecto puede ser ofrecido por cualquier membranófono que genere el sonido mediante insuflación, como un peine envuelto en una membrana.
Uno de los modelos más antiguos de mirlitón tenía membranas de fibra de cebolla, de ahí las denominaciones francesa e inglesa de *flûte à l´oignon* y *onion flute*, respectivamente. En castellano, se ha denominado de manera ocasional "mirlitón de cebolla" y "flauta eunuca". El mirlitón puede recibir otros nombres según las regiones, por ejemplo, en Asturias se conoce como *berrón*, y en Cataluña y Menorca se le llama *nunut*.
El mirlitón se utiliza principalmente como instrumento popular en carnavales y como juguete musical.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 303; Andrés, R. (2009), pp. 290-291; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 35; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 137; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. I, p. 293

Mirlitón de cebolla
V. Mirlitón

Modulador
Dispositivo o aparato que, en la música electroacústica, permite la modificación de alguna de las características de la onda sonora (frecuencia, amplitud, etc.), con la intención de transmitir una señal.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 311; Randel, D. M. (2004), p. 668

Modulador de anillo
En los instrumentos electrófonos*, dispositivo eléctrico que recibe su nombre de la disposición en sus circuitos de cuatro diodos en un anillo. Permite generar un nuevo sonido a partir de la unión de dos señales, aceptando dos señales como entrada y produciendo frecuencias de salida, que son la suma y la diferencia de dos frecuencias de entrada.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* modulador, p. 311; Randel, D. M. (2004), p. 668

Mondinovi
V. Titirimundi

Moné-nku
V. Òkúkú

Mono de juguete

Muñeco que representa la figura de un simio. Las piezas más antiguas fueron fabricadas en hojalata, utilizando la técnica de la litografía para vestirlos con ropas y colores característicos de los espectáculos circenses. El mono, vestido con un chaleco bordado y tocado con un fez, llevaba a cabo, gracias a ingeniosos mecanismos como la cuerda en los primeros juguetes, divertidas proezas: trepar por una cuerda rematada con argollas, tocar un instrumento musical*, montar en triciclo* o hacer piruetas.
En el circo, el animal más corrientemente amaestrado es el mono y dentro de estos los amaestradores se han interesado fundamentalmente por los mandriles, macaos, papiones y micos, más recientemente por los chimpancés, y solo de manera excepcional por los orangutanes, debido a lo agrio de su carácter e irregular actitud. De cualquier modo, el mono, junto al perro, puede ser citado como el animal más dúctil de todos. Conocemos perros y monos trapecistas, acróbatas y ciclistas, y hasta saltadores.
El amaestramiento del mono se basa, en una gran parte, en caricaturizar los gestos y el comportamiento diario de los seres humanos, aunque en el espectáculo circense existan monos equilibristas y hasta experimentados en números de barras fijas o de percha. El primer mono célebre del circo fue el conocido como General Jackoo, en el circo de Astley.
[Fig. 74]
Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), pp. 167-168; García-Hoz Rosales, C. (2001), p. 140 y p. 142; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* singe, p. 119; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 2, p. 122

Monociclo

Máquina compuesta por una sola rueda* accionada por dos pedales* que son fijados al cubo (pieza central en que se encajan los radios de las ruedas); además cuenta con una horquilla y un sillín*.

[Fig. 67]

Ref.: http://buscon.rae.es (2010); Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* monocycle, p. 220

Monocordio

Cítara de tabla* con una sola cuerda*, de tripa o metal, tensada sobre una caja de resonancia* rectangular, en la que se señalan marcas que indican divisiones según ratios matemáticos que se corresponden con varios intervalos. El sentido primigenio del nombre está vinculado al instrumento tonométrico, es decir, al *kánon* –regla, precepto– de los griegos, cuya invención suele atribuirse a Pitágoras (*ca.* 582-*ca.* 496 a.C.); de ahí que se haya generalizado la denominación de "canon de Pitágoras" para referirse al instrumento musical compuesto por una única cuerda y un *kánon* consistente en unas inscripciones, a modo de regla numerada, que obedecían a divisiones métricas que ayudaban a determinar las relaciones numéricas entre las distintas secciones de la cuerda. Dicho *kánon* está montado sobre una tabla rectangular, en cuyos extremos se emplazaba un puentecillo; sobre estos discurría una cuerda en tensión, que era denominada diapasón*. Entre los dos bastidores o caballetes se colocaba un puente móvil con la finalidad de ser desplazado a lo largo de la tabla y así variar la medida real de la cuerda, que era pulsada con los dedos o con el plectro* para que emitiese una vibración de ondas sonoras.

Durante la Edad Media, el monocordio se utilizaba como instrumento didáctico para revisar la afinación del canto y para otros usos pedagógicos. Con el tiempo se le añadieron más cuerdas (llegaron a ser 14 al final del periodo), por lo que el instrumento se convirtió en un policordio*. En el siglo XIX, los afinadores de órganos* seguían utilizando el monocordio de cuerdas metálicas y los etnomusicólogos durante el siglo XX.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 312; Andrés, R. (2009), pp. 291-296; Pedrell, F. (2009), p. 293; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 149; Randel, D. M. (2004), p. 669

Monóculo

Lente para un solo ojo.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.195; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.530

Mordaza (1)

Dispositivo compuesto por dos piezas encajadas que abrazan el tiro en un sistema de contrapeso, y por una palanca que, al ser accionada, aproxima las dos piezas aprisionando la cuerda* a modo de freno, fijando de esta forma el telón* a la altura deseada. Las mordazas se ubican en el puente de maniobras* sobre la baranda de mordazas. Debe aclararse que la mordaza no se utiliza para frenar el movimiento, sino para mantener en sitio el telón colgado una vez ubicado en la posición deseada.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.203; Gómez García, M. (1997), p. 572; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 104

Mordaza (2)

Lengüeta de cuero que se sujeta con los dientes y que sirve para suspenderse de un aparato gimnástico manteniéndose en equilibrio o bien para portar a un acróbata. Esta mordaza debe adaptarse perfectamente al paladar de quien lo utiliza. La mordaza puede ser doble, es decir, una lengüeta para el portor enlazada a una segunda para el acróbata o equilibrista. Generalmente, se le añade un anillo o gancho a uno de sus extremos. El objeto es utilizado por acróbatas aéreos, contorsionistas, equilibristas, funambulistas, etc. En los ejercicios de equilibrio, la mordaza puede ser fijada directamente a un soporte.

El uso de este objeto es muy antiguo. En un grabado chino antiguo se pueden ver cuatro portores, situados en cuatro puntos opuestos, sujetando entre sus dientes el extremo de dos cuerdas que se cruzan en un punto central, sobre el que una bailarina se sujeta en equilibrio.

En Francia, en la época de Luis XII (1462-1515), Georges Menustre ejecutaba un peligroso descendimiento por una cuerda inclinada, suspendida de una mordaza.

En 1877, Emma Jutau o Léonora Dare presentaban el mismo número, que pronto fue conocido con el nombre de "deslizamiento mortal" por Miss Martha. Léonara Dare realizaba aún otra figura: suspendida de un trapecio* por los pies, era sujetada por su compañero por una mordaza fijada a su cintura.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mâchoire, pp. 198-199

Moriki

Nombre que recibe la maraca* en San Francisco de Guayo (Venezuela). El *moriki* está compuesto por una calabaza insertada en un palo de madera de mangle. La calabaza suele estar decorada y pintada con tintes industriales. En el interior de la caja de resonancia* hay pequeñas piedras que producen el sonido cuando se agita.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 280

Moto

V. Motocicleta

Motocicleta

Vehículo automóvil de dos ruedas, con uno o dos sillines y, a veces, con sidecar.

La motocicleta fue creada en 1855 por Henry Hildebrand. Ha sido utilizada en diferentes números circenses como en la rueda infernal*, o por los funambulistas, quienes han atravesado un cable a gran altura montados sobre este tipo de vehículos. En el año 1934, Michael y Louis Zavatta, con Marius Cordioux, presentaron su atracción con dos motocicletas.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.545; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* moto, p. 223

Mpotótutu

Trompeta* natural, de embocadura lateral, hecha con dos piezas de madera de calabó amarillo o *doradillo* (*bölölö*), unidas longitudinalmente con resina abolla y atadas con cordeles o con piel de iguana. Presenta ambos extremos en forma de cono abierto, con unas medidas de 35 cm de largo por 5 cm de diámetro en los extremos. Suelen estar pintadas de caolín blanco y rojo. En el extremo más estrecho se realiza una hendidura

longitudinal, donde se aplican los labios transversalmente, mientras se sujeta con la mano derecha por el vértice. De este modo, abriendo y cerrando con el dedo pulgar el orificio más pequeño, se producen dos sonidos distintos de bastante intensidad que se escuchan a gran distancia en el bosque (Aymemí, 1942:178). Se considera un instrumento parlante, el más potente entre los bubis (Guinea Ecuatorial). Bauman la describe como "clarinete primitivo", con diferentes tonos para mandar señales a través de grandes distancias (1888:98). Según Tessmann, aparece después del contacto con los portugueses, a los que los bubis llamaban *öpottò*, de donde derivaría su nombre.
El *mpotótutu* se considera una trompeta sagrada utilizada para convocar a los miembros del poblado a distintas ceremonias o grandes asambleas, así como para convocar a la guerra, dar órdenes y animar a los combatientes. Su sonido está presente en diversos ritos, como el que se realiza antes de las plantaciones en el poblado bubi de Ureka, poblado al sur de la isla de Bioko. Ese mismo día van a cazar para la posterior celebración del año nuevo, siendo la trompeta la que señala el final de la cacería. En la ceremonia funeraria del gran sacerdote Abba, la trompeta convoca al atardecer a todos los espíritus de la isla para que salgan a buscar a su hijo. También en el rito funerario del *mólelo* se usa la trompeta sagrada para llamar al difunto (Martín del Molino 1989:139). Al escuchar su nombre, los familiares golpean un tronco de 8 a 10 m vaciado en su interior, en forma de cayuco y puesto hacia abajo con palos a modo de mazo para iniciar el ritmo que dará paso a las canciones en honor del difunto. Su sonido también está presente durante la fiesta del *rijatá* o del linaje, cuando tiene lugar la toma de posesión del puesto del padre por el hijo, tras un año de luto, y la trompeta enuncia los nombres de todos los antecesores que ocuparon la silla (1989:416).
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 26, pp. 71-72 y pp. 218-219

Mundinuevo
V. Titirimundi

Mundonuevo
V. Titirimundi

Murali
Clarinete doble* empleado en la música popular del Rajastán. Consta de tres partes: un tubo* para soplar, que se prolonga en un depósito de madera colocado boca abajo y de mayor diámetro, y otros dos tubos de sección cuadrada unidos entre sí. Estos tubos están a su vez unidos al depósito por medio de un manguito de cera; son de sección cilíndrica y contienen lengüetas batientes*: el de la derecha, con siete agujeros, es melódico, mientras que el otro, con tres agujeros, hace de bordón* y da la tónica. El músico afina este tubo tapando parcial o totalmente uno o dos agujeros con pequeños tapones de cera. El depósito del *murali* suele aparecer profundamente decorado.
Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), pp. 231-232

Mvet
Cítara de barra* simple de palo, o arco musical polidiocorde (varias cuerdas del mismo palo) con resonador y corredera de afinación utilizada por los fang. En ocasiones el *mvet* es heterocorde, cuando se utilizan cuerdas de distinto material, sobre todo

en los últimos tiempos. El instrumento está compuesto por una vara de palmera, nipa o rafia, ligeramente curvada. Del tronco se desprenden cuatro tiras de su propia corteza, que se encuentran unidas a él por los extremos. En el centro, se separan por medio de un puente de madera muy fino con muescas, perpendicular a la caña. A lo largo del tronco, unas abrazaderas de fibra de melongo tensan las cuerdas para su afinación. Cada cuerda proporciona un sonido a uno y otro lado del puente, contando con ocho notas diferentes (González Echegaray, 1964:119). Las cuerdas se pulsan con los dedos a ambos lados del puente y suelen estar afinadas con un tipo de escala exátona (diatónica sin el séptimo grado). En la parte posterior, lleva sujetas calabazas secas, normalmente tres, cortadas en forma de olla, que sirven de caja de resonancia. La del centro suele oprimirla sobre su pecho el trovador *(`mbòm `mvét*). A veces llevan una sola calabaza. Puede tener plumas en los términos de la caña como ornamentación. Algunos de estos instrumentos están profusamente decorados con incisiones al fuego. Los países donde se pueden encontrar son Camerún, Gabón, Guinea Ecuatorial, República del Congo y República Centroafricana.
La palabra *mvet* designa tanto al instrumento utilizado por el trovador, como las epopeyas narradas. El *mvet* de los fang constituye una de las más importantes manifestaciones artísticas de África. Se emplea para acompañar al canto o como instrumento solista, así como durante interludios musicales dentro de relatos que pueden durar horas o incluso días. El *àbáá* o casa de la palabra, punto de reunión para tertulias, juicios y ritos, también se utiliza para cultivar la música y el arte; es un lugar donde siempre se suele encontrar algún instrumento. A ella acuden los trovadores fang acompañados del *mvet* a cantar las grandes hazañas de los antepasados. Se cantan sus genealogías hasta Afiri Kara. El trovador pasa por muchas pruebas para obtener el conocimiento profundo de las tradiciones y una capacidad especial para conectar con lo espiritual. En África la música forma parte inseparable de la vida. En la vida de los africanos lo ritual impregna lo cotidiano. Los ritos y, como parte de ellos, la música en sus distintas manifestaciones, tienen una función mediadora entre la comunidad y el mundo espiritual, desde los espíritus más altos en la jerarquía hasta los intermediarios necesarios en la cadena de mediación. Estos intermediarios pueden ser espíritus de la naturaleza (entre los bubis) o los propios antepasados (fang, ndowe y también los bubis, krío, bisío o aannoboneses).

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 21 y pp. 180-181; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), pp. 162-163; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 123-124

`Mvét

V. Mvet

N

Naffir
Trompeta recta* morisca, de metal labrado, con tres secciones que se ensamblan. Este instrumento aerófono* está provisto de una boquilla* semiesférica y sección básicamente cilíndrica, con pabellón en su parte final. El *naffir*, junto a diversos tambores* y atabales*, suele tocarse en parejas durante la celebración de fiestas religiosas y en el transcurso de algunas batallas.
Frente a la nórdica trompa*, la trompeta recta fue importada por los árabes a Europa a partir del siglo x. En España a este tipo de trompeta recta se le denominó añafil*.
Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 41

Nagara
V. Naqara

Nagarit
V. Naqara

Naqara
Timbal* de Oriente Medio realizado en metal, arcilla o madera y que se toca casi siempre en parejas afinadas de modo diferente. Se suelen tocar con palillos*, a veces recubiertos con fieltro, al tiempo que se monta a caballo o camello.
Aunque se encuentran en esta zona, los *naqara* son originarios de India, donde se

pueden ver instrumentos tan altos como el hombre. Precursor directo de los timbales europeos, llega al continente en el siglo XIII. El término hace referencia a diversos tamaños de timbales desde Inglaterra a Etiopía (*nagarit*) y India (*nagara*).

Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* nácara, p. 251; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 109; Randel, D. M. (2004), p. 692

Naqqarah

V. Naqara

Nariz de payaso

Postizo en forma de bola, pintada de color rojo, y sujeta al rostro del actor con un elástico.

De sus orígenes existen pocos estudios, aunque sí numerosas versiones; algunos hablan de una tradición del circo que cuenta que, en un primer momento, los payasos se dejaron arrastrar por la bebida, de ahí su torpeza y el color rojo de la nariz. Otros, sin embargo, sostienen que el color rojo simboliza la intensidad de las pasiones de este protagonista del *chapitó*, tan fuerte y exagerada que su nariz se vuelve de este color. Lo cierto es que esta "mini-máscara" establece con el público una convención del juego: su presencia anuncia la risa, la exageración, situaciones jocosas. Pero aunque la nariz roja sea uno de los signos externos más representativos del payaso, y como cualquier máscara*, la del *clown* tenga efectos mágicos sobre su portador, será el cuerpo y la expresión del actor quien hará nacer el personaje, de ahí que, la que es considerada como la más pequeña máscara del actor, solo cubra la facción saliente del rostro humano para permitirnos con ello ver toda la expresión de su rostro, especialmente la de los ojos.

[Fig. 78]

Ref.: Velásquez Ángel, A. M. (2005), pp. 42-45

Nariz roja

V. Nariz de payaso

Nay

Flauta recta* en la que la embocadura ha de hacerse con el labio sobre el borde del tubo* abierto, teniendo una gran versatilidad en la digitación y la afinación. El *nay*, *kaval* de los Balcanes, y *sabbaba* y *gasba* del Magreb, es una flauta de caña formada simplemente por un tubo biselado en un extremo y que se interpreta en forma oblicua. Tiene seis agujeros en su parte delantera y uno en la trasera, consiguiendo cubrir una tesitura de tres octavas. Al tener una afinación según su dimensión, se requieren tamaños diferentes de *nay* para cubrir las necesidades de modos y tesituras. Puede tener decoración figurativa y es característica exclusiva del *nay* persa el tener un aro metálico en su boca, que el intérprete introduce entre los dientes para cambiar su timbre.

Es el único instrumento de viento utilizado en la música culta árabe. Su técnica, posición de labios, intensidad de emisión del aire, forma de ataque, coloración de la sonoridad y textura velada permiten mucha expresividad y exige un alto grado de virtuosismo.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 33

Ndonga
Cítara* fang (Guinea Ecuatorial) de caja pluriarco, llamada antiguamente *akadankama*, que, a diferencia del *mvet**, posee una caja de resonancia* de forma rectangular, construida con tablillas de médula de rafia unidas por clavos de madera (González Echegaray, 1964:121). Está provista de dos o más arcos* de madera curvada que salen de uno de sus extremos. Cada uno de ellos sostiene una cuerda vegetal (de tallo de orquídea o de fibras de rafia o de palma), sujeta al lado opuesto de la caja. Esta suele medir unos 30 a 40 cm de longitud, 20 a 25 cm de ancho y 7 a 15 cm de fondo. Tiene tantas notas como arcos y es pulsada con los dedos. Esta cítara pluriarco se encuentra con formas similares en otros pueblos como los mpongwe, los vili o los seki, además de encontrarse también en Congo y Camerún. Pepper, entre los fang, describe un arpa* de este tipo aunque monocorde (1958:18).
Se trata de uno de los pocos instrumentos africanos documentados en el siglo XVII. Michel Paretorius lo cita en el *Tomus Secundus* de su obra *Syntagma Musica* de 1620 (Norborg, 1989: 290).
Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 23, p. 32, p. 185 y p. 263

Nebel
V. Nevel

Nebel assor
V. Nevel

Nebel-nassor
V. Nevel

`Nkúú
V. Nku

Nevel
Laúd* provisto de diez a doce cuerdas*, citado en Salmos 92:3, propicio para la liturgia judía como se señala en Isaías 5:12 y 14:11. Cuando estaba montada con diez cuerdas recibía el nombre de *nebel-nassor, nebel assor ko* o *asor, assor, assur, azor*, que significa "diez".
Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 301-302; Randel, D. M. (2004), p. 692; Rozemblum Sloin, J. L. (2003) (en línea)

Ninot
Muñeco en forma de espantapájaros, también utilizado como instrumento idiófono*, construido con caña, esparto y cordel, y con un cascabel* como aditamento sonoro.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. 1, p. 406)

Nku
Tambor de lengüeta*, de golpe directo y tubo de percusión. "Gran tambor sagrado" de la cultura fang (Guinea Ecuatorial, Gabón y zona del río Muni). Está compuesto por un tronco cilíndrico y hueco de madera de olong (*Fagara olung* o *tesmanni*).

Mide entre 80 y 120 cm de largo y entre 40 y 50 cm de diámetro. En la parte superior se practica una hendidura longitudinal con una angostura en el centro y dos lengüetas* talladas en la misma madera, que producen sonidos diferentes. Este tipo de tambor se coloca en posición horizontal y se toca con dos palos de madera bastantes gruesos (*`mbíás**) o de tallo (pecíolo) de hoja de palmera o de madera de àtúíñ. Dependiendo de si se golpea en los extremos, en la lengüeta o en la hendidura se obtienen sonidos diferentes. El "Gran tambor sagrado", también denominado *moran-`nkúú*, se guarda en la casa de la palabra.

Instrumento importante en cuanto a su función de comunicación social, sus sonidos alcanzan hasta 5 km de distancia. El *nku* convoca a reunión, transmite mensajes de poblado a poblado y orienta a los extraviados en la selva. El lenguaje del *nku* se realiza por medio de diferentes tonos musicales que representan las sílabas de la lengua fang y se unen con la musicalidad de esta que, como otras pertenecientes al tronco bantú, es una lengua tonal. No emite claves ni signos. Su llamada puede ser de alarma o de reunión, o puede llamar expresamente a un miembro de la tribu, "cantándole" la llamada de *`nkúú* o *`ndóán-`nkúú*, el nombre que recibió durante su rito de iniciación en el templo *àbáá-mèlân*. También se utiliza el *nku* en las danzas *ònzìlà*, *ngòàn ntángán*, *mèngân*, *`ndòng-mbàà*, *mèkòm*, y en la danza *àkòmà mbàà*, donde los sonidos del *nku* personifican la voz de Àkòmà Mbàà (Pepper, 1958:40). Antiguamente se enviaban señales de tambor antes del comienzo de la fiesta de los difuntos (*mèsóng*) para avisar a los habitantes de los poblados cercanos (Tessmann, 2003 [1913]: 372).

[Fig. 34]

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), pp. 190-191; http://www.quaibranly.fr (2009); Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 262-263; El mundo de las creencias (1999), M. Sierra Delage, p. 95

Nkul

V. Nku

Nsó

Silbato* fang con forma de flauta* longitudinal, cerrada y sin agujeros. Entre los fang existen diferentes tipos de silbatos. Son tubos cerrados en su extremo inferior y sin agujeros. Se tocan soplando mediante una corriente de aire en forma de cinta dirigida contra una esquina del extremo superior.

Tessmann menciona silbatos sencillos de madera, metal o pinzas de cangrejo. Los de madera se usaban para emitir señales en la guerra. Los de metal se tocaban en el culto y para imitar el sonido de ciertos animales como; el mono en los ritos y en la caza; o la gallina y el gallo en el rito *`ndòng-`mbàà*. Los de tenaza de cangrejo se usaban como juguete infantil. También había silbatos dobles de metal. Los ndowe también usan un silbato en la danza *ivanga*. Lo toca la reina *apaga* para marcar los cambios de los pasos o en los movimientos de la danza. Los bisío lo usan del mismo modo en la danza *ndzanga*.

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 225

Nuez

En el arco*, pieza situada en el talón (parte inferior del arco) donde se fijan las cerdas* que pasan a través de una lámina metálica o de marfil y una contera metálica

que las distribuye de manera uniforme. Se tensan por acción de un tornillo que las desplaza a lo largo de la vara*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 341; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 275; Randel, D. M. (2004), *s.v.* arco, p. 64

Núvol

V. Mangrana

Nyckelharpa

Instrumento cordófono de uso popular implantado desde el siglo XV en la zona escandinava, sobre todo en Suecia, y en el norte alemán. Se trata de una especie de viola* de arco que, en lugar de digitarse sobre el bastidor*, el tañido se efectúa a través de un teclado* lateral adosado al mango. Su mecanismo recuerda al de la zanfoña*, si bien el ataque de las cuerdas* se produce por la parte inferior, no por el lateral. Michael Praetorius (1619) realiza una detallada descripción del instrumento, presentándolo con 14 teclas*, cuatro cuerdas y una sección de caja en "8". Aunque este fuera el modelo común, ya Martin Agricola (1529) se refería al instrumento hablando de sus diversos formatos, siendo el más divulgado, después del descrito por Praetorius, el provisto de un resonador* sin estrangulamiento, prevaleciendo este último hasta bien entrado el siglo XIX, destinado al acompañamiento de danzas y canciones populares. La tabla armónica*, como en los modelos primitivos, conservará dos tornavoces* simétricos, por lo general a partir del siglo XVIII de forma oblonga. Su cordal* es muy similar al de los instrumentos de arco, y el clavijero* es de perfil plano, con clavijas* posteriores. El puente* es relativamente ancho y se distingue por su altura. La longitud gira en torno a los 90 cm. El músico utilizaba un arco* corto y curvo y sujetaba el instrumento a su cuerpo con una correa de cuero, de modo que podía tocarlo de pie o caminando en las procesiones y festividades campesinas. El número de cuerdas aumentaría a cinco y el de teclas a 22, siendo una innovación importante la incorporación de órdenes simpáticos de acero que conferirán al instrumento una sonoridad muy característica.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 303; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 143; Pérez Gutiérrez, M. (1985), vol. 2, p. 390

O

Objetos asociados a la música
En este grupo se han incluido los instrumentos musicales*, tanto los que han sido objeto en la actualidad de la mayor atención mediática como los de la música clásica o "culta", pasando por la tradicional o popular. La ordenación de los términos está basada en la clasificación, no por tradicional menos vigente, ideada en 1914 por Erich von Hornbostel (1877-1935) y Curt Sachs (1881-1959), incluyendo el grupo de electrófonos. Además de los instrumentos musicales, se han incluido los accesorios y los componentes utilizados para producir música o señales acústicas de todas las formas posibles, así como los descriptores referidos a la documentación musical.

Objetos asociados a las artes de la representación
Objetos asociados a las artes escénicas* que representan una realidad figurada o simbólica, en concreto aquellos que están relacionados con el arte del teatro, de la ópera o de la danza.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* artes de la representación, pp. 147-148

Objetos asociados a las artes escénicas
Objetos asociados a las artes pertenecientes al escenario. Engloba a todas las artes del espectáculo o aquellas manifestaciones artísticas que suponen una representación ante el público. De esta forma el teatro, la danza, la música (en conciertos, óperas y musicales), el circo, las variedades o los títeres, comparten características

y técnicas similares desde el momento que existe un escenario y una comunicación inmediata con el colectivo formado por los espectadores.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (vol. 1) (2009), p. 148

Objetos asociados al circo

Conjunto de objetos asociados a un espectáculo desarrollado en el interior de un recinto cubierto por una carpa*, con gradas* para los espectadores, con una o varias pistas dedicadas a la actuación de malabaristas, payasos, equilibristas, animales amaestrados, etc.

En la época romana surge un nuevo concepto de espectáculo de masas, y es en este momento en el que se da nombre de circo a los lugares donde se realizan carreras de carros. Existe documentación histórica suficiente para afirmar que las habilidades del hombre, relacionadas con la gimnasia, el equilibrismo o el contorsionismo han acompañado a todas las civilizaciones desde la Antigüedad.

Durante la Edad Media, el mundo de la farándula recorre aldeas y ciudades con representaciones en las que figuran juglares, animales, bufones y malabaristas. Estas agrupaciones darán origen durante el Renacimiento a compañías que serán el antecedente del circo actual.

A pesar de estas referencias históricas, la creación del concepto del circo moderno no surge hasta el siglo XVIII. Se trata de una creación específica de nuestra civilización, realizada a partir de la unión de una serie de prácticas basadas en ejercicios gimnásticos y ecuestres, que se articulan en un espectáculo que posteriormente se denominará circo. Hasta la mitad del siglo XIX, el circo fue el lugar donde se realizaba el espectáculo que se denominaba "volatines y ejercicios gimnásticos". Además, en sus inicios no fue un espectáculo popular, sino que estaba destinado a una élite urbana, aristocrática y burguesa, convertido así en un símbolo social.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), pp. 3-5

Oboe

Instrumento aerófono* de taladro o sección cónica, con pabellón* acampanado y lengüeta batiente doble*. El oboe moderno se compone de un tubo* cónico recto, de unos 60 cm de longitud, dividido en tres partes que encajan entre sí: el cuerpo superior, el interior y el pabellón*, poco pronunciado. El oboe dispone de agujeros simples y de un elaborado sistema de llaves*, varillas y anillas.

El término procede del francés *hautbois*; dicha terminología comenzó a normalizarse a principios del siglo XVI, si bien aún convivió con las antiguas grafías *auxbois, haultboys, hauboys, haulxbois*. Sin embargo, el valor de este vocablo fue inicialmente genérico y todavía en el siglo XVII hacía referencia a las chirimías*. La voz pasó al castellano en el siglo XVIII como *ubué, obué* y *oboe*.

El oboe propiamente dicho fue una creación barroca muy específica, nacida en la Francia de mediados del siglo XVII y que con respecto a su antecesor, el modelo que Michael Praetorius clasificara como *Discant Schalmey* (de unos 66 cm de longitud), difiere en la posesión de llaves, menor diámetro de los orificios de digitación, lengüeta más larga y estrecha –aunque más ancha que la actual, aproximadamente 1 o 2 mm–, un tímido pabellón y, finalmente, por estar constituido por tres piezas, al contrario que la chirimía, elaborada en un solo bloque.

El oboe ha sido un instrumento permanente de la orquesta desde la época de Bach, Händel, Vivaldi y Scarlatti. También ha sido importante en la música solista y de cámara. Durante el Romanticismo y en el siglo XX se creó un valioso aunque limitado repertorio.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 344-345; Andrés, R. (2009), pp. 305-312; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 182-183 y p. 262; Randel, D. M. (2004), p. 714; Tranchefort, F-R. (1985), p. 238 y p. 245

Oboe d´amore

Variedad de oboe de tudel* curvo, pabellón* piriforme truncado y un cuerpo de mayor longitud que la del oboe usual (unos 10 cm más). Afinado en la, con extensión desde la bemol a mi3, suena una tercera más bajo que el oboe soprano.
Surge en el primer tercio del siglo XVIII y es especialmente utilizado por Johann Sebastian Bach (1685-1750) en un buen número de cantatas, tanto sacras como profanas. Después de su muerte, la participación del oboe d´amore decrece notablemente.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 345; Andrés, R. (2009), pp. 312-313

Oboe da caccia

Primitivo corno inglés*, se constituye como una variante del oboe soprano a finales del siglo XVII. De cuerpo recto y campana piriforme, muy parecida a la del oboe d´amore*, fue en realidad un oboe tenor. Se componía de un cuerpo de alrededor de 90 cm y un tudel* prolongado y curvo donde se alojaba la lengüeta*. Tenía seis orificios de digitación, el tercero y cuarto dobles. Debido a su longitud primitiva, su cuerpo empezó a curvarse en las primeras décadas del siglo XVIII a fin de facilitar su tañido.
Por su característica sonoridad, fue muy requerido en la música escénica de mediados del siglo XVIII.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 345; Andrés, R. (2009), p. 312

Oboe de caza

V. Oboe da caccia

Oboe popular

Tipo rudimentario de oboe* que conservan algunos folclores europeos y cuyo uso es frecuente en fiestas aldeanas, en las cuales su sonoridad aguda sobresale por encima de los demás instrumentos con los que normalmente se agrupa.

Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), p. 251

Oca de juguete

Muñeco que representa a una figura animal relacionada con las faenas agrícolas muy representada en España, sobre todo, durante los años anteriores a la Guerra Civil. Estos juguetes pueden ser articulados, permitiendo la movilidad de alguna de sus extremidades mediante diversos mecanismos como la cuerda, el arrastre, etc.
En general, los animales, que ejercen gran atracción sobre el mundo infantil, pueden distribuirse en tres grupos diferentes de juguetes. Por un lado, los animales exóticos de circo: elefantes, monos, osos. Por otro, los animales más próximos, propios de la

vida diaria, en la casa (perros, gatos, etc.), en las faenas agrícolas (mulas, ocas, vacas, etc.) y en el campo (ranas, mariquitas, etc.). Finalmente, el grupo de los animales a los que se les ha dotado de características humanas, como la facultad de hablar, el de portar ropa, o por sus simples actitudes, etc. En general, los animales de la granja figuran entre los que más han inspirado a los jugueteros. Durante siglos fueron los compañeros de los niños e ilustran el dominio del ser humano sobre el mundo animal. Por otra parte, la oca junto con otras especies de aves, ha sido representada no solo como animal relacionado con faenas agrícolas sino también como uno de lo más habituales dentro del espectáculo circense.

Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 164 y p. 166; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 45; Alemán, E. (coord.) (1984), p. 31; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 2, p. 122

Ocarina

Flauta globular* de bisel*, con y sin canal, cuerpo globular hueco y tubo cerrado, que adopta diversas formas. Aunque en su construcción se utilizan distintos materiales el más usual es el barro cocido. El más común es un instrumento de soplo de filo o flauta, de forma ovoide, con cuello y estrechamiento en la boca, con canal interno, aislado, vascular y con agujeros, aunque algunas ocarinas pueden adoptar formas antropomorfas o zoomorfas, a veces de gran realismo. Existen varios tipos, con dos, cuatro, seis, ocho y diez agujeros. El sonido se modifica según se tapan estos agujeros con los dedos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 346; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 49; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 125; Randel, D. M. (2004), p. 715; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 68; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. I, p. 531; Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 8, p. 12

Ocarina zoomorfa

Flauta globular* de bisel*, normalmente de arcilla o cerámica moldeada, que representa la figura de un animal. Como silbato* tiene varios agujeros a lo largo del cuerpo.

Ref.: Irigoyen de la Rasilla, M. J. y Burset Tourón, M. A. (coords.) (2000), pp. 103-104

Oficloide

V. Figle

Oficleide

V. Figle

Òkúkú

Instrumento idiófono* de golpe directo o tubo de percusión con lengüetas*, utilizado por los fang (Gabón, Guinea Ecuatorial). Es un *nku** de escasa talla (30 cm × 8,5 cm), de madera de àsêng (*Musanga smithii R. Br*). También denominado *moné-nku* (pequeño *nku*).

El *òkúkú* se utiliza en las danzas *ònzìlà*, *mèfòn*, *àkòmà mbàà,* y en los ritos *bwètí.*

Ref.: Aranzadi, I. de (2009), p. 192 y p. 264

Olifante

Trompa* medieval, compuesta por un colmillo de elefante vacío, de ahí su nombre, a menudo labrado con escudos heráldicos y decoraciones que escenifican cacerías,

animales fantásticos y vegetaciones exóticas. Fue muy usado en los siglos x y xi, principalmente para la emisión de señales.
Los primeros ejemplares, procedentes de África, se encontraban en Sicilia y en el sur de Italia. También hubo una penetración importante a través de Bizancio. El olifante ha sido utilizado en el cristianismo para llamar a los fieles a la ceremonia religiosa, pero también como relicario* o como recipiente para contener los Santos Óleos. Fue atributo de nobles y caballeros, y estaba labrado con escudos heráldicos y decoraciones que escenifican cacerías, animales fantásticos y vegetaciones exóticas. La alusión más conocida a este instrumento se encuentra en la *Chanson de Roland* (*ca.* 1065).

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 314; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 147; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* olifant, pp. 271-272; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* olifant, p. 345

Ombgwe

Flauta* sudafricana hecha de cáscara de fruta nsala con una abertura para soplar. Los diferentes tonos se obtienen a través de una caña de bambú provista de un máximo de cuatro agujeros que se inserta en la cáscara.
El *ombgwe* se toca con una mano. En la otra, el intérprete puede sostener algún tipo de idiófono agitado. Por esta razón la caña solo presenta un máximo de cuatro agujeros. El instrumento permite al que toca cantar y bailar simultáneamente.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 17

Ondas Martenot

Instrumento electrófono* monofónico en el que se controla, desde un teclado*, la frecuencia de un oscilador variable cuya señal se amplifica y emite por un altavoz*. El teclado permite mediante la pulsación cierta vibración que genera un vibrato.
Fue inventado por el francés Maurice Martenot (1898-1980), quien lo patentó en 1922 y lo presentó en París el 20 de abril de 1928.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 299-300; Randel, D. M. (2004), p. 724

Orchestrion

Órgano* mecánico de gran tamaño que utiliza cilindros* dentados y rollos de papel perforados para imitar una orquesta.
Fue construido en Viena por J. N. Maelzel, quien también fue el inventor del metrónomo*. Beethoven compuso originalmente la segunda parte de su sinfonía de batalla *La Victoria de Wellington* para este instrumento. Maelzel emigró posteriormente a Estados Unidos, donde construyó una orquesta mecánica de 42 autómatas cuyo repertorio incluía oberturas de Mozart y Spontini.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 192

Orfarión

V. Orfeoreón

Orfeoreón

Instrumento cordófono* pulsado, de la familia de la pandora*, con un contorno festoneado y seis a ocho cuerdas* metálicas afinadas por cuartas desde sol1. Su aspec-

to era análogo al de la pandora, aunque de menor tamaño, unos 15 cm. Con su espalda también plana, configurada por anchas costillas con maderas de colores alternos, conserva de aquella las típicas elipses que contornean la caja acústica*. El cordal de barra se encontraba ubicado en diagonal y los trastes* guardaban asimismo una marcada inclinación. Al igual que la pandora o la cítara*, solía llevar una roseta* de cuidada factura y toda suerte de detalles ornamentales.
El orfeoreón, cuyo nombre parece encontrarse en los de Orfeo y Arión (músico de Lesbos que fue salvado por Apolo), junto a la pandora, la cítara y el *penorcorn** fue un instrumento muy estimado por la sociedad distinguida de Inglaterra durante el último tercio del siglo XVI y, en menor medida, usado durante el siglo XVII. También alcanza cierta aceptación entre la aristocracia francesa y alemana. En España, donde la cítara fue usual, no se han encontrado referencias a dicho instrumento.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 356; Andrés, R. (2009), *s.v.* orfarión, pp. 314-315; Randel, D. M. (2004), p. 739

Organetto

V. Órgano portátil

Organillo

Instrumento automatófano* popular de cuerdas* percutidas con macillos*. El organillo consta de dos partes fundamentales: un cilindro* o rodillo, con una serie de pernos* o grapas, que gira sobre un eje, y un sistema de macillos que golpean las cuerdas que hay en el interior del instrumento. Este rodillo, provisto de una rueda dentada alrededor de su eje, se mueve gracias a la acción de una manivela o manubrio que hace girar un tornillo sin fin conectado a dicha rueda. Los pernos o grapas entran en contacto con un mecanismo que hace que suenen los diversos tubos*. Un cilindro puede tener registradas ocho o diez melodías, una junto a otra. Cada melodía requiere una rotación completa. Los instrumentos de mayor tamaño pueden albergar tres o más cilindros.

El organillo surge en Inglaterra en el siglo XVIII y fue muy utilizado en las parroquias inglesas durante el siglo XIX. El tipo con ruedas fue muy utilizado por músicos callejeros, convirtiéndose en el instrumento típico de algunas regiones, como la madrileña, durante sus fiestas patronales.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 356; Andrés, R. (2009), p. 315; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 191; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 48; Randel, D. M. (2004), p. 739; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 44; García Valcárcel, R. y Écija Moreno, A. M.ª (2003), p. 102

Organistrum

Zanfoña* medieval que pertenece a los cordófonos frotados y es empleado como acompañamiento de la música sacra. Según se recoge en el *Diccionario Técnico de la Música* de Felipe Pedrell, el *organistrum* corresponde a la voz latina compuesta de *Organum* y de *Instrumentum*, nombre primitivo dado a un instrumento de la Edad Media que constaba de tres cuerdas* y funcionaba por medio de una rueda polvoreada con resina. Un pequeño manubrio ponía en movimiento la rueda, que frotaba, al mismo tiempo, las tres cuerdas afinadas a la cuarta, a la quinta y a la octava. Con el objeto de reducir las dimensiones del instrumento, y hacerlo manejable para una sola persona, algunos deciden eliminar el cuerpo "en ocho" de este, incor-

porando la rueda a la caja del teclado*, quedando así una forma de hexaedro irregular. Como ejemplo de estas, las sinfonías que aparecen en las *Cantigas de Santa María*. También se optó por fabricarlos en dimensiones más reducidas, como el que aparece en el Pórtico del Sarmental de la catedral de Burgos, al que posteriormente se incorpora el teclado sobre la caja en forma de "ocho". La evolución del *organistrum* daría como resultado la sinfonía y posteriormente las actuales zanfoñas.
Según Christian Rault, el *organistrum* del Pórtico de la iglesia de santo Domingo en Soria es el más antiguo conocido en la iconografía medieval española. La figura central del arco presenta a dos músicos que comparten el instrumento. El *organistrum*, junto con su descendiente la zanfoña, son algunos de los escasos ejemplos de instrumento musical netamente europeo.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 356; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 130

Órgano

Instrumento aerófono* que tiene de uno a varios juegos de tubos*, controlados por uno o más teclados*. El órgano tiene tres partes principales: un sistema de tubos, un mecanismo de generación de aire y una consola* o sistema de mandos. Los tubos difieren en cuanto a tamaño, forma, diseño y material, y producen notas y timbres diversos. A su vez se pueden destacar tres divisiones: manuales o tubos de fachada, pedalero* y regulador de volumen. De acuerdo a su construcción, los tubos se dividen en dos grupos: tubos de bisel (abiertos o cerrados), similares a la flauta de pan*, y tubos de lengüetería*, que incluyen una lengüeta vibrátil como la del clarinete. Todos los tubos de un mismo registro están hechos del mismo material, tienen la misma forma y diámetro, y producen el mismo timbre. El número de tubos de un registro corresponde al número de teclas del manual*. Por ejemplo, un órgano de ocho registros y dos manuales de 60 teclas cada uno tendrá un total de 960 tubos. Hay instrumentos con más de 80 registros y hasta 12.000 tubos. Los tubos están hechos de madera o de una aleación de hojalata y plomo: la hojalata produce un sonido resonante mientras que el del plomo es más amortiguado. La nomenclatura de los registros procede de la longitud de los tubos medida en pies. Por ejemplo, un tubo en do que mida 8` (2,5 m) de longitud tendrá un registro 8`. La longitud de los tubos puede variar entre 1 cm y más de 10 cm. Los más grandes pueden alcanzar un diámetro de 50 cm y un peso de 500 kg. El sistema neumático incluye ventiladores eléctricos, depósitos o cajones de aire, cámaras de aire, secretos, planchas de resonancia, correderas (inmediatamente debajo de los tubos) y un sistema de varillaje de teclados y conductos de aire que conecta las teclas con los tubos. Los comandos se encuentran en la consola, e incluyen los manuales y la pedalero (para las notas del bajo).
El término deriva del griego *órganon* y del latín *organum*, que significa herramienta, mecanismo o instrumento. Los prototipos de órgano datan de tiempos remotos: la flauta de pan griega, la gaita* y el órgano de boca* del Lejano Oriente (conocido en China como *sheng**).
El órgano fue incluido en los servicios religiosos católicos durante el siglo VII por el papa Vitaliano y ha permanecido como parte integral de ellos hasta el presente. En el siglo IX, el papa Juan VIII encargó el primer órgano para utilizarlo en las ceremonias católicas en Roma. En la Inglaterra del siglo X, los tubos del órgano se dividían

en dos registros. En el siglo XII se redujo el número de fuelles, y se inició la producción de tubos de plomo, además de continuarse la de cobre.
Hasta el siglo XIII el órgano se mantuvo en un estado primario, y ya desde este mismo siglo se empezó a instalar unos resortes en el dorso de las teclas que las hacían volver a su posición inicial. Las teclas se estrecharon, y a finales del siglo XIV ya habían sido divididas en su disposición actual de teclas blancas y negras. En aquella época se fabricaban algunos órganos con dos manuales (teclados). Cada instrumento era diseñado para cada iglesia en particular y su construcción y decoración eran únicas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 356; Andrés, R. (2009), pp. 315-343; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 186-189; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Randel, D. M. (2004), pp. 739-740; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* orgue, p. 273; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* orgue, p. 345

Órgano de boca

Instrumento aerófono* característico del Extremo Oriente. El órgano de boca constituye el primer aerófono cuyo funcionamiento se basó en el principio de la lengüeta libre*. El instrumento consta de tres elementos: un depósito de aire, unos tubos* fijados en él y unas lengüetas metálicas en el extremo inferior de dichos tubos. El depósito es una especie de cámara de aire en forma de calabaza, de madera labrada o de marfil; presenta una boquilla* lateral –un tubo corto en forma de cuello de oca– o simplemente un tubo recto de bambú. Los tubos tienen distinta longitud (entre 10 cm y 14 cm de altura) y su número varía de unos modelos a otros, aunque por lo general suelen estar comprendidos entre los seis y los diecisiete. Todos ellos están unidos verticalmente e insertados en la parte superior de la cámara de aire. Cada uno lleva un pequeño orificio y una estrecha hendidura situada cerca del extremo superior. En el extremo inferior de los tubos hay lengüetas muy finas y sensibles de cobre o de latón.

Su invención es atribuida al emperador chino Nyu-Kwa, en el tercer milenio a.C., pero la sustitución de la lengüeta de caña por la metálica, según algunos autores, se remonta a 2700 a.C.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 360; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 99-100; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 280-281

Órgano de cámara

Órgano positivo* de dimensiones reducidas, que suele tener de cuatro a siete registros, con un solo teclado*.
El órgano de cámara, en uso desde el siglo XVII, se concibe para uso doméstico o cualquier otro espacio reducido.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 357; Randel, D. M. (2004), p. 753

Órgano de carrusel

Instrumento automatófano* cuyo sonido es accionado por cilindros enlazados al mecanismo de los carruseles de feria o de circo que reproducen músicas características de estos espacios.
Los órganos de carrusel fueron frecuentes a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Estados Unidos, Francia e Inglaterra.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* órgano de regales, p. 358; Andrés, R. (2009), pp. 344-345

Órgano de lengüeta
Órgano* en el que todas las notas suenan por medio de lengüetas* sopladas en lugar de tubos labiales.
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 753

Órgano de mesa
V. Órgano de regalía

Órgano de realejo
V. Realejo

Órgano de regales
V. Órgano de regalía

Órgano de regalía
Pequeño órgano portátil* provisto de caños de lengüeta* batiente, en principio de caña y después metálica, y de resonadores* de metal. Su sonido nasal es similar al producido por el orlo*.
La procedencia del término es incierta, de manera ocasional se ha asociado a la voz latina *rigabellum*, que equivale a "caño", "canal" o "canalera". Este término pudo derivar en el francés *rigole* y en el inglés *rigol, regol, reygal, regall*, que también se encuentran en grafías análogas.
La aparición del instrumento tuvo lugar en el último tercio del siglo XV. Durante el siglo XVI comienza a difundirse su uso, en especial en el centro de Europa (sobre todo en Alemania), aunque también era frecuente en España. En Francia e Inglaterra se pueden encontrar abundantes alusiones a este instrumento, cuyo uso estuvo destinado a funciones litúrgicas, en particular acompañando los cantos.
Durante el siglo XVII, el órgano de regalía también desempeñaría la parte del bajo continuo en la música eclesiástica. Asimismo, fue empleado en la música profana y su presencia era usual en las cortes y casas señoriales. Su uso disminuyó a lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII hasta desaparecer en la misma centuria.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* órgano de regales, p. 358; Andrés, R. (2009), pp. 344-345

Órgano de tubos
Órgano* tradicional que puede llegar a tener cientos y hasta miles de tubos*: uno (a veces más) por cada nota de registro (término utilizado para designar un conjunto de tubos que producen una cualidad tímbrica determinada). El organista tiene a su alcance una serie de botones de los que puede tirar para ponerlos en funcionamiento. Los tubos pueden ser de madera, estaño u otros metales; pueden ser de bisel* o lengüeta*, estrechos o anchos, abiertos o cerrados y de sección redonda o rectangular. Cada tipo produce un sonido diferente.
En Occidente, poco a poco, desde el siglo VIII, fue utilizándose el órgano de tubos, ahora de aire (pneumático), hasta llegar a ser proclamado en el Concilio de Trento, en el siglo XVI, como el instrumento más apto para la liturgia. El Concilio Vaticano II reafirma tal predilección, aunque admite en el culto otros instrumentos aptos o que pueden adaptarse al uso sagrado; sin embargo, dio clara preferencia al órgano: "Tén-

gase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiásticas y levantar poderosamente las almas hacia Dios y hacia las realidades celestiales" (SC 120).

Ref.: Sadie, St. (2009), pp. 51-52; Vademécum. Actitudes espirituales para la celebración (2001), p. 150

Órgano de vasos

V. Armónica de cristal

Órgano electrónico

Instrumento electrófono* cuyo primer ejemplo fue diseñado para aproximarse al órgano* en su capacidad de mantener el sonido, en su timbre y en su técnica de ejecución. El órgano electrónico consta de dos manuales*, un pedalero*, registros o mecanismos análogos para producir diversos timbres y un pedal* para regular la intensidad. Los modelos más recientes suelen servirse de una serie de osciladores de afinación fija y son, por tanto, puramente electrónicos. En todos los tipos, las vibraciones iniciales se modifican y amplifican electrónicamente y se transmiten más tarde al oyente por medio de altavoces*.

El primer órgano electrónico considerado como tal, el órgano Hammond creado por Laurens Hammond en 1935, utiliza ruedas giratorias que producen electromagnéticamente una corriente oscilatoria. El órgano Wurlitzer, cuyo inmediato predecesor se creó también en la década de 1930, utiliza lengüetas vibratorias.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 40 y p. 60; Randel, D. M. (2004), pp. 753-754

Órgano portátil

Órgano* de pequeño tamaño, generalmente con un solo juego de tubos*. Podía contar con un teclado* en dos hileras de pistones, fuelle* y tubos también colocados en dos hileras, posición que economizaba el espacio, ya que todos pertenecían al mismo registro. Los instrumentos medievales o renacentistas, concebidos para llevarse en procesión, tenían uno o dos fuelles pequeños que podía manejar el intérprete y contaban con un ámbito reducido de tres octavas o menos. Los portátiles de mayor tamaño podían tener diversos registros, con tiradores que sobresalían a ambos lados y un ámbito cercano a las cuatro octavas.

Nace en el trascurso del siglo XII para uso seglar, aunque su generalización no llegará hasta el siglo XV, asociado desde ese momento a la música religiosa. Desapareció en el siglo XVI.

El órgano portátil formaba parte de los pequeños conjuntos instrumentales, en especial flautas de pico*, arpas*, salterios* y violas*, y era frecuente su presencia en actos procesionales. Este pequeño órgano, exento de registros, se llevaba colgado al cuello con una correa y era tañido con dos dedos de la mano derecha, mientras la izquierda accionaba un fuelle situado en la parte posterior del instrumento (*Retablo de la vida de la Virgen y de san Francisco,* de Nicolás Francés, en el Museo del Prado).

En contadas ocasiones, se tocaba sobre un pequeño soporte o mesa, como si fuera un órgano positivo*. El teclado* –que no solía sobrepasar las dos octavas– era selectivo, a cada tecla* correspondía un tubo labial*, que podía ser de madera o de metal.

Los tubos, abiertos o tapados, se situaban en una o dos hileras.
Una de las primeras referencias peninsulares data del mes de julio de 1114, en las nupcias de García García Ramírez "El Restaurador", rey de Navarra, y doña Urraca, situado entre los instrumentos que circundaban el tálamo. Fue frecuente su uso en la corte catalano-aragonesa, donde fue conocido como *orgue de coll* ("órgano de cuello") y *orgue de mà* ("órgano de mano").

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 359; Andrés, R. (2009), pp. 345-346; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 147; Randel, D. M. (2004), p. 754; Grabner, H. (2001), p. 258; Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 47

Órgano portativo
V. Órgano portátil

Órgano positivo
Órgano* de reducidas dimensiones, dotado de mueble que asienta sobre el suelo, emplazado en un lugar fijo aunque es susceptible de ser transportado. Se emplea como instrumento de acompañamiento o de conjunto, como base armónica suele disponer de un registro tapado de 8`.
Su término posee un significado genérico, puede tomarse como equivalente del *buffet d´orgue* o *cabinet d´orgue* francés o de los ingleses *cabinet organ* y *chamber organ*, en alemán *Zimmer-orgel, Kammerorgel* y *Orgelgehause*, que era un pequeño órgano de uso doméstico, por lo general ubicado en el interior de un mueble lujoso.
El órgano positivo fue un instrumento apreciado tanto en la música religiosa como la profana, en especial a partir del siglo XIV, cuando se erigió en uno de los instrumentos preferidos del instrumental de Occidente. Por lo general, contaba con un solo teclado* y poseía pocos registros, entre cinco y doce. Era rico en fondos y mixturas y su diapasón* más grave fue de ocho o cuatro pies. Su extensión aproximada durante el siglo XV era de tres octavas y media. Gran parte de la música escrita durante este siglo fue pensada para este instrumento de dimensiones reducidas, conocido entonces con el nombre latino *organum parvum*, y no para el gran órgano.
Su función de bajo continuo será muy apreciada durante el Barroco. A partir de mediados del siglo XVII, su participación en la música eclesiástica fue notable junto al clave*, la tiorba* y el arpa*. Ya en esta época el órgano positivo pasa a ser un complemento importante del gran órgano, siendo montado en un saliente frente a este. Se conoce entonces como "órgano positivo de coro" u "órgano de cadereta" y se equipó con dos teclados, generalmente de cuatro octavas, afinado una quinta por encima del gran órgano.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 359; Andrés, R. (2009), pp. 346-347

Órgano procesional
V. Realejo

Órgano real
Órgano* en el que todos los registros se utilizan solo en una división y con una tesitura, sin que puedan "prestarse" entre teclados*.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 754

Organum parvum
V. Órgano positivo

Orlo
Instrumento aerófono* de doble lengüeta*, provisto de cápsula. Presenta un taladro cilíndrico estrecho y tiene la forma de la letra "J". Los de mayor tamaño contaban con llaves* protegidas generalmente con unas cubiertas metálicas perforadas. En la curva del tubo* existen agujeros de afinación que no se tapan con los dedos.
Covarrubias (1611) señala que es un "instrumento músico de boca en forma de cayado, y porque las orlas van dando vueltas, este instrumento se llamó orlo, por ser volteado". El *Diccionario de autoridades* da por válida la propuesta de Covarrubias. Por su parte, el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española incorpora el término, aunque la definición no es correcta al describirlo como un "oboe* rústico usado en los Alpes, de unos dos metros de largo, boca ancha y encorvada y sonido intenso y monótono".
Hoy, algunas fuentes aceptan en castellano el término de "cromorno"; sin embargo, las referencias históricas las encontramos bajo la denominación de "orlo". Una de las primeras fuentes de la voz se refiere a un documento de 1550 relacionado con el ministril de este instrumento, Tomás López, que prestaba sus servicios en la catedral de Toledo, y también en el inventario de María de Hungría (1556), conservado en el Archivo de Simancas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* cromorno, p. 154; Andrés, R. (2009), pp. 348-349; Randel, D. M. (2004), pp. 757-758

Oso de juguete
Muñeco que representa a un animal plantígrado, uno de los más representados a lo largo de la historia del juguete. Aunque los más característicos son los de peluche o felpa, los hay de muy diversos materiales como la tela, la goma o la hojalata, en este último caso generalmente representado como animal de circo.
Los animales salvajes han ocupado un lugar importante en el atractivo que los espectadores han tenido siempre por el circo. Osos, tigres, hienas, leones, pumas y panteras desfilan por las pistas de circo* en infinitos números de doma, que pueden ser de dos clases: de ferocidad y de mansedumbre. Las Casas de Fieras, que se crearon en las capitales europeas en el siglo XVIII, fueron otro de los puntos de referencia a través de los cuales este tipo de seres se introducen poco a poco en el bestiario infantil y, con ello, en el mundo del juguete.

Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), pp. 167-168; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 45; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 2, pp. 125-127

Osset
V. Bandurria de huesos

P

P´i p´a
V. Pi-pa

Pabellón
Abertura de un instrumento aerófono* situada en el extremo opuesto al de la boquilla*. En los tubos* del órgano*, extremo exterior con forma de embudo más o menos abierto. Los pabellones acampanados de los instrumentos de metal cumplen dos funciones acústicas: alternan los modos de vibración de la columna de aire, aproximándolos más estrechamente a la serie armónica, y refuerzan determinados armónicos, moldeando así el timbre del instrumento. El pabellón de un instrumento de viento-madera afecta fundamentalmente al timbre de aquellas notas producidas con la mayoría o todos los orificios cerrados.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 363; Randel, D. M. (2004), p. 773; Tranchefort, F-R. (1985), p. 340

Padelón
V. Cazuela

Paellera
Reflector lateral destinado en el teatro a iluminar un sector determinado de la escena. Consta de un reflector parabólico, una lámpara desprovista de lente y un

reflector de menor tamaño que se sitúa delante de ella, con el fin de obtener luz indirecta.
Es usado principalmente para iluminar un sector determinado de la escena o como luz lateral en aquellos casos en que se necesita una fuerte luz direccional (por ejemplo, una luz de luna a través de una ventana).
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1302; Gómez García, M. (1997), p. 622; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 112

Paipan
Palillos* de percusión típicos de la cultura oriental. El *paipan* consta de tres anchas láminas de madera de forma rectangular que se unen en un extremo con una cuerda. Este instrumento tiene una función rítmica y generalmente sirve para marcar los tiempos fuertes.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 267; Tranchefort, F-R. (1985), p. 34

Palillo flamenco
V. Castañuelas

Palillos
Instrumento idiófono* entrechocado compuesto por dos piezas alargadas o tablillas, construidas con maderas duras como la encina, que se colocan entre los dedos y, mediante un movimiento de antebrazo y muñeca, se golpean entre sí consiguiendo el ritmo deseado. Existen multitud de formas y de figuras diferentes según la tradición de cada lugar. Generalmente los palillos son construidos por los propios músicos.

Se llama palillos al instrumento cuyas tablillas están construidas en madera y tejoletas* a los que están construidos en barro cocido o en loza.
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 29; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 263

Palla
Sinónimo del *peplos* griego, era el manto rectangular por lo general de lana, aunque también puede ser de lino o algodón, de un solo color o adornado, que formaba muchos pliegues y que la mujer romana se colocaba sobre la espalda dejando la mayor parte de la prenda sobre el hombro derecho; con el brazo izquierdo sujetaba la parte que caía sobre ese lado, y el resto se pasaba por debajo del brazo derecho para caer, finalmente, sobre el hombro izquierdo.
La *palla* era empleada cotidianamente por las mujeres libres, como prenda elegante para resguardarse del frío, tal y como aparece reflejado en Plauto, donde es utilizada "como pieza preciada por las matronas y por alguna cortesana que lo ha recibido como regalo exquisito de un marido adúltero".
Este manto era empleado en la escena por los *tragoedos* y pantomimos por ser el más parecido al griego, con la función de dar majestuosidad y elegancia al personaje. Horacio sugiere que fue Esquilo el que introdujo el uso de la *palla* y el de la máscara* en los escenarios; sin embargo, Porfirio en su comentario al mismo pasaje, llama *syrma** a lo que Horacio denomina *palla*.
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 168

Palo para plato chino
Palo fino o varilla flexible, pero resistente, que sirve para sostener el plato* que gira en el juego* de habilidad de los platos chinos*. Cuanto más largo sea el palo, más velocidad de giro se puede imprimir al plato.
Ref.: http://www.iviva.es (2010); Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* assiettes tournantes, p. 36

Palometa
V. Pata de gallo

Palos de danzar
Instrumento idiófono* entrechocado que consiste en dos palos de unos 50 cm aproximadamente. Construidos en maderas duras, estos palos pueden estar adornados con cintas o bien estar pintados de colores, algunos pueden estar tallados con decoraciones geométricas.
Se utilizan en danzas donde los bailarines marcan el ritmo entrechocando entre ellos los dos palos que portan cada uno.
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 45; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 260

Palos de entrechoque
V. Palos de danzar

Pampa
Nombre con el que se le conoce al birimbao* en la provincia de Girona.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 429

Pandereta
Instrumento membranófono* de un solo parche (unimembranófono) y afinación indeterminada, con un marco de madera o de otro tipo de material en el que se colocan discos o sonajas* metálicas. La pandereta se puede considerar un instrumento mixto, mezcla de idiófono*, pues lleva sonajas que se entrechocan, y de membranófono percutido, al llevar en uno de sus lados una piel tensada en un bastidor* circular. A veces, puede llevar unos cascabeles* o alguna campanilla* para aumentar y dar contraste al sonido. La pandereta suele cogerse con una mano y golpearse con la otra; a veces se frota la membrana* a lo largo de todo su perímetro con el pulgar, lo que produce un sonido continuo tanto del parche como de los discos. También puede simplemente agitarse o tocarse con palillos*. Durante el siglo XIX se extiende la costumbre de adornar los parches con pinturas y algunos artistas llegan a realizar al óleo hermosas decoraciones.
La voz "pandereta" es más reciente que la de "panderete" y "panderillo", y su uso no comenzó a generalizarse hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Diego de Torres Villarroel (1694-1770) utiliza el término "panderillo" en el segundo de los capítulos de la *Vida*. El término panderete aparece en *La gitanilla* de Miguel de Cervantes (1547-1616) o aún en el *Diccionario de autoridades* en su tomo V de 1737.
El instrumento procede de Oriente Medio. En Occidente se le asocia particularmente con España, muy relacionada con las actividades festivas, como las fechas navideñas, por ejemplo, o con rituales referidos al ciclo vital, como la de los quintos,

que acostumbran a fabricarse sus propios instrumentos musicales*, como en Abertura (Cáceres), donde las panderetas las hacían con piel de perro, el aro de una criba y sonajas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 364; Andrés, R. (2009), pp. 351-352; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 27; Randel, D. M. (2004), p. 775; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 76; González Casarrubios, C. y González-Pola de la Granja, P. (2002), p. 21; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 293-294

Panderete

V. Pandereta

Panderets

Nombre que recibe la sonaja* en Peñíscola (Castellón). Este instrumento está compuesto por dos listones, que suelen ser de madera extraídos de radios de rueda de carro, con tres pares de sonajas en una de sus caras. Uno de los listones está dentado en uno de sus lados para producir sonido al rascarlo.

Ref.: Museo del Traje. CIPE (2012)

Panderillo

V. Pandereta

Pandero

Instrumento membranófono* que está constituido por un bastidor* de madera o cerámica y una o dos membranas*. Puede adoptar distintas formas tanto angulares como cilíndricas. También puede estar hecho de piel, generalmente curtida. El parche solo se pone en una de las aberturas y no lleva sonajas*, lo que le diferenciaría de su variante, el pandero cuadrado*, o de la pandereta*.

Joan Coromines (1954) indica que, en fuentes mozárabes de mediados del siglo XII, se puede encontrar con cierta frecuencia la grafía *pandáir*. En la actualidad, en Marruecos se puede encontrar el hispanismo *bandáir* o en Argelia *bandîr* o *bandâyir*. Del mismo origen, el gallego-portugués *pandeiro* se documenta a partir del siglo XVI. Una de las primeras fuentes en castellano del término "pandero" se puede encontrar en el *Libro del Buen Amor* (*ca.* 1322), del Arcipreste de Hita.

Tambores* de marco como el pandero, con una o dos membranas, eran conocidos en Asia Menor y en Egipto varios milenios antes de Cristo –bajorrelieve asirio en el palacio de Kujundschilh, en tiempos de Assurbanipal (668-627 a.C.)–.

Este instrumento, muy común entre los juglares durante la Edad Media, tal y como aparece en el *Roman de Fauvel* (siglo XIV), se utilizó como elemento rítmico para acompañar el canto o como parte de un pequeño grupo instrumental. Su uso como soporte rítmico continuó en la música renacentista de danza, aunque ya con una tradición popular (Miguel de Cervantes, *El Quijote*, parte segunda, XIX). Su carácter festivo aparece igualmente documentado en numerosas fuentes o citas literarias –Francisco de Quevedo (1580-1645), *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*–.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 364; Andrés, R. (2009), pp. 352-353; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 80; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 294-295; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 324-325

Pandero cuadrado
Variante de pandero* percutido, compuesto por un bastidor* de madera o cerámica cuadrado, cubierto por parches de piel por ambas caras (bimembranófono). En su interior solía llevar varias cuerdas* de tripa tendidas de un ángulo a otro del marco, donde se colgaban cascabeles*, campanillas* o sonajas* para amplificar la resonancia. En casi toda España se suele tocar apoyado entre los dedos pulgar e índice de ambas manos y dejando libres los demás dedos para tamborilear sobre el parche el ritmo deseado.
En España, el pandero cuadrado tiene su máximo esplendor a finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. Casi todas las menciones literarias lo identifican con el medio rural, acompañando a los bailes de aldea y siempre en manos de una mujer, como se hace aún en Galicia, Extremadura o en Castilla y León. En Cataluña se ha conservado el nombre de *alduf*, equivalente al *pandeiro* galaico.
Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* pandero, pp. 314-315; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 82; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 582; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 309; Alonso González, J-M. (1997), p. 39 y p. 48

Pandero de estremera
Variante de pandero* percutido. Constituido por un bastidor* de criba al que, en uno de sus lados, se le añadía un parche de piel curada al aire, con pelo oscuro. En dicho bastidor se fijaban unas sonajas* y cencerros* de pequeño tamaño. El conjunto se tocaba con una maza*, produciéndose un sonido bronco y apagado. En la actualidad solo se usa en Estremera de Tajo (Madrid).
Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 27; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 295

Pandero morisco
V. Adufe

Pandora
Instrumento cordófono* de cuerdas metálicas pulsadas. Se considera emparentado con la cítara*, aunque con una caja acústica* de contorno festoneado y un mango más ancho que el de esta. Su longitud, en origen, fue de 80 cm y el ancho mayor de su caja de 27 cm. La pandora, que formaba parte de una familia compuesta por modelos muy similares como el orfeoreón* y el *penorcorn**, por lo general era pulsada con los dedos y no con un plectro*. De registro bajo, provisto de seis órdenes metálicos afinados en do1 re1 sol1 mi2 la2, se utilizó en el acompañamiento de las primeras canciones a solo inglesas y fue uno de los instrumentos que integraban el continuo en un registro mixto.
Aunque de origen inglés –fue inventado por el constructor londinense John Rose en 1562–, tuvo también una gran acogida en Francia y, sobre todo, en Alemania a finales del siglo XVII. En Francia estuvo en uso hasta bien entrado el siglo XVIII.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 365; Andrés, R. (2009), pp. 353-354; Randel, D. M. (2004), p. 775

Paño
Cortina* que cubría cada uno de los dos huecos laterales por donde entraban y salían los actores en los corrales de comedias. Esta cortina representaba una puerta de casa en las escenas de calle.

El personaje que quería espiar una conversación se situaba "al paño", es decir, inmediatamente detrás de esa cortina; por eso se dice que un actor "está al paño" cuando se encuentra entre bastidores*, listo para salir a escena.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 11317-1318; Gómez García, M. (1997), p. 626

Paño de puerta

Bastidor de teatro* que cuenta con un vano o abertura para instalar o figurar el marco de una puerta. Si esta abertura conforma una salida sin puerta, suele colocarse detrás de este un forillo* para impedir que pueda ser visto el interior del escenario.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 221; Gómez García, M. (1997), p. 89

Paño de ventana

V. Bastidor de ventana

Panorama

Fondo consistente en un telón*, de grandes dimensiones, que se recoge subiéndolo hacia el peine*. Los extremos se curvan formando un semicírculo que abraza la escena. Generalmente, en los panoramas se dibujan paisajes o bien se pintan con un color neutro que, mediante una iluminación adecuada, sugiere un espacio abierto. Aparte de su uso como fondo en producciones teatrales, los panoramas fueron un entretenimiento de exhibición popular al final del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1317-1318; Gómez García, M. (1997), p. 626; Gómez, J. A. (1997), p. 76

Panorama móvil

Panorama* de gran anchura en el que aparecía un paisaje pintado. El panorama móvil se enrollaba en un lateral durante la representación con el objeto de dar la sensación de un fondo en movimiento.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1313; Gómez, J. A. (1997), p. 76; Gómez García, M. (1997), p. 626

Panorámico

En el teatro, reflector* de poco peso, de forma parabólica, utilizado principalmente para la iluminación de los cicloramas*, panoramas* y telones de fondo*, y que ha reemplazado en gran medida a las antiguas cazuelas*. Constan de un reflector parabólico que forma el alojamiento mismo de una lámpara. Por lo general, van suspendidos en altura de una vara próxima al foro. Los colocados abajo, sobre el suelo, son llamados artefactos*, luces o lámparas de horizonte o panorámicos de piso.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1313; Gómez García, M. (1997), p. 626; Gómez, J. A. (1997), p. 84

Panorámicos

V. Panorámico

Pantaleón

V. Pantalón

Pantalón
Una de las máscaras cómicas* más conocidas de la *Commedia dell´Arte* que representa a un viejo mercader avaro, generalmente lascivo y frecuentemente engañado en las intrigas de sus amantes. Se trata de una de las más antiguas máscaras venecianas (segunda mitad del siglo XVI). Con barba y distinguido por su larga nariz, se vestía convencionalmente en rojo escarlata con una capa y máscara negra. Gradualmente evoluciona hacia el *Pantaloon* de la arlequinada.
El nombre de este personaje pudiera proceder de Pantaleone, santo protector de la ciudad de Venecia, o bien de la denominación de *piantaleone* que se daba a los venecianos, quienes solían plantar en los territorios por ellos conquistados el conocido león de san Marcos.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1315; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 113

Pantalón bombacho
V. Pantalones bombachos

Pantalones bombachos
Calzón corto y ancho cuyos perniles terminan en forma de campana o bien se recogen en frunces. Los hay de diferentes largos, pero es frecuente que terminen a media espinilla y que se sujeten con una goma o una tira abotonada.
Los primeros pantalones bombachos se llamaron *bloomer*, inventados en 1851 por la feminista norteamericana Amalia Bloomer, que intentó introducir los pantalones femeninos como símbolo de la liberación de la mujer. Los *bloomer* designan también a los pantalones bombachos que antes llevaban los acróbatas circenses.
Ref.: Rivière, M. (1999), *s.v.* Bombacho, p. 45; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bloomer, p. 76; González Mena, M.ª A. (1994), vol. 2, p. 9

Papel pautado
Papel que ha sido preparado con todos los pentagramas trazados para anotar en él la música. Existen dos tipos: el papel pautado a la italiana*, curiosamente utilizado de manera habitual en Francia, y el papel pautado a la francesa*, único que se utiliza en Italia.
Ref.: Rousseau, J-J. (2007), pp. 319-320

Papel pautado a la francesa
Papel pautado* cuyo formato es más largo que ancho, único que se utiliza en Italia. El que se utiliza en Italia es siempre de diez pentagramas, lo que forma exactamente dos sistemas o llaves en las partituras* ordinarias, donde aparecen siempre cinco partes; dos violines* primeros, la viola*, la parte vocal y el bajo. Como esta división siempre es la misma y como todos encuentran su parte ubicada de forma semejante en todas las partituras, se pasa siempre de una parte a la otra sin dificultad y sin riesgo de equivocarse.
Ref.: Rousseau, J-J. (2007), pp. 319-320

Papel pautado a la italiana
Papel pautado* cuyo formato es más ancho que largo, como el que se emplea habitualmente en Francia.

Este formato resulta de más cómoda utilización, porque se aguanta mejor abierto sobre un pupitre y porque los pentagramas, al ser más largos, se cambian con menos frecuencia; sin embargo, en estos cambios los músicos corren el riesgo de tomar una pauta por otra, sobre todo en las partituras.

Ref.: Rousseau, J-J. (2007), pp. 319-320

Paraguas

Antigua carpa de circo* cuya lona es sostenida por un solo mástil* central, colocado en medio de la pista de circo*. La tienda circular puede medir entre los 16 m y los 30 m de diámetro.

Este tipo de carpa, utilizada en principio por los militares, fue adoptada a finales del siglo XVIII por los saltimbanquis americanos. En 1792, John Ricketts fue uno de los grandes precursores en la construcción de estas carpas en Filadelfia. Más tarde, los circólogos europeos se inspiran en sus colegas americanos. Théodore Rancy, a finales del siglo XIX, utilizaba estas carpas para sus representaciones en pequeños pueblos.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* parapluie, p. 36; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 19

Parasol (2)

Gran carpa de circo* del tipo paraguas*, cuyo diámetro puede llegar a alcanzar los 40 m, con un mástil* central de más de 11 m de altura.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* parasol, p. 36

Particella

Esbozo o bosquejo detallado de una composición escrita en un número de pentagramas relativamente reducido, con partes para instrumentos musicales* estrechamente relacionados en pentagramas individuales.

Este tipo de partituras breves o condensadas han formado parte del procedimiento compositivo de grandes músicos como Schubert o Wagner.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 368; Randel, D. M. (2004), p. 779

Partitura

Manuscrito o impreso que contiene, en todo o en parte, el texto instrumental o vocal de una obra musical. Se trata de un sistema de escribir la música o conjunto de pautas horizontales, de cinco líneas o pentagramas colocadas unas debajo de las otras y reunidas verticalmente por medio de líneas divisorias verticales, sobre cuyas renglonaduras se escriben las partes para las diversas voces o instrumentos musicales*, destinadas a ejecutarse simultáneamente, como las partes de un cuarteto, de una sinfonía, de una ópera teatral, de un oratorio, de una misa, etc.

La partitura sirve a los efectos de la ejecución para que el director de orquesta pueda ver de una ojeada no solo el conjunto de partes que entran en una composición, sino conocer el pensamiento del autor con todos los accesorios de la misma. Como la partitura solo sería letra muerta a efectos de la ejecución, de ella se sacan el número de partes sueltas necesario para que cada ejecutante tenga delante de sí la porción de parte que le corresponde (parte de fagot*, de clarinete*, etc., partes de

tenores primeros, de segundos triples, etc.), conforme a lo que el compositor ha expresado en la partitura. La operación de sacar el número de partes sueltas o papeles que convengan, pertenece al copista. Cuando se ha realizado esta operación y cuando el ejecutante tiene delante la parte vocal o instrumental que le corresponde, la interpretación musical se rige por las indicaciones del director de orquesta a tenor de las que están señaladas en la partitura y de conformidad con las ideas del autor que habrá marcado en ella.

[Fig. 36]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 369-370; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1332; Pedrell, F. (2009), p. 350; Rousseau, J-J. (2007), pp. 322-323; Randel, D. M. (2004), pp. 780-781; Candé, R. de (2002), vol. I, p. 213; García Ejarque, L. (2000), p. 346

Partitura abierta

V. Partitura completa

Partitura completa

Partitura* que comprende todas las partes de la composición orquestal o de una ópera. Tiene un pentagrama separado para cada voz o instrumento musical*. También se le llama partitura abierta.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 369; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1332; Crowther, D. S. (2003), p. 10

Partitura corta

Reducción de las partes esenciales de una obra para coro y orquesta o coro a dos pentagramas.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1332

Partitura vocal

Partitura* que contiene las partes vocales separadas de una ópera u otra composición para voces y orquesta, con una reducción de la parte orquestal a dos pentagramas para su uso con piano* y órgano*. Por lo general, tiene una sola línea para la voz (pentagrama) y dos o más pentagramas para los instrumentos acompañantes. Si este instrumento es un piano, la música impresa tendrá dos pentagramas, uno para la mano derecha y otro para la izquierda.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1332; Crowther, D. S. (2003), p. 8

Pasarela de servicio

V. Puente de maniobras

Pasillo de tramoyista

V. Puente de maniobras

Pastilla

En los instrumentos electrófonos* de cuerda, dispositivo que, por lo general, consiste en una o más bobinas electromagnéticas o cristales piezo-eléctricos que trasforman la vibración de la cuerda* en impulsos eléctricos. En la guitarra eléctrica* e instrumentos semejantes, se colocan una o más pastillas en la tapa del instrumento,

directamente bajo las cuerdas. A veces, el término también es aplicado a los micrófonos de contacto que, en ocasiones, se incorporan a los instrumentos convencionales (acústicos) con el objeto de amplificar el sonido.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 373; Randel, D. M. (2004), p. 786

Pata

Pieza de decoración de tela que cuelga a ambos lados de la bambalina*, de manera que los laterales del decorado* quedan aforados a los ojos del público. En este sentido, las patas cumplirían la función de un bastidor*. Los distintos juegos de patas y de bambalinas forman falsos arcos de proscenio móviles, que delimitan la escena a voluntad del director o del escenógrafo. En muchos teatros las dos primeras patas están armadas sobre el bastidor y guiadas por el suelo, pudiendo así regular el ancho de la embocadura. Habitualmente están decoradas igual o acorde al telón de boca* y toman el nombre de arlequines*.

Especialmente en la danza, la forma más común de aforar el escenario es la de utilizar una serie de juegos de patas y bambalinas.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.344; Gómez García, M. (1997), p. 636; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 115

Pata de gallo

Escuadra abisagrada a un bastidor* para mantenerlo vertical cuando no es posible clavarlo en el suelo. Las bisagras sirven para plegar la pata al desmontar el decorado*. Normalmente, el listón inferior es más alargado para recibir un peso que mantenga la estabilidad del bastidor. También puede recibir el nombre de palometa.

710

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.343; Gómez García, M. (1997), p. 636; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 116

Payaso de juguete

Personaje masculino prototipo de actividades circenses, ataviado con las ropas características de estos artistas. Se fabrican en distintos tipos, tamaños y materiales, de porcelana mate o *biscuit*, vestidos de satén a cuadros, de trapo o de hojalata pintados de vivos colores. Los payasos son los personajes paradigmáticos, el rostro que más se identifica con el circo, la imagen iconográfica por excelencia. Existen varios tipos de payaso: el Carablanca*, el Augusto* o el Trombo*.

[Fig. 75]

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 9; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 44; Ulibarrena Arellano, J. (1995), p. 32

Pececillo

Nombre con el que se conoce en Cataluña a un rascador* compuesto por una plancha metálica, generalmente de hojalata, a la que se le hacen una serie de muescas y que se frota de un lado a otro con un objeto.

El instrumento se solía colgar del cuello y se hacía sonar frotándolo con un objeto duro.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 429

Pedal
Cada una de las grandes palancas que, en algunos instrumentos musicales*, son manejadas con los pies. En el arpa*, cualquiera de las siete palancas que se activan con los pies. En el órgano*, sección del instrumento correspondiente a los registros más graves, que son accionados desde el pedalero*. En el piano*, cualquiera de las tres palancas que se activan con los pies y que sirven para modificar el sonido. Todos los pianos de cola* poseen al menos dos pedales. Los de concierto tienen tres. De estos, el más importante es el pedal fuerte, que mantiene los apagadores separados de las cuerdas* mientras es presionado el pedal. Este mecanismo, introducido por John Broadwood en 1783, se ha llamado frecuentemente "el alma del piano". El pedal izquierdo o *de una corda* cambia toda la acción (teclado, martillos*, etc.) hacia la derecha, de modo que los martillos golpeen una cuerda menos de lo normal. El nombre *una corda* viene del periodo que transcurre entre el siglo XVIII y principios del XIX, cuando solo existían dos cuerdas por nota. La función principal de este pedal no es, sin embargo, reducir la potencia sonora, sino alterar la calidad del timbre. El tercer pedal, cuando existe, está colocado entre los otros dos y se conoce con el nombre de pedal tonal o *sostenuto*, que sostiene los apagadores levantados solo en aquellas notas cuyas teclas* están pulsadas en el momento en el que se aplica el pedal.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 375; Randel, D. M. (2004), p. 788; Siepmann, J. (2003), pp. 26-27; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.709

Pedal celeste
V. Celeste

Pedal central
V. Pedal tonal

Pedal derecho
V. Pedal de resonancia

Pedal izquierdo
V. Pedal de sordina

Pedal de resonancia
En el piano*, el pedal* situado a la derecha que elimina el contacto de los apagadores* con las cuerdas*, permitiendo así la resonancia libre de estas. Pisando este pedal todos los apagadores se levantan a la vez y las notas del piano vibran libremente, influyendo las unas sobre las otras por un proceso de "simpatía".
En los primeros pianos esta función la llevaban a cabo las rodilleras*, a veces divididas para permitir un control independiente de los apagadores de las mitades superior e inferior del teclado*.
El uso del pedal de resonancia, también llamado pedal derecho, fue mirado con recelo hasta mediados del siglo XX, tanto por concertistas como por profesores. En los comienzos del piano todos tenían presente el sonido del clavecín*, con escasa resonancia. Por otro lado, un uso indiscriminado del pedal puede provocar confusión de sonidos y una exagerada resonancia.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* pedal, p. 375; Randel, D. M. (2004), p. 788; Silvela, Z. (2003), p. 487

Pedal de sordina
En el piano*, pedal* utilizado para reducir la sonoridad. En los pianos verticales*, acerca el mecanismo a las cuerdas*, y en los de cola*, lo desplaza lateralmente para que los martillos* golpeen una cuerda menos del conjunto de las que se destinan a una sola nota.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* pedal, p. 375; Bennett, R. (2003), p. 74

Pedal sostenuto
V. Pedal tonal

Pedal tonal
En el piano de cola*, el pedal* central, colocado entre el de resonancia* y el de sordina*, que mantiene separados los apagadores* de las notas pulsadas en el momento en que se activa. También se le conoce con el término de pedal central o pedal *sostenuto*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* pedal, p. 375; Randel, D. M. (2004), *s.v.* pedal sostenuto, p. 788; Siepmann, J. (2003), p. 27

Pedalero
En el órgano*, bastidor* con listones móviles o teclas* que se toca con los pies, con un ámbito moderno de do1 a sol3. Existen dos tipos: el pedalero inglés* y el vienés*.
El pedalero que desempeñó un papel fundamental en el norte de Europa fue, sin embargo, infrecuente en Inglaterra hasta 1850.
 Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 375; Randel, D. M. (2004), p. 788

Pedalero inglés
Tipo de pedalero* fácil de distinguir por su forma curva que se abre en abanico. Es utilizado en los países anglosajones.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 375

Pedalero vienés
Pedalero* paralelo y semiplano. Fue adoptado a raíz del IV Congreso Internacional de Música celebrado en la capital austriaca en 1909.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 375-376

Pegumal
V. Saron

Peluca de Augusto
Cabellera postiza, de colores vivos, que cubre totalmente la cabeza de Augusto*.
Durante los últimos años del siglo XIX, los payasos solían llevar pelucas de dos o tres puntas. Más tarde, se adopta el tupé y los augustos se cubren con sus clásicas pelucas. Uno de los ejemplos más clásicos fueron los de Albert Fratellini, con cabellos que se levantaban o que se asemejaban a auténticas peonzas*.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perruque, p. 49

Penorcorn
Instrumento cordófono* de la familia de la pandora*, dotado de nueve órdenes dobles de metal. Su temple era similar al de la pandora, pero con un orden más. Asimismo, se diferenciaba del orfeoreón* por la posesión de una hilera más de cuerdas* y por la mayor longitud y estrechez del mástil*. Como aquel, tenía el puente* en diagonal y su resonador*, de menor tamaño, presentaba similares ondulaciones.
El uso del instrumento, considerado un bajo del orfeoreón, fue importante durante el siglo XVII, sobre todo en Inglaterra y Alemania.
Ref.: Andrés, R. (2009), p. 356

Percha (1)
Pieza de madera, generalmente en forma de cruz*, de la que penden los hilos que sujetan al títere de cuerdas*. Existen múltiples tipos de perchas y formas de fijación de los hilos, algunas con denominaciones concretas: percha vertical, percha horizontal, bruma, checa. En general, la percha consta de varios listones de madera, dispuestos en forma de cruz sobre uno central, con distintos hilos sujetos en cada uno de sus extremos.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.358; Gómez García, M. (1997), p. 645; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 154

Percha (2)
Palo flexible utilizado por los perchistas. Se pueden distinguir varios tipos: la percha dirigida*, la aérea* y el mástil aéreo*. La percha originaria de Extremo Oriente era de bambú, nombre con el que se la conoció en un principio. Los occidentales las han fabricado en madera de fresno, y más tarde de aleaciones de metal. En la actualidad, las perchas se dividen en partes embutidas las unas en las otras.
El perchista es el artista de circo o portor que sujeta la percha en equilibrio para que su *partenaire*, el ágil, realice ejercicios acrobáticos en la parte superior del palo.
Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 35; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche, p. 44; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 19 y *s.v.* perchista, p. 20

Percha aérea
Aparato gimnástico suspendido, también llamado bambú aéreo. Este tipo de percha* está compuesta por una simple varilla de acero cromado, fijada sobre un eje horizontal, lo que le permite realizar un movimiento de balanceo. A diferencia del bambú*, esta puede girar en todas las direcciones. La percha aérea tiene en su parte inferior una varilla transversal para poder reposar los pies durante los momentos de descanso, y en la parte superior, una estafa*.
Para realizar los ejercicios gimnásticos, el portor pasa un pie por la argolla de la estafa y el otro lo apoya en la percha, quedando en posición de bandera y sujetando con las manos al acróbata.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche aérienne, pp. 44-45

Percha ahorquillada
V. Percha doble

Percha antipodista
Percha* dotada de dos pequeñas peanas* en la base que sirven para que reposen los pies del portor mientras se mantiene reclinado sobre una *trincka**.
La percha antipodista ya fue empleada por los saltimbanquis chinos en el siglo XIV, bajo la dinastía Ming.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche antipodiste, p. 45

Percha dirigida
Mástil* largo y flexible, llevado por un portor, sobre el que suben uno o varios acróbatas que ejecutan ejercicios de equilibrio y figuras acrobáticas. En la base suele tener un soporte para apoyarla en el suelo o en el portor, y una o varias estafas* en la parte superior.
El portor puede sujetar la percha de diferentes maneras: en la cintura, con los pies, sobre la espalda, con los brazos en alto, en la mandíbula o sobre la frente.
Cada *troupe* escoge el vértice de las perchas en función de los ejercicios que vayan a presentar. Algunas terminan en una o varias estafas, otras en conteras o fundas, que permiten mantenerla en equilibrio sobre la cabeza o los brazos.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche portée, p. 46

Percha doble
Percha dirigida* con el extremo superior desdoblado en forma de "Y".
Este tipo de percha fue utilizada por los Lyons Marcantoni.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche double, p. 45

Percha gigante
Mástil aéreo* de gran tamaño que sobrepasa los 45 m de altura, utilizado por los equilibristas y funambulistas que ejecutan sus números al aire libre.
Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* perche géante, p. 45

Percha suspendida
V. Percha aérea

Periaktoi
V. Perí́ktos

Perí́ktos
Dispositivo o bastidor* giratorio en forma de prisma atravesado por un eje con diferentes imágenes en cada cara. En el antiguo teatro griego, especie de bastidor* giratorio, o prisma triangular atravesado por un eje, que cumplían la función de decorado, indicando el cambio de escena a la vez que ayudaban a proyectar el sonido desde el escenario al auditorio. En cada una de sus tres caras mostraba pinturas correspondientes a los tres géneros teatrales de la época: la tragedia (palacios, edificios públicos o templos), la comedia (viviendas particulares, mesones o vías públicas) o la sátira (bosques, caminos o cavernas).
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), *s.v.* periaktoi, vol. 2, p. 1.359; Gómez García, M. (1997), p. 650

Perro de juguete

Juguete de imitación que reproduce a escala a un mamífero doméstico de la familia de los cánidos. Se fabrica en todo tipo de material, peluche, madera, plástico, goma u hojalata. En este último caso, generalmente es representado como animal de circo, y con los más diversos mecanismos para permitir el movimiento: de cuerda, arrastre, de pilas, etc.

El perro, junto al mono, puede ser citado como el animal más dúctil de todos. Se conocen perros y monos trapecistas, acróbatas y ciclistas, y hasta saltadores.

Desde mediados del siglo XIX, los números de perros han sido numerosos en las pistas de circo, representándolo bajo la carpa de circo* disfrazado, ataviado con ropas que resultan graciosas, incluso enfundado en elásticas de futbolista, representando parodias de encuentros de balompié. Otras veces aparece vestido de comediante o de músico, y es casi siempre el protagonista de uno de los números más aplaudidos que se brindan bajo el toldo.

La primera mitad del siglo XX fue la era de las pantomimas caninas con Jean Clermont, Arthur von Lipinski (1870-1928) o Léonard Gautier (1864-1956).

A título individual, ciertos perros se han hecho un nombre en el mundo del circo, como Munito, el perro calculador presentado por Signor Castelli a comienzos del siglo XIX, o un siglo más tarde, René I, el perro ciclista, que se convierte en una auténtica vedette en el Circo Ancilotti-Plège.

Ref.: Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 164; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.179; García-Hoz Rosales, C. (1997), p. 45; Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* chien, p. 134; Villarín García, J. (dir.) (1997), vol. 2, p. 122

Persona

V. Prósopon

Pértiga

Palo muy largo o brazo metálico que permite alcanzar, desde el piso del escenario, objetos colgados a cierta altura. Resulta un instrumento útil para resolver problemas técnicos sin tener que encaramarse al puente de maniobras*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.368; Gómez García, M. (1997), p. 653 Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 118

Pértiga china

Pértiga* vertical en la que los artistas de circo trepan, se deslizan y hacen poses. Su altura puede variar desde los 3 m a los 9 m y aproximadamente 3 o 4 pulgadas (7,5 cm a 10 cm) de diámetro.

Una de las posturas más conocidas es "la bandera", en el que el artista cuelga horizontalmente hacia fuera sujetándose con las manos.

De los números más espectaculares en el que se utilizan este tipo de pértigas, se puede destacar *Saltimbanco*, del Circo del Sol, que, inspirado en la disciplina china original, muestra en escena a 20 artistas de la compañía permanente, actuando por los aires a unos 8 m de altura y saltando de unas pértigas a otras.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.369

Pescante

En el teatro, tramoya* en forma de grúa o de torno que, en su forma más simple, servía para el movimiento de descenso y ascenso vertical de personas y de objetos en escenas milagrosas y de magia. Este movimiento discurría entre el corredor alto y el tablado, o viceversa. El pescante estaba constituido por un madero que se deslizaba, mediante cuerda, poleas, torno y contrapeso, por una ranura o canal de otro grueso madero que, a su vez, servía de pie derecho. En la parte superior del madero, que se deslizaba, se colocaba una peana* donde se situaba la figura. La peana se cubría con frecuencia en su parte delantera por una nube de cartón.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.369; Reyes Peña, M. de los (2004), p. 169; Gómez García, M. (1997), p. 653; Gómez, J. A. (1997), p. 118

Phorminx

Instrumento cordófono* punteado, propio de la cultura de la antigua Grecia, considerado el antecesor de la cítara*. Se caracteriza por tener brazos en forma de creciente lunar y estar realizada en una única pieza de madera, con una caja de resonancia* pequeña y redondeada en la parte inferior, al contrario de la cítara romana. En mosaicos y bajo relieves* etruscos, en vasos y crateras, suele aparecer provista de cuatro o cinco cuerdas*, aumentando a siete a finales del siglo VI a.C. En el siguiente siglo, sus caracteres prácticamente desaparecerán evolucionando hacia la cítara grecorromana, con brazos más largos y una caja de resonancia de mayor tamaño.

Una de las citas más antiguas aparece en la *Iliada* cuando al final del Canto I Apolo tañe sus cuerdas durante un convite.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 357-358; Guidobaldi, M.ª P. (1992), p. 56

Photo-CD

Formato basado en el CD-ROM* que contiene imágenes fotográficas y acepta un gran margen de resolución para adaptarse a una amplia variedad de aplicaciones, tanto domésticas como profesionales.

Este formato fue lanzado por Kodak en el año 1992.

Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 203

Pi-pa

Laúd* chino de mástil* corto en forma de pera, con trastes*. Consta de cuatro cuerdas* de seda (actualmente de nailon). Dentro del cuerpo plano hay una cuerda de metal. El modelo tradicional se presenta con 16 trastes que llegan hasta el extremo superior del instrumento y el modelo más reciente cuenta con veinticuatro.

El prototipo, como laúd pequeño tocado con un gran plectro*, llegó a China procedente de Oriente Medio en el siglo VI a.C. Su música fue el principal entretenimiento en los banquetes de la corte, pero progresivamente fue asimilado como algo propio de la tradición musical china. En la actualidad se toca, preferentemente por mujeres, como un instrumento solista, en conjuntos y como acompañamiento de una canción.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 90; Randel, D. M. (2004), p. 102 y p. 807; Oriente en Palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas (2003), p. 243; Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 57; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 158-159; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 115-116

Piano

Instrumento cordófono* de percusión. Las partes principales del piano son: el teclado*, compuesto por una serie de teclas* o palancas que accionan un sistema de martillos*, los martillos, el escape*, los apagadores*, la encordadura*, el bastidor*, los pedales* y la caja de resonancia*. Fundamentalmente existen dos tipos básicos de pianos, el piano de cola* y el piano vertical*, a los que se podría añadir un tercero, el piano de mesa*.

Se le considera como el heredero del clave*, del clavicordio* y del laúd*. A diferencia de los claves, instrumentos de cuerdas punteadas, los pianos son de cuerdas percutidas. El piano es el resultado de un proceso que atravesó diversas etapas de desarrollo, iniciado a principios del siglo XVIII con la invención de un sistema de martillos conectados a las teclas, desarrollado por el fabricante de clavecines florentino Bartolomeo Cristofori, quien reemplazó las tangentes y los plectros* del clavicordio y del clave con martillos cubiertos inicialmente de cuero, y posteriormente de fieltro. Este sistema permitía una conexión directa entre los dedos del intérprete y las cuerdas, de modo que la intensidad de los sonidos dependía directamente de la fuerza con la que este golpeara cada tecla. Así surge el primer piano de la historia, en Florencia alrededor de 1709, que fue bautizado por el propio Cristofori con el nombre de *clavicembalo col piano e forte* (clave con suave y fuerte o pianoforte). El fabricante francés Jacques Marius y el alemán Kristof Schrotter fabricaron instrumentos similares algunos años después. El piano de Cristofori continuó desarrollándose en los instrumentos de los famosos constructores de órganos* Gottfried Silbermann y su sobrino Johann Andreas Silbermann. Johann Andreas Stein mejoró el mecanismo de transmisión del instrumento, reforzó su estructura y añadió una segunda barra armónica. A estos dos fabricantes se atribuye la concepción del llamado mecanismo de transmisión vienés o alemán.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 378; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 210-213; Randel, D. M. (2004), pp. 795-797; Siepmann, J. (2003), p. 13 y pp. 25-27; Tranchefort, F-R. (1985), p. 196

Piano con pedalero

Piano de cola* al que se incorpora un pedalero* similar al del órgano*. En algunos instrumentos del siglo XVIII, se solían utilizar una sola serie de cuerdas* tanto para el pedalero como para el teclado* manual. El modelo del siglo XIX se configuró como un instrumento independiente que había de colocarse en el suelo, bajo el piano de cola. Robert Shumannn (*Opus* 56, 58) o Charles-Valentin Alkan (*Opus* 66, 69) compusieron piezas para este tipo de instrumento.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 379; Randel, D. M. (2004), p. 803

Piano cuadrado

V. Piano de mesa

Piano de mesa

Piano* cuya caja es un rectángulo horizontal. Los pianos de este tipo fueron habituales desde finales del siglo XVIII y durante el siglo XIX. Su tamaño varió desde los pequeños instrumentos semejantes a los clavicordios* hasta los instrumentos característicos del siglo XIX, de gran tamaño y con una decoración muy elaborada. Gene-

ralmente, el armazón* suele sostenerse sobre cuatro patas moldeadas, aunque pueden encontrarse con cinco o seis y tener dos o más cajones en su frente.

[Fig. 16]

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 803; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 185-194

Piano de cola

Piano* de gran tamaño cuya forma de arpa* invertida proviene del clave* y en el que las cuerdas*, la tapa armónica a lo largo de la cual están dispuestas, así como la estructura de hierro a la que están atadas y el conjunto de teclas* y macillos* (que reciben el nombre colectivo de mecanismo) ocupan un espacio horizontal cuyo armazón, llamado generalmente bastidor*, suele descansar sobre tres patas. La anchura mayor, en el extremo o lado del teclado*, es aproximadamente de 1,4 m. La longitud total oscila entre 1,6 m para un "colín" a 3 m para un piano de gran cola.

Una de las más destacadas fábricas de pianos es la fundada por el también compositor Ignace Joseph Pleyel en 1807. Será su hijo, Camille Pleyel, quien en pleno esplendor del periodo romántico, momento en el que se introducen las barras metálicas en los pianos de cola, puso de moda sus conocidos "salones" donde concurría asiduamente la élite musical y cultural del París de la época. Será en uno de estos "salones" donde se da a conocer Frédéric Chopin, ofreciendo su primer concierto en la Casa Pleyel en 1832.

[Fig. 11]

Ref.: Museo del Romanticismo: La colección (2011), C. Sanz Díaz, pp. 128-130; González Lapuente, A. (2011), p. 379; Randel, D. M. (2004), p. 796 y p. 803; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 181-185; Tranchefort, F-R. (1985), p. 197

Piano de pulgares

V. Sanza

Piano eléctrico

Instrumento electrófono* de teclado* concebido para emular, en mayor o menor medida, el sonido y las características interpretativas del piano*. En este instrumento, los impulsos eléctricos generados por las vibraciones acústicas se modifican mediante un amplificador* y vuelven a convertirse en sonido por medio de altavoces*. Las vibraciones generadas en sus cuerdas* o púas son percibidas por pastillas* similares a las de la guitarra eléctrica*. Este instrumento no requiere de una caja de resonancia*, y desde el punto de vista tecnológico pertenece a los instrumentos electrónicos verdaderos. La familia del piano eléctrico incluye al menos dos tipos diferentes. Una versión temprana de la primera familia del instrumento, basada en las cuerdas, se conoce como el piano *Neo-Bechstein* (Bechstein-Siemens, 1931). Tiene forma de piano de cola*, emplea pastillas magnéticas y, al contrario de su equivalente acústico, usa una sola cuerda por cada nota. Como en el piano de cola normal, el pedal* derecho eleva los apagadores. El pedal izquierdo funciona como un control independiente del volumen a través del sistema de amplificación. De ese modo, una nota puede ser sostenida, ecualizada a la perfección, e incluso "hinchada" (sostenida a un *crescendo* y después a un *diminuendo*) mientras se sostiene. El otro tipo de piano eléctrico es la forma clásica Fender-Rhodes, inventada por Harold

Rhodes en Estados Unidos durante la década de 1960, con una característica especial: las cuerdas se reemplazan por pequeñas púas de acero, una por cada nota. El instrumento se parece a un piano en miniatura y es uno de los favoritos entre los pianos eléctricos actuales.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 379; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 254; Randel, D. M. (2004), p. 803

Piano jirafa

V. Piano-jirafa

Piano mecánico

Instrumento automatófono* cuyo sonido se basa en una serie de elementos: rollos anchos de papel, cilindros de madera (o discos de metal) con perforaciones o dentados y martilletes de activación o dedos mecánicos que tocaban las notas. Las perforaciones de un rollo de papel rotativo (una especie de *notación* de papel) regulan el acceso del aire a presión a los dedos, de madera que percuten las teclas*. Los primeros ensayos se remontan a finales del siglo XVIII, periodo en el que el ingeniero Jacques de Vaucanson (1709-1782) construye un cilindro perforado que funcionaba mediante una manivela.

Alexandre Debain (1809-1877) incorporó, a mediados del siglo XIX, unas tablillas con dientes de acero que bajaban sobre un rastrillo percutiendo las teclas.

Este instrumento tuvo muchos modelos que, basados en este mismo principio, como la pianola* o el órgano* y armonio*, lo adoptaron para las iglesias sin organistas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 380; Griffiths, P. (2009), p. 192; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 192

Piano piramidal

Piano vertical* de gran tamaño en forma de una pirámide truncada.

Estos pianos, que en principio tenían laterales curvos, empezaron a construirse en la primera mitad del siglo XVIII y gozaron de popularidad hasta 1825.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 380; Randel, D. M. (2004), p. 803

Piano vertical

Piano* con tapa vertical, caja baja y cuerdas* cruzadas sobre un clavijero* metálico vertical y doble escape. Con objeto de resolver el problema mecánico que presenta el ángulo de 90º formado entre las cuerdas y el teclado*, se modifica la acción del martillo*. Se pueden distinguir varias tipologías: el piano piramidal*, el piano-jirafa* con forma de arpa* y la lira-piano (*Lyraflugel*), esta última asociada con el nombre de Johann Christian Schleip.

Los antecedentes del piano vertical se remontan a 1480, cuando se adapta la acción y el teclado de clave* para hacer una versión vertical bautizada con el nombre de claveciterio. Sin embargo, esta idea no se aplica al piano hasta el siglo XVIII, cuando se establecen los orígenes del *Giraffenklavier*. De esta manera, se construye la versión vertical a partir del piano de cola* con las cuerdas perpendiculares al plano del suelo desde el nivel del teclado, lo que propicia la proyección directa del sonido a la audiencia.

En 1735 el fabricante alemán Christian Ernst Friederici, conocido por sus pianos cuadrados, realiza el primer piano piramidal con una tabla de sonidos simétrica. En

1739 el italiano Domenico del Mela construye el primer piano vertical con forma de librería que incorpora el mecanismo de acción inglesa en 1795. A comienzos del siglo XIX se produce el renacimiento de los pianos verticales, y comienzan a aparecer los grandes pianos verticales en forma de pirámide profusamente decorados. En Austria, se ponen de moda durante un prolongado periodo de tiempo, destacando los fabricantes Joseph Wachtl y Bleyer y Franz Martin Seuffert. En el resto de Europa, así como en Estados Unidos, los pianos verticales se encierran dentro de una cabina rectangular con puertas y estantes interiores.

Ref.: Museo del Romanticismo: La colección (2011), L. González Vidales, pp. 124-125; González Lapuente, A. (2011), p. 381; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 226; Randel, D. M. (2004), pp. 801-802; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 194-195; Tranchefort, F-R. (1985), p. 198

Piano-jirafa

Piano vertical*, corespondiente a la primera mitad del siglo XIX, en el que el plano de las cuerdas* se coloca perpendicular al teclado* dentro de una caja. Este tipo de pianos solía decorarse con una voluta formada por la intersección del lado curvo con el lado recto, por lo que el resultado guardaba alguna semejanza con la forma del animal al que hace referencia el término *giraffe*, de lo que deriva su denominación.

[Fig. 12]

Ref.: Museo del Romanticismo: La colección (2011), L. González Vidales, pp. 124-125; González Lapuente, A. (2011), p. 381; Randel, D. M. (2004), p. 804; Tranchefort, F-R. (1985), p. 198

Pianola

Instrumento automatófano* que consta de un piano* y de un dispositivo mecánico que lo toca. Algunos de los primeros ejemplares, datados a finales del siglo XIX, fueron dotados de un dispositivo con palancas. La pianola aparece en Estados Unidos en 1887, consiguiendo una gran popularidad a partir de la década de 1920, cuando se le incorpora un rodillo de papel perforado que pasa sobre una barra con agujeros que, a su vez, se corresponden con cada una de las teclas* del piano. Cuando una perforación coincide con un agujero, la succión creada por un mecanismo de pedal* introduce aire en el agujero, activando el mecanismo neumático que presiona la tecla. Algunos incluyen la posibilidad de modificar los matices dinámicos mediante mecanismos eléctricos o neumáticos como el Ampico, Duo-Art y Welte-Mignon, y también electrónicos como el discklavier.

El nombre de pianola procede de una de las marcas comerciales más conocidas del instrumento, por lo que empezó a utilizarse con carácter genérico.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 381-382; Randel, D. M. (2004), p. 804; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 345-346

Pica

En el violonchelo* y el contrabajo*, barra ajustable de aluminio o de madera unida mediante una pieza de madera a la parte inferior del instrumento. Se utiliza para sostener el peso y ajustarlo a la altura del intérprete. La pica ajustable no gozó de popularidad hasta la segunda mitad del siglo XIX; en los siglos XVII y XVIII solían utilizarse soportes fijos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 382; Randel, D. M. (2004), p. 805

Picacanya
Nombre que se le da en Cataluña a un idiófono hendido que consiste en una caña de unos 40 cm de largo, abierta longitudinalmente en dos terceras partes, que se hace repicar con la palma de la mano o bien se golpea con otra caña más corta. El *picacanya* se usa en algunos bailes populares.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 429; Donostia, J. A. de y Tomás, J., p. 118

Pífano
Flauta travesera*, generalmente de madera, de registro muy agudo, pequeño tamaño y de taladro cilíndrico estrecho. Se afina en si bemol2 o re2. El pífano tradicional suele carecer de llaves* y consta de seis a ocho agujeros. Recientemente se han introducido algunas mejoras, como llaves o más agujeros para evitar las digitaciones de horquilla.
Son usuales las antiguas grafías *Pfife* y *Phife*, equivalentes a la forma anticuada francesa *phiffre*. También fue corriente *pifre*. Joan Coromines (1954) señala que en lengua romance, en lo que se refiere a la acepción musical, está unida al apelativo *pipa*, sinónimo de "flautilla"*, "flautilla pastoril"; esta forma de latín vulgar a su vez se puede considerar un derivado de *pipare*, "piar los pájaros". La forma medieval germánica *Pfifer*, deriva de *Pfifen*, que equivale a "silbar", aplicándolo al silbato o al pito, este último empleado como sinónimo de "pífano", es decir, la flauta travesera, aguda y de pequeño formato, destinada principalmente al uso militar; por ello a veces se encuentra con la expresión "pito de campaña" o "pito suizo", por creer que el pífano propiamente dicho procede del país helvético; asimismo, tal asignación puede deberse a que era portado por la guarda suiza en las paradas militares.
Sin embargo el pífano no siempre se tañó en la música militar. Tocada junto con el tamboril*, era frecuente en el acompañamiento de danzas, especialmente durante los siglos XV y XVI. En el siglo XVII, el instrumento fue utilizado por los músicos de Versalles (Jean Philidor, *ca.* 1620-1679 o Heinrich Zachow, entre otros). No obstante, desde finales del siglo XVII tendería a desaparecer y solo se mantendrá en las bandas militares, llegando –provisto de llaves desde el siglo XIX– hasta la actualidad al formar parte, si bien de manera escasa, de la música popular de Centroeuropa.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 383; Andrés, R. (2009), pp. 359-361; Randel, D. M. (2004), p. 806

Pinkillo
Flauta* típica de Perú, con seis agujeros, compuesta por un tubo con boquilla* y bisel* tallado en un extremo de la caña. Este mismo tipo de flautas reciben el nombre de *pinkullu* en Bolivia y *pingulló* en Ecuador.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 82; Tranchefort, F-R. (1985), p. 208

Pipa
V. Pi-pa

Piquero de Andújar
Pito o silbato* de barro que puede representar a un picador a caballo con los brazos en jarra, un pequeño toro con un disco solar entre los cuernos o a un burro con angarillas. En el lugar del rabo del animal, se le adosa un pequeño cilindro doble-

mente perforado que servirá de pito. Las diversas partes de este se modelan de manera independiente durante el proceso de fabricación, a torno los de mayor tamaño, y a mano los menores, adosándose una vez "cuajados". Llevan un baño opacificador y decoraciones en azul cobalto, el toro, y en este color y en marrón de óxido de manganeso, el piquero y el burro. A veces se realizan en frío (con una sola cochura) con motivo de la romería de Nuestra Señora de la Cabeza en Andújar (Jaén).
Estos pitos son usados como juguetes infantiles y como piezas de decoración. La referencia más antigua se remonta a 1677, donde se le asocia a la romería. A comienzos del siglo XIX, el pito fue utilizado para abuchear al ejército francés derrotado en la batalla de Bailén (caballitos con jinetes con sombrero napoleónico o bicornio). Posteriormente, se han elaborado con las figuras de toros, toreros, picadores, banderilleros, aves de corral, etc. Algunos autores, como J. A. Gaya o Gómez Martínez, plantean la hipótesis de un posible origen en los cultos a la Diosa Madre por parte de los íberos, que ofrecían a sus divinidades exvotos* realizados en barro que representaban jinetes, guerreros y animales variados. Otros han realizado un paralelismo entre las terracotas ibéricas, las figuras *pito* y los mallorquines *siurells**.

Ref.: López Galán, J. S. (2006), pp. 142-144; Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 344; Bordas Ibáñez, C. (1999), *s.v.* piquero de Bailén, p. 76; Pelauzy, M.ª A. (1977), p. 176

Piquero de Bailén

V. Piquero de Andújar

Píritu

Nombre específico de un tipo de flauta*, sin boquilla*, de la zona andina (norte de
722 Venezuela), construida generalmente en hueso humano tallado.
Píritu significa en lengua cumanagota palma pequeña o quebrada. La flauta recibe el nombre de un pueblo que, en la costa del Caribe, practicaba el culto al sol y a la luna a quienes entregaban este instrumento como trofeo humano.

Ref.: Arellano, F. (1986), p. 451

Pirutu

V. Píritu

Pista de circo

Espacio circular considerado como uno de los elementos escénicos del circo, con un diámetro de 13 m. El diámetro de la pista, impuesto por Philip Astley, era en origen de 19,50 m. Más tarde fue reducida a 13,50 m. La pista está recubierta con una capa de arena y, encima de esta, una segunda capa de serrín para la mejor y más eficaz actuación de los animales intervinientes. Suele estar rodeada y cerrada por una pequeña tarima circular (banqueta*) de aproximadamente 60 cm de altura, de madera y articulada por la parte que da acceso al control* (telón). Entre la citada tarima y la primera fila de espectadores debe existir al menos una distancia de un metro como medida de seguridad. Algunos circos utilizan una pista elevada* y otros la llamada pista a suelo*.
La medida de la pista, que se corresponde con un perímetro de aproximadamente 41 m, fue adoptada teniendo en cuenta el largo del látigo* de los domadores de ca-

ballos. La dimensión permite al caballo recorrer la pista en catorce galopadas, en una sola vuelta de doma. En el centro de la misma, el domador puede atender sin dificultad el caballo con la longitud de su látigo. Algunos circos utilizan un tinglado* en lugar de la pista. En Estados Unidos la mayoría de los circos presentan tres pistas y dos escenarios. En los circos de la antigua Unión Soviética, las pistas se revestían con alfombras ricamente ornamentadas.

Ref.: Higuera Guimerá, J. F. (1998), pp. 264-265; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* piste, pp. 54-55

Pito

V. Silbato

Pito de Agost

Silbatos* o pitos de cerámica blanca porosa con diferentes formas: de pequeño botijo, de gallos, etc. Si se llena de agua y se sopla emite un sonido semejante al canto de un pájaro.

Estas piezas se utilizan en fiestas o en ocasiones especiales como la romería de la Ascensión de Agost (Alicante) o en Alcoy, con motivo el Domingo de Pascua de la procesión Dels Xiulitets.

Ref.: González-Hontoria y Allende Salazar, G. (2001), vol. II, p. 159; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 53

Pito de Andújar

V. Piquero de Andújar

Pito de cabrero

Tipo de cuerno* de bisel*. Instrumento tradicionalmente pastoril que se construía a partir de un cuerno de cabra o de vaca al que se le ha cerrado la punta para hacer la embocadura. El bisel se realiza a unos dos centímetros de la parte más ancha del cuerno y el número de agujeros es variable.

Este instrumento servía de acompañamiento a los pastores en los ratos libres o para comunicarse. Actualmente acompaña bailes y canciones populares.

Ref.: Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 40; Casares Rodicio, E. (dir.) (2002), vol. 8, pp. 833-834

Pito de Salvatierra de los Barros

Pito o silbato* de barro rojo con el cuerpo de tendencia esférica y una cavidad interior donde se pone el agua que, al ser movida por impulso del aire insuflado a través de un silbato, produce un sonido onomatopéyico similar al canto de determinados pájaros. Vendido en las ferias y fiestas de la localidad extremeña de Salvatierra de los Barros, esta pieza suele ser utilizada como juguete infantil.

Ref.: López Galán, J. S. (2006), p. 145

Pitos

Nombre específico de las castañuelas* de pequeño tamaño en la provincia de Salamanca y de León. Este instrumento está formado por un par de pequeñas conchas simétricas realizadas en madera. Las dos conchas son ligeramente convexas, circulares y bastante planas. De su vértice central surge el escudo triangular que se une a las orejas. Estas presentan dos orificios circulares por los que pasa una cuerda*

entrelazada que une las dos hojas. El corazón es poco profundo, circular y hueco con el fondo plano en cuyo centro se sitúa un orificio tapado. La base del labio presenta mayor relieve. La decoración de las conchas suele ser incisa a base de puntas y líneas geométricas también en las orejas.

Ref.: Alonso González, J-M. (1997), p. 39; Donostia, J. A. de y Tomás, J., p. 113

Pitos de madera

V. Pitos

Plancha de truenos

Chapa de metal para imitar los rumores de tormenta. El instrumento consiste en una delgada hoja metálica rectangular que es suspendida por la parte superior. El sonido se consigue cimbreando la plancha, golpeándola con la mano o con una maceta almohadillada.

La plancha de truenos fue utilizada por primera vez en el siglo XVII, en una obra de John Dennis, y se consideró una gran mejora sobre el canal de truenos*. Cuando Dennis supo que un rival también había utilizado la plancha exclamó, "¡Señor, usted me ha robado mis truenos!". Esta frase se usa hoy en día para describir a un actor que roba los aplausos de otro.

[Fig. 47]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1391-1392; Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004); Gómez García, M. (1997), p. 664; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 98

Plano alzado

V. Alzado

Platillos

Instrumento idiófono* de percusión compuesto por platos* circulares de amplio diámetro, de afinación indeterminada, ligeramente convexos para que solo se toquen los extremos cuando se hacen chocar entre sí. En el centro de cada uno de ellos suele existir una pequeña giba o protuberancia, con un agujero en el centro a través del cual se pasa una correa para sujetarlos. Los platillos orquestales modernos, fabricados con una aleación de cobre y estaño con un poco de plata, son más pesados y más planos que sus predecesores; existen diversos tamaños, con un diámetro entre 44 cm y 55 cm. El grosor y en consecuencia el timbre son también variables. Los platillos pueden entrechocarse o percutirse con algún tipo de baqueta* o con un par de palillos* de tambor*.

Los platillos nacieron probablemente en Asia Menor como instrumentos de música ceremonial y ritual. Se utilizaron en los ritos orgiásticos asociados al culto de la diosa Cibeles (1200 a.C.) y en esculturas* babilonias y asirias (*ca.* 700 a.C.). Su extensión fue notable en el Lejano Oriente, especialmente en India y el Tíbet. En los templos mongoles se utilizaron instrumentos de hasta 1 m de diámetro. Las orquestas *gamelan* de Indonesia incluyen versiones más pequeñas.

Llegaron a Europa durante la Edad Media y fueron representados a menudo por la iconografía (por ejemplo, en las *Cantigas de Santa María*, *ca.* 1270).

Probablemente en la orquesta moderna fueron utilizados por primera vez por Nico-

laus Strungk (1640-1700) en su ópera *Esther* (1680). Compositores más recientes, como Mahler, Strauss, Stravinsky o Walton se han valido de platillos de diferentes tamaños y timbres.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 385; Randel, D. M. (2004), pp. 808-809

Platillos charlestón

V. Hi-hat

Plato

En la batería, elemento de percusión formado por una superficie circular metálica que se golpea. Existen diferentes tipos de platos según las medidas y sonido emitido.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 386

Plato crash

Plato* de tamaño medio, entre 13 pulgadas y 22 pulgadas, que en la batería es utilizado para acentuar los compases y el fraseo. El nombre viene de su característico sonido.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 386

Plato ride

Plato* grande, su tamaño varía entre las 17 y las 26 pulgadas, llegando en algunos casos hasta las 32 pulgadas. En la batería se usa para llevar el ritmo, a menudo durante periodos prolongados, especialmente en el *swing*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 386

Plato sizzle

Plato* grande con tornillos insertados en una serie de agujeros cerca del borde del mismo.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 386

Plato chino

Plato de forma cónica, para facilitar el equilibrio, utilizado en el número de malabarismo conocido con el mismo nombre e introducido en Europa en el siglo xv. El número consiste en sostener uno o varios platos en equilibrio, dando vueltas sobre una varilla muy fina y flexible. Estas varillas pueden sostenerse con la mano, a la manera de los malabaristas chinos, o bien ser fijadas sobre una mesa.

Aunque la creación de este número se le atribuye a Barny, su popularización se debe a Eric Brenn. El malabarista Bartschelly está considerado como uno de los más prestigiosos manipuladores de platos sobre grandes varillas.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* assiettes tournantes, p. 36

Plectro

Palillo o púa de diferentes materiales como el cuerno, concha de tortuga, plástico, pluma o marfil, que se utiliza para pulsar un instrumento cordófono*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 396; Randel, D. M. (2004), p. 838; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.785

Pochette

Instrumento en miniatura de la familia del violín*, considerado como una evolución del *rebab**. Entre los siglos XVI y XVII se fabricó bajo distitas formas: como un antiguo *rebab* o con forma de viola*, o incluso semejando una góndola. A partir del siglo XVIII adquirió la forma de violín. El *pochette* tenía entre tres y cuatro cuerdas*.

El instrumento se hizo popular como violín de bolsillo, o como violín de maestro de baile. Durante las clases de danza, el maestro tocaba la melodía o indicaba el ritmo mediante este particular instrumento, para posteriormente introducirlo en su bolsillo con el fin de mostrar los pasos más complicados. Por esta razón, se conoce como *pochette*, nombre que deriva de la palabra francesa "para bolsillo".

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 171 y p. 205

Policordio

Monocordio* de varias cuerdas*. Se introducen también como modelos con teclas*, de los que desciende el clavicordio*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 387; Randel, D. M. (2004), *s.v.* monocordio, p. 669

Portal

V. Arlequín

Postizas

Nombre específico de las castañuelas* en Valencia.

Ref.: Udaeta, J. de (1989), p. 86

Postizo

Cada una de las piezas de pelo que se adhieren al rostro y a la cabeza de un actor para ayudarle en la caracterización: bigote, perilla, barba, patillas, calva, cerquillo, tupé, etc. El postizo puede estar fabricado con pelo natural o sintético, aunque en el teatro se ha usado bastante el crepé al resultar mucho más barato.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, *s.v.* crepé, pp. 527-528; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.434-1.435; Rivière, M. (1999), p. 222

Practicable

Elementos construidos que posibilitan elevaciones sobre el piso del escenario. Los practicables son desarmables para facilitar su transporte y almacenaje en un pequeño espacio o para ser utilizados o transitados por el actor. Tal es el caso de escaleras, rampas, tarimas, así como puertas y ventanas. Están compuestos de un plano horizontal llamado tablero y una estructura que los sostiene llamada armilla*, la que a su vez se arma con trozos normalizados unidos entre sí por pequeñas trabas (trabillas o tarabillas) o desplegando sus partes componentes si estas se encuentran abisagradas las unas a las otras. Tradicionalmente, los practicables varían en altura de 20 cm en 20 cm y su ancho y largo son múltiplos de 1 m. En la actualidad y en par-

ticular en los teatros pequeños, el módulo usado en lugar de 20 cm es de 15 cm, de manera que las alturas son de 15, 30, 45, 60 cm, etc.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.437; Gómez, J. A. (1997), p. 78; Gómez García, M. (1997), p. 675

Prevista

Pieza de la escenografía (bastidor de teatro* o pata*) que sirve de transición entre el arco de proscenio y el decorado* o la embocadura regulable*, aforando ambos laterales.

Cuando se trata de una pata se le suele llamar teleta* de la prevista.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.443; Gómez García, M. (1997), p. 681; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 123

Programa de mano

Folleto que suele repartirse a la entrada de un concierto, recital, de los teatros o en el momento de ser acomodado el espectador en su localidad. Habitualmente incluye el nombre de la obra o el espectáculo; el nombre del autor, el director y el escenógrafo; el reparto de los personajes; el equipo de producción; las fechas, horario y local de representación; el equipo técnico y un comentario sobre el espectáculo programado.

El programa de mano, tal y como hoy se conoce, es una invención reciente que tiene su origen en el siglo XVI, cuando se inicia la costumbre de distribuir hojas volanderas* entre la población para informar de la sesión teatral; los programas propiamente dichos, repartidos entre los espectadores antes de la función, datan de finales del siglo XIX.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 395; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1452; Gómez García, M. (1997), p. 683

Programa de temporada

Relación y orden de los espectáculos que ofrece una compañía, un teatro o un festival durante una campaña.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.452

Prósopon

Máscara* que se ponían los actores en el teatro griego para representar los personajes, cuya traducción al latín es "persona" según algunas fuentes, porque estas máscaras llevaban adosado un embudo (megáfono*) a través del cual los actores *personabant*.

La máscara comienza en época homérica (siglos IX-VIII a.C.) como un culto dionisíaco, realizado entre danzas, recitales ditirámbicos y contorsiones, tomando apariencias de identificación con Dionisos (dios enmascarado y cubierto de ramas vegetales). La danza, ebria y orgiástica en honor de Dionisos (Baco para los romanos), era una "imitación divina", tiznándose los asistentes la cara con hez de vino nuevo y barbas hechas de hojas de verdolaga.

Pero la máscara propiamente dicha, la que representa a los hombres, comienza con el teatro escénico. Tespis crea (*ca.* 534 a.C.) la máscara rígida, con agujeros en boca

y ojos, de color de hez de vino para los hombres y blanca para los papeles de mujer (papeles que también eran representados por hombres).
Esquilo, al introducir para el diálogo un segundo actor (entre los dos representaban todos los papeles, el tercer actor no aparece hasta 449 a.C.), necesita toda la colección de máscaras del *Dramatis personae*. Aparecen la policromía, los coturnos* y la expresión del rostro de la máscara (hasta 470 a.C. era rígida), con el arco bucal hacia arriba como sonrisa, o hacia abajo como tristeza, con la cólera del ceño fruncido y las prominencias (cejas, pómulos, etc.) exagerados.

Ref.: Russ, J. (1999), p. 295; Durby, G. (1997), pp. 232-233; Aguirre Baztán, A. (1994), pp. 2-3

Púa

V. Plectro

Puente (1)

En los instrumentos de cuerda* frotada, una pieza delgada de madera en forma de cuña, generalmente hecha de madera de arce, que sirve para sostener y ordenar las cuerdas en su lugar y que transmite las vibraciones de estas a la tapa para que sean amplificadas por medio del cuerpo del instrumento. En los instrumentos de cuerda frotada, el puente con dos pies se mantiene sobre la tapa entre las *efes* (aberturas acústicas) gracias únicamente a la presión que ejercen las cuerdas. Su diseño se fija en Italia entre los siglos XVII y XVIII. En los de cuerda punteada, el puente va encolado.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 396; Randel, D. M. (2004), p. 838; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.857

Puente (2)

Plataforma elevada que forma parte del teatro de títeres*. Su función es la de dominar el movimiento de los muñecos.

Ref.: Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 126

Puente de maniobras

En el teatro, puentes de trabajo colocados contra las paredes laterales del escenario desde los cuales el maquinista o tramoyista especializado, llamado telarista en España y sofista en algunos países latinoamericanos, realizan las maniobras de cuerdas para mover los decorados* colgados. En él se ubican el clavijero*, en el borde hacia el área de actuación, y en el borde hacia la pared del escenario, la baranda de mordazas* para el control del sistema contrapesado. También llamado galería de tiros, puente de tiros, pasarela de servicio, pasillo de tramoyista y estrada.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.474; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 126

Puente de tiros

V. Puente de maniobras

Pulgareles

Nombre específico de las castañuelas* en Aragón.

Ref.: Udaeta, J. de (1989), p. 86

Pungi
Instrumento aerófono* hindú compuesto por dos tubos* de caña o planta de pantano llamada *jivala*, pegados el uno al otro e insertados en una calabaza con forma de bombilla. La boquilla* se encuentra en el extremo más pequeño de la calabaza. Uno de los tubos es un bordón* que emite una única nota, mientras que el otro, provisto de siete agujeros, que se pueden ajustar con cera de abejas, produce la melodía.
El *pungi* es el instrumento de los encantadores de serpientes hindúes y se utiliza mucho en la música folclórica.
Ref.: Dutta, M. (2008), pp. 17-18; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 94

Punta
V. Cabeza (1)

Puntero
En la gaita*, y por extensión en la cornamusa*, tubo* melódico de sección cónica unido al odre o vejiga. Suele tener siete agujeros anteriores y uno posterior. Por lo general, la madera de los tubos suele ser de boj. Se diferencia del bordón* en que produce una sola nota.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 397; Randel, D. M. (2004), p. 839

Puppi
Uno de los máximos ejemplos de títere de varillas* manejado desde arriba. Los *puppis* sicilianos tienen solo una o dos varillas con las que se los desplaza por el escenario, siendo sus movimientos muy esquemáticos y toscos. Según sea su procedencia de Catania o de Palermo presentan pequeñas modificaciones técnicas que les distinguen.
Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Q

Qânûn

Cítara* pulsada de Oriente Medio. Consta de 50 a 100 cuerdas* de metal, tripa o nailon dispuestas en órdenes de tres sobre una caja poco profunda trapezoidal o semitrapezoidal. El intérprete lo coloca horizontalmente sobre las piernas y pulsa o rasguea las cuerdas con plectros* colocados en los dedos de las manos.

Su uso se extiende desde India al Magreb y ocupa un lugar especialmente relevante en la música culta de Turquía y de los países árabes.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 843

Qaraquebs

Tipo de castañuelas* metálicas en forma de "8". Tienen diferentes tamaños y un estridente y festivo sonido.

Son muy utilizadas en el folclore marroquí.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 47

Qin

V. Ku ch´in

Quinterne

V. Mandora

R

Rabab
V. Rababa

Rababa
Tipo de violín monocorde* primitivo. La *rababa* está compuesta por una caja de resonancia* cubierta por la parte delantera y trasera con piel de cordero.
Este instrumento suele acompañar al canto en Jordania y Siria.
Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 27

Rabel
Instrumento cordófono* frotado con arco* y cuerpo periforme con fondo arqueado. Está formado por una caja de resonancia*, un mástil* y un clavijero*, donde van sujetas de una a cuatro cuerdas* de tripa o de crin de caballo, que se extienden a lo largo de la caja hasta un cordal, normalmente de cuero. La tapa superior de la caja puede ser de piel, hojalata o de madera y, a diferencia del violín*, la caja no tiene alma*.
En latín aparece como *rebeca* y *rebecum*. En occitano eran usuales los nombres de *rabey, rebeb, rebec* y *ribec*, mientras que en francés fueron frecuentes, durante la Edad Media, las voces *rebebe, rebeble, rebelle, rebesbe, ribelle* y *rubebe*. La palabra moderna *rebec* no se encuentra en documentos franceses hasta el siglo xv (a veces como *rebecq*), tomada, según Joan Coromines (1954), del castellano *rabé*. En catalán medieval eran frecuentes el uso de *rabeu* y *rebeu*, así como el diminutivo *rabeuet*. Ya a partir del siglo xv su equivalente será *rabequet*. En francés también fue frecuen-

te la voz diminutiva *rabouquin*. El castellano *rabé* se documenta en el *Libro del Buen Amor* (*ca.* 1322), del Arcipreste de Hita (*ca.* 1283-*ca.* 1350). En el siglo XVI, se convertiría en habitual el término rabel (en el *Diccionario de autoridades* de 1570 ya aparece esta voz). La forma quedará fijada ya en los escritores y poetas del Siglo de Oro y con el tiempo pasará a tener únicamente un carácter pastoril.
Las distintas formas que actualmente tiene el rabel (forma de "8" con tapa inferior plana, forma cuadrada, forma oblonga con tapa inferior abombada, etc.) hablan de su origen diverso. En algunos casos, procede del *rebab** árabe, y el intérprete lo toca sentado y apoyándolo sobre las rodillas y, en otros, proviene de la fídula* europea medieval y se toca sobre el pecho.
Paulatinamente, el rabel propiamente dicho irá desapareciendo y solo se conservará su nombre para describir aquellos instrumentos de arco de rústica factura, a menudo construidos por su tañedor. Aún se conservan en algunas zonas de Extremadura y de Castilla.

[Fig. 26]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 404; Andrés, R. (2009), pp. 369-373; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 40; Randel, D. M. (2004), p. 846; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 46; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 163-166

Radio de rueda

Rayo de la rueda.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.890

Ranasringa

732 Trompa* hindú de cobre o de aleaciones de este metal, doblemente curvada. Puede tener la forma de una serpiente o de una medialuna. Su sonido es potente y penetrante, y se complementa con el ruido causado por los anillos de metal que se encuentran alrededor del tubo.
Este instrumento ha sido utilizado tradicionalmente para tocar fanfarrias en ferias, festivales religiosos y otras ceremonias. Los orígenes de las tradiciones musicales de India se remontan hasta el tercer milenio antes de nuestra era y, por lo tanto, son de las más antiguas del mundo. En India se cree que los instrumentos musicales tienen un origen divino. La música clásica hindú cuenta con unos 500 instrumentos relacionados con la filosofía, la religión y la mitología del país.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 92 y p. 94

Rascador

Instrumento idiófono* de golpe directo que se construye cortando muescas en un palo, hueso, calabaza, trozo de bambú, etc., y que se rasca con un palo o barra metálica.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 406; Randel, D. M. (2004), p. 851

Raspadero mochilero

Instrumento idiófono* raspado, con una de sus caras estriadas.
Se llama mochilero porque, generalmente, lo llevan pastores y carreteros en sus mochilas o alforjas.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 209

Raspador
V. Rascador

Realejo
Pequeño órgano positivo* de lengüeta* utilizado principalmente durante los siglos XVI y XVII. El realejo cuenta con un pie o soporte propio, formando un cuerpo con el teclado*, los fuelles*, el secreto* y la caja. Contrariamente a los modelos de órganos portátiles* anteriores, tiene pedestal* propio, en el que se ocultan generalmente sus dos fuelles de cuña. Su forma general es la de un armario más o menos artísticamente decorado, según los usos. Unas pequeñas puertas o batientes ocultan o dejan ver los tubos del secreto, y por ellas se hacen la afinación y reparaciones. Otra puerta alargada protege el teclado, que sigue siendo de cuatro octavas con la primera corta. Dispone de registros partidos, cuyas correderas (de tres a siete) salen por los costados del secreto. Es portátil, pero para su desplazamiento necesita el esfuerzo de cuatro hombres. El realejo también recibe el nombre de "procesional" por disponer de andas* que, en manos de cuatro hombres, es portado en las procesiones dentro y fuera de los templos, prestando un servicio musical.
Los museos europeos y españoles cuentan con un reducido número de estos instrumentos, casi todos construidos en el siglo XVI y XVII. Siguieron empleándose a lo largo de todo el siglo XVIII, decayendo en el siguiente. Sus cualidades musicales sonoras y tímbricas, hoy justamente apreciadas, han logrado que los maestros organeros actuales vuelvan a construirlos en variadas versiones, con destino al estudio del órgano, acompañamiento de coros y conciertos.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 406; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 160; Randel, D. M. (2004), p. 852; Lama, J. A. de la (1982), pp. 14-15

Realejo de Biblia
Realejo* de pequeñas dimensiones que podía doblarse como un libro. Los fuelles* tienen la forma de una Biblia, lo que explica el nombre. El manual* se divide en dos partes plegables, y los tubos con lengüeta* están en su interior.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 160; Randel, D. M. (2004), p. 852

Rebab
Laúd* de cuerda frotada con arco* constituido por una caja de resonancia* de madera excavada en forma ovoide alargada, que se coloca en posición diagonal apoyado sobre la rodilla derecha. La tabla armónica* tiene la parte superior de madera ornamentada por dos o tres rosetones* excavados y la inferior cubierta por una piel de cabra. El puente*, de caña, soporta dos cerdas gruesas de tripa afinadas por quintas que, en su otro extremo, se sujetan en un clavijero* curvado hacia atrás. Mientras un corto y recio arco* frota las cuerdas, los dedos de la mano izquierda estiran o presionan las cuerdas en el aire, sin contacto con la tapa. El *rebab* egipcio tiene algunas diferencias formales y materiales con respecto al anterior (utilizado en la zona noroccidental del continente); así, la caja de resonancia es trapezoidal, con sus lados de madera y la parte frontal y el fondo de pergamino.

El *rebab* es uno de los instrumentos más originales y antiguos del Magreb y el único realmente árabe. Es utilizado en Egipto, África noroccidental, India, el archipiélago malayo, Java, Sumatra y Asia central.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 35; Paniagua, E. (2003), p. 25

Rebaba

V. Rababa

Reclam de xirimies

Clarinete doble* ibicenco compuesto por dos cañas de sección cilíndrica que, debido a la morfología de su lengüeta*, viene a denominarse *idioglótico* por la etnomusicología. Ambos cuerpos tubulares están situados uno al lado del otro y unidos entre sí por dos hilos colocados en los extremos. En cada caña aparece una lengüeta simple batiente cortada directamente sobre el propio tubo*, con dos pequeñas hendiduras en la embocadura. Cada cuerpo tubular cuenta con cuatro agujeros colocados simétricamente.

Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), p. 228

Reco-reco

Variante de rascador* con forma de huso, está fabricado con madera dura y presenta cortes circulares, bastante próximos, formando una superficie dentada; así como varias aberturas de resonancia. El sonido se produce al frotar dichos cortes con una baqueta* o varilla mediante un movimiento rápido y continuo.

El *reco-reco* es un instrumento típico brasileño, aunque se puede encontrar en múltiples manifestaciones culturales en toda la América Latina. Se creó para reemplazar al sapo cubano* en Europa.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 51; Frungillo, M. D. (2002), pp. 271-272

Red de seguridad

Aparejo hecho con hilos, cuerdas o alambres trabados en forma de mallas, y convenientemente dispuesto para proteger a los artistas o al público, en ciertos números de circo y en determinados espectáculos de teatro.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1504; Gómez García, M. (1997), p. 703

Redoblante

V. Caja

Regal

V. Realejo

Regal-Biblia

V. Realejo de Biblia

Remolque de fieras

Vehículo para transportar y encerrar a los animales durante los espectáculos circenses. Algunos son semi-remolques, otros vehículos-jaulas o camiones dotados de una carrocería especial con rejas.

En principio, en las *menageries*, los domadores presentaban sus números directamente en estos remolques o furgones. Después de la Segunda Guerra Mundial, los grandes circos europeos han renovado su parque con excedentes de la armada americana.

[Fig. 62]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 1, *s.v.* bétaillères, p. 73 y vol. 3, *s.v.* voiture-cage, p. 183

Requinto

Tipo de clarinete* pequeño de unos 25 cm a 30 cm de longitud. Se trata de un tubo* cónico, generalmente de madera aunque también pueden ser de metal, dividido en dos partes, con seis agujeros. En el extremo más estrecho de ese tubo se coloca una pieza metálica llamada tudel* donde se inserta el órgano* sonoro, que es una doble lengüeta* hecha de caña. La escasa longitud del tubo con respecto a otros instrumentos similares contribuye a su denominación, pues suele estar afinado una quinta más que las dulzainas* normales (en la bemol, en mi bemol y en re). Aunque la pipa se hace habitualmente con una caña desbastada, no es extraño encontrar alguna hecha con cuerno pulimentado y con plumas de grandes aves como la avutarda.

El requinto tiene el mismo origen que la dulzaina. Sin embargo, la doble vía de desarrollo –en las capillas cortesanas y en el medio rural– es probablemente el motivo por el que en la actualidad se encuentran modelos de diverso tamaño.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 413; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 36; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 83; Tranchefort, F-R. (1985), p. 233

Rescélica

V. Araceli

Resonador

Cada una de las cavidades que se producen en el canal vocal por la disposición que adoptan los órganos en el momento de la articulación. Dicha cavidad está formada por el cuerpo* de un instrumento musical*, en donde se aloja el aire que entra en resonancia al recibir estímulos de ondas acústicas o electromagnéticas de determinadas frecuencias. El resonador predominante determina el timbre particular de cada sonido, siendo más grave cuanto mayor sea su dimensión.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 413; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.958

Retablo de marionetas

Teatro de títeres* propio de los siglos XVI y XVII, compuesto por títeres* articulados que se movían por procedimientos mecánicos. También se le conoce con el nombre de máquina real.

Originalmente, eran instalados en los retablos de las iglesias, de donde deriva su nombre. Más tarde, fueron expuestos en casas particulares.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.533

Rhombos

Zumbadora*, en forma de rombo o, en ocasiones, de pequeña rueda, utilizada fundamentalmente en los cultos mistéricos y en las ceremonias de iniciación en el mundo griego.

Ref.: Greenberg, M. (ed.), ThesCRA, vol. 2 (2004), *s.v.* music, p. 348; Daremberg, CH. et Saglio, E. D. M., t. 4, vol. 2, pp. 863-864

Rodillera
Cada una de las palancas, por lo general en forma de "U", que en instrumentos musicales* como el órgano*, armonio* o en los primeros pianos*, acciona el instrumentista con las rodillas. En el órgano actúan como tirador de registro de algunos juegos, generalmente de la trompetería de fachada. En el armonio accionan el gran juego y la expresión. En los primeros pianos libera los apagadores*, permitiendo la resonancia libre de las cuerdas* de manera similar al pedal de resonancia*; a veces dividía la función entre dos para permitir un control independiente de cada mitad del teclado*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 420

Rola-bola
Rulo de equilibrio* sobre el que se coloca una tabla o plancha. El número consiste en mantenerse de pie, en equilibrio, sobre este ensamblaje inestable.
La creación de esta disciplina de equilibrio acrobático se atribuye al francés Vasques, en 1898. Considerado durante mucho tiempo como arte menor, el *rola-bola* evoluciona de manera espectacular a partir de 1968. Crazy Monroë impone un nuevo estilo más dinámico, los Marthys añaden notas de humor al número y el español Abilio consigue con gran éxito llegar a apilar siete rulos.
Aunque este número se considera una creación francesa, el nombre con el que es más conocido el objeto es con el término inglés *rola-bola*. En Francia, sin embargo, se conoce con el nombre de *rola-rola*.

Ref.: Fouchet, A. (2006), *s.v.* rolla-bolla, p. 187; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* rola-rola, p. 94

Rola-rola
V. Rola-bola

Rolla-bolla
V. Rola-bola

Rollo de pianola
Carrete ancho que enrolla un papel perforado que, al desplazarse a través del mecanismo de un instrumento automatófono*, provoca que suene por coincidencia de los agujeros con las notas correspondientes. Algunos rollos pueden taladrarse en el curso de una interpretación real o realizarse los taladros directamente.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 420; Randel, D. M. (2004), *s.v.* pianola, p. 804

Roncón
V. Bordón

Roseta
En los laúdes* e instrumentos afines, así como en los claves*, es una abertura acústica redondeada, generalmente practicada en el centro de estos instrumentos, en la

que se ha insertado una talla decorativa. Algunas rosetas pueden presentar motivos esculpidos en marfil. La misión de esta abertura acústica es poner en contacto el interior de la caja de resonancia* con el aire ambiental.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 423; Randel, D. M. (2004), p. 893; Tranchefort, F-R. (1985), p. 343

Rosetón

V. Roseta

Rotta

V. Arpa-salterio

Roulotte

V. Caravana

Rueda

Objeto o mecanismo circular que puede girar sobre un eje para facilitar una transmisión o un desplazamiento.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (1996), p. 1.995

Rueda alemana

Aparato gimnástico compuesto por dos grandes círculos paralelos unidos por seis travesaños, cuya creación, en 1925, se atribuye al alemán Otto Ficks. El acróbata se tiende en el interior de este doble círculo, de pie, con los brazos y las piernas abiertas, consiguiendo mover el aparato en todos los sentidos, ayudado por el propio impulso del artista.

Este aparato, también llamado rueda del Rhin o rueda gimnástica, se populariza en Alemania en el periodo de entreguerras, extendiéndose más tarde por toda Europa.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* roue allemande, p. 97

Rueda de la muerte

En el circo, aparato de metal cromado, de gran talla, compuesto por una rueda de gran diámetro fijada a una larga viga, que a su vez se acompaña de un contrapeso en uno de sus extremos. El aparato gira en torno a un eje fijado en medio de la viga. El acróbata se mantiene de pie, encima de la rueda y marcha en sentido inverso al movimiento de la pieza. A medida que el ritmo se va incrementando, el artista debe aumentar la velocidad para mantener el equilibrio. Este número puede presentarse con dos acróbatas.

La rueda de la muerte, denominada en origen "rueda del espacio", fue inventada y construida por Clay Beckett en 1952, quien la bautizó con el nombre de "la rueda giratoria propulsada por sí misma". El número fue presentado oficialmente en 1961 en el Ringling Bros and Barnum y Bailey Circus, a lo largo de una gira en América del Sur, por Leigh y Nancy Heisinger, bajo la denominación *The Aerial Sensation Leigh*. Tras el éxito obtenido, el número fue retomado por Johnny Luxem, los Geraldos o los Ron Ritas; en 1975, por Elvin Bale, y más tarde por los Corona, entre otros, bajo la nueva denominación de "rueda giratoria" o "rueda de la muerte". En

la actualidad, y bajo su actual denominación, la rueda de la muerte es una de las mayores atracciones del Circo del Sol.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* roue de l´espace, p. 98

Rueda del diablo

Gran cilindro vertical de madera en el que un ciclista gira a gran velocidad, evocando la imagen de una ardilla trotando en su rueda.

Esta atracción circense, llamada en principio *Trick Riding*, fue presentada a comienzos del siglo xx por Lotte Brandon, y más tarde, ya bajo la denominación de "rueda del diablo", por Tom Butler y Caldwell en 1903.

Ref.: Denis, D., vol. 3 (1997), *s.v.* roue du Diable, p. 98

Rueda del espacio

V. Rueda de la muerte

Rueda del Rhin

V. Rueda alemana

Rueda gimnástica

V. Rueda alemana

Rueda infernal

Rueda del diablo* móvil, accionada por un motor eléctrico que hace girar el aparato en sentido inverso a la marcha del ciclista.

Esta atracción circense fue retomada en 1925 por Willy Mauss.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* roue infernale, p. 98

Ruiseñol

V. Silbato

Rulo de equilibrio

Artilugio circense en forma de cilindro o rodillo, y en ocasiones con figura de cono truncado, sobre el que los artistas realizan juegos de equilibrio, normalmente colocando sobre ellos una o varias tablas.

Por lo general, los rulistas o antipodistas (artistas que utilizan las piernas y los pies) realizan los ejercicios sobre un pedestal, algunos de hasta 3 m de altura. Para colocarse sobre el rulo, el equilibrista tira la tabla sobre él dando un salto. A partir de ahí, se realizan una serie de ejercicios utilizando distintos aparatos como lazos, aros* o fustas, dando saltos y realizando piruetas.

Ref.: Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 34; Higuera Guimerá, J. F. (1998), p. 274; Villarín García, J. (dir) (1979), fasc. 0, p. 20

Rute

Cepillo de abedul utilizado para tocar tambores* de diversos tipos. En Europa es introducido en el siglo xviii con la música jenízara turca. En el siglo xx se sustituye por la escobilla* metálica.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 425; Randel, D. M. (2004), p. 897

S

Sacabuche

Instrumento aerófono* barroco equivalente al antiguo trombón* de varas.

El término "sacabuche" está compuesto por los verbos *saquer*, "tironear", y *bouter* "poner hacia" (con anterioridad este vocablo se aplicó al arma empleada en las acciones de asalto, consistente en una especie de garfio utilizado para descabalgar al jinete enemigo). En Francia se hallan diversas grafías, como *saquebute* y *saicqboute*. Joan Coromines (1954) indica como la primera documentación castellana la *Crónica del condestable Miguel Lucas* (1470). El término trombón no comenzará a utilizarse de modo generalizado hasta mediados del siglo XVIII.

El verdadero impulso del sacabuche tuvo lugar en Italia, especialmente a partir del siglo XVI, donde se crearon un gran número de agrupaciones de cornetas* y sacabuches con actuaciones en diferentes conciertos (Concerto Palatino della Signora di Bologna), tradición que continuó hasta el siglo XVIII. Enrique VIII de Inglaterra (1491-1547) tuvo a su servicio diez músicos de sacabuche, instrumento que incrementó su presencia en la vida musical inglesa hasta encontrar en el siglo XVII un tratamiento especial por parte de compositores como John Adson.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 426; Andrés, R. (2009), pp. 383-387; Randel, D. M. (2004), p. 898

Sacabuches

V. Sacabuche

Sahnai

Chirimía* del norte de India, de tamaño menor al del *nagasvaram* del sur de esta península, pero con una construcción, técnica de ejecución y papel social muy similar.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 898; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 283-284

Salpinx

Tipo de trompeta recta*, de formato largo o medio, utilizada en el mundo griego para dar la señal de combate, así como en determinados rituales. Por lo general, presentaba tres tipos de pabellón*: ovoide, acampanado o en forma de vaso.

El único, o uno de los únicos ejemplares conservados, que data del siglo v a.C., mide 157 cm (Museum of Fine Arts de Boston), y está formado por 13 piezas cilíndricas de marfil, fijadas las unas a las otras por largos anillos de bronce, del mismo metal que su pabellón, con un ligero acampanamiento.

Su uso está relacionado con el sacrificio, sobre todo en sus etapas preliminares. En Argos está especialmente ligado al culto de Dioniso y al de Atenea. Con el nombre de *naffir** es utilizada en Marruecos para fiestas religiosas y batallas.

Según la leyenda, la trompeta fue inventada por Tirreno, héroe epónimo de los tirrenos, hijo de Heracles y Onófele. Su hijo Hegeleo introdujo su uso bélico entre los dorios y los heráclidas, erigiendo en Argos un templo en honor de Atenea. Esta referencia, entre otros, se puede encontrar en Pausanias (II, 21, 3). A veces, la tradición es protagonizada por Melas, mientras que otras fuentes atribuyen a Piseo, héroe etrusco, la invención del *salpinx*.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 387-388; Greenberg, M. (ed.), ThesCRA, vol. 2 (2004), *s.v.* music, p. 348

Salterio

Cítara de tabla* pulsada de la Europa medieval, compuesta por una caja de resonancia* plana de madera, uno o varios oídos de roseta* y un número variable de cuerdas*. Se realizaban en formas diferentes: trapezoidales, cuadradas, rectangulares, triangulares y de "hocico de cerdo" –trapezoidal con los laterales curvados hacia dentro–.

La cítara, de la que deriva el salterio, se le denominaba en Oriente *santir* o *santur*. De origen persa, tuvo un arraigo notable en la civilización caldea donde se le conoció con el nombre de *psanterin* o *psantrin*, probablemente del griego *psallo* ("herir", "pulsar", "pinzar una cuerda"). En los textos griegos, se presentaron como equivalentes de un instrumento de cuerdas pulsadas las voces *psaltérion* y *trígonon*. La documentación más antigua de un instrumento del tipo *santur* se recoge en textos babilónicos (1600 a.C-911 a.C.) y asirios (911 a.C.-612 a. C.). A partir del siglo x, en el ámbito arábigo se utilizará indistintamente con el de *qânûn*. En la carta apócrifa de san Jerónimo a Dardanus se menciona un *psalterium decachordum* de forma cuadrada en manos del rey David.

Su nombre procede del griego *kanón*, en latín *canon*, que es un salterio trapezoidal todavía en uso en el norte de África y en el Asia Menor. El griego *psaltérion* influyó en el latín tardío *psalterium*, *psalmus* ("canto con acompañamiento de salterio") (Coromines, 1954). En castellano, se documenta en el siglo xiii en los *Milagros de*

Nuestra Señora y en el *Libro de Alexandre*, estrofa 1545, de Gonzalo de Berceo (*ca.* 1180-1250), conservándose, aunque de manera parcial, la palabra *psalterio* hasta el siglo XVIII. Covarrubias (1611) ya utiliza el término salterio, y durante los siglos XVI y XVII se compartirán ambas grafías.

El *santur*, en su sentido específico, será el punto de partida del instrumento llamado dulcemel* en la España medieval y renacentista. Una de las diferencias del dulcemel con respecto al salterio será la forma de ataque de las cuerdas, ya que en el primero se produce mediante la percusión de una varilla o macillo, mientras que en el salterio la cuerda se pulsa.

En las representaciones iconográficas sobre este instrumento se muestran diferentes posiciones y técnicas de ejecución: horizontal sobre los muslos o vertical contra el pecho, con las cuerdas pulsadas con los dedos o con un plectro*. En la actualidad, la tradición se ha conservado tan solo en determinadas zonas de Aragón, País Vasco francés y español y el Bearn. También se puede encontrar con el nombre de *chorus* o tambor de cuerda. El salterio pervive en algunas tradiciones romerías del pirineo aragonés como la romería a santa Orosia.

[Fig. 18]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 429; Andrés, R. (2009), pp. 388-393; Randel, D. M. (2004), p. 903; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 48; Jensen, S. (2002), pp. 267-269; Satué Oliván, E. (1991), pp. 245-246

Salterio de mesa

Salterio* que cuenta con 25 órdenes, dos oídos y varios puentes que descansan sobre la tabla armónica*. El instrumento se tocaba apoyado sobre una mesa o sobre las rodillas del ejecutante.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 393

Salterio doble

Salterio* de madera con funda.

[Fig. 19]

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 127-128

Salterio triple

Salterio* de madera sin funda.

[Fig. 17]

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 128

Sampe

Variante de laúd* de la cultura de los dayak, población nativa de la isla de Borneo, fabricado en madera de una sola pieza y vaciado en su parte trasera. El *sampe* suele tener una forma oval, aunque la base es recta. Se trata de un instrumento de cuerda, siendo dos de estas de metal. El *sampe* suele presentar una decoración mediante incisión con motivos de animales, líneas curvadas y adornos florales. Para fijar las cuerdas* se utilizan cuatro trastes* marcados someramente y un quinto que sobresale más. El mástil* suele representar tallas con formas zoomorfas o antropomorfas.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 156

Samsònia
Nombre con el que se le conoce al birimbao* en algunas localidades catalanas, como en la localidad de Ripoll.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 429

San hsieng
V. San xien

San xien
Laúd de mástil largo* procedente de China. El *san xien* es más grande que el *pi-pa**, está compuesto por un esbelto mástil* que termina en un clavijero* y tres cuerdas*. El mástil y el clavijero están realizados en una sola pieza de madera que atraviesa la pequeña caja de resonancia*, circular y de fondo plano. Esta caja suele estar tallada, pintada y cubierta con piel de serpiente en los dos extremos.
Según las fuentes, este instrumento apareció en China, en la época de la dinastía Ch`in (entre 221 y 207 a.C.). Se suele tocar durante las narraciones clásicas en las que se alternan la declamación, el canto y el acompañamiento instrumental.
Ref.: Paniagua, E. (2003), *s.v.* san hsieng, p. 19; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 160; Tranchefort, F-R. (1985), p. 124

Sansa
V. Sanza

Santur

V. Santúr

Santúr
Cítara* del norte de India, especialmente de la región de Kashmir, de origen persa. Tiene una caja de resonancia* trapezoidal de madera con algún oído en sus laterales. En la tapa armónica se colocan unos puentecillos móviles, situados proporcionalmente a la longitud de las cuerdas, que son metálicas y triples para cada nota.
El *santúr* es origen del instrumento llamado dulcemel* en la Europa medieval y debido a sus sistema de cuerda percutida es precursor remoto del clavicordio*, el *cimbalom** y el piano*. El tañedor del santúr lo sitúa sobre sus rodillas y deja rebotar sobre las cuerdas las varillas con las que se percute, consiguiendo glisandos y sutiles sonoridades.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 111; Paniagua, E. (2003), p. 29

Sanza
Instrumento idiófono*, del tipo de los lamelófonos, característico del África central, formado por láminas flexibles vegetales o metálicas, en un número que oscilará desde tres hasta cerca de cuarenta. Estas láminas se colocan sobre una pieza de madera plana y hueca, o sobre una caja rectangular (a veces semicircular o casi circular) conformada mediante la unión de varios tallos cortados o de secciones de pecíolo de palmera. Esta pieza hace las veces de caja de resonancia*. Las láminas se sujetan a la caja mediante una barra transversal con un alambre, apoyándose en dos caballetes* ligeramente curvos. Las láminas más largas se sitúan en el centro y las más

cortas hacia los extremos. El instrumento lleva a menudo pequeñas conchas o bolitas vegetales en la caja de resonancia o sobre las mismas láminas. El tamaño es variable: los modelos más pequeños no sobrepasan los 20 cm de largo por 10 cm de ancho, con una altura de unos 3 cm; los modelos medianos suelen alcanzar los 25 cm de largo por 15 cm de ancho, y los modelos grandes los 40 cm de largo, en cuyo caso las láminas, debido a su grosor, suelen reducirse a cinco. En Europa, el instrumento es conocido como "piano de pulgares". El nombre original es *mbira*; *sanza* o *sansa* es una palabra de origen babilónico utilizada por etnomusicólogos. La *sanza*, a menudo, es considerada como un objeto sagrado, participa en las ceremonias entorno a los ritos iniciáticos y, al mismo tiempo, sirve de acompañamiento de canciones de cuna y de juegos infantiles.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 22; Santos Moro, F. de (2004), p. 44; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 302-306; Tranchefort, F-R. (1985), p. 66

Sapo cubano

Versión cubana y brasileña del *güiro** que se construye con un tubo de bambú abierto en un extremo (abertura de resonancia). En el cuerpo del tubo se hace un corte longitudinal y varios cortes transversales. El sonido se produce al frotar el instrumento con una varilla que tiene forma de tenedor.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 51

Sarang

V. Sarangi

Saranghi

V. Sarangi

Sarangi

Instrumento cordófono* de cuerda frotada del norte de India, Pakistán y regiones montañosas afganas. El *sarangi* consta de un cuerpo excavado en una sola pieza de madera de cedro, un tiro muy corto y gruesas cuerdas*, que, activadas por un arco* de factura muy recia, no necesitan ser presionadas contra el diapasón* por el intérprete. Tanto el mástil* como la caja de resonancia* forman un solo cuerpo que sustenta las tres cuerdas melódicas, un bajo y 34 cuerdas simpáticas o resonantes. La caja se encuentra atravesada en su interior por una barra de sujeción que contrarresta la fuerte tensión de la piel que sirve de tapa armónica. Las escotaduras, que permiten el paso del arco, son asimétricas, siendo más amplia la de la izquierda. El puente* descansa sobre una piel de cabra y tiene forma de elefante, acogiendo en una sola pieza el entramado de cuerdas que conforman el instrumento. Para tocarlo, el intérprete coge el instrumento en posición vertical.
La mayoría de los instrumentos musicales en India están ligados a las divinidades debido al origen musical de los cantos védicos. Los cordófonos, con cuerdas que resuenan por simpatía, junto con las flautas traveseras* y los múltiples tambores*, son sus instrumentos más representativos.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 99; Randel, D. M. (2004), p. 905; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 144; Paniagua, E. (2003), p. 11 y p. 27; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 167; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 294-295; Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 132

Sarinda

Fídula* de tres cuerdas* con un diapasón* corto de Pakistán, India, Nepal y Afganistán. Es de menor tamaño y más sencilla que el *sarangi**, de madera excavada y tallada decorativamente. Tiene cuatro cuerdas simpáticas. Las pronunciadas depresiones de los lados facilitan los movimientos del arco* al cambiar de una cuerda a otra. La mitad inferior de la caja tiene tapa de piel y la superior está abierta. Su forma recuerda a una calavera.

El *sarinda* es de uso popular y callejero.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 99; Randel, D. M. (2004), p. 905; Paniagua, E. (2003), p. 24

Sarod

Típico laúd* del norte de India, descendiente moderno del *rabob* pakistaní. La caja de resonancia* es hemisférica y está cubierta por una membrana*, en cuya parte inferior lleva un puente*. El mástil*, casi tan ancho como la caja, se va estrechando poco a poco hasta llegar al clavijero*, más estrecho; su parte superior está provista de una placa lisa de metal que hace las veces de diapasón*, sin trastes*. El *sarod* tiene cuatro o cinco cuerdas* melódicas, tensadas mediante grandes clavijas* laterales, y 11 o 16 cuerdas simpáticas, tensadas por pequeñas clavijas clavadas en un lado del mástil. Las cuerdas melódicas son paralelas y las simpáticas atraviesan una parte del mástil y de la tapa de manera oblicua, para unirse finalmente con las melódicas sobre el cordal. Este instrumento se toca con un plectro* de marfil o de concha de coco. Su caja se apoya sobre el antebrazo derecho, manteniéndose el instrumento en posición casi horizontal.

Generalmente, se trata de un instrumento solista al que acompaña la tabla* y la *tanbûr**.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 100; Randel, D. M. (2004), p. 905; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 298-299; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 121-122

Saron

Metalófono* muy característico de Java e instrumento destacado de la orquesta *gamelang*. Está compuesto por siete gruesas barras de bronce o de hierro dispuestas en la parte más alta de una armadura con forma de cuna. Las barras son de 2 cm de espesor y sus extremos son ligeramente más anchos; se golpean con baquetas* de cuerno o madera. El instrumento suele estar decorado con figuras de dragón. En Bali se le conoce con el nombre de *pegumal*.

Los metalófonos se tocan en parejas, de modo que uno de ellos actúa con un registro más agudo que el otro. El grupo interpreta las notas del ritmo básico en diferentes octavas, produciendo un sonido brillante característico.

La música *gamelang* en Bali se desarrolló de manera independiente, con posterioridad a la desintegración del imperio indo-javanés en el siglo XVI y el advenimiento del islam. Algunos nobles locales se trasladaron entonces a la pequeña isla, lo que determinó el desarrollo independiente de la tradición *gamelang*. La orquesta *gamelang* se ha convertido en el máximo representante de la música de Indonesia y Java. El término se traduce como "golpe de martillo". Según la leyenda, el dios javanés Sang Hyang Guru utilizaba los *gongs** para convocar a los otros dioses, sonido que originó la música *gamelang*.

Esta orquesta tradicional puede tener hasta 75 instrumentos de percusión diferentes, agrupados en 20 familias. En ella, el papel protagonista lo ostentan los *gongs* de todos los tamaños y formas.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 78-79 y p. 91; Randel, D. M. (2004), p. 905; Tranchefort, F-R. (1985), p. 319

Sarrusófono

Instrumento aerófono* de metal de tubo cónico* con válvulas* y lengüeta* doble.
El *sarrusófono* debe su nombre al director de banda musical francés W. Sarrus, quien en 1856 creó un diseño para construir el instrumento en varios tamaños, desde el soprano hasta el contrabajo*. Es habitual en las bandas militares, pero también se utiliza esporádicamente en la orquesta sinfónica como sustituto del contrafagot.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 216

Saxhorn

Instrumento aerófono* de metal de tubo cónico* con un pabellón* acampanado de anchura media. El instrumento fue inventado por el fabricante belga Adolphe Sax hacia 1840. Al contrario que en otros instrumentos de metal, su boquilla* tiene forma de embudo y no de copa. Sax mejoró el diseño del *saxhorn* respecto de otros instrumentos contemporáneos, al añadirle un sistema más efectivo de llaves* y válvulas. La familia original del *saxhorn* dispone de siete tamaños, pero se expandió para incluir más modelos, cuyo diseño por lo general se basaba en la forma de un pabellón apuntado hacia arriba en ángulo recto respecto a la boquilla.
La gran autoridad de Sax hizo que el *saxhorn* fuera aceptado por las bandas militares francesas. Los cambios en su diseño, posteriores a la muerte de Sax, han hecho que se convierta en un instrumento casi idéntico al *Flügelhorn* alemán.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 216

Saxo

V. Saxofón

Saxofón

Instrumento aerófono* metálico de taladro cónico, llaves* y lengüeta batiente simple*. El saxofón se compone de cinco partes, tres de las cuales forman una pieza única: el cuerpo*, la culata y el pabellón*; las otras dos son móviles: la boquilla* se encaja en el extremo superior del instrumento, mientras que la lengüeta va sujeta en una boquilla de clarinete mediante tornillos. La pared del saxofón está abierta en tres grandes agujeros que se tapan mediante los platos y las llaves adecuados. Desde el principio estos instrumentos se han construido adoptando dos formas: los saxofones más pequeños, que se construyen con una forma recta; y los más grandes, que cuentan con un pabellón doblado hacia el intérprete.
Al saxofón se le puede considerar como una fusión de clarinete* y de oboe*, distinguiéndose del primero por producir un segundo registro al realizar el tránsito de armónico. Se escriben en clave de sol y tienen una extensión del si bemol2 a fa5. Los distintos modelos incluyen: sopranino en mi bemol, soprano en si bemol, contralto en mi bemol, contrabajo en mi bemol y subcontrabajo en si bemol.

El saxofón fue inventado por Adolphe Sax en 1841, en Bruselas, patentándolo cinco años después, una vez establecido en París. El instrumento se ha utilizado profusamente en el jazz y en la música popular, así como en las bandas militares y en otros grandes conjuntos de viento. También se usa, en cierta medida, en la música orquestal y de cámara. En la orquesta sinfónica, el saxofón fue utilizado por primera vez por Bizet, en su música para *L´arlésienne* (1872).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 429-430; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 229; Randel, D. M. (2004), pp. 906-907; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 95; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 236-237

Saxófono

V. Saxofón

Saz

Laúd de mástil largo* turco, aunque también se encuentra en Azerbaiyán y Albania. El cuerpo* tiene forma de pera y algunas versiones carecen de bocas o de agujeros. Las cuerdas* se fabrican de tripa seca o de nailon. Actualmente, en Oriente este instrumento se fabrica con trastes* colocados según la escala pitagórica, con dos trastes adicionales para la primera octava.

En el islam, el *saz* tiene un significado simbólico: el cuerpo del instrumento simboliza a Alí, el cuarto califa, y el diapasón*, su espada.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 113

Scabellum

Instrumento idiófono* romano de percusión con forma de sandalia que se calzaba en el pie derecho. El *scabellum* consistía en dos tablillas de madera o de hierro sobrepuestas, en cuya cara interior se fijaba una especie de castañuela*, que se abría al levantar el pie y se hacía entrechocar al bajarlo de nuevo, produciendo un sonido rítmico. Ciertos modelos contaban con una simple plantilla de madera, de gran grosor, que estaba seccionada y se abría con el impulso del pie.

El *scabellum*, aunque prácticamente desconocido en Grecia donde se le dio el nombre de *kroúpalon* y fue utilizado en los conjuntos instrumentales que tocaban en honor de Dioniso, fue, sin embargo, muy empleado en Roma como instrumento de percusión complementario de la tibia y del *aulós**.

Algunos músicos, especialmente auletas y tibicines, la usaron en el drama. Quien utilizaba este idiófonos era denominado *podopsophos*. Por lo general, se utilizaba para dar el tiempo en las pantomimas y a los bailarines, así como para anunciar el final de un espectáculo. Su función principal era por lo tanto la de marcar el ritmo. No se conocen representaciones anteriores al siglo II a.C.

Ref.: Andrés, R. (2009), s.v. kroúpalon, p. 258; Guidobaldi, M.ª P. (1992), p. 63; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 33-34

Scabillum

V. Scabellum

Sceptrum

Cetro real que ostenta el actor de tragedia que hace las veces de rey o de mandatario en una obra del antiguo teatro romano.

Al ser un símbolo de poder, su empleo está descartado en la comedia latina, incluso como parodia, pues se tratan temas de la vida cotidiana en los que el problema de los héroes trágicos no tiene lugar.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 221

Scheitholt

Cítara* horizontal germánica fuertemente arraigada en los siglos XVII y XVIII, con cuerdas* y bordones*. El fondo de la caja de resonancia* oblonga puede estar parcialmente cubierto o descubierto por completo. Su caja rectangular oscila entre los 58 cm y los 60 cm de longitud y su ancho era de 7 cm. Cuenta con cinco cuerdas* de metal que se pulsan con un plectro*, dos de ellas melódicas, casi siempre de acero, y las restantes destinadas al acompañamiento, por lo general de latón. La mano derecha sujeta el plectro y la izquierda digita las cuerdas o bien las pisa con un pequeño cilindro de madera. Puede presentar dos formas de clavijero*, truncado o de voluta.
El *Scheitholt* ha sido muy utilizado en Baviera, Bohemia, Austria, Suiza y las provincias del norte de Alemania, y aún participa en la música folclórica de algunas zonas alpinas. A partir de este instrumento se desarrolló la moderna cítara europea.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 314-315; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 138

Secreto

En el órgano*, cajón rectangular que contiene el mecanismo de distribución del viento a los tubos*. Se trata de una construcción hermética que contiene las ventillas (pieza de madera estrecha, rectangular, provista de bisagra y recubierta de piel, que puede abrirse por medio del movimiento de la tecla* para introducir aire en un tubo) y el mecanismo de los registros para los tubos de una división o cuerpo del órgano y a la que llega el aire procedente de los fuelles*. Cada división cuenta con su propio secreto.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 434-435; Randel, D. M. (2004), p. 914 y *s.v.* ventilla, p. 1074

Serpentón

Instrumento aerófono* de amplio taladro, boquilla* de metal o madera en forma de copa, un tudel* de latón y con un tubo* de madera en forma de serpentina ondulante o de serpiente, realizado en una sola pieza cortada en dos, hueca y encolada, y que suele estar cubierto con piel negra, con seis orificios en grupos de tres para los dedos. El instrumento suele tener 245 cm de largo. Tiene una extensión de octava y media y un timbre áspero, entre el de una tuba* y un fagot*.
Abbé Leboeuf (*Mémoire concernant l´histoire ecclésiastique et civile d´Auxerre*, 1743) señaló que el inventor del instrumento fue un canónigo de Auxerre, Edmé Guillaume, quien lo ideó en 1590. Sin embargo, se han encontrado muestras iconográficas de instrumentos muy similares anteriores a esa fecha, que pudieron haber inspirado al canónigo. En un anónimo flamenco de finales del siglo XV titulado *Concierto angélico* (Museo de Bellas Artes de Bilbao) aparece un ángel que toca un instrumento muy parecido al serpentón; el tudel le rodea el cuello, y el pabellón en lugar de continuar hacia una zona superior, cerrando una elipse, sigue hacia abajo. En cualquier caso, la opinión general coincide en señalar a Francia como su país de origen, donde surgió para doblar las voces del canto llano.

Hasta finales del siglo XVIII, su uso fue eclesiástico, dentro de la música sacra. A comienzos del siglo XVII se utilizaba para reforzar el canto gregoriano en muchas iglesias francesas. A finales del siglo XVIII, comenzó a utilizarse también en orquestas y en bandas militares. Se diseñó un modelo inglés para su utilización militar con curvas más rígidas, más abrazaderas y una posición para la mano derecha enfrentada a la mano izquierda. A comienzos del siglo XIX se añadieron tres o cuatro llaves*. En 1840 se intentó introducir, con escaso éxito, un juego completo de 14 llaves.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 441; Andrés, R. (2009), pp. 396-398; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 158; Randel, D. M. (2004), p. 921; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* serpent, p. 272; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* serpent, p. 348; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 114-115; Tranchefort, F-R. (1985), p. 276

Shákap

Instrumento idiófono* de entrechoque, típico de Ecuador, con el cual las mujeres llevan el ritmo de las danzas de la culebra, *tsantsa*, yuca y chonta, y en algunas ocasiones también en bailes sociales. Cada *shákap* está formado por una cinta con 12 haces de cascabeles*, seis a un lado y seis al otro. Las pepitas de *nupi*, *shuak* y *kumani* o el *kunku* (trozo de caparazón de un caracol de agua dulce) se encuentran sujetas por una fibra de *wasake*. En cada hilo de sujeción a la cinta se encuentran unas cuentas de color blanco y azul: 18 en la parte inferior, 20 en la intermedia y 30 en la superior.

Los hombres usan el *shákap* cruzado de un hombro hasta la cintura y las mujeres lo llevan atado a la cintura.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999), vol. 3, p. 306

Shamisen

Laúd de mástil largo* japonés construido con cuatro piezas de madera y recubierto con piel de perro o gato. La caja de resonancia* tiene forma rectangular redondeada, con la tapa y el fondo de cuero. Su largo mástil* sin trastes* atraviesa el cuerpo y sobresale ligeramente en el extremo opuesto. Sus tres cuerdas* son de seda y el plectro* con el que se pulsan tiene forma de hacha.

El *shamisen* fue un instrumento muy popular durante el periodo Edo (1615-1867), cuando se le compuso literatura específica (generalmente para *shamisen* y voz); junto con el *koto** y la flauta recta*, es el símbolo de la música japonesa. En la música de cámara contemporánea se combina con la flauta* *shakuhachi*.

En el teatro *Kabuki*, el *shamisen* era acompañado por una flauta e instrumentos de percusión.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 89

Sheng

Órgano de boca* de origen chino formado por un secreto* en forma de bol, cuyo perímetro está rodeado por 12 a 19 tubos de bambú insertados verticalmente, utilizado en los ritos de los templos confucianos y en diversas celebraciones profanas. Cada tubo cuenta con una lengüeta* metálica en su extremo inferior y un orificio que debe taparse para producir un sonido. El intérprete coge el *sheng* ahuecando las dos manos e inspira y expira, a través de una boquilla*, cubriendo varios agujeros al mismo tiempo para producir acordes.

El *sheng*, creado en China hace unos3.000 años, se hizo muy popular en el siglo XI a.C. En Europa empieza a llamar la atención durante el siglo XVIII, cuando se aplicó el principio de la lengüeta libre en varios instrumentos occidentales, como el armonio* y el acordeón*. En Oriente el *sheng* se utiliza como instrumento solista y en orquestas.

[Fig. 8]

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 73; Randel, D. M. (2004), p. 924; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 99-100; The New Grove Dictionary of music and musicians (1980), vol. 17, p. 248

Shinut

Nombre dado por los jíbaros (Amazonas) a un tipo de sonajero* de cerámica que contiene en su interior distintos tipos de semillas para producir el sonido.

Sho

Armónica de tubos japonesa u órgano de boca* muy similar al *sheng** chino. Se utiliza en la música *gagaku*.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 925; The New Grove Dictionary of music and musicians (1980), vol. 17, p. 261

Sikobekobe

V. Béányo

Silbato

Flauta globular* de bisel*, con o sin canal y cuerpo globular. El silbato adopta múltiples formas y se construye en distintos tipos de materiales (barro, caña o madera). Este tipo de instrumento se distingue por tener una cavidad que sirve como cámara de resonancia.

De la forma *sifilare* proceden el *siffler* francés y el *zufolare* italiano, de donde surgirán, respectivamente, los términos *sifflet* y *ciuffolo, zaffolo, zùffolo*, etc., referidos al silbato. Un derivado castellano es el de *chifla**. En España, la palabra silbato ya era de uso corriente a finales del siglo XV, generalizándose en la centuria siguiente.

La aparición del silbato como instrumento aerófono* constituido por un cuerpo provisto de un orificio de entrada y salida de aire, con exención de agujeros, suele situarse en el periodo Auriñacense II (*ca.* 25.000 años a.C.). Algunos de estos ejemplares se han podido atestiguar en Aurignac (Alto Garona) y en ciertos lugares de la Dordoña, como Les Eyzies, La Madeleine y Laugerie-Basse. En Istúriz, en la Baja Navarra, a principios del siglo XX se encontró un silbato perteneciente a ese mismo periodo.

Los silbatos han estado presentes en las más diversas culturas. Entre las precolombinas se han atestiguado una gran diversidad, hechos de asta, hueso, arcilla o corteza, y cuya forma imita seres fantásticos, zoomorfos (en particular aves) u objetos cotidianos, como los silbatos aztecas denominados *tlantquiquitly*. Los indios huacas y los chirihuanos los hicieron sobre todo de madera, con formato rectangular y de sección interior romboidal. Se empleaban en los rituales funerarios y de fertilidad.

En los pueblos del África negra eran frecuentes los silbatos de marfil. En China, un pequeño silbato llamado *ko-tze** era atado a la cola de las palomas. O los silbatos

antropomorfos* o zoomorfos* de barro cocido, característicos de diversas culturas peninsulares, como el *siurell** mallorquín.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 444; Andrés, R. (2009), pp. 398-399; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 40; Lasheras Corruchaga, J. A. (dir.) (2003), p. 50; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 78); Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 69

Silbato antropomorfo

Silbato* que recuerda o sugiere la forma humana. Algunas piezas, comunes en diferentes puntos de al-Andalus nazarí, ofrecen una curiosa manifestación plástica en forma de cara humana, masculina, barbada, burilada directamente sobre una pella triangular de barro que representa con meticulosidad los detalles anatómicos de cejas, ojos, nariz, bigote, boca y barba apuntada. Es posible que se utilizaran moldes para confeccionar tales rostros, pegando más tarde al cuello del receptáculo la pella improntada en crudo. En los silbatos se introducía agua, provocando el sonido al insuflar aire desde un conducto cilíndrico lateral al cuello. Otros ejemplos antropomorfos presentan, sin embargo, una caricatura de la figura humana, tanto masculina como femenina.

[Fig. 7]

Ref.: Roselló Bordoy, G. (2006), pp. 40-41; Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), p. 80

Silbato fitomorfo

Silbato* que recuerda o sugiere la forma de un vegetal.

Silbato zoomorfo

750 Silbato* que recuerda o sugiere la forma de un animal. Tanto el material empleado, normalmente barro cocido, como las formas son diversas. En cuanto a las representaciones zoomórficas, se pueden encontrar, por ejemplo, camellos, tortugas, leones, gacelas, palomas o peces. Este tipo de instrumentos, tanto los de representación antropomorfa como zoomorfa, se incluyen dentro de la serie de silbatos tubulares que llevan adosado el silbato al cuerpo o a la base, o bien, prolongan la caja de resonancia* hasta el interior de la figura, caso de los denominados juglar, cortesano y artesano, así como los caballos con o sin jinete.

Para las figuras zoomorfas se atestigua la tradición de ser regaladas con motivo de ciertas fiestas. A pesar de ello, los silbatos pudieron tener una función mucho más diversa: para armar ruido, ahuyentar los malos espíritus, emular el canto de las aves como reclamo, como en los silbatos de agua, acompañamiento en manifestaciones de religiosidad popular, ahuyentar a los animales parásitos, etc.

Ref.: Flores Escobosa, I.; Garrido Garrido, M.ª; Muñoz Martín, M.ª del M. y Salas Barón, M. (2006), p. 56 y p. 63

Silbote

Tipo de *txistu**, de mayor tamaño que este, de forma levemente cónica y con una boquilla* más gruesa que su parte inferior. Se toca en el País Vasco y en algunas regiones pirenaicas. Suele ir acompañado por tamboriles* en las danzas tradicionales.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 35

Silla caja de música
Silla* bajo cuyo asiento* se oculta una caja de música*, que se pone en marcha al levantarlo. Es un mueble* decimonónico que estuvo de moda a mediados de la centuria.
Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 303

Silueta chinesca
V. Títere para teatro de sombras

Sintetizador
Instrumento electrófono* que produce sonidos, los modifica y, en algunas circunstancias, los ordena en el tiempo por procedimientos puramente electrónicos. El sintetizador es un intrincado complejo de numerosas unidades funcionales, controladas por un mecanismo electrónico generador de señales, operado mediante un teclado*. Puede ser acoplado a otro instrumento (piano eléctrico*, arpa*, órgano electrónico*, etc.), cuyo sonido queda inmediatamente modificado; en este caso se presenta no como un instrumento musical*, sino como una prolongación o un complemento de instrumentos tradicionales. Sin embargo, su uso más original es el de realizar la síntesis de sonidos nunca escuchados, así como la producción de todo tipo de efectos musicales. Al estar construido por un equipo completo (generadores, filtros, mezcladores de sonido, altavoces*), el sintetizador cuenta con un dispositivo de control, generalmente en forma de teclado*. Además, este tipo de instrumentos pueden acoplarse a un ordenador, en cuyo caso este último asume el papel de auténtica herramienta de composición musical.
El primer sintetizador, el RCA Mark II, fue creado en el Sarnoff Research Center, Nueva Jersey, en 1951, y se instaló en el estudio electrónico de Columbia-Princeton. Las válvulas pronto serían reemplazadas por transistores, y los antiguos instrumentos, grandes y pesados, por modelos portátiles de menor tamaño.
A mediados de la década de 1960, Robert Moog y Donald Buchla desarrollaron los primeros sintetizadores comerciales. El profesor Moog diseñó el sintetizador estereofónico y creó una compañía para vender el instrumento. Sus primeros modelos eran monofónicos (*Minimoog*), con conexiones de salida para un amplificador y un sistema acústico. El *Minimoog* fue utilizado en conciertos. Más tarde se desarrolló un sucesor polifónico, el *Polymoog*, para usarlo en el estudio de grabación y para crear bandas sonoras. Al contrario que en el *Minimoog*, el volumen de este último depende de la fuerza del ataque, de manera similar al piano.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 447-448; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 254; Randel, D. M. (2004), pp. 936-937; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 299-300

Siobéobé
V. Béányo

Sipario
Palabra de origen latino que equivale a telón de boca*.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.639

Siringa

V. Flauta de pan

Sistro

Variante de sonajero* típico de la tradición egipcia, empleado en Grecia e introducido en Roma en el último cuarto del siglo I a.C. Se compone de un mango, en forma de columnilla, rematado por una barra metálica en forma de herradura alargada y atravesada en sentido horizontal por una serie de láminas o bastoncillos (de tres a cinco), también metálicas, que tenían unas curvaturas en los extremos y que vibraban ruidosamente al sacudir el instrumento. Por lo general, se fabricaban en bronce, aunque se han encontrado ejemplares en plata y en oro. En Egipto, se fabricaron dos tipos de sistros: el sistro *sejem** y el sistro *seshesbet**; en ambos casos el mango tiene igual forma, una vara para sujetarlo que termina en la cabeza de la diosa Hathor ("diosa del amor, del canto, del baile y del sistro"). Al sacudirlo violentamente se aseguraba su emisión sonora por la vibración de las varillas de metal. Según la iconografía, se distinguen dos formas de tañido; la primera, usual en Egipto, consistía en mantener el instrumento en disposición vertical; mientras que en Grecia también se tocaba en posición horizontal, para lo que se precisaba un sistro compuesto por dos barras metálicas, situadas en paralelo y atravesadas por una serie de varillas ("sistro apúlico").

El sistro, conocido en Egipto con el nombre de *sakhm*, fue agitado en los actos religiosos por sacerdotes, músicas y cantoras; en ocasiones, las propias reinas y princesas aparecen representadas con él en sus manos, normalmente dos, uno en cada mano. El papel de este instrumento era el de apaciguar la cólera de los dioses y ponerlos en buena disposición para escuchar las plegarias; procuraba placer a la divinidad y, en ocasiones, poseía implicaciones eróticas. Algunas escenas, conservadas en las paredes de las tumbas, sugieren que su sonido era comparable al susurro de los tallos de papiro, lo que suscitaba la aparición de la divinidad al evocar el nacimiento de Horus en los pantanos del Delta del Nilo. Asimismo, se utilizaba en los rituales en honor de Hathor y de Isis, lo que le vincula a los ritos funerarios, ya que esta diosa guiaba las almas de los muertos. Fue símbolo de Hathor, venerada principalmente en Dendera desde el Imperio Antiguo, la vaca del cielo que había permitido salir al sol entre sus cuernos; vinculada a Re en su papel de hija, habitaba en la lejana Nubia como una leona salvaje y temible devorando a sus enemigos, por lo que en ciertas ocasiones se la vinculó con Sejmet. El dios Re decidió traerla de nuevo a su lado y confió esta tarea a los dioses Thot y Shu, los cuales, mediante el vino, la música y los cánticos, consiguen seducir a la diosa y llevarla de nuevo a Dendera. Durante el viaje se tocó el arpa*, el laúd, el sistro y el tambor* y la diosa salvaje, purificada por el agua, se convirtió en la diosa del amor.

En época grecorromana este instrumento tuvo una gran difusión fuera de Egipto, convirtiéndose en el símbolo de las divinidades y de los oficiantes en las ceremonias religiosas vinculadas a las religiones mistéricas. En Grecia, el sistro fue atributo de Afrodita y se conoció con el término de *platage*, nombre citado por Arquitas (*ca.* 375 a.C.), al cual alude Aristóteles (384-322 a.C.) en *Política VI*, donde da al mencionado amigo de Platón como inventor y aconseja su uso a los adolescentes para su futura formación musical. En Roma, su uso se vinculó a la diosa Cibeles.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 400-401; Roma S.P.Q.R. Senatus Populus Que Romanus (2007), G. Pantò y V. G. Jurkié, p. 177; Greenberg, M. (ed.), ThesCRA (2005), vol. 5, *s.v.* cult instruments, p. 377; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (dirs.) (1999), M.ª C. Pérez Díe, pp. 226-227; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 280-281; Fernández Uriel, P. y Vázquez Hoyos, A. M. (1994), p. 533; Guidobaldi, M. P. (1992), p. 66; Tranchefort, F-R. (1985), p. 30; Daremberg, CH. et Saglio, E. D. M., t. 4, vol. 2, pp. 1355-1357

Sistrum

V. Sistro

Sitar

Laúd de mástil largo* del norte de India, de la familia de la *tanbûr**. Es una evolución del laúd largo iraní y su nombre deriva del *setar* persa. Está compuesto por un diapasón* ancho con trastes* móviles, un cuerpo periforme, de madera o de calabaza cortada y vaciada, y una caja de resonancia* de calabaza en la parte alta del mástil. Cuenta con siete cuerdas* principales –cuatro melódicas y tres bordones– todas ellas metálicas, y de 12 a 20 cuerdas simpáticas. Las cuerdas se ubican en un espacio especial bajo los trastes, que son metálicos, convexos y sujetos con tripa a los laterales del mástil. El intérprete pulsa las cuerdas con un plectro* largo y curvo de alambre que se fija en el dedo índice derecho.

El *sitar* es un instrumento solista al que normalmente acompaña la tabla y la *tanbûr*. Muchos instrumentos musicales en India están ligados a las divinidades debido al origen musical de los cantos védicos. Los cordófonos, con cuerdas que resuenan por simpatía, junto con las flautas traveseras* y los múltiples tambores*, son sus instrumentos más representativos. Así, tanto el *sitar* como la *tanbûr* se constituyen como los instrumentos nacionales de India.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 101; Randel, D. M. (2004), p. 938; Paniagua, E. (2003), p. 11 y p. 23; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 392-399; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 120-121

Sito´o

V. Katyíkatyí

Siurell

Silbato* o pito de arcilla que, en su sentido más rudimentario, evocan no solo a las esculturas* cretenses, sino también a las aparecidas como exvotos* en los santuarios del sur de España. El instrumento es típico de las Islas Baleares, sobre todo, Mallorca, Portol, Inca y Sa Cabaneta. Se modelan a mano y se acaban en bizcocho bañado en cal. Cuando están secos se decoran, de manera alternativa, con pinceladas de colores verde y rojo. También se conocen algunos ejemplares vidriados, amarillos o verdes, aunque en este caso son pocas las piezas que se han encontrado. Normalmente presentan un silbato, excepcionalmente dos, y suelen medir entre los 7 cm y los 15 cm. Existe una diversa tipología que incluye formas antropomórficas (damas oferentes, jinetes, niños, demonios, etc.) y zoomórficas (gallos, patos, pavos, toros, perros, gatos, etc.).

Durante el siglo XIX alcanzan una decisiva revalorización. A su tipología tradicional se le añade, a partir de la década de 1930, nuevas figurillas* que representaban avio-

nes, motocicletas, toreros, futbolistas, payasos, mascotas, etc. A todos ellos cabe sumar los *siurells* de significación religiosa utilizados en la representación del Belén*: Virgen María, Niño Jesús, pastores, etc. Tradicionalmente, fueron juguetes de niños de procedencia humilde regalados por padres y padrinos durante las ferias de pueblos con ocasión de fiestas religiosas. En la actualidad, su venta se produce, principalmente, durante la celebración de la romería de san Marcelo, celebrada el 30 de junio en el santuario de Sa Cabaneta.

Ref.: López Galán, J. S. (2006), pp. 144-145; Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005), p. 397; González-Hontoria y Allende Salazar, G. (2001), vol. II, p. 76; Corredor-Matheos, J. (1999), pp. 52-53; Pelauzy, M.ª A. (1977), p. 176

Soccus

Zueco de tacón bajo y de origen frigio, intermedio entre la sandalia del mimo y el coturno* del actor trágico, que entró en Roma a través de los griegos. Cubría enteramente el pie hasta el tobillo, sin necesidad de cintas o correas y, aunque en Roma era vestido únicamente por mujeres, en Grecia lo llevaban tanto hombres como mujeres, de ahí que los actores de comedia lo calzasen en escena.

El *soccus* pasa por ser el calzado por excelencia de la comedia y, de ahí, designa la comedia misma, sin distinción de trasunto griego o romano.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1666; González Vázquez, C. (2004), p. 232

Sombra articulada

Variedad de sombra chinesca*. El espectáculo con este tipo de marionetas se conforma a través de la proyección de una silueta, animada de forma manual mediante hilos y pequeñas bisagras. Las técnicas y las propias figuras cambian a lo largo de los siglos y de las zonas donde se proyectan. Así, las sombras articuladas procedentes de China estaban hechas de piel de asno recortada y pintada, que se engrasaba para que resultara traslúcida al moverse mediante sencillos dispositivos de alambre, proyectando sombras coloreadas sobre una pantalla tensada de papel o seda. Además del significado exclusivamente religioso de sus historias, la principal característica que diferenciaba estas figuras de las de la isla de Java radica en que en estas últimas todos sus modelos, hechos con piel opaca de búfalo, están coloreados y dorados, ya que tradicionalmente los hombres se sentaban a un lado de la pantalla y contemplaban la representación de las auténticas marionetas, mientras que las mujeres se colocaban al otro lado, desde el que solo se podía ver las sombras en blanco y negro.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 29; Frutos Esteban, F. J. (1999), p. 52

Sombra blanca

Variedad de sombra chinesca*. Se trata de figuras que aparecen en la pantalla cuando la luz se proyecta a través de las partes vacías de un cartón o papel.

Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 29

Sombra chinesca

Cuadro en papel de siluetas recortables para la escenificación de teatro de sombras chinescas*. Cada cuadro está compuesto por figuras* que forman una secuencia

completa. Las figuras se colocan entre la pantalla y una fuente de luz; lo que se proyecta, por tanto, es su sombra, que los espectadores ven desde el otro lado. Las dimensiones y la nitidez de la sombra dependen de la proximidad entre la figurilla* y la pantalla. Los temas representados son muy variados.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1672; Jiménez, C. (2008), p. 26

Sombras

V. Diabla

Sombrero chino

Instrumento idiófono* de percusión, de afinación indeterminada, formado por un palo largo del que cuelgan campanillas* y cascabeles* suspendidos con formas simbólicas, como medias lunas y sombreros cónicos.

Este peculiar instrumento fue adoptado por las bandas militares europeas en el siglo XVIII a partir de la música jenízara turca.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 452; Randel, D. M. (2004), p. 946

Sombrilla china

V. Sombrilla japonesa

Sombrilla japonesa

En el circo, sombrilla de vivos colores, cuya principal particularidad es la de tener la tela fijada paralelamente al mango, lo que evoca la forma del ala de un pájaro.

Este objeto es especialmente utilizado por los funambulistas, permitiéndoles tener un cierto apoyo y facilitar sus movimientos de equilibrio sobre el alambre.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* ombrelle, p. 10

Sona

Tipo de chirimía* china de lengüeta batiente doble*. El *sona* puede llegar a medir hasta unos 45 cm de longitud, su cuerpo es de madera y termina con un abierto pabellón* metálico. El instrumento tiene siete agujeros para los dedos.

El *sona* apareció en China en el siglo XI y se utiliza a menudo en las funciones teatrales.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 71; Paniagua, E. (2003), p. 39

Sonaja

Variedad de sonajero* de golpe indirecto que puede adoptar infinidad de formas. Los modelos más característicos consisten en un cerco redondo o en un marco* cuadrado de madera de dos dedos de ancho, con unas ventanitas a todo lo largo del bastidor* o unos alambres que cruzan el marco, donde se colocan unas rodajas o círculos de metal u hojalata (sonajas) y, en el caso de ser construidas por niños, por chapas de refresco, que tenían un agujero central por donde se introducía el alambre y se fijaba a un bastidor. Al ser sacudido el aro o el marco, chocan unas sonajas con otras produciendo ruido. Cuando el marco era cuadrado, solía tener un mango; si se trataba de un bastidor en círculo, se solía agarrar de la misma tabla con la mano derecha para golpear con el bastidor en la palma de la mano derecha.

Egipcios, griegos y romanos utilizaron un instrumento similar con marco y empuñadura de metal llamado sistro*. En España, acompañó en iglesias y conventos los villancicos que se solían cantar por las fiestas de Navidad y Epifanía. En los últimos tiempos ha quedado relegado al ambiente estudiantil o al medio rural, donde todavía hoy sirve de acompañamiento a los grupos de aguilanderos y rondadores. También se suele emplear en la actualidad como juguete infantil.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 402; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 36; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 68; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 282-298

Sonajero

Instrumento idiófono* de golpe indirecto y afinación indeterminada que se agita para producir sonido. Pueden estar fabricados en distintos tipos de material: metal, materia vegetal o arcilla cocida. Estos instrumentos normalmente se rellenan de semillas, guijarros o bolitas y suelen tener un mango. Los sonajeros son muy antiguos y se encuentran diseminados por todo el mundo. Los primeros eran de fibras vegetales, como mimbre trenzado, relleno de pequeñas piedras o arena, y podían tener forma de cestillos, muñecos, figuras* de carácter religioso y otras. El siguiente paso consistió en el embellecimiento de objetos naturales: una calabaza tallada y pintada, o pequeñas piedras perforadas y ensartadas a una tira de cuero. En los sonajeros del tipo de palo o armazón, los objetos sonoros o tintineantes se atan entre sí, unidos a un objeto rígido y se agitan unos contra otros. Del mismo modo, los bailarines pueden encordar objetos, atarlos alrededor de sus brazos y piernas y hacerlos sonar mientras bailan.

En muchas culturas los sonajeros son importantes en ritos religiosos, en la magia y en el curanderismo, son utilizados por los chamanes en cultos animistas, como en Ontario (Canadá). Tradicionalmente se utilizaban para ahuyentar a los malos espíritus y se hacían de fibras vegetales con relleno de pequeñas piedras, de arena o de hojalata. Por otra parte, es considerado el primer juguete* que perciben los niños como tal. Aristóteles (384-322 a.C.), en *Política VI*, ya lo señala como un instrumento útil para los niños: "Al tiempo, los niños deben tener algo con lo que entretenerse, por lo que fue buena invención el sonajero de Arquitas, que se da a los niños para que lo usen y no rompan nada de la casa, pues la gente joven no puede estarse quieta. Va bien para los niños de corta edad, mientras que la educación es el sonajero para los jóvenes que han crecido".

[Fig. 31]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 452; Andrés, R. (2009), p. 402; http://www.quaibranly.fr (2009); Aristóteles (2005), Libro VI, p. 409; Randel, D. M. (2004), p. 946; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 52; Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao (1998), p. 109; Ulibarrena Arellano, J. (1995), p. 12; Newson, J. y Newson, E. (1986), pp. 45-49; Díaz-Plaja, F. (1984), p. 63

Sordina

Dispositivo que se adapta a algunos instrumentos musicales* para reducir o suavizar el volumen y/o alterar el timbre por reducción de armónicos. En el piano*, es un sistema accionado por el pedal de sordina*. En el violín* e instrumentos afines produce un sonido velado, mientras que en los instrumentos de metal el sonido es nasal y penetrante. En los de la familia del violín, la sordina es una pieza en forma de peine de madera, marfil, cuerno o metal, que se fija en la parte superior del puente*, amortigua la vibración de este e impide la transmisión de la energía vibracional de

las cuerdas* a la caja de resonancia*. En los instrumentos de metal, como la trompeta*, es un tapón cónico hueco, metálico, de cartón hervido o de un material similar, abierto en su base por un orificio que se encaja en el pabellón*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 456; Randel, D. M. (2004), pp. 952-953; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* sourdine, p. 123; Tranchefort, F-R. (1985), p. 344

Sordone

Instrumento aerófono* de doble lengüeta* descrito a comienzos del siglo XVII por Michael Praetorius. Posee un taladro cilíndrico y dos conductos paralelos dentro de la misma pieza de madera.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 953

Staffa

V. Estafa

Subiote

V. Chifre

Surna

Instrumento aerófono* tradicional turco, compuesto por un tubo cónico* con diversos agujeros en su parte anterior, uno en la posterior y tres más en el pabellón* acampanado. Además, lleva insertado un tubo de diámetro estrecho llamado *baslik*. En su parte superior, hay un cono de metal fijo que incluye un disco para apoyar los labios y una lengüeta libre*. El instrumento recibe varios nombres según las diferentes zonas de Oriente Próximo. Está fabricado de una sola pieza de madera de ciruelo o nogal. Su longitud varía entre 20 cm y 60 cm. Tiene siete agujeros para los dedos y su sonido es fuerte y penetrante. Su extensión es de alrededor de una octava, pero puede aumentarse hasta dos. El *surna* se toca generalmente junto a un tambor* (*davul*) en piezas de música folclórica, de danza o militar.

El origen de la la música árabe se remonta a las tribus nómadas de los beduinos del siglo II a.C. Sus cantantes y poetas legaron una tradición rica en ritos, canciones, danzas y rituales de magia. El estilo de canto *huda* (entonaciones y compases que marcaban el ritmo de las caravanas) datan de aquellos tiempos, al igual que los cánticos funerales *buka*. La música y el texto estaban íntimamente relacionados, sus ritmos eran sencillos y el rango de extensión de sus melodías no superaba una cuarta, aunque las escalas eran microtonales, a diferencia de las escalas tradicionales de la música occidental.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 102 y p. 105

Syrinx

Flauta de pan* de la antigua Grecia y Roma. El instrumento constaba de un grupo de tubos de caña, unidos entre sí y cerrados por un extremo, sobre los que se soplaba directamente.

El *syrinx* se asocia al dios Pan y al culto pastoril.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 485 y p. 983; Greenberg, M. (ed.), ThesCRA, vol. 2 (2004), *s.v.* music, p. 348; Guidobaldi, M. P. (1992), pp. 46-47

Syrma

Túnica talar, floja, amplia y con pliegues. La prenda iba sujeta a la cintura por un cinturón* denominado *zona**.

Utilizada por el actor de tragedia en el antiguo teatro romano, simbolizaba la elegancia y cierta majestuosidad, aunque su uso no estaba generalizado entre los romanos, al contrario de lo que ocurre con las vestimentas de la comedia. Incluso en los textos clásicos conservados, los personajes llaman la atención sobre la apariencia del actor que lleva la *syrma* y, curiosamente, en los dos ejemplos sequenianos, este vestido es exclusivo del protagonista, acusado de ir engalanado al estilo de mujer y de manera extravagante (Edipo y Hércules, respectivamente).

Estos datos llevan a pensar que la *syrma* no era el vestido exclusivo del actor de tragedia, sino uno de los posibles y que, al igual que en los restantes géneros, este iría caracterizado en función del personaje que representara, variando su vestimenta según el papel. Además, hay algunos testimonios en los que se indica que un actor de tragedia ha actuado con una vestimenta distinta.

En los textos de comedia, esta túnica aparece ridiculizada y se señala su falta de oportunidad en escena, lo que significa que, en definitiva, representa el vestuario del actor trágico, con las salvedades señaladas, y el género trágico por metonimia.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 244

T

Tabla (1)

Instrumento membranófono* del norte de India compuesto por un par de tambores*. El tambor cónico de la mano derecha está construido en madera y se afina a una altura determinada. El tambor de la mano izquierda, en forma de olla (baya), está construido en metal o arcilla y se afina a una altura inferior al anterior.

El intérprete se sienta en el suelo con las piernas cruzadas y golpea ambos tambores con los dedos, elevando ocasionalmente la afinación del de la mano izquierda mediante una presión con el pulpejo. Se trata del principal instrumento de percusión de la música culta del norte de India. Suele acompañar la interpretación tanto vocal como instrumental.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 984; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 492-496

Tabla armónica

En los instrumentos cordófonos* como el violín* o el laúd*, es la parte superior del cuerpo o caja de resonancia* sobre la que pasan las cuerdas* y que desempeña un papel fundamental en la transmisión de las vibraciones que estas producen. En el piano* y en los instrumentos de cuerda afines, la tabla armónica es una fina plancha de madera sobre la que pasan las cuerdas y que es responsable de la transmisión de las vibraciones.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 468; Randel, D. M. (2004), p. 986

Tablero
Conjunto de tablas unidas por el canto, con una superficie plana y alisada y listones atravesados por la cara opuesta o en los bordes, para evitar el alabeo.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.704; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.120

Tacho
V. Cazuela

Tafetán
Tela delgada de seda, muy tupida, usada en el teatro en las escenas de interior para producir un efecto de sala tapizada.
Ref.: http://buscon.rae.es

Tala-tala
Nombre con el que se conoce, en algunas zonas de la Polinesia, a un tipo de matraca* compuesta por un tubo cilíndrico de bambú.
Este instrumento se solía utilizar, con una función agrícola, para espantar a la langosta gracias a su peculiar sonido.
Ref.: Museo Nacional de Antropología (2006)

Tallescope
Plataforma de trabajo telescópica operada manualmente y construida de aluminio. Aunque tiene otros usos, es muy utilizada en teatros, junto con el elevador personal *Genie**. Está disponible en tres alturas diferentes: 6,4 m, 7,9 m y 9,5 m.
El *tallescope* puede ajustar sus ruedas para nivelarse en pisos inclinados y una vez plegado puede pasar a través de una puerta estándar.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.711

Tambor
Instrumento membranófono* percutido con uno o dos parches, siendo más delgado el de la parte inferior, de piel o de plástico, estirados sobre un bastidor* que, generalmente, se realizaba en madera o metal. Los parches se atan, clavan, se pegan al cuerpo o, en su forma moderna, se colocan mediante un contraaro y tornillos. Los materiales de construcción de las cajas de resonancia* son diversos: troncos vaciados, cuerpos fabricados con costillas de madera, recipientes de cerámica, cilindros de cobre o bronce, calabazas huecas e incluso cavidades craneales (*rnga ch´*un, tambor tibetano). También sus formatos pueden tener estructuras muy diferentes: cilíndricas, cónicas, cuadradas; asimismo se encuentran ejemplares de vasija, de copa y de doble cuerpo cónico, unido por una base más estrecha, a la manera de un reloj de arena (*damaru* hindú). En cuanto al material de las membranas, desde sus comienzos fueron confeccionadas con pieles de distintos animales (cordero, becerro, cabra, camello, toro, antílope, etc., e incluso tiburón y raya, como era habitual en el *târ* islámico), que se unían al resonador* y tensaban mediante resinas, con hebras vegetales o cintas de cáñamo o de cuero. En algunos casos, a las membranas se les adosaba bizna hecha de harina de pez (variantes del *tabla*, norte y centro de India, Bangladesh y Pakistán).

Tambor es un término genérico ya que son muchos los tipos y muy variadas las culturas en las que está presente el instrumento.
El término castellano procede del persa *tabîr,* palabra que quedó modificada por el árabe, donde debió confundirse con el nombre de un cordófono del tipo laúd* llamado *tanbûr**. En catalán, *atambor* es una forma tardía. Ya en la Edad Media, según Corominas, el término "tambor" fue de uso común. La forma generalizada francesa de los siglos XII y XIII es la de *tabour*, más tarde *tambour*. El italiano *tamburo* surge a partir del siglo XIII, y en occitano medieval se dieron las voces *tabor* (siglo XII) y *tambor* (siglo XIII).
Los tambores desempeñan un papel importante en la comunicación y en la ceremonia. Como instrumentos rituales, se les atribuyen con frecuencia poderes mágicos. Pueblos primitivos y altas civilizaciones comparten las mismas ideas respecto a la naturaleza de la música. Así ocurre en China, Australia, los vedas hindúes y los rituales africanos, en cuyos mitos los instrumentos musicales* encierran poderes maravillosos. El sonido tiene un papel preponderante en los mitos de la creación. Los tambores, junto con las flautas* o las palmas, son transmisores de las voces creadoras.
De todo el instrumentario musical, el tambor es uno de los elementos con mayor contenido místico, en muchas tradiciones ha sido muy importante, por ejemplo, el material de la membrana como símbolo de invocación o de presagio. Según la piel del animal que haya sido usada para el parche, alcanzará uno u otro significado. En Europa, durante la Edad Media fueron muchas las leyendas referidas al poder de este instrumento y de su influencia sobre los que lo escuchaban. Si era de piel de lobo, todo anunciaba tensión; si era de cordero, concordia.

[Fig. 33]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 470; Andrés, R. (2009), pp. 406-411; Randel, D. M. (2004), p. 990; Paniagua, E. (2003), p. 8; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 72-75

Tambor de labios Nku
V. Nku

Tambor de lengüeta
Instrumento idiófono* de golpe directo, también conocido como tambor* de tronco hendido, compuesto por un tronco cilíndrico de madera o de bambú, ahuecado por medio de una hendidura en un extremo y percutido con un palo. En América, la hendidura suele cortarse en forma de "H" para realizar dos lengüetas* de afinación diferente. Los instrumentos africanos cuentan a veces con varias lengüetas.
Ref.: Randel, D. M. (2004), *s.v.* tambor de tronco hundido, pp. 992-993

Tambor de talcos
En el teatro, accesorio que se fija a un foco frente a la lente. El tambor de talcos tiene forma circular y va provisto de cuatro a seis filtros de colores. Un mecanismo eléctrico lo hace girar a voluntad del electricista, permitiendo de este modo cambiar el color del filtro de forma automática.
Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 802; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 142

Tambor de tronco hendido
V. Tambor de lengüeta

Tambor giratorio
Tambor* cuya función en el teatro es la de crear cambios mágicos de escena, así como la de cambiar de un espectáculo a otro en el mismo día: ensayar una producción por la mañana, tener una función de matiné con otro espectáculo y, quizás, cambiar a un tercero por la noche. Cada elemento del tambor puede girar de manera independiente: el tambor, el disco, el elevador azul y el elevador rojo. La marcha de cada uno de ellos puede también ser sincronizada para proveer cualquier combinación de movimientos. La más espectacular se denomina *sacacorchos*, en la que un elevador sube o baja, mientras el tambor está rotando. Combinando con la iluminación y con hielo seco, se pueden crear efectos mágicos.
El tambor giratorio se incluyó en el diseño original del Oliver Theatre para crear un "entorno de alta productividad". El sistema se diseñó a comienzos de la década de 1970. No fue utilizado hasta que en 1986 se trasladó la producción de *The American Clock* del Cottesloe al Oliver.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.713-1.716

Tambur
V. Tanbûr

Tambura
V. Tanbûr

Tanbur
V. Tanbûr

Tanbûr
Laúd de mástil largo* de punteo y pequeño resonador, origen de toda la genealogía, cuya voz procede del persa *fandur*, se difundió por los territorios hindúes y el ámbito preislámico. En origen su caja de resonancia* se elaboraba con un caparazón de tortuga y la tabla armónica* la constituía una membrana; con posterioridad el resonador pasó a fabricarse con madera y la espalda ganó en abombamiento –la formaban unos anillos, como el posterior *saz* turco–, en tanto que su tapa abandonaría la tendencia esférica para adoptar un perfil almendrado. Era dicorde aunque se le añadió una cuerda más. Su esbelto mástil* no contó con divisiones hasta el siglo VIII, y el clavijero*, sin presentar un ensanchamiento con respecto al mástil, tenía una inclinación de unos 20º, con unas clavijas* en flanco, muchas veces situadas en un mismo lado. Se tocaba con un plectro* de concha o madera. Su longitud total es de 87 cm, aunque algunos modelos pueden llegar a medir los 130 cm. El intérprete suele sostener el instrumento verticalmente.
Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* laúd, p. 261; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 100; Randel, D. M. (2004), *s.v.* tambura, p. 993; Paniagua, E. (2003), p. 21; Tranchefort, F-R. (1985), p. 122

Tándem
Bicicleta para dos personas, que se sientan una tras otra, y que está provista de pedales para ambos.

El *tándem* es un vehículo muy utilizado para ejecutar ciertos números de acrobacia circense.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.131; Denis, D. (1997), vol. 3, p. 133

Tanpura

V. Tanbûr

Taquilla de circo

Despacho destinado a la venta de entradas de circo*.

Ref.: Gómez García, M. (1997), *s.v.* taquilla, p. 803

Tarambel

V. Cascarón

Tarjeta de circo

Tarjeta postal ilustrada* en la que el circo es el protagonista. Como en el caso del cartel de circo*, se pueden clasificar en dos grupos: las que destacan aquellos aspectos que hacen referencia al espectáculo en general o describen el programa completo, y aquellas que anuncian un número o artista determinado.

Hacia 1920 la tarjeta postal ilustrada ya había logrado constituirse en un importante negocio, además de ser ya un generalizado elemento de comunicación, con considerables temáticas (animales, arte, artistas, medios de locomoción, celebraciones, cine, circo, deportes, erotismo, exóticas, vistas de paisajes o monumentos, religiosas, etc.), de muy diferentes formas (bordadas, compuestas, con caricaturas, con relieve, desplegables, dibujadas, esmaltadas, fotográficas, panorámicas, perfumadas, transformables, etc.) y con una utilización notable en diversos sectores sociales.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 20; Crespo Jiménez, L. y Villena Espinosa, R. (2007), pp. 38-39

Tarka

Flauta* de bisel con canal del Perú. Se trata de una gran flauta tallada en una simple pieza de madera, generalmente de nogal, de sección cuadrada, redondeada en la parte central y con seis agujeros digitales. La *tarka* produce un sonido grave.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 81; Tranchefort, F-R. (1985), p. 208

Tarrañuelas

Nombre específico de las castañuelas* en Asturias.

Ref.: Udaeta, J. de (1989), p. 86

Tarreña

Cada una de las dos tejoletas* que, batiendo una contra otra, producen un sonido similar al de las castañuelas*. Las tarreñas están elaboradas en cerámica o en loza.

Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 80; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 267

Te-kin

Nombre con el que se conoce en China a un tipo de sonaja* plana, en forma de gran semilla o vaina. Normalmente se cuelgan al cuello y se hacen sonar agitando las semillas de su interior.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 293

Teatrino

Maqueta* a escala del escenario del teatro, que contiene una reproducción exacta del decorado* de una determinada obra o espectáculo. Habitualmente, se realiza como paso previo a la elaboración de la escenografía* definitiva. El teatrino se construye a partir del boceto plano, primer diseño escenográfico, y servirá de modelo al carpintero o decorador para la construcción del decorado definitivo.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.725; Gómez García, M. (1997), p. 806; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 143

Teatro ambulante

V. Teatro itinerante

Teatro de sombras chinescas

Especie de tinglado* levantado para la puesta en escena de un espectáculo, que consiste en la representación de unas figurillas* que se mueven detrás de una cortina* iluminada por la parte opuesta de los espectadores. Las figurillas se colocan entre la pantalla y la fuente de luz; lo que se proyecta, por tanto, es su sombra, que los espectadores ven desde el otro lado. Las dimensiones y la nitidez de estas dependen de la proximidad entre la figurilla y la pantalla.

La sombra arrojada por un soporte opaco, translúcido o transparente es el método más antiguo y simple de crear imágenes en movimiento. La fórmula más rudimentaria de representación, ya sea aplicada a un espectáculo público o a un elemental juego casero, surge como resultado de proyectar la sombra lanzada por un cuerpo que se interpone entre una fuente de luz y una pantalla. Que dicho cuerpo sea una figura viva o recortada en diversos materiales, dotada o no de movimiento interno, más o menos distante de la pantalla, y por lo común acompañada de elementos sonoros, serán las características que condicionen la percepción de las sombras.

Aunque existe documentación sobre espectáculos de sombras en la China del siglo XI, su origen podría remontarse hasta algunas centurias antes de nuestra era. La afición a las sombras se extendió desde aquella región hasta India, y desde aquí a Java y a otros lugares de Asia. Aunque algunos autores sostienen que el inicio de estos espectáculos se localiza en la isla de Java, será en China donde adquirirán mayor desarrollo y difusión. Con el tiempo, los espectáculos de sombras pasaron del Extremo Oriente hasta Persia, Turquía y Grecia, adquiriendo nuevos repertorios y modalidades de la tradición popular. Introducidas por viajeros y comerciantes en Europa occidental, sus técnicas comenzaron a ser utilizadas a partir del siglo XVII, aunque no sería hasta el último cuarto del siglo XVIII cuando se concibieron los primeros espectáculos de carácter público, entre los que destacarían los ofrecidos por François Séraphin en Francia y los *Schatten-spieler* alemanes. En España, también se ha documentado numerosas actuaciones públicas alrededor de esas fechas, com-

partiendo espacio con las diversas modalidades de teatros de marionetas y titiriteros de guante, ofrecidas, entre otros, por Pedro Ballarino, Teodoro Bianqui, José Brunn o Jerónimo López.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, *s.v.* sombras chinescas, p. 1.672; Jiménez, C. (2008), p. 25; Frutos Esteban, F. J. (1999), pp. 51-53

Teatro de títeres

Tinglado* que sirve de escenario* para las representaciones de títeres*. Las dimensiones de este varían dependiendo del tipo de muñecos utilizados en la representación. Para los títeres de guante* se necesita una estructura de dimensiones reducidas. El manipulador levanta los muñecos a la altura de la cabeza, asomándolos por encima de un telón* o panel delantero que lo oculta del público. El muñeco se mueve delante de un telón de foro*, que se interpone entre este y la cara del manipulador. El telón, normalmente pintado, es de tela traslúcida o bien puede contar con unos orificios para que el manipulador pueda ver a los muñecos sin ser visto por el público. Oculto tras el panel, se cuenta con unos reposabrazos para apoyar los codos durante la función. En el caso del teatro de títeres de cuerda*, el tinglado es de mayores dimensiones, y el manipulador maneja los muñecos desde arriba, oculto detrás del telón de foro, mientras que una bambalina* oculta sus manos y rostro de la vista del público. Los títeres tienen un origen antiguo y parece que proveyeron entretenimiento folclórico popular desde el nacimiento del teatro. De esta forma, se vieron usualmente en espectáculos ambulantes presentados en teatros temporales al aire libre. En los siglos XVI y XVII, versiones refinadas de estos espectáculos folclóricos se desarrollaron para públicos aristocráticos y teatros cerrados; los títeres italianos tuvieron una gran fama en Inglaterra durante la Restauración. Durante el siglo XIX, los títeres fueron ampliamente utilizados por sus posibilidades para la caricatura y la sátira, pero hubo una pérdida gradual del interés hasta que este vuelve nuevamente a renovarse, en gran medida por el buen tono del teatro japonés, lo que propició un renacimiento de este espectáculo en el siglo XX. Aunque aún sufren la tendencia a considerarlos principalmente un espectáculo para niños, tienen brillantes exponentes profesionales, como el Teatro dei Piccoli de Vittorio Podreca en Milán y el Teatro Central de Títeres de Obratsov en Moscú.

[Fig. 53]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.672; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 146-147

Teatro flotante

En Estados Unidos, y en el siglo XIX, teatro que se realizaba sobre barcazas situadas en los distintos ríos. Los mejores teatros flotantes tenían de 1.400 a 1.200 asientos. En este tipo de escenarios flotantes se representaban todo tipo de obras e incluso tenían lugar funciones de circo.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.759; Gómez García, M. (1997), p. 811 y p. 822

Teatro itinerante

Teatro portátil* cuyas funciones y montaje se realiza fundamentalmente a través de giras a distintas localidades o países.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.767; Gómez García, M. (1997), p. 812

Teatro portátil
Tinglado* desmontable, a modo de barraca de feria o carpa de circo*, donde actúan compañías de teatro ambulante, como en el caso de compañías de revista que recorren las ferias de ciudades y pueblos.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.786; Gómez García, M. (1997), p. 814; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 149

Teatro-carpa
Teatro itinerante*, cuyas representaciones se realizan en un espacio escénico delimitado por una carpa, que alberga asimismo a los espectadores.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.729; Gómez García, M. (1997), p. 808

Techo
Pieza de la decoración que consiste en un bastidor*, generalmente de libro, cubierto de tela, lona, madera u otros elementos, que se cuelga del peine* y cubre el resto del decorado*, figurando el techo de una habitación y aforando toda la parte superior del escenario.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.814

Tecla
Palanca* por medio de la cual el movimiento de la mano de un intérprete se transmite al mecanismo de un instrumento, haciéndolo sonar. La serie de palancas dispuestas para facilitar la ejecución recibe el nombre de teclado*, y los instrumentos operados mediante este procedimiento, como el piano*, el órgano*, el clave* y el clavicordio*, se denominan instrumentos de teclado. En el piano, cada tecla actúa como una palanca que pivota sobre una articulación. Cuando se pulsa un extremo de la tecla, el otro sube desplazando un martillo* articulado que se eleva (o en el caso de los pianos verticales* empuja hacia delante) y golpea la cuerda*. La intensidad del sonido está determinada por la velocidad del martillo inmediatamente antes del impacto. Al mismo tiempo, la tecla levanta el apagador, de manera tal que permite la libre vibración de la cuerda.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 473; Randel, D. M. (2004), p. 996; Siepmann, J. (2003), p. 25

Tecladito de pisas
V. Teclado de contras

Teclado
Grupo completo de palancas de los pianos*, órganos*, claves*, clavicordios* y de instrumentos similares que activan el mecanismo productor del sonido. Cada octava consta de siete teclas* blancas correspondientes a las notas naturales y cinco negras a las cromáticas. Los intervalos entre las teclas naturales son tonos enteros a excepción de los semitonos mi fa y si do, en los que no hay ninguna tecla cromática. Esta disposición de las teclas se remonta a comienzos del siglo xv.
El primer instrumento de cuerda que recibió un mecanismo de teclado fue el *organistrum**, que se hallaba difundido en Europa a mediados del siglo xii. Presentaba

una forma semejante a la viola* medieval, y se posaba sobre las piernas de sus dos ejecutantes.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 473; Randel, D. M. (2004), p. 996; Remnant, M. (2002), p. 77

Teclado de contras

Teclado* de pequeño tamaño utilizado en el órgano* español. Está formado por pisas que accionan las contras o registros graves del pedal*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 474

Teclado expresivo

En el órgano*, teclado* cuya tubería está encerrada en una caja expresiva.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 474

Teclado transpositor

Aquel teclado* que se desplaza lateralmente para permitir hacer el transporte, conservando la digitación y posición de manos original.

Fue de uso común durante el siglo XVIII en claves* y órganos*, y durante el siglo XIX también fue utilizado en algunos pianos*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 474

Tejoletas

Instrumento idiófono* entrechocado, de diversas formas aunque predomina la pseudorectangular, compuesto por varias tablillas en cerámica o en loza. Las tablillas suelen tener una pequeña escotadura central. Las tejoletas se utilizan en parejas como instrumento musical*.

Se llama tejoletas al instrumento cuyas tablillas están construidas en cerámica o en loza y palillos* a los que están construidos en madera.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 414; http://www.funjdiaz.net (2012); Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 81

Tejuelas

V. Tejoletas

Telari

Elementos de la escenografía consistentes en unos prismas triangulares que, combinados con el telón de fondo* y al girar sobre un eje, hacen posible diversas mutaciones.

Los *telari* eran elementos característicos de la escenografía italiana a comienzos del siglo XVII. A partir de 1618 fueron sustituidos progresivamente por los modernos bastidores*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1818; Gómez García, M. (1997), p. 825

Telarmonio

Instrumento eléctrofono* primitivo de teclado* inventado por Thaddeus Cahill, quien construyó el primer modelo en 1900. Contenía numerosos elementos del diseño de los posteriores instrumentos electrónicos, pero carecía de amplificador*, era muy

grande, con un peso superior a las 200 toneladas. Su música tenía que distribuirse por las líneas telefónicas.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 998

Teleta

Pata* que se utiliza para aforar en el teatro la zona de la prevista*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.819; Gómez García, M. (1997), p. 825

Telón

Lienzo* grande, pintado o no, que cuelga verticalmente en el escenario de un teatro, como elemento de la escenografía o para ocultar al público, total o parcialmente, la escena. La parte superior y los laterales están normalmente aforados. Un telón puede tener listones en la parte superior e inferior o una jareta para añadirle lastre (usualmente una tubería de electricidad o una cadena) en la parte inferior. Existen diferentes tipos de telones: telón alemán* o de guillotina*, comodín*, francés*, de boca*, panorama*, de fondo*, de seguridad*, de gasa*, enrollable*, etc.

[Fig. 40]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.819; Gómez García, M. (1997), p. 826; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 150

Telón a la italiana

Telón de boca* de dos hojas, abierto verticalmente por su parte central en dos mitades, recogiéndose en las esquinas a modo de cortinajes. Sus lados suben de manera diagonal unos 2 m, desde los puntos inferiores hacia las esquinas superiores en los laterales, gracias a un sistema de argollas trabadas por cuerdas y fijadas en su cara hacia el escenario, por las que se desliza el cable de acero de accionamiento. El telón se recoge cuando va a dar comienzo la representación.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.819; Nieva, F. (2000), p. 130; Gómez García, M. (1997), p. 621; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 112

Telón alemán

Tipo más frecuente de telón de boca* en escenarios grandes. El telón alemán está suspendido del peine*, del que desciende o asciende, en sentido vertical, por medio de un sistema de contrapesos colocados en la parte superior. Es el típico telón "de caída".

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.820; Nieva, F. (2000), p. 130; Gómez García, M. (1997), p. 826; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 150

Telón colgante

En la escenografía, grandes paños de tela ligeramente armados, colocados en sentido vertical, que sirven para representar fondos de escenario, arbolado, cielos, etc.

Ref.: Gómez García, M. (1997), p. 826

Telón corto

V. Comodín

Telón de boca (1)
Telón* que cierra la embocadura del escenario*, separando este de la sala. Normalmente se descorre hacia arriba (telón alemán*, telón francés*) o hacia los lados (telón griego*). Usualmente, el telón se baja al término de un cuadro o de un acto para hacer posibles los cambios de escenografía. Su uso comienza en Roma en la época del Imperio, con un telón que bajaba al comienzo de la obra y permanecía oculto en un hueco del piso hasta el final, en que se subía nuevamente para ocultar la escena. Los entreactos comienzan a marcarse, ya en el siglo XVIII, con una bajada de telón o con un telón corto, con el que las mutaciones pueden ocultarse a la vista del público. A partir de 1880, se comienza a utilizar regularmente el telón de boca para dividir actos y mutaciones, e incluso durante una escena para representar el paso del tiempo. En la actualidad, las nuevas tendencias teatrales prescinden en muchas ocasiones de este tipo de telón, integrando los cambios de escena y decorados en el conjunto de la acción.
Ref.: Nieva, F. (2000), p. 129; Gómez García, M. (1997), p. 826; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 150

Telón de cielo
V. Panorama

Telón de enfoque
Cuadrícula que, en algunos teatros, se utiliza sobre el telón de seguridad* para enfocar los artefactos de iluminación frontal cuando el telón de seguridad está bajado.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.823-1.824

Telón de entreactos
V. Comodín

Telón de fondo
Telón*, pintado o de color neutro, que afora completamente la escena, y sobre el que se puede colocar un segundo, de acuerdo con el decorado* u otras piezas de la escenografía.
En los siglos XVIII y XIX se utilizaba en combinación con patas* (que dejaban entre sí cajas o salidas de escena). La parte superior del telón de fondo se afora con bambalinas*.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.824; Gómez García, M. (1997), p. 826

Telón de foro
V. Telón de fondo

Telón de fuego
V. Telón de seguridad

Telón de gasa
Telón* fabricado con un tejido muy fino, semitransparente, normalmente gasa, que se usa como fondo para una escena determinada o para conseguir determinados efectos escénicos, tales como fantasmas, nubes o cualquier efecto que requiera que

algo aparezca o desaparezca. Suele estar pintado, reproduciendo en ocasiones un paisaje. Si se ilumina por delante, la luz incide sobre su superficie confiriéndole aspecto de solidez y opacidad. Iluminado por detrás, permite ver lo que ocurre en esa parte del escenario, dando lugar a un efecto de transparencia, siendo particularmente apropiado para escenas de magia y encantamiento. Este efecto de transparencia se incrementa si se apagan las luces que iluminan frontalmente el telón de gasa. También se conoce como transparente. El material más utilizado es la gasa diente de tiburón.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.825; Gómez García, M. (1997), p. 826; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 151

Telón de guillotina

V. Telón alemán

Telón de seguridad

Telón* metálico (de acero, asbesto o de cualquier otro material ignífugo), con bolsillos de humo alrededor, que tiene como misión aislar, en caso de incendio, el escenario de la sala. El sistema se compone de telón rígido, poleas de cabeza, poleas de tiro, contrapesos, guías, tiros de suspensión, sistema de soga con vínculos fusibles, bolsillos de humo, amortiguadores hidráulicos y motor de accionamiento. Este tipo de telón corre por ranuras metálicas instaladas a cada lado del escenario, delante del telón de boca*. Al igual que la pared del proscenio debe tener, por código, una resistencia al fuego de dos horas. Es un telón contrapesado y motorizado. El sistema comprende también unos amortiguadores hidráulicos que frenan en los dos últimos metros la caída libre del telón.

Su uso es obligatorio en todos los teatros que dispongan de arco de proscenio. El telón de seguridad debe estar permanentemente bajado y solo se levanta para los ensayos y para las funciones. En algunos teatros se baja también en los entreactos.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.826-1.828; Gómez, J. A. (1997), p. 74; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 151

Telón enrollable

Telón de boca* fijado a una vara, por su parte superior, y con un listón redondo en el borde inferior. Unas cuerdas arrolladas en los extremos del listón permiten desenrollarlo, dejándolo caer sobre la escena o volver a enrollarlo haciéndolo desaparecer por arriba. Suele ser un telón pintado con algún decorado de calle o algún otro motivo. El telón enrollable se usaba principalmente como telón corto en melodramas y vodevil.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.828; Gómez, J. A. (1997), p. 74; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 151

Telón francés

Telón de boca* que combina los sistemas de pabellón* y del telón alemán*. El telón francés está colgado del peine* y se acciona por cuerdas* hacia arriba. Cuerdas que, a su vez, lo recogen en pliegues o drapeados a distintas alturas, confiriéndole un efecto de pabellón.

Ref.: Nieva, F. (2000), p. 130; Gómez García, M. (1997), p. 826; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 151-152

Telón griego
Telón de boca* que se separa en dos mitades y se descorre hacia los lados por un sistema simple de rieles. Junto con el pabellón*, es el telón* más frecuente en escenarios pequeños y en los que carecen de telar*. El telón griego se monta mediante una armadura americana y se le conoce también con el nombre de cortina a la griega.
Ref.: Nieva, F. (2000), p. 130; Gómez García, M. (1997), p. 219; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 152

Telón translúcido
Telón* utilizado para ser iluminado desde atrás, usualmente para lograr efectos de paisajes, aunque pueden lograrse muchos otros. Un telón translúcido puede estar parcialmente pintado al frente y, combinando iluminación frontal y posterior, se pueden lograr una gran variedad e ilusiones de profundidad. El telón traslúcido suele ir acompañado por otro blanco reflejante, con lo que se conseguirá que se refleje cualquier escape de luz, aumentando, al mismo tiempo, la brillantez del propio telón. Puede ser un simple telón blanco o incluso la pared del fondo del escenario, si está pintada de este color. Así, cualquier escape de luz se reflejará y aumentará la brillantez del propio telón.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.922

Tenora
Oboe popular* típico del folclore catalán. La tenora presenta un cuerpo cónico y una construcción más elaborada que el resto de oboes populares, ya que cuenta con un sistema completo de llaves* además de agujeros digitales.
Está afinada en si bemol y desempeña la función de tenor, participando como instrumento solista en la cobla por pares para interpretar la sardana.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 477; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 93; Tranchefort, F-R. (1985), p. 251

Teorba
V. Tiorba

Thekka
Flauta* de bisel* con canal característica del Perú. Se trata de un tipo de flauta recta* de embocadura con bisel tallado en un extremo y lengüeta*. El tubo*, que se talla en una única pieza de madera, tiene una forma cilíndrica, seis agujeros digitales y puede llevar anillos de tripa alrededor del mismo.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 81

Theorbo
V. Chitarrone

Theorbo-laúd
V. Chitarrone

Theremin
Instrumento electrófono* monofónico. Construido igual que un receptor de radio, consta de dos circuitos de alta frecuencia y dos osciladores, de los cuales uno es

constante y reacciona a la proximidad de la mano del intérprete aunque hay modelos con teclado*. Hace sonar notas de una en una y abarca cinco octavas. El sonido se amplifica con un altavoz*.
Desarrollado por Lev Theremin (1896-1993), se presentó en 1920. Se comercializa en Estados Unidos y alcanza cierta popularidad en las salas de conciertos, así como en las bandas sonoras de las películas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 480; Randel, D. M. (2004), p. 1.017

Ti

Flauta travesera* de bambú de bisel* y sin canal. Dentro de este instrumento se pueden distinguir dos tipos: el tipo tradicional o *ti-tse** y el tipo actual o *ban-ti**.
Esta flauta fue importada de Asia central a China en tiempos del emperador Wou-Ti (140-87 a.C.) y después se introdujo en Japón con el nombre de *fuye*.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 65; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 212-213

Ti-tse

Tipo tradicional de la flauta *ti** de origen chino. Se trata de una flauta travesera* de bambú, cuyo tubo está perforado por ocho agujeros: seis agujeros anteriores, un agujero para soplar y otro adicional. Este último constituye la peculiaridad más significativa del instrumento. Se coloca, en parte, debajo del agujero por donde se sopla y aparece cubierto por una fina membrana* obtenida de la pulpa del bambú, aunque también puede hacerse con piel de cebolla. Esta membrana, que hace de mirlitón*, se pega en el momento de la interpretación y se cambia tantas veces como sea necesario.

Ref.: Tranchefort, F-R. (1985), p. 213

Ti-tzu

Flauta travesera* con seis orificios realizada en bambú, marfil, hilo y cordoncillo. Se trata de uno de los instrumentos chinos de viento y sin lengüeta* más importantes. El tono se regula a través de los agujeros que hay a lo largo del tubo*, al que se incorpora un agujero adicional cubierto con papel tisú, lo que le proporciona un característico tono agudo. Se considera que el origen del *ti-tzu* se encuentra en el Tibet. Este tipo de instrumento es utilizado para diferentes tipos de géneros musicales como óperas regionales, baladas, música folk, etc.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 1.017; Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 58 y p. 162; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, p. 601

Tible

Oboe popular* típico de la cobla catalana, de sonoridad aguda y extremadamente penetrante. El *tible* consta de una boquilla* superior cónica, con terminación plana y una perforación central, así como de tres cuerpos tubulares. El cuerpo superior está separado por dos anillas de huesos y lleva dos agujeros y cuatro llaves*, dos horizontales y dos verticales. El cuerpo intermedio, encajado en el anterior, tiene tres agujeros de distinto tamaño y una serie de llaves metálicas. El cuerpo inferior termina en forma de campana* y presenta cuatro agujeros de gran tamaño –dos anteriores y dos posteriores–, así como un aplique metálico.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 93; Tranchefort, F-R. (1985), p. 251; Donostia, J. A. y Tomás, J., p. 130

Tienda americana

Carpa de circo* cuya particularidad radica en su forma ovalada.

Esta terminología fue especialmente empleada en el siglo XIX. Las primeras grandes tiendas fueron copiadas según los modelos de carpas americanas.

[Fig. 60]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* tente américaine, p. 138; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 20

Tigre de juguete

Muñeco que representa la figura de un tigre en miniatura. La fabricación se realiza en diferentes tipos de materiales como la madera, la hojalata y, sobre todo, el plástico. Su representación se desarrolla en torno a escenarios especiales, fundamentalmente el del circo.

Los tigres hacen su aparición en el circo en el siglo XIX. En 1832, en el Anfiteatro de Astley, Andrew Ducrow exhibe una tigresa y un león de la *menagerie* de Atkins. Durante los últimos años del siglo XIX y comienzos del XX, se presentan números de grupos mixtos de fieras, con tigres y leones fundamentalmente. A partir de 1943, Gilbert Houcke, que había adoptado el personaje de Tarzán, crea un nuevo estilo de presentación inspirado en el arte de la doma en libertad.

La representación de animales es una constante desde los inicios del circo moderno: fieras amaestradas o animales domésticos que realizan acciones extraordinarias son lo más habitual. En principio fueron reproducciones en madera, más tarde comienza la fabricación de muñecos de hojalata cuya fecha de aparición en Europa, fundamentalmente en Alemania, se puede situar en torno al año 1870, y en España, a comienzos del siglo XX. La sustitución del plomo y la hojalata por el plástico se produjo en la década de 1950. A partir de la Exposición de Plásticos, celebrada en Madrid en 1952, se produce la generalización de su uso, primero la goma hasta 1955 y posteriormente el polietileno. La edad de oro de la producción de personajes de plástico es la década de 1960. Las figuras de circo fabricadas en plástico fueron realizadas por la marca JECSA. El extenso repertorio de personajes incluía domadores, equilibristas, payasos, fieras y todo tipo de accesorios.

Ref.: García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), pp. 11-16; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* tigre, pp. 140-141

Timbal

Instrumento membranófono* de percusión orquestal. El timbal está considerado como uno de los más importantes instrumentos dentro de esta clasificación, así como el único miembro de la familia de los tambores* dentro de la música culta occidental capaz de producir notas de afinación determinada. El timbal consiste en una gran estructura hemiesférica de metal o de fibra de vidrio sobre el que se tensa un parche o membrana*, generalmente de piel de becerro o de plástico, montado sobre un aro que se coloca por medio de un anillo metálico (contraaro), a través del cual pasan tornillos o varillas ensartados que permiten poder variar la tensión del parche. Los timbales se fabrican en tamaños determinados de 50 cm a 82 cm de diámetro, abarcando desde el re2 al la2. En 1790 se introdujo el tornillo con una manivela para realizar cambios rápidos de afinación. Durante el

siglo XIX se utilizaron distintos sistemas: con tornillo o palanca, dando vueltas al armazón o mediante un pedal*. Se tocan con dos palillos* de madera con cabezas de fieltro u otro material, con diversas formas, tamaños, pesos y texturas. Otros timbales más modestos, de dimensiones reducidas, tenían forma de cuenco o cazo de cobre, sobre el que se extendía un parche sujeto con tiras y anillas de cuero para tensar. El músico solía llevar estos tambores atados a la cintura y se solían tocar por pares.

El timbal fue utilizado desde tiempos muy antiguos. En Asia, en las regiones mediterráneas y amerindias se han hallado instrumentos similares. Se usaban en rituales y juegos, así como en la vida militar. En la Antigüedad se conocieron dos tipos principales de timbal: los pequeños y portátiles y los grandes y poderosos emisores de ruido. Los timbales llegaron a Europa occidental durante el siglo XV como un instrumento de caballería que tocaban en la cabalgadura militares musulmanes, turcos otomanos y mongoles. En España, los timbales han formado parte de la cultura popular y han sido especialmente conocidos por acompañar a los clarines* en las corridas de toros para señalar el cambio de suertes.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 481-482; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 28 y p. 148; Randel, D. M. (2004), pp. 1.018-1.019; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 320; Cossío, J. M. de (1998), t. I, p. 384; Tranchefort, F-R. (1985), p. 91

Timple

Tipo característico de guitarra* canaria con cinco cuerdas*, también conocida con el nombre de *carmellito*. Generalmente, consta de una tabla armónica* tallada en una pieza de fondo abombado. El clavijero* y parte del diapasón* suelen estar chapados. Las cuerdas fueron inicialmente de tripa de animal, después de tanza (sedal) de pescar y, por último, se han impuesto las manufacturas industriales, fabricadas en nailon. La primera y la cuarta son las más agudas y de igual diámetro. La segunda y la quinta son más graves que las anteriores y de igual diámetro. Por último, la tercera es la más grave y gruesa de las cinco cuerdas del timple.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 482; Cabrera, B.; Rodríguez Placeres, C. y Siemens Hernández, L. (2001), pp. 120-121; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 143

Timplipito

Predecesor de los timbales* europeos. Es típico de Persia, el Cáucaso y Asia Menor y consta de dos cuencos de diferente tamaño y cubiertos por una vejiga de cabra. Tiene unos pequeños agujeros en el fondo que aseguran la vibración libre de la membrana*. Los dos timbales se unen mediante una red o listón de madera. Se percuten con baquetas* de madera de punta redondeada o con los dedos.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 109

Tiorba

Laúd de mástil largo* de la segunda mitad del siglo XVI, con un número aumentado de cuerdas* graves y un clavijero* adicional por encima o al lado del principal. Los clavijeros adicionales pueden ser una continuación del primero o pueden estar colocados junto a él. Las cuerdas melódicas se extienden sobre el diapasón* hasta el clavijero más bajo. Las cuerdas del bajo están colocadas por encima del diapasón o junto a él hasta el clavijero.

La evolución de este instrumento le llevó a adoptar diversas transformaciones a lo largo de su existencia. La procedencia de su nombre es incierta. Joan Coromines (1954) indica que es posible que sea una aplicación traslaticia del altoitaliano *tuorbo*, que significa "miope", "cegato", en referencia a los músicos ciegos que solían tocar la zanfoña*. En castellano, también existen las grafías *tiorbia* y *tiorba*.

En la práctica musical europea, la *tiorba* tuvo su máximo apogeo en el siglo XVII, siendo el siglo siguiente el de su declive, donde queda relegada a la única función de acompañamiento hasta su desaparición.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 483; Andrés, R. (2009), pp. 419-422; Pedrell, F. (2009), p. 254; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 163; Randel, D. M. (2004), p. 1.020

Tiple

Guitarra* de pequeñas dimensiones, con diversas encordaduras y afinaciones, típica de España y de Latinoamérica; en Colombia, es uno de los instrumentos nacionales. El tiple colombiano tiene cuatro órdenes (tres de ellos triples) afinados como las cuatro cuerdas* más agudas de la guitarra.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 422; Randel, D. M. (2004), p. 1.020

Títere

Muñeco o figurilla* articulada de madera, pasta o cartón, adecuadamente vestida, que se mueve por el escenario manipulada por el titiritero de forma que parezca tener vida propia. A lo largo de la historia, el títere ha sido de tamaño inferior al natural, aunque a partir de la década de 1960 se pusieron de moda los montajes con muñecos de grandes dimensiones. Según la forma de manipulación, se habla de títere de cuerdas*, títere de guante*, títere de sombras* o títere de varillas*.

No en todas las épocas se podría considerar al títere como juguete; se trataba de un espectáculo que, al menos durante los siglos XVI y XVII, no estaba destinado exclusivamente a un público infantil. Además, estos muñecos no fueron, al menos durante un tiempo, manipulados por niños, por lo que, en esta época no se puede conceptuar como tal.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.864; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 70; Gómez García, M. (1997), p. 833; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 154; Reinhardt, G. (1987); Newson, J. y Newson, E. (1986), pp. 116-117 y p. 226

Títere de cámara negra

Títere* movido por pequeñas palancas y otros artificios que se controlan desde la espalda del muñeco, el cual es animado desde un fondo de color negro. El titiritero también viste de negro para confundirse con el telón de foro* y "desaparecer" de la vista del público. Se trata de una técnica moderna de montaje escénico, llamada así porque la escena y los manipuladores se enmascaran de negro. De esta manera, su presencia se vuelve invisible al público que solo ve los muñecos que aparecen en un "corredor de luz" producido por un juego de proyectores especiales.

Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Títere de cuerda

V. Fantoche

Títere de cuerdas

Títere* que consta de tres partes esenciales: la figura*, los hilos y el aparato de mando (cruceta, bastidor* o percha*). La figura propiamente dicha es un muñeco de cuerpo entero, articulado, suspendido por cuerdas o hilos y manejado por detrás por una persona situada en un nivel superior. Los hilos parten de las distintas piezas articuladas del muñeco (rodillas, cintura, manos, hombros y cabeza, fundamentalmente) y terminan en una percha que es sostenida por el manipulador para provocar, tirando de los diferentes hilos, los distintos movimientos del títere. La percha consta de varios listones de madera dispuestos en forma de cruz sobre uno central, que llevan sujetos los distintos hilos en cada uno de sus extremos. Para mover un solo muñeco son necesarias las dos manos, debido a la complejidad del entramado de hilos, que puede llegar incluso a más de 30, pero lo habitual es un mínimo de 9 (dos para la cabeza, uno para cada hombro, brazo y rodilla y uno para la baja espalda). El material que más se emplea es la madera, aunque también se realizan con pasta de papel, o con técnica mixta. Aunque puede alcanzar un gran tamaño, siempre es inferior al natural, en principio suelen medir entre 35 cm y 80 cm.

Para los títeres de cuerdas el manipulador maneja los muñecos desde arriba, por detrás del telón de fondo*, mientras que una bambalina* oculta sus manos y rostro de la vista del público. Para dominar el movimiento de los títeres es necesario subirse a una plataforma elevada llamada puente. Por lo general, las dimensiones de este teatro son mayores que para los títeres de guante*, y el espacio desde donde se accionan los muñecos se convierte en un verdadero escenario en miniatura. Los títeres de cuerdas son los más utilizados en los espectáculos circenses.

[Fig. 58]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.864-1.865; Títeres con cabeza (2001); Gómez García, M. (1997), p. 833; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* marionnette, p. 208; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 154; Nieto Alcaide, S. (1982), p. 633

Títere de dedal

Variante de títere de guante* compuesto por cinco pequeñas cabezas, a modo de dedales, para los cinco dedos de la mano.

Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Títere de guante

Títere* compuesto por una especie de guante provisto de tres dedos, el central es el sostén de la cabeza del muñeco y los dos restantes de las manos. La cabeza y las manos del muñeco están, normalmente, hechas de pasta, cartón piedra, madera, etc. Por lo general, por la abertura del escenario solo asoma la parte superior del muñeco aunque, en algunos casos, puede ir provisto de piernas y pies que cuelgan fuera del tinglado*.

[Fig. 56]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.865; Títeres con cabeza (2001); Gómez García, M. (1997), p. 833; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 154-155; Reinhardt, G. (1987); Pelauzy, M.ª A. (1977), p. 186

Títere de hilos

V. Títere de cuerdas

Títere de manos
V. Títere de guante

Títere de silueta
V. Títere para teatro de sombras

Títere de varilla
V. Títere de varillas

Títere de varillas
Títere* compuesto por un vástago central como armazón* del cuerpo, que se sostiene sobre una peana, y por dos brazos, a cuyos extremos van sujetas dos varillas de metal o de madera. La manipulación de los títeres de varilla suele ser combinada, con guante para el movimiento de la boca y varillas para el movimiento de las manos. Existen dos grandes grupos que se diferencian esencialmente por la situación de las varillas que gobiernan el movimiento, bien estén colocadas del muñeco hacia arriba o del muñeco hacia abajo.
Puede ser manejado por una o dos personas, sobre todo cuando se trata de títeres de grandes dimensiones, una sujetando la parte del cuerpo y moviendo con ella la cabeza, y la otra controlando con las varillas el movimiento de los brazos.
[Figs. 54 y 55]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.866; Títeres con cabeza (2001); Gómez García, M. (1997), p. 833; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 155

Títere para teatro de sombras

Títere* que se utiliza en el teatro de sombras chinescas*. Por lo general, se suele fabricar recortando una silueta en cartón, pergamino u otro material ligero. Suele ir provisto de brazos y piernas articulados que se manipulan mediante varillas o hilos. Su técnica consiste en proyectar, con ayuda de un foco de luz, una silueta sobre una pantalla (sombras chinescas), de tal modo que el espectador solo vea la sombra. La silueta puede ser opaca o traslúcida, tridimensional o plana, articulada o inarticulada, y se mueve en escena con ayuda de varillas o hilos. Los títeres de sombras más sofisticados son los indonesios, que cuentan con un contorno altamente elaborado, numerosos espacios perforados y colores diversos.
Originalmente fue desarrollado en la isla de Java para proyectar sombras sobre mamparas blancas durante las dramatizaciones. Voces y música acompañaban a las escenas y hombres y mujeres se sentaban en lados diferentes de la pantalla. Los hombres, en el lado de las figuras, podían observarlas con todo su colorido. Las mujeres, al otro lado, habían de ver las sombras en blanco y negro.
Ref.: Jiménez, C. (2008), p. 14; Títeres con cabeza (2001); Gómez García, M. (1997), p. 833; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 155

Títere plano
Silueta pintada y recortada que representa a un personaje. Se mueve mediante una varilla fija que se maneja desde abajo. Sus movimientos son muy sencillos y se utilizan sobre todo en los países del norte de Europa para contar cuentos y leyendas a los niños.

Se diferencia del títere de silueta* en que este está pensado para producir sombras, que es lo que ve el público, mientras que el títere plano se muestra tal cual a los espectadores.

[Fig. 57]

Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Títere sobre mano

Variante de títere de guante* en el que se utilizan únicamente dos dedos de la mano, que se convierten en las piernas del muñeco, lo que le da todas las posibilidades de movimiento y posiciones de piernas y pies. Se maneja desde arriba, doblando la muñeca en ángulo recto y apoyándose en una superficie horizontal.

Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Titirimundi

Especie de cajón o retablo* donde, durante el siglo XVI, se representaban escenas exóticas o de la historia sagrada, utilizando muñecos articulados movidos por un resorte mecánico. Se trata de un italianismo, también conocido en España como *mondinovi*, mundinuevo, mundonuevo, *totilimundi*, etc.

El término *titirimundi* parece ser una fusión de títere* y de la expresión italiana *tutti li mondi*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.866-1.867; Gómez García, M. (1997), p. 834; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 156

Tjouk-pang-oul

V. Diábolo

Tocadiscos

Aparato que consta de un platillo giratorio, sobre el que se colocan los discos* de gramófono*, y de un fonocaptor conectado a un altavoz.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.186

Toldo

Pabellón o cubierta de lona que se tiende para hacer sombra o resguardar de las inclemencias climáticas algún lugar o paraje. En el circo, el toldo o lona suele estar dividido en varias partes, entre las que se pueden distinguir las redondeadas (o en punta) y las planas, que son ensambladas y atadas para ser izadas a lo largo de los mástiles*. En principio, los toldos podían ser de fibra de cáñamo, lino o algodón. Hoy normalmente se hacen de polivinilo.

El toldo es una pieza fundamental dentro del espacio escénico del circo. Los artistas emplean la expresión "bajo el toldo" o "bajo la lona", cuando están trabajando en la carpa.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.188; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* toile, p. 144; Villarín García, J. (dir) (1979), fasc. 0, p. 20

Tonto

V. Augusto

Tony
V. Augusto

Torico
Pito o silbato* de barro similar al pito de Andújar*, producido en Guadix y Purullena (Granada). Se trata de una figura* de barro rojo, modelada a mano, acabada en bizcocho, que representa un toro de grandes cuernos al que se le adosa una pieza globular con embocadura de dos orificios. La figura del toro se dibuja con un palillo de madera de boj. En la actualidad se fabrican en varios tamaños y se esmaltan o vidrian en diferentes colores: verde, amarillo y rojo.
Como el de Andújar, estas piezas se usan como silbato, como juguete y como objeto de decoración.
Ref.: López Galán, J. S. (2006), p. 144

Totilimundi
V. Titirimundi

Tramoya
Maquinaria escénica para figurar transformaciones mágicas, cambios de escenografía* o para realizar ciertos desplazamientos de los actores; suele aludir a lo que el teatro tiene de trampa o artificio. Existen varias clases de tramoyas: giratorias, de elevación vertical, de vuelo horizontal y de vuelo diagonal.
[Fig. 38]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.889; Reyes Peña, M. de los (2004), p. 169; Gómez García, M. (1997), p. 842

Transparente
V. Telón de gasa

Trapecio
En el circo, aparato aéreo de gimnasia compuesto por una barra horizontal, suspendida de dos cuerdas verticales sujetas a un andamiaje simple o compuesto, generalmente de metal cromado. La barra puede ser de madera o metal, y los cabos pueden actuar de cuerdas. Se pueden distinguir diferentes clases o tipos de trapecios: trapecio fijo*, trapecio volante*, trapecio Washington*, etc.
La invención del trapecio (palabra de origen griego, *trapezion*) se remonta a la primera mitad del siglo XIX. Su creación se debe al coronel español Francisco Amorós (1769-1848), gobernador de provincias durante el reinado de José Bonaparte, quien se refugia en Francia en 1813. En 1826 es nombrado inspector de los gimnasios militares en París, encargándose de formar en estos a los monitores. En 1830 publica el tratado *Manuel d´éducation physique gymnastique et morale,* en el que describe distintas formas de trapecios inspirados en el triángulo* descrito por Clias. A partir de la mitad del siglo XIX, en París, el regidor del Circo Napoleón, Henri Maitrejean, anima a numerosos artistas a colgar sus aparatos bajo la cúpula de este establecimiento.
En su origen, los acróbatas aéreos solo utilizaban como aparato la cuerda volante*, más tarde el triángulo. Cuando las dos cuerdas verticales del aparato comienzan a

expandirse, la forma se vuelve trapezoidal, de ahí su nombre actual (hoy los trapecios también pueden tener forma rectangular).

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* portique, p. 63 y *s.v.* trapèze, pp. 152-153

Trapecio fijo

En el circo, aparato constituido por una barra horizontal, cuyas puntas están amarradas a dos cuerdas suspendidas y que sirve para realizar distintos ejercicios gimnásticos en los espectáculos de circo. Es el trapecio clásico, la barra varía dependiendo de si los ejercicios a realizar son de fuerza o de equilibrio. Puede ser completamente lisa o tener alguna pequeña escisión o plataforma en el centro para equilibrios de cabeza, en este último caso se llamará trapecio Washington*.

Por extensión, este término también da nombre a la disciplina que consiste en presentar un número sobre este tipo de aparato. La mayor parte de estos números son ejecutados por mujeres, entre las que destacan Miss Fillis, Fitzi Bartoni, Helena Avanessova, Elena Panova o la española Mara. También han destacado algunos hombres como Léopold Verrecke, Albert Powel, Elvin Trevor o Barbette.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.900; Alberich Sarmiento, A. (2000), p. 24; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* trapèze fixe, p. 156

Trapecio volante

En el circo, instalación a gran altura compuesta generalmente por dos trapecios* (uno para el portor y el otro para los acróbatas) y por una plataforma. Algunas de las acrobacias necesitan de dos plataformas y dos trapecios para su ejecución. Los trapecios se pueden situar, según los números, a distancias y alturas diferentes, ade-
780 más de combinarlos con el empleo de otros aparatos gimnásticos como las barras fijas*, trampolines de gimnasia*, columpios*, etc.

Por extensión, este término también define a la disciplina que consiste en presentar un número en el trapecio volante. El creador del trapecio volante fue el francés Jules Léotard (1838-1870), quien lo introdujo por primera vez en público en el Circo de Invierno de París el 12 de noviembre de 1859.

[Fig. 64]

Ref.: Fouchet, A. (2006), *s.v.* leotardo, p. 187; Invernó i Curós, J. (2003), p. 15, p. 17 y p. 25; Denis, D. (1997), vol. 3, p. 158

Trapecio Washington

Trapecio* de equilibrista, cuya barra* de apoyo, de metal, es larga y pesada. La barra tiene un rebaje en su centro, o está dotada de un pequeño aparejo o pieza de metal redondeada (llamada *redondo* o *plato*) para facilitar los equilibrios sobre la cabeza.

La invención de este trapecio se atribuye al estadounidense H. R. Keyes Washington (1838-1882), quien lo presentó en Europa en 1870.

[Fig. 63]

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* trapèze Washington, p. 162; Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 20

Trapecista de juguete

V. Equilibrista de juguete

Traste
Tira colocada a través del diapasón* o del mástil* de algunos instrumentos cordófonos* frotados o pulsados, lo que permite que las cuerdas* se pisen a una altura predeterminada. Los trastes* pueden ser móviles o fijos. Los trastes móviles –de tripa o cuerda– se atan alrededor del mástil y pueden ajustarse para variar los intervalos de notas. Los trastes fijos –de metal, marfil o madera– se incrustan en una ranura del mástil. Los de los instrumentos occidentales se colocan normalmente a intervalos de un semitono.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 490-491; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.901-1.902; Randel, D. M. (2004), p. 1.032

Trasto ciego
V. Bastidor ciego

Trasto en ángulo
V. Ala en ángulo

Trautonio
Instrumento electrófono* presentado en 1930 por Friedrich Trautwein. Producía, por medios electrónicos, una sola nota al mismo tiempo, aunque su timbre podía variarse en gran medida. El intérprete controlaba la altura variando el punto en el que un alambre ejercía presión contra una barra metálica.
El que ha sido considerado como antecedente directo de los sintetizadores*, gozó de gran popularidad en la década de 1930 y Richard Strauss, Hindemith y Paul Dessau compusieron obras para él. El mismo año de su presentación fue utilizado para la banda sonora de la película *Tempestad en el Montblanc* de Arnold Fanck, con música compuesta por Paul Dessau. Desde entonces, ha formado parte de gran número de bandas sonoras de películas como *Los pájaros* de Alfred Hitchcock (compuesta y ejecutada por Oskar Sala).

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 1.033; Remnant, M. (2002), p. 201

Trautonium
V. Trautonio

Triángulo
Instrumento idiófono* percutido que consiste en una barra de hierro o acero doblada en forma de triángulo equilátero, quedando abierto por uno de sus vértices para que pueda vibrar correctamente. El triángulo se percute con una baqueta* metálica, produciendo un sonido agudo pero de altura indeterminada. Una de las características de este instrumento es el hecho de que su sonido fundamental produce numerosos armónicos, lo que le permite ser empleado en los conjuntos para tocar en cualquier tonalidad. Será en el siglo XVIII cuando empiece a integrarse en la orquesta.
El instrumento debe su nombre al trazo de su cuerpo, que describe un triángulo equilátero. Es usual que uno de sus lados permanezca abierto, es decir, sin unión con el correspondiente vértice. Se toca suspendido de una argolla. En catalán, durante la Edad Media y debido a su forma que recuerda a un estribo, fue llamado

strep, equivalente a la voz medieval francesa *trepied*. Una antigua forma germánica es la de *Dreyangel*. En el norte de Italia, se recoge a partir del siglo XIV la voz *staffa* y su diminutivo *staffetta* para nombrar dicho instrumento.

Este instrumento se conoce en Europa desde la Edad Media, siendo características de su formato unas anillas en el lado interior. En el siglo XVIII, fundamentalmente bajo la influencia de la música jenízara, el triángulo adquiere una gran resonancia. En España se utilizaba, normalmente, en rondas y aguinaldos.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 492-493; Andrés, R. (2009), pp. 424-425; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 28; Randel, D. M. (2004), p. 1035; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 268

Tridente

V. Forca

Trincka

Silla de plano inclinado utilizada por los antipodistas (artistas de circo que malabarean con los pies) y otros acróbatas. La *trincka*, también llamada *trincka española*, es una suerte de sillón invertido, posado directamente sobre el suelo o bien fijado sobre cuatro pies metálicos, sobre el que se instala el portor. Este se encuentra también en posición recostada con los pies hacia arriba. Dos salientes protegen la espalda.

Ya en la época de la dinastía Ming (siglo XIV al XVII), los antipodistas chinos utilizaban una tabla a modo de *trincka*. A comienzos del siglo XX, los Mirza Golem colocaron las *trinckas* sobre las espaldas de camellos para realizar sus ejercicios. En el año 1990 la *troupe* Fausto Scorpio, llegada de Filipinas, abandona la *trincka* en beneficio de gruesos cojines lumbares para protegerse la espalda.

Ref.: Fouchet, A. (2006), p. 185; Denis, D. (1997), vol. 3, p. 167

Trincka española

V. Trincka

Trinka

V. Trincka

Trombo

Juguete de imitación que representa a escala a uno de los tipos representativos del payaso. Se fabrica en distintos tipos de material, sobre todo, el plástico y la hojalata. A menudo es musical.

El Trombo se corresponde al tercer elemento de lo que hasta entonces había sido la tradicional pareja de payasos, y que suele ampliar los *gags* del primer Augusto*. Así nació el Trombo, tercer payaso en la jerga profesional, que al salir a la pista parece estar comisionado para deshacer el trabajo de sus otros dos compañeros: el Carablanca* (*clown*), provisto de un vistoso traje de lentejuelas, y el cara roja extravagante, el Augusto. El tercero en discordia, pues, puede ser definido como Contraugusto.

Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 20; Villarín García, J. (dir.) (1979), vol. 1, p. 41

Trombón

Instrumento aerófono* de metal, descendiente de la *bucina** romana, largo y estrecho y con los extremos doblados para solaparse en el centro. La sección resultante en forma de "U" es una vara telescópica cilíndrica que comienza en la boquilla*. El instrumento consta de un largo tubo, con una parte móvil que entra y se desliza por la otra, que permanece inmóvil; es un tubo cilíndrico que se hace cónico a partir del lugar en el que se introduce la vara, ensanchándose en un pabellón parecido a la trompeta*. Los trombones suelen ser de latón (a veces recubiertos de níquel o plata), pero también se han fabricado en plata alemana (alpaca) y, más raramente, en cobre. En la actualidad, se utilizan en la vara aleaciones especiales de cromo para disminuir la fricción. La boquilla es una copa moderadamente profunda, con unos hombros pronunciados aunque redondeados en la junta con el taladro.

El trombón se desarrolló a partir de las grandes trompas* de la familia de la trompeta. En la Edad Media se conocía a estos instrumentos con el nombre de *sacabuche**. El trombón apareció en Europa durante los siglos XV y XVI. Según Praetorius, a finales del siglo XVI existían cuatro miembros de la familia del trombón, aumentando este número a cinco durante el siglo XVII: soprano, contralto, tenor, bajo y contrabajo. Hoy día solo se utilizan el tenor y el bajo, a menudo combinados en un instrumento que se ubica entre los dos registros.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 159; Randel, D. M. (2004), pp. 1.041-1.042; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 266-267

Trompa

Instrumento aerófono* de metal que tiene una boquilla* semiesférica y palancas de válvulas en la parte alta. El sonido se produce por la vibración de los labios y la intensidad del soplo. Está construido con un tubo cónico*, de unos 35 cm de diámetro y enrollado en forma de espiral. El tubo termina en un pabellón* en forma de campana*. La parte central la ocupan tres o cuatro válvulas, generalmente giratorias. Aunque normalmente forma parte de las bandas, también se puede tocar en conjuntos de música de cámara como los quintetos de viento y de metal.

La amplitud de este término permite tomarlo, desde el punto de vista histórico, como sinónimo de "cuerno", "caracola" e incluso "bocina", "trompeta" y en ocasiones "añafil". De la misma forma, al aludir a ciertos instrumentos de la Antigüedad, como la *bucina**, el *cornu** o la tuba*, muchos historiadores tomaron en sus traducciones el nombre genérico de "trompa" para su identificación. La calidad genérica de este vocablo viene dada por ser una voz onomatopéyica, que es común a todos los romances de Occidente y que a su vez han influido en otras lenguas, como es el caso gaélico de *tromb*.

En numerosas ocasiones la palabra "trompa" se ha asociado a los grandes aerófonos que aparecen con asiduidad en las representaciones medievales de la Natividad, de la Anunciación y del Juicio Final, a veces en forma de gran cuerno*, otras a modo de tuba*, o bien con un formato imaginario, como se podrá atestiguar en el siglo XVI entre los artistas manieristas y también con profusión en el siglo XVII, donde suele representarse en manos de ángeles –grabados de José Ribera (1591-1652)–. Por otra parte, su vinculación a la figura alegórica de la Fama constituye un lugar común: la trompa es utilizada por innumerables poetas, casi siempre en composiciones de carácter panegírico (Luis de Góngora en los sonetos dedicados al marqués de Aya-

monte, a don Antonio Venegas, obispo de Pamplona, o a don Francisco de Padilla). O ya en el Romanticismo con, por ejemplo, Manuel José Quintana (1772-1857) en su poema *A la invención de la imprenta*.

Son también muchas las referencias del instrumento en relación con el dios Marte y, por tanto, con la guerra. Cesare Ripa (*ca.* 1560-*ca.* 1625) en su *Iconología* incluye la trompa entre los instrumentos que lleva consigo la Poesía.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 495-496; Andrés, R. (2009), pp. 425-428; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 25; Randel, D. M. (2004), pp. 1.043-1.045; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, pp. 104-106; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 117

Trompa alpina

Larga trompa* de madera o corteza característica de las regiones alpinas y de Centroeuropa, aunque probablemente data de épocas anteriores. A pesar de que su fabricación puede adoptar distintas formas, generalmente se presenta recta y con un pequeño pabellón* curvado hacia arriba en forma de pipa, si bien también se puede encontrar en forma de "S". Su longitud varía de 1,5 m a 4 m. La trompa alpina está provista de una boquilla* plana de madera o de metal.

La trompa alpina, también llamada cuerno alpino o trompa de los Alpes, se caracteriza por ser un instrumento pastoril. Hoy se constituye como un emblema del folclore alpino, en el que son conocidas unas sencillas melodías para este aerófono llamadas *ranz des vaches* (ranz de vacas), siendo empleadas para llamar a las reses. Cuando se toca, el pabellón se apoya sobre el suelo o sobre una caja de madera de unos 40 cm que posee una pequeña abertura, de unos 10 cm, que contribuye a reforzar el sonido del instrumento y a modificar su timbre.

Originariamente estaba construida por dos o tres bloques de madera sobre la que se enrollaban cortezas tiernas en espiral. Tanto Curt Sachs (1930) como Anthony J. Baines (1984) indican una lejana referencia de Tácito (*ca.* 55-*ca.* 117) a un *cornu alpinus*. Sin embargo, las primeras referencias relativas a la trompa alpina propiamente dicha datan del siglo x, señaladas por Ekkehard, monje del monasterio de Saint-Gall, aunque su uso no se generalizará hasta el siglo xiii.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 496; Andrés, R. (2009), *s.v.* trompa de los Alpes, pp. 433-434; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 129; Randel, D. M. (2004), p. 1.045; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 267-268

Trompa de los Alpes

V. Trompa alpina

Trompa rusa

Trompa* de caza metálica, recta o ligeramente curva, de una longitud que va de 30 cm a 2 m.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 1.045

Trompeta

Instrumento aerófono*, normalmente de metal soprano formado por un tubo* cilíndrico o parcialmente cilíndrico de 1,4 m de longitud, doblado dos veces en una estrecha forma rectangular de unos 35 cm de largo. Se inicia con una boquilla* en forma de copa o semiesférica e incluye tres válvulas para determinar la afinación.

En la actualidad, las más habituales son en do y en si bemol, con una extensión de dos octavas y una sexta, que se añaden a la piccolo (trompeta afinada en si bemol) fa o re; y la baja en do a si bemol. Es un instrumento transpositor excepto los modelos en do. La extensión más característica es de do3 a do5. A partir de 1900, la mayoría de las partes están escritas para trompeta en si bemol, que suena un tono más grave o en do. La mayor parte de las trompetas se fabrican en la actualidad en latón, bien lacado o recubierto de plata, níquel o, de manera menos usual, de oro.

El término procede, según señala Joan Coromines (1954), del francés *trompette* o del catalán *trompeta*, derivados de *trompe* y *trompa*, respectivamente, diminutivos conocidos desde el siglo XIV. En castellano será de uso corriente a principios del siglo XV, ya que con anterioridad eran usadas las voces *trompa** y *añafil**. Otra vía enlaza el término directamente al italiano *trombetta*.

El origen de este instrumento es muy antiguo; la trompeta primitiva era conocida en todo el mundo como un instrumento militar, de caza, pastoril, ritual y religioso, y podía ser de hueso, cuerno, madera, bambú, calabaza, corteza enrollada, arcilla o metal. La abertura para soplar se encontraba en el extremo más delgado o en un lado del instrumento. Se establece en los siglos XIV y XV, usándose como trompeta natural hasta el siglo XVIII. La orquestal, que se usa desde comienzos del siglo XIX, está en fa. La trompeta de varas, introducida en torno al año 1750, dio paso, en 1814, a la de válvulas, de Friedrich Blümel y Heinrich Stölzel, permitiendo la ejecución uniforme de una escala cromática. Aparece por primera vez en *L´Orfeo*, 1607, de Claudio Monteverdi (1567-1643). Ya en el siglo XX, el jazz contribuyó notablemente al desarrollo de la trompeta. En 1920 se convirtió en el instrumento solista por excelencia, el preferido de músicos de jazz como Louis Armstrong, Dizzy Gillespie o Miles Davis.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 496-497; Andrés, R. (2009), pp. 434-443; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 47 y p. 231; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 111

Trompeta bastarda

Trompeta* de ramas plegadas, provista de una boquilla* deslizable unida a una corredera, de hasta 40 cm de longitud, que penetraba en la sección del instrumento. El alargamiento y recogimiento de la trompeta permitía obtener numerosos sonidos intermedios de los armónicos naturales, de ahí su calificativo de "bastarda", que atiende a su capacidad de producción de sonidos armónicos, que no eran propios de la trompeta natural* o italiana. El tañedor debía sujetar dicha embocadura con la mano izquierda y ejercer presión hacia los labios; la mano derecha estaba destinada a mover el cuerpo instrumental.

La trompeta bastarda, también llamada trompeta española, nació a finales del siglo XIV, cuando aún presentaba una rudimentaria forma en "S" (v. Trompeta en forma de "S"*). Vivió su declive a principios del siglo XVII, debido sobre todo a la presencia del *sacabuche**. A pesar de ello, siguió utilizándose, con algunas mejoras, en el siglo XVIII.

Su cualidad de bajar hasta tres o cuatro semitonos cada nota natural, la capacitan para su uso en la música culta, especialmente la de carácter religioso, mientras que la natural fue destinada, por lo general, a la emisión de toques heráldicos y bélicos.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 443-444; Remnant, M. (2002), p. 158

Trompeta de caracol
V. Huayllaquepa pututu

Trompeta en forma de "S"
Trompeta* de color negro y con forma de "S" muy cerrada, tipología que marca la evolución entre la trompeta recta* y la moderna (también llamada "trompeta de mano"). Las primeras apariciones de este tipo de trompeta datan de finales del siglo XIV.
Ref.: Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 31

Trompeta española
V. Trompeta bastarda

Trompeta italiana
V. Trompeta natural

Trompeta natural
Trompeta* que solo dispone de las notas de la serie armónica, dividiendo su registro en dos tramos: principal y clarino.
El uso de la trompeta natural, también llamada trompeta italiana, se generalizó durante el periodo barroco destinándose, fundamentalmente, a la emisión de toques heráldicos y bélicos.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 497; Bennett, R. (2003), p. 81; Remnant, M. (2002), p. 158

Trompeta recta
Trompeta* de metal de boquilla* semiesférica, sección cilíndrica y pabellón* final. La trompeta recta llegó a tener excesiva longitud, resultando poco manejable, problema que se solucionó doblando el tubo. Su mayor longitud tubular suponía una mayor producción de armónicos.
Las trompetas rectas de nuestro romancero eran llamadas *añafiles** (trompa sarracena y *buisine* en Francia) y llegaron a ser consideradas como emblemas de nobles y reyes, portando incluso los estandartes* con sus armas. El uso de este instrumento en la Edad Media fue muy restringido, limitándose a la música heráldica y protocolaria.
Ref.: Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 31

Tuba
Instrumento aerófono* de metal, con un tubo cónico* ampliamente expansivo de hasta 5,5 m de largo. Las tubas están envueltas, por lo general, en un cuerpo rectangular de unos 45 cm de ancho por 75 cm de alto. El extremo estrecho de la boquilla* apunta hacia atrás, mientras que el expandido o campana se eleva por encima del cuerpo del instrumento bien directamente hacia arriba (en los de tesitura media o grave) o, con menos frecuencia, girando hacia delante (en los agudos). Cuenta con tres o cuatro válvulas para la mano derecha. Las tubas suelen estar hechas en latón y generalmente recubiertas con laca o níquel.
En la antigua Roma, era una trompeta*, equivalente al *salpinx** griego, compuesta por un tubo recto de bronce o de hierro, de 1,25 m a 1,6 m de largo, provista de

boquilla*, con un pabellón* ligeramente acampanado. En principio, fue fundamentalmente un instrumento militar, que se tocaba en los desfiles o en las batallas, en este caso con la emisión de toques indicando el ataque o la retirada. En la vida civil se podía escuchar en las procesiones fúnebres, en los juegos y en los combates de gladiadores, así como en rituales religiosos, especialmente sacrificios.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 499; Andrés, R. (2009), pp. 447-449; Randel, D. M. (2004), p. 1052

Tubo

En los instrumentos aerófonos*, utensilio que sirve de soporte para la columna de aire vibrante.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500

Tubo canónigo

En el órgano*, tubo* sin sonido colocado en la fachada, cuya función es la de ornamentar y guardar simetría.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500

Tubo cónico

Tubo* que, en el órgano*, tiene el cuerpo en forma de cono y que produce un sonido intermedio entre los tubos cilíndricos y los tapados*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500

Tubo de boca

V. Tubo labial

Tubo de lengüeta

V. Tubo de lengüetería

Tubo de lengüetería

En el órgano*, tubo* que genera el sonido por vibración de una lengüeta* metálica contra una canaleta, en contraposición a los tubos labiales*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500; Randel, D. M. (2004), *s.v.* tubo de lengüeta, p. 1054

Tubo labial

Tipo principal de tubería que, en el órgano*, produce el sonido al pasar el viento entre el bisel* que lo corta y el labio inferior del tubo*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500; Randel, D. M. (2004), *s.v.* labial, tubo, p. 575

Tubo semitapado

Tubo tapado* dotado de chimenea*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 500

Tubo tapado

Tubo* que, en el órgano*, tiene un tapón fijo o móvil que provoca un desdoblamiento de la onda sonora, siendo su altura o longitud la mitad de la de un tubo abierto que da la misma nota.

Un tubo de este tipo suena una octava más grave que uno abierto de la misma longitud.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 501; Randel, D. M. (2004), p. 1.054

Tudel

Pieza de los instrumentos aerófonos* en la que se fija la doble lengüeta*. En el órgano*, embocadura unida al pie de los tubos de lengüetería*, sobre la que se acopla el resonador*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 501; Randel, D. M. (2004), p. 1.054; Bennett, R. (2003), *s.v.* corno inglés, p. 81

Tutú

Falda corta, con mucho vuelo de tul, con varias capas de tarlatán o de red para crear un efecto rígido. Es utilizada en los trajes de las bailarinas del ballet clásico.
El tutú ha inspirado algunos tipos de trajes de fiesta, como los utilizados durante la década de 1950.

[Fig. 51]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.922; Rivière, M. (1999), p. 268

Txalaparta

Instrumento idiófono* característico del folclore musical vasco, compuesto por dos tablas de madera con unas dimensiones que oscilan entre los 200 cm de largo y los 20 cm de ancho, con distinto grosor en su cuerpo. Ambas tablas se percuten con dos baquetas* (*makillas*), por lo general, del mismo material que el propio instrumento.

Aunque su origen se confirme en el siglo XIV, posiblemente su uso sea anterior a esta fecha (Josep Crivillé i Bargalló, 1983). Las maderas eran colocadas en unos cestos sobre los que se depositaba haces de hojas secas de maíz para conseguir una mayor vibración de las tablas. El idiófono es percutido por los *txalapartaris*, cada uno de ellos provisto de un juego de *makillas*.
Su primer uso, es audible a cinco o más kilómetros, fue el de la emisión de señales y de comunicación entre distintos valles.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 449; Certamen Nacional de Fotografía sobre artes y tradiciones populares 1988 (1989), p. 52

Txintxarri

Nombre con el que se conoce al cencerro* en algunas localidades vascas.

Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 3, p. 470

Txirula

Variante de *txistu**, de menor tamaño que este, conocido en Navarra y en el País Vasco francés. El instrumento, que nace en la segunda mitad del siglo XVIII, no excede los 32 cm longitud. Su máxima anchura es de 2,5 cm, por 1,8 cm de su zona más angosta. Su calibre interior es también inferior a la del *txistu*, 1 cm.

Ref.: Andrés, R. (2009), *s.v.* txistu, p. 449; Paniagua, E. (2003), p. 35; González-Hontoria y Allende Salazar, G. (1998), vol. I, p. 192

Txistu
Nombre con el que se conoce a la flauta de tres agujeros* en el País Vasco. Este instrumento en origen se confeccionada con ébano, boj o palosanto, actualmente en ebonita u otros materiales sintéticos. Por lo general, el *txistu* no supera los 43 cm de longitud, un diámetro exterior en su cabeza de 3 cm y de 2 cm en su parte inferior. El calibre interior oscila en torno a los 13 mm, mientras que el hueco del bisel* no supera los 15 mm; el largo de este es de unos 8,3 cm y 1,6 cm de ancho. El largo de la boquilla* no supera los 4,5 cm y el ancho, en su parte máxima, es de 1,5 cm, y la más estrecha en torno a los 1,3 cm. Cuenta con un tubo* ligeramente fusiforme, y el interior del mismo es de igual diámetro en toda su extensión. Presenta tres orificios para la digitación: dos en la cara anterior y uno en la posterior. La parte baja del cuerpo instrumental tiene un anillo metálico con la finalidad de introducir el dedo anular de la mano izquierda, que sirve para sujetar el *txistu*; el meñique cierra o abre la extremidad del tubo; el pulgar digita el orificio inferior, en tanto que el índice y el corazón se destinan a los agujeros superiores. La mano derecha del *txistulari* golpea con una baqueta* un tamborcillo (*tun-tun*), que lleva colgado del brazo izquierdo.
El *txistu* propiamente dicho es de origen medieval. Su primera iconografía se atestigua en el monasterio de La Oliva (siglo XII). Su nombre castellanizado es el de "chistu". Según Joan Coromines (1954) esta voz procede del latín *silbare* (silbar), en euskera *txistu egin*.

Ref.: Andrés, R. (2009), pp. 449-451; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 28; Paniagua, E. (2003), p. 35; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 85-86; Donostia, J. A. de y Tomás, J., p. 137

Txulubita
V. Txistu

Tyapëllë
V. Béányo

Tzintzarri
V. Txintxarri

U

Ûd

Laúd árabe de mástil corto*. El número de sus cuerdas* cambia a través del tiempo, pasando de cuatro en el siglo VII a cinco en el IX. Su caja de resonancia*, piriforme abombada, está constituida por duelas o costillas de madera y se cubre con una tapa de madera fina decorada con uno o tres oídos o rosetas* caladas en la madera. Cercana al puente*, que está encolado en la tapa, tiene una chapa de madera dura para protegerla de los golpes del plectro*. Este último, está fabricado de pluma de águila o cuerno de res.

Para apaciguar las fuerzas de la naturaleza o establecer relaciones con lo sobrenatural, para alcanzar la protección divina, el hombre siempre ha recurrido a los sonidos de los instrumentos musicales*. La afinación de las cuatro dobles cuerdas de laúd es el origen y objeto de las teorías musicales árabes, que asocian los sonidos a los temperamentos humanos, a las estaciones del año y a los elementos de la naturaleza.

Existen varios tipos de laúd en el Magreb; los más evolucionados, de cinco y seis cuerdas dobles, son semejantes a los del mundo turco y egipcio; pero existen también instrumentos de cuatro cuerdas, como el *ud arbi* en Túnez o la *kuitra* en Argelia, que tienen una caja más pequeña y diferencias en la afinación. En el siglo XII pasa a las cortes cristianas españolas y europeas, haciéndose más ligero, aumentando su tamaño y el número de cuerdas, y llegando a ser extraordinariamente popular en los siglos XVI y XVII. En el siglo XVIII cae en decadencia en Europa, aunque sigue vigente en Oriente como el instrumento rey de la música árabe.

Muchos estudiosos creen que el instrumento se desarrolló a partir del arco musical*, ya que la palabra *ûd* tiene dos significados: "madera" y "vara flexible". La importancia del *ûd* para la cultura musical árabe es comparable a la del *vina** o el *koto** respecto a las culturas hindú y japonesa. El instrumento se sigue utilizando hoy día en orquestas tradicionales de todo el Oriente Próximo.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 110 y p. 112; Paniagua, E. (2003), p. 21

Ukelele

Instrumento cordófono* de cuatro cuerdas* similar a la guitarra* pequeña. Su tamaño es aproximadamente la mitad de una guitarra y tiene doce trastes*. Se pulsa con los dedos o con las uñas.

En el siglo XIX los inmigrantes portugueses introdujeron el instrumento en Hawai. El precursor del *ukelele* (voz de origen hawaino, literalmente "pulga saltadora") fue un instrumento llamado *kavakuito*. Se hizo muy popular en Estados Unidos a principios del siglo XX.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 57; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.250

Ulili

Sonajero* de calabaza hawaiano. Este instrumento está compuesto por tres calabazas ensartadas por una vara que actúa como eje. Tiene una cuerda* atada sobre dicho eje que, al tirar de ella, imprime un movimiento rotatorio a las dos calabazas laterales de manera que las semillas que hay dentro de ella tintineen, produciendo un efecto sonoro especial.

Se utiliza en danzas rituales.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 65

Union pipe

Tipo de gaita* de fuelle* popular irlandesa, en uso durante el siglo XVIII. Se caracteriza por incluir tres tipos de tubos: uno de doble lengüeta*, con llaves*; tres bordones* de lengüeta simple, y tres o cuatro reguladores, que producen acordes cuando se abren. El tubo melódico, que suele superar los 50 cm de longitud, cuenta con ocho orificios, es de doble caña y termina con un pabellón*.

Generalmente, este tipo de gaita se suele tocar en lugares cerrados.

Ref.: Andrés, R. (2009), p. 453; Randel, D. M. (2004), p. 1063

Utilería

En el teatro, conjunto de objetos que se necesitan en la puesta en escena, aparte del decorado*, muebles y vestuario. La utilería comprende las cosas más variopintas, desde un periódico* hasta una motocicleta. Cuando un objeto o el uso que de él se hace es esencial para el desarrollo de la acción, se habla de utilería enfática*. Normalmente, se distingue entre utilería de escena* y utilería del personaje*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.931; Gómez García, M. (1997), p. 853; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 160

Utilería de adorno

V. Utilería de personaje

Utilería de escena
En el teatro, conjunto de objetos que están permanentemente en el escenario* como complemento de la escenografía, tales como un teléfono, una papelera, un reloj de pared, los bancos de un jardín, un cuadro, etc.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.932; Gómez García, M. (1997), p. 853

Utilería de mano
V. Utilería de personaje

Utilería de personaje
Utilería* compuesta por aquellos objetos que, en un escenario, son manejados por los actores y actrices, tales como una carta, unas llaves, una espada, un abanico, etc.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.932; Gómez García, M. (1997), p. 853; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 160

Utilería enfática
Conjunto de objetos imprescindibles para la puesta en escena. Por ejemplo, una taza de café envenenado que ha de provocar la muerte de determinado personaje.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.932; Gómez García, M. (1997), p. 853

Utilería fija
V. Utilería de escena

V

Vagón
Plataforma sobre ruedas, generalmente de madera, sobre la que se construye una escena o parte de ella para acelerar los cambios de escenografía. También se conoce con el término carra.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.935; Gómez García, M. (1997), *s.v.* carra, p. 151

Vagoneta de truenos
Máquina de truenos* consistente en un cajón lleno de piedras y cuatro ruedas dentadas que se arrastra sobre la superficie de las galerías de trabajo del escenario* o sobre el mismo tablado. Es una de las más completas y efectivas dentro de esta categoría.
Ref.: Coso Marín, M. A. y Sanz Ballesteros, J. (2004)

Valiha
Cítara de caña* de Madagascar que cuenta de siete a veinte cuerdas*, cada una de las cuales pasa sobre dos puentes*, distribuidas alrededor de la circunferencia del tubo. Mide unos 80 cm de largo y 7,5 cm de ancho. Las cuerdas se afinan con un pequeño puente movible. El instrumento se sostiene en un determinado ángulo y las cuerdas se pulsan con las uñas.
El *valiha* llegó probablemente del Sureste asiático hace cinco o seis siglos. Su música tiene influencias europeas muy marcadas. Las cuerdas metálicas del *valiha* actual han cambiado la calidad de su sonido.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 34; Randel, D. M. (2004), p. 1.064

Vara (1)
En el arco*, soporte longitudinal de madera flexible con un perfil ligeramente cóncavo, por lo general arqueado y algo más pronunciado en la punta.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 504

Vara (2)
Listón reforzado, tubo o caño metálico, fijo o suspendido, tan largo como el ancho de la escena, suspendido por cuerdas o cables de acero desde la parrilla*. A este listón se fijan los telones*, bambalinas*, teletas o determinados trastos*, que en el teatro pueden ser subidos o bajados. Todo el decorado y los equipos de iluminación están amarrados o fijados con abrazaderas a las varas. Preferiblemente una vara será aproximadamente 6 m más larga que el ancho de la embocadura (por ejemplo, una embocadura de 12 m tendría varas de 18 m).
Las varas estaban originalmente hechas de madera y fueron una adaptación de las de los veleros. De hecho la mayor parte del diseño y de la terminología de la tramoya teatral vino directamente del aparejo de los barcos de vela.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, p. 1.939; Gómez García, M. (1997), p. 861

Vara armada
V. Vara de tramoya

Vara de abajo
Madera redonda y ancha, utilizada con tiros para enrollar un telón* de abajo hacia arriba cuando no hay suficiente altura para su suspensión normal.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, p. 1.939

Vara de iluminación
Tubo metálico horizontal de diámetro de andamio colocado en el escenario, con cables y conectores montados en la vara específicamente para colgar artefactos de iluminación. La vara de iluminación sube y baja con las otras varas en el sistema de suspensión de decorados*. Suelen ser paralelas al proscenio, como la mayor parte del sistema de suspensión.
Si en lugar de ser paralelas al proscenio, las varas de iluminación se montan en los laterales del escenario, perpendiculares a este, se les denominará varas laterales de iluminación, siendo utilizadas generalmente en los espectáculos de danza.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, p. 1.940; Gómez García, M. (1997), *s.v.* vara de luces, p. 861

Vara de luces
V. Vara de iluminación

Vara de tambor
V. Vara de abajo

Vara de tramoya
En el teatro, vara* de diámetro de tubo de andamio, atirantada con miembros diagonales para darle rigidez.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, *s.v.* vara armada, p. 1.939

Varal
Tubo colocado de manera vertical en los laterales del escenario, al que se le fijan instrumentos de iluminación por medio de brazos laterales. En ocasiones, la base se atornilla al escenario y la parte superior se fija por medio de un tiro puntual. Por lo general, suelen ser portátiles.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, pp. 1.941-1.942

Verdulera
Nombre con el que se conoce en Argentina y Uruguay al acordeón diatónico*. Este instrumento cuenta con una sola hilera de diez botones. En la jerga rural, a este modelo y al de las dos hileras se les denomina *cordiona*.
Ref.: Casares Rodicio, E. (dir.) (1999), vol. 1, p. 39

Verimbao
V. Birimbao

Vibráfono
Metalófono* de percusión, de afinación determinada, formado por barras* metálicas graduadas y dispuestas horizontalmente de un modo similar al del teclado* de un piano*. Debajo de cada barra hay un tubo* de resonancia vertical, en cuya parte superior se encuentra un disco plano. Los discos, para cada una de las dos filas de resonadores, están conectados por medio de una barra que puede hacerse girar por medio de un motor con el que los discos abren y cierran los resonadores, produciendo así un vibrato. Este, al igual que los apagadores, se controla desde un pedal*. Su extensión más usual es de fa2 a fa5. El instrumento se golpea con baquetas* de diversa dureza. El vibranófono se desarrolló en Estados Unidos en la década de 1920 y su utilización pasó a ser habitual en la música popular y en el jazz.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 509; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1959; Randel, D. M. (2004), p. 1.076

Vídeo-CD
Formato basado en el CD-ROM* que contiene audio y vídeo comprimido en MPEG-1, y es utilizado en aplicaciones de vídeo lineal.
Desde la aparición del DVD-Vídeo* este formato está cayendo en desuso.
Ref.: Martínez Abadía, J. y Vila i Fumàs *et al.* (2009), p. 203

Viduchaka
Uno de los primeros títeres de sombras* documentado. Representa un personaje jorobado, calvo y de rostro deforme. Su origen (indio) es muy antiguo, considerándolo como el bisabuelo de todas las figuras cómicas y contrahechas del teatro, ya sean actores o muñecos.
Ref.: Títeres con cabeza (2001)

Vientos
Ataduras de cuerda con las que se sujetan, amarrados a los clavos, los costados de la lona de la carpa de circo* (*chapitó*).
Ref.: Villarín García, J. (dir.) (1979), fasc. 0, p. 20

Vihuela

Instrumento cordófono*, provisto de mango y resonador, tañido con arco*, con plectro* o con los dedos. Según el modo de tocar el instrumento, las vihuelas eran clasificadas en tres grupos: vihuela de arco, vihuela de péñola* o péndola y vihuela de mano*. Este último grupo fue llamado vihuela común o simplemente vihuela y es el que gozó de mayor popularidad entre los músicos españoles. Por lo que se refiere al repertorio, número de cuerdas*, afinación y técnica de interpretación, sus características son muy semejantes a las del laúd*, aunque con una sonoridad más dulce que la de este último, determinada por la caja de resonancia* plana y con la afinación de las cuerdas al unísono en cada orden, mientras que el laúd tiene la caja de resonancia abombada y las cuerdas afinadas a la octava, produciendo una sonoridad diferente.

La vihuela fue el instrumento de cuerda más en boga en la España del siglo XVI, y es uno de los precedentes de la guitarra*, junto a la *mandora** y la antigua *viola da gamba**.

Según testimonio de Tinctoris (*De inventione et usu musicae*, Nápoles, 1487), la vihuela es de origen español, lo que explicaría su popularidad frente al laúd, instrumento preferido en otros países europeos: Francia, Flandes e Italia. Ian Woodfiel sitúa su origen en Aragón desde mediados del siglo XV.

Existe documentación sobre distintas grafías referidas al instrumento, como las de *vihuela, viiuela, vivuela* y *vyuela*. Joan Coromines (1954) señala que la *viola* encontró una fácil adaptación al castellano *vihuela*, cuya primera documentación quedó registrada en el *Libro de Apolonio* (siglo XIII). No es extraño encontrarla en los textos antiguos como equivalente de *cedra, cítola*, etc. Aún más habitual es hallarla relacionada o identificada con unos primitivos y grandes instrumentos de caja oval cuyas cuerdas se pulsaban con los dedos (existen numerosas representaciones iconográficas en beatos, como el de la catedral de la Seo de Urgel, *ca*. 1000), o con un caño de pluma (plectro), de menor tamaño y entalladuras, conocida como vihuela de péñola, denominándose "vihuela de arco" cuando el cordófono fue adoptado para tocarse con un arquillo (en este caso, se le denomina fídula*). A partir del siglo XIV la voz *vihuela* será consustancial a los cordófonos, de arco o punteados, que presentan una caja con mayor o menor estrangulamiento. Aunque hasta las postrimerías del siglo XV, en lo que se refiere a instrumentos punteados, las voces de "guitarra" y "vihuela" fueron usadas de manera indistinta, ya en el siglo XVI el término "vihuela" fue reservado a un instrumento más culto que el de "guitarra", conocido como "vihuela de mano".

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 510-511; Andrés, R. (2009), p. 453-455; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.301; Otaola, P. (2000), pp. 317-319

Vihuela de mano

Instrumento cordófono* punteado, compuesto por una caja de resonancia* y un mango, que alcanzó en España gran popularidad a lo largo del siglo XVI. Tiene tapa y fondo planos, laterales poco profundos, mástil* estrecho con diez trastes* de tripa, clavijero* ligeramente curvado hacia atrás y roseta* ornamentada. Suele tener seis órdenes de cuerdas* de tripa dobles al unísono. Se afina por cuartas desde la prima, excepto una tercera mayor entre las centrales. La música se imprimía en diversas formas de tablatura.

La vihuela de mano se convirtió en alternativa del laúd*, de gran estima en la Europa del siglo xv, y fue considerado instrumento culto, tañido en la corte y en los ambientes artísticos reunidos en las casas señoriales. La guitarra* y la vihuela de mano fueron considerados instrumentos análogos, ya que atendían a rasgos comunes: cuerpo poco estrangulado, espalda plana, aros uniformes, igual varillacordal, mango estilizado, diapasón* con divisiones, clavijero de pala ligeramente inclinado hacia atrás, clavijas* posteriores y oído situado hacia el batedor. La principal diferencia se encuentra en el número de cuerdas, inferior en la guitarra, con cuatro órdenes (siglo xvi), mientras que la vihuela de mano contaba con dos hileras más.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 511; Andrés, R. (2009), pp. 455-460

Vihuela de péndola

V. Vihuela de péñola

Vihuela de péñola

Instrumento cordófono* punteado, descendiente de la fídula* o viola* surgida a finales del siglo x o principios del siglo xi.

Su nombre deriva de tañerse con el cañón de una pluma. *Péñola* es voz anticuada de "pluma", del latín *penna*. Mientras un tipo de fídula se desarrollará para ser tocada con arco*, otro modelo análogo será adaptado para que suene mediante la pulsación de sus cuerdas, bien con una pluma a modo de plectro* o bien con los dedos.

La presencia de la vihuela de mano* a finales del siglo xv, cuando se suprimió de manera casi generalizada el uso del plectro, fue determinante para que la de péñola se extinguiera; no obstante, durante el Renacimiento resurgió en el norte de Italia un cordófono denominado *chitarra battente* (guitarra toscana en castellano), de perfil similar a la guitarra, aunque con una espalda de costillas ligeramente abombada y clavijas* en flanco. Sus cuerdas, en principio, fueron pulsadas con una pluma y sirvió sobre todo para el acompañamiento del canto.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 511; Andrés, R. (2009), pp. 460-461

Vina

Laúd de mástil largo* del sur de India. Está compuesto por cuatro cuerdas* que se tocan y tres bordones* por encima de un mástil ancho, que se extiende a partir de un cuerpo periforme. El mástil tiene 24 trastes*, un resonador* de calabaza y un clavijero* curvado hacia atrás.

El intérprete se sienta con las piernas cruzadas y coge el instrumento de manera más o menos horizontal, pulsando las cuerdas con plectros* colocados en los dedos de la mano derecha.

En India los instrumentos están ligados a las divinidades debido al origen musical de los cantos védicos. La *vina* es el instrumento por excelencia de la música carnática, la tradición musical del sur de India. Junto con el *bansuri**, la *vina* está asociada en el hinduismo a la diosa de la música, Saraswati.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.962-1.963; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 98-99; Randel, D. M. (2004), pp. 1.083-1.084; Paniagua, E. (2003), p. 11; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, pp. 728-734

Viola

Instrumento cordófono*, la viola es miembro tenor de la familia del violín*, afinado a la quinta grave de este, desde la segunda mitad del siglo XVIII. Este instrumento presenta características distintas en cuanto a la forma, el tamaño, el número de cuerdas*, afinaciones, ornamentaciones, dimensiones, etc., aunque el tipo clásico suele tener una forma parecida a la del violín, con cuatro cuerdas, y medir por lo general entre 67 cm y 68 cm (la caja de resonancia* mide entre 38 cm y 43 cm de largo); los aros tienen una altura aproximada de 4 cm. Los hombros del instrumento forman ángulo agudo con el cuello, el fondo es plano y el mástil* cuenta con trastes*. Toda la familia se toca sosteniendo el instrumento entre las piernas. Hay tres tamaños principales de violas: soprano, tenor y bajo. Además hubo un tipo de contrabajo conocido como *violones*. Sus cuerdas se afinaban a intervalo de cuarta, excepto las cuerdas centrales que lo estaban a intervalo de tercera.

La palabra "viola" equivalió a "fídula", en el sentido de "viola medieval de arco", aunque en la Edad Media también se dio el mismo término a otros instrumentos musicales* pulsados, descendientes de las vihuelas* cuyas cuerdas eran punteadas. Es probable que el origen del término, común a todos los romances, sea onomatopéyico. Joan Coromines (1954) sugiere como procedencia la voz del occitano antiguo *viula*, a veces *viola,* derivado de *viular*, originalmente "tocar un instrumento de viento", comparable al catalán *fiular* (silbar), *piular* (piar). En latín vulgar se registran las voces *fitola, vidula* (siglo XI), *vitula* (siglo XII) y *viola*, tomada del romance. La variante occitana *viula*, es decir, *viola*, encontró fácil adaptación en otras lenguas, como en el castellano *vihuela*; en portugués e italiano pervivió la forma *viola*; *violle* y *viole* en francés. En inglés, aunque más tardío, se fijaron los nombres *viol, violl*, *viola*.

El papel fundamental de la viola durante el siglo XVII y parte del siglo XVIII fue el de doblar el bajo o desarrollar armonías propuestas por otras partes de la partitura*. Hasta entonces la viola no había tenido un papel predominante en el ámbito instrumental y apenas contó durante el Barroco con un repertorio propio. Algunos compositores como Johann Gottlieb Graun (*ca.* 1702-1771) denostaban a los tañedores de viola, a quienes se les achacaba escasa preparación técnica. Algunas fuentes del siglo XVIII señalan que las partes más complejas de violas debían ser ejecutadas por violinistas. Hasta el clasicismo el instrumento no comenzó a ser valorado, llegando a alcanzar su plenitud gracias a los cuartetos de cuerda escritos por J. Haydn y Wolfgang A. Mozart (1754-1812).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 512-513; Andrés, R. (2009), pp. 461-465; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.963-1.964; Randel, D. M. (2004), p. 1.084; Tranchefort, F-R. (1985), p. 162

Viola bastarda

*Viola da gamba** similar a la *viola da gamba tenor**, pero con una caja de resonancia* de mayor tamaño, nacida a finales del siglo XVI en Italia. A veces, su tabla armónica* presentaba una roseta* cerca del bateador, debajo del diapasón*, además de los oídos en forma de "C", aunque en ocasiones estos describían un trazo en "F". El remate de su clavijero* se formaba por una voluta y menos frecuentemente por una cabeza tallada. Su longitud oscilaba entre los 110 cm y los 120 cm y el ancho de la caja en su parte inferior se desarrollaba entre los 33 cm y los 36 cm. Su función más

corriente dentro de la orquesta de cuerdas era tocar los acordes, y su parte se anotaba con tablaturas en lugar de notas.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 513; Andrés, R. (2009), pp. 465-466; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 170; Blasco Vercher, F. y Sanjosé Huguet, V. (1994), p. 67

Viola d´amore

V. Viola de amor

Viola da braccio

Instrumento cordófono* de arco* que se tocaba apoyándolo contra el pecho o sobre el hombro, en oposición a las violas* de gran tamaño, *violas da gamba**, que se ubicaban en los muslos, cerca de las rodillas, o entre las piernas si eran de mayor tamaño. En sentido específico, se entiende por *viola da braccio* un instrumento producto de la evolución de la fídula* de finales del siglo xv. Como características principales pueden destacarse: su complexión robusta, aros altos construidos en dos piezas unidas en punta, tabla y espalda ligeramente abombadas, reborde a lo largo de todo el resonador*, incorporación del fileteado, oídos en forma de "C", por lo general hacia adentro, con posterioridad en "F"; así como, y en origen, tres cuerdas, más tarde cuatro, anudadas a un botón, clavijero* de voluta y afinación por quintas. Las escotaduras de la caja variaban notablemente, aunque de manera usual eran profundas con el objetivo de que el arquillo contara con una mayor movilidad, tal y como demandaba la música del Renacimiento.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 513; Andrés, R. (2009), *s.v.* viola de brazo, pp. 486-487

Viola da braccio bajo

*Viola da braccio** afinada una quinta más baja. A partir del siglo xviii fue denominada violonchelo*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da braccio, p. 513

Viola da braccio soprano

*Viola da braccio** afinada por quintas desde do2.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da braccio, p. 513

Viola da braccio tenor

*Viola da braccio** afinada una quinta o una cuarta más baja.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da braccio, p. 513

Viola da gamba

Instrumento de la familia de las violas* de cuerda* frotada, con trastes*, en uso desde el siglo xv hasta las postrimerías del siglo xviii. Los habituales rasgos diferenciadores de la *viola da gamba* son la espalda plana con un declive o talud hacia el mango, hombros inclinados, escotaduras pronunciadas, tabla armónica* ligeramente abovedada y mástil* recto. Las paredes de la caja de resonancia* eran delgadas y el lugar de colocación del puente* se producía al nivel de la parte inferior de las entalladuras, siendo su altura inferior a la de la viola barroca, lo que suponía una menor tensión de las cuerdas, y se traducía en la producción de un sonido poco

intenso, aunque, debido a los caracteres de la caja, con una notable resonancia. El número de cuerdas, todas de tripa, era de seis y discurrían sobre el diapasón* escasamente convexo. Su calibre era delgado, las dos o tres cuerdas más graves se entorcharon con hilo de plata a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Era habitual que el clavijero* se encontrara rematado por la talla de una cabeza, aunque también se han atestiguado algunos ejemplares rematados en voluta, esta más común en los violines*. La encordadura guardaba la proporción de cuarta, cuarta, tercera mayor, cuarta y cuarta, al contrario que los instrumentos de la familia del violín, cuyo temple se produce por quintas. Los trastes, en número de siete u ocho, estaban confeccionados con la doble vuelta de una cuerda y el calibre de la misma debía corresponder al de la primera cuerda. Su lugar de colocación se determinaba dividiendo la distancia de la cuerda libre, comprendida entre la cejilla* y el puente*, en 1/3 para el séptimo traste, 1/4 para el quinto y 1/9 para el segundo. Los restantes (1º, 3º, 4º y 6º) se ubicaban entre los reseñados de manera proporcional.

Su nombre italiano, *viola da gamba*, en oposición al de *viola da braccio**, ha prevalecido sobre otras denominaciones autóctonas, como los anticuados apelativos castellanos de "vihuela de arco", "vihuela de pierna" y "violón", o los germánicos *Kniegeige* y *Welsche Geige*. Además, dicho término distingue los instrumentos de esta familia que se colocaban verticalmente, descansando sobre o entre las piernas, de los instrumentos denominados *viola da braccio*, que se tocaban por encima del brazo.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 513-514; Andrés, R. (2009), pp. 466-483; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.964; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 168-169; Randel, D. M. (2004), p. 1.085; Candé, R. de (2002), vol. 1, pp. 288-289

Viola da gamba bajo

*Viola da gamba** de mayor tamaño que la tenor* y afinada desde do1, con una séptima cuerda* añadida, que sobrevivió como solista o como instrumento del bajo continuo hasta 1750, momento en el que será reemplazada por el violonchelo*.

Bach compuso tres sonatas para el bajo de la *viola da gamba* y la utilizó en los seis *Conciertos de Brandemburgo*.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da gamba, pp. 513-514; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola da gamba contrabajo

*Viola da gamba** de igual tamaño que el de un contrabajo* moderno, afinada desde do. Es el miembro de sonido más grave de toda la familia de las violas. Este instrumento dobla la parte del bajo cuando se utiliza en grupo, una octava por debajo de la que está escrita.

Surge en España a finales del siglo XV a partir del *rababa** árabe y es contemporáneo del violín* y no un ancestro. A mediados del siglo XVIII dio paso al violonchelo*. Su recuperación en el siglo XIX se debió a la labor de Arnold Dolmetsch (1858-1940).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da gamba, pp. 513-514; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola da gamba contralto

*Viola da gamba** de mayor tamaño que la de *discanto** y con un uso más limitado.

Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola da gamba discanto
*Viola da gamba** originada en Francia durante los siglos XVI-XVII; tiene el tamaño de un violín*, con seis cuerdas* afinadas una cuarta por encima de la *viola da gamba soprano**. Se tocaba apoyándola sobre las rodillas y era la preferida de las intérpretes femeninas.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola da gamba soprano
Instrumento agudo que, junto a las *violas da gamba tenor** y *bajo**, conforma la columna vertebral de la familia de las violas*. Este instrumento, del tamaño de la viola grande pero más ancha, estaba afinado una cuarta por encima del tenor de la *viola da gamba*, desde re2. Se tocaba apoyándolo sobre las rodillas.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da gamba, pp. 513-514; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola da gamba tenor
*Viola da gamba** que tiene un tamaño similar al del violonchelo*, y seis cuerdas*. Durante el siglo XVII se añadió una séptima cuerda. El instrumento estaba afinado en sol1 y se tocaba sosteniéndolo entre las piernas.
Fue muy popular como solista, en la música de cámara y dentro de la orquesta.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola da gamba, pp. 513-514; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 169; Candé, R. de (2002), vol. 1, p. 289

Viola de amor
Instrumento musical* de la familia de las violas*, de cuerda* frotada con arco*, cuyo uso se generaliza a finales del siglo XVII y XVIII. La viola de amor tiene un tamaño aproximado al de la viola, aunque supera su anchura, y se toca sobre el hombro. Una de las singularidades del instrumento reside en la forma de su caja de resonancia*, cuyo perfil solía describir trazos ondulados, tanto en la parte de los hombros como en la zona inferior. La espalda presentaba un desnivel hacia el mango. Tenía oídos flamiformes y, por lo general, una roseta* situada muy cerca del diapasón*. El clavijero*, que estaba rematado con una cabeza tallada, era esbelto y alargado debido a que contenía un número de clavijas* laterales superior al de otros cordófonos de arco, ya que, además de contar las destinadas a tensar las cuerdas melódicas, llevaba las correspondientes a los órdenes simpáticos. Estos transcurrían por debajo del puente* y eran de metal; su afinación estaba, por lo común, al unísono de las principales o melódicas, o bien a la octava aguda.
La viola de amor se sigue tocando hoy en día como instrumento solista en la música de cámara y orquestal. Vivaldi le compuso varias obras y Bach la utilizó en *Pasión según san Juan* y en algunas cantatas. Carl Stamitz compuso conciertos y sonatas para la viola de amor. Meyerbeer la usó en *Los Hugonotes*, de la misma manera que Charpentier en *Louise* y Puccini en *Madame Butterfly*. En el siglo XX, Hindemith compuso obras solistas, Prokofiev la incluyó en su ballet *Romeo y Julieta*, y Janácek en la ópera *Katya Kabanova*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* viola d´amore, p. 513; Andrés, R. (2009), pp. 483-486; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 170; Randel, D. M. (2004), p. 1.084; Remnant, M. (2002), pp. 70-71

Viola de brazo
V. Viola da braccio

Viola de gamba
V. Viola da gamba

Viola de rueda
V. Zanfoña

Viola di bordone
Versión grave de la viola de amor*. Apareció en Alemania y se extendió hacia Austria e Inglaterra entre los siglos XVIII y XIX. Su cuerpo, con un corte en el fondo, tiene una forma diferente a la viola de amor, y los agujeros de resonancia semejan serpientes. Con el arco* se frotan entre seis y siete cuerdas*, afinadas por lo general como las de la *viola da gamba tenor**. Las cuerdas de resonancia (entre nueve y cuarenta, aunque por lo general se incluyen entre 14 y 18) se afinan diatónicamente. Debido al gran número de cuerdas de resonancia, algunas se colocan debajo del diapasón* y el resto a su derecha.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 170

Violín
Instrumento cordófono* frotado con arco* formado por una tabla armónica* y espalda abombadas, marcadas entalladuras con un característico vértice en sus extremos fileteado, hombros altos y barra armónica situada de manera vertical bajo la tabla, a la altura del pie del puentecillo (a la izquierda del instrumento si se mira de frente). Cerca del otro pie se ubica el alma*. Las paredes del resonador* son más delgadas que las de la *viola da braccio**. Los oídos tienen un brazo típico en "F" con una pequeña arista situada cerca del tornavoz*; esta coincide, aproximadamente, con la situación del puente*, que suele ser de arce. El mango es delgado y redondeado y soporta un diapasón* exento de trastes*, más estrecho y menos plano que el de las violas*. Sus cuerdas* están afinadas por quintas. El clavijero* es culminado por una voluta, aunque algunos ejemplares antiguos podían tener la talla de una cabeza. Las clavijas* son laterales, y el cordal, que suele presentar una forma de copa estrecha y alargada, está sujeto, a través de un pequeño cordón, a un botón colocado en la parte inferior del instrumento, en la conjunción de los aros. La tabla armónica, que está constituida por dos piezas simétricas en sentido vertical, suele fabricarse con madera de pinabete, mientras que la espalda y los aros son generalmente de arce. El ébano se utiliza para el diapasón y las clavijas, aunque estas pueden ser de otra madera resistente, como el palosanto y el peral.
El violín surgió durante la primera mitad del siglo XVI, a partir de la *viola da braccio**. Hubo antecedentes de este tipo de instrumento en Asia y en China, pero no está clara su relación con el instrumento europeo. Durante los siglos XVII y XVIII surge el violín moderno de las manos de los grandes *luthiers* italianos que establecieron su fisonomía definitiva y su constitución actual. Los cambios morfológicos sufridos desde el siglo XVIII han sido escasos, aunque significativos. El sonido de un violín barroco y el del actual apenas guardan semejanzas, menos potente, metálico y seco en

el primer caso, aunque de mayor colorido. La barra armónica, situada longitudinalmente, era de menor proporción y el diámetro del alma sensiblemente más pequeño, unos 6 mm a 7 mm de diámetro, alojado a una distancia de 3 mm de la base del puente. Las cuerdas del violín barroco eran de tripa, y la grave comenzó a entorcharse con hilos de plata a principios del siglo XVIII. El mástil del violín antiguo era prácticamente recto, mientras que los ejemplares de finales de ese mismo siglo ya presentaban una inclinación hacia atrás superior a cuatro, cinco o seis grados con respecto a los modelos barrocos. La caja del violín gira en torno a los 35,5 cm de longitud, mientras que los primeros ejemplares llegaron a medir hasta 38 cm.

Durante una parte del siglo XVII, los compositores escribieron tanto para viola como para violín, si bien músicos como Giovanni Battista Vitali y Giuseppe Torelli comenzaron a explotar la brillantez y las posibilidades técnicas del nuevo instrumento. Los conciertos de Vivaldi, Tartini y Pietro Antonio Locatelli para violín muestran los mayores avances del instrumento, así como su capacidad para el virtuosismo y la expresión lírica. Los mejores violines, violas y violonchelos* fueron construidos en esta época por los maestros Stradivarius, Amati y Giuseppe Antoni. La aparición de la ópera, así como el interés barroco por la expresividad y la brillantez, junto con la aparición de obras con instrumentos solistas, condujeron a la supremacía de los violines.

La terminología del actual violín al principio fue algo ambigua, en algunos textos antiguos alemanes se le da, además del usual *Geige*, el nombre *Quintern* al estar afinado por quintas. Michael Praetorius (1618) lo denomina *Rechte Discant Geig*, mientras que a la viola le da el apelativo de *Tenor-Geig* y al violonchelo el de *Bass Geig de bracio*. La voz *violino* se otorgaba de manera esporádica al alto de las *violas da braccio* ya desde el año 1538, algunos años antes de que apareciera el modelo soprano de los violines propiamente dichos. Su primera mención, en la forma actual, no corresponde a ningún documento italiano, sino que se encuentra en el tratado del compositor Philibert Jambe de Fer (*ca.* 1520-1566).

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 515; Andrés, R. (2009), pp. 494-516; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.965; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 21; Randel, D. M. (2004), p. 1.087; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 172-177; Tranchefort, F-R. (1985), p. 158

Violín bicorde

Tipo de violín* de dos cuerdas*. Estos instrumentos están presentes en la música arabigo-andaluza y en la de los países del Extremo Oriente.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 25; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 167-169

Violín de bolsillo

V. Pochette

Violín de maestro de baile

V. Pochette

Violín monocorde

Tipo de violín* cuya característica principal es la de tener una sola cuerda*.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 171

Violín tenor
El de registro de tenor usado durante los siglos XVI al XVIII. Se afina por quintas desde fa1 o sol1, una octava por debajo del violín* normal. Con su uso se trataba de equilibrar, a través de un instrumento intermedio, las distancias disímiles entre el violín (soprano), viola (contralto) y violonchelo (bajo). En ocasiones, al violín tenor se le sujeta como un violonchelo*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), *s.v.* violín, p. 515

Violón
V. Contrabajo

Violoncello
V. Violonchelo

Violoncelo
V. Violonchelo

Violonchelo
Instrumento cordófono* frotado de la familia del violín*. El violonchelo tiene cuatro cuerdas* afinadas por quintas desde el do1, una octava por debajo de la viola*, y una extensión hasta mi5, que se frotan con un arco* sujeto con la palma de la mano derecha boca abajo. Posee una longitud de cuerpo de entre 74 cm y 76 cm, y una longitud global de alrededor de 130 cm. Su caja de resonancia* está compuesta por escotaduras, hombros altos, aros y fileteado. El diapasón* no tiene trastes*, y el clavijero*, con clavijas* laterales, presenta el remate de una voluta, aunque durante los siglos XVII y XVIII no fue inusual la culminación del mismo en la talla de una cabeza. La ubicación del alma* se realiza de igual forma que en el violín. La tabla armónica*, constituida por dos piezas que forman un abombamiento, posee dos tornavoces* en "F". La barra armónica es ancha y gruesa, proporcional a la del miembro soprano. Su mástil* es más fuerte y las cuerdas más gruesas que las del violín. A excepción de sus aros*, más profundos, sus proporciones y su construcción son similares a las del violín.
Este instrumento, que se toca situándolo entre las piernas del intérprete, apoyando su peso sobre el suelo por medio de una pica, surgió a comienzos del siglo XVI (1510-1520) junto con el violín y la viola, y se distinguió inicialmente como el miembro más bajo de esta familia. En la orquesta actual es el segundo instrumento de cuerda más grave después del contrabajo*.
Su denominación es un diminutivo de *violone*, en el sentido que dicho término adquirió en el siglo XVI, procedente del modelo de contrabajo de la familia de la *viola da gamba** y que, por extensión y de forma genérica, se dio al contrabajo de los violines. En Italia, el término *violoncello* apareció por primera vez en Giulio Cesare Arresti (1617-1697), en el *Opus 4* de sus 12 *Sonate a due, a tre* (1665), editadas por Magni en Venecia. Uno de los primeros violonchelos conocidos data de 1572 y fue construido en Cremona por Andrea Amati, por encargo del papa Pío V como obsequio para el rey francés Carlos IX.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 516-517; Andrés, R. (2009), pp. 518-529; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.965; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 204; Randel, D. M. (2004), p. 1.095; Bennett, R. (2003), p. 333; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 138-139; Tranchefort, F-R. (1985), p. 162

Virginal

Instrumento cordófono* pulsado con teclado*, similar al clave* pero de menor tamaño. El virginal es rectangular. Puede aparecer con formas variadas, a manera de libro, caja de herramientas u otros objetos parecidos. Las cuerdas* son pulsadas por medio de plectros*. Cuenta con una cuerda para cada nota, que se extiende perpendicularmente o formando un ángulo con respecto a los ejes de las teclas*. Al contrario de lo ocurrido en el clave, el teclado nunca abarcaba el ancho del instrumento, lo cual le aproxima a la espineta*. El instrumento tiene un timbre suave. Sus capacidades técnicas superan a las del clave.

En cuanto al origen del nombre, algunos lo vinculan a la palabra latina *virga*, en el sentido de "varilla" o "listoncillo", haciendo así referencia a los martinetes* destinados a atacar las cuerdas. Otros han sugerido que el nombre puede deberse a que fuera un instrumento dilecto de la reina Isabel I, conocida como la "Reina Virgen". La versión más aceptada es que la voz "virginal" esté asociada al hecho de que, en sus orígenes, el instrumento fuera tañido con frecuencia por muchachas, ya que de manera habitual fue destinado a la música doméstica.

El virginal fue un instrumento popular doméstico durante los siglos XVI y XVII en Inglaterra y en los Países Bajos. Uno de los centros más importantes en la fabricación de virginales fue la ciudad de Amberes, en la que fueron pioneros maestros artesanos como Granwels, Hans Bos y Martinus van der Biest. A excepción de Italia, los virginales fueron sustituidos por la espineta con forma de ala a finales del siglo XVII. También se crearon virginales dobles con dos teclados.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 517; Andrés, R. (2009), pp. 529-533; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 176-177; Honolka, K. *et al.* (1998), pp. 152-154

W

Wayang golek

Uno de los títeres planos* de sombras* más característico de Java y Bali. Estos títeres* están compuestos por figuras tridimensionales fijadas a varas o palos. El rostro se representa siempre de perfil y el cuerpo, casi siempre, de medio perfil. Los pies están montados sobre una varilla de marfil y las articulaciones se mueven mediante delgadas varillas. Generalmente, están realizadas en cuero recortado y troquelado.
Wayang es un término genérico que denota el teatro tradicional de Indonesia. El primer registro de una representación *wayang* es de una inscripción datada en el año 930 d.C., que dice *si Galigi mawayang*, o *Sir Galigi interpretó wayang*. Galigi fue un intérprete ambulante que interpretó una historia acerca del héroe Bima del Mahabharata. El hinduismo llegó a Indonesia a través de India, y fue lentamente adoptado como el sistema local de creencias. Cuando empezó a extenderse el islam en Indonesia, el mostrar a Dios en forma humana fue prohibido, por lo que el estilo imperante de pintura y de teatro de sombras fue prohibido. Como alternativa, los líderes religiosos convirtieron el *wayang golek* en *wayang purwa* hecho de cuero, y mostraron solamente las sombras en lugar de las figuras mismas que fueron prohibidas, lo que significó el nacimiento del *wayang kulit**.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, pp. 1.982-1.983; Gómez García, M. (1997), p. 886; Lavado Paradinas, P. J. (1995), p. 21

Wayang kulit

Títere* de cuero trabajado y después cuidadosamente pintado, propio del teatro tradicional en Indonesia. Como material para recortar y perforar artísticamente las fi-

gurillas* se prefería la piel de búfalo. El rostro se presentaba siempre de perfil, y el cuerpo, casi siempre, de medio perfil; los pies están montados sobre una varilla de marfil, y las articulaciones móviles son movidas mediante delgadas varillas. El contorno y los dibujos de las figuras *wayang* están codificados desde antiguo (Margot Berthold precisa que las primeras referencias acerca de las figuras de cuero del *wayang* datan de la época del sultán Demak, hacia 1430).

Los *wayang kulit* representan a dioses y héroes de la tradición épico-religiosa clásica (el Mahabharata y el Ramayana), de una manera altamente codificada y simbólica. Así, los colores de la vestimenta son indicativos del carácter y el modo de comportarse del personaje, así como lo son igualmente los rasgos de la cara. Por ejemplo, héroes como Rama o Arjuna tienen la nariz larga e inclinada hacia abajo, y los ojos estrechos, igualmente inclinados hacia abajo, lo que les identifica con personajes nobles.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2001), vol. 2, p. 1983

Wontorroyoy

Tipo de clarinete* de lengüeta* simple propio de países latinoamericanos como Colombia o Venezuela. El *wontorroyoy* consta de una caña por donde se sopla el aire a una calabaza que, normalmente, va decorada con pinturas de máscaras*. El instrumento termina con tres cañas abiertas en el extremo y unidas entre sí; la del centro suele tener seis orificios y la de la izquierda uno lateral.

Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 95

X

Xilofón
V. Xilófono

Xilófono
Instrumento idiófono* de percusión y de afinación determinada, formado por barras o láminas de madera suspendidas que se golpean con una baqueta*. El instrumento orquestal moderno tiene barras, en madera dura, por lo general palisandro, o de un material sintético, suspendidas horizontalmente de un armazón* y dispuestas a la manera de un teclado*. Su distinto grosor y longitud condicionan, tras su percusión, la altura del sonido emitido. Debajo de cada barra se encuentra un resonador* tubular vertical, cuya longitud se corresponde con la afinación de la barra. La disposición en escala de los listones describe una forma trapezoidal. Según la modalidad del xilófono, las tablillas reposan sobre un bastidor* de madera o bien permanecen unidas por los extremos a dos cordeles, de tal manera que se pueda tañer en sentido vertical. El instrumento se monta sobre un soporte y se percute con dos o más baquetas de diversa dureza.
Algunas fuentes hablan de su origen entre los bataks indonesios hacia el siglo VII, quienes lo utilizaban en el templo de Panataran; otras hipótesis señalan a las civilizaciones isleñas de los mares de Banda y de Timor como lugar de origen, o incluso en otros territorios más meridionales, hacia las islas de Arru, Ceram y Chuten. Es probable que de los archipiélagos de Malasia pasara a Indochina, punto de irradiación hacia India y el oriente y occidente asiáticos, donde algunos autores sitúan su

nacimiento. Su paso hacia África se produjo a través del Asia Menor y, con el comercio de esclavos, llegó a América, donde tomó el nombre de "marimba"*.
Aunque su carácter fue eminentemente popular, en el siglo XVII ya comenzó a formar parte de algunos conjuntos instrumentales destinados a la música culta (*Célébration de La Trève*, 1609, pintura de Adriaenn van de Venne). No obstante, su incorporación a la música culta no se produjo de manera definitiva hasta el siglo XIX, y una de las primeras apariciones reseñables se produjo en la *Danza macabra* de Camille Saint-Saëns.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 523; Andrés, R. (2009), p. 535-536; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.987; Randel, D. M. (2004), p. 1.105; Tranchefort, F-R. (1985), pp. 53-54

Xirimía
V. Chirimía

Xirribitia
V. Arrabita

Xiulet de Corpus
Pequeño jarrón con pico de silbato* que se llena de agua para que al soplar produzca un canto parecido al de un canario. Algunas de las características de este tipo de silbato se comparten en distintas regiones de España. Sin embargo, el *xiulet* de Tivenys (Tarragona) conserva unas características propias, como la arcilla con la que se fabrica procedente del Bajo Ebro, y trabajada después de ser conservada en pudrideros durante una serie de años.
Una de sus principales características es la de su uso durante el día del Corpus por parte de los niños que asistían a la misa mayor con su *xiulet* y que tocan en el momento de alzar la hostia en la ceremonia.

Ref.: González-Hontoria y Allende Salazar, G. (2001), vol. II, p. 73

Xiurell
V. Siurell

Y

Yan-Kin
V. Yang Kin

Yang Kin
Dulcemel* chino, muy popular como instrumento solista en algunos conjuntos teatrales y como acompañante de narraciones cantadas, en las orquestas o acompañando a las óperas regionales. Al igual que los dulcemeles europeos, tiene un cuerpo trapezoidal, dos puentes* y un cuello corto.

Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 1.106; Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 56 y p.162

Yang-ch´in
V. Yang Kin

Yarul
*Aulós** popular doble o clarinete doble* con dos tubos* de caña unidos, iguales de tamaño y con lengüetas libres* que producen melodías paralelas.

Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 37

Yoaria
Nombre que recibe la esquila* en algunas localidades vascas, como en Bidasoa (Guipúzcoa). La *yoaria* presenta una forma de campanilla* de tendencia cilíndrica y base rectangular, con un badajo* en su interior.

Su principal función era la de colgarse al cuello del ganado durante el pastoreo.
Ref.: Museo del Traje. CIPE (2006)

Yueh kin
Laúd de mástil corto* de China. Su caja de resonancia* redonda es plana en el fondo y en la tapa. Consta de cuatro cuerdas* afinadas por parejas, tensadas sobre diez trastes* que están distribuidos a lo largo del mástil. Se trata principalmente de un instrumento de conjunto.
[Fig. 23]
Ref.: Randel, D. M. (2004), p. 1.106; The New Grove Dictionary of musical instruments (1993), vol. 3, p. 887

Yüeh-ch´in
V. Yueh kin

Yuequin
V. Yueh kin

Yunque (1)
Prisma de hierro acerado, de sección cuadrada, a veces con punta en uno de los lados, encajado en un tajo de madera fuerte. Como instrumento musical* de percusión, el yunque está compuesto por barras de acero golpeadas con un mazo* de madera dura o metal. Su sonido imita el del herrero al golpear el martillo contra el objeto.
El término es metátesis del antiguo *incue*, que según Joan Coromines (1954) procede del latín vulgar *incude*. Durante mucho tiempo la voz castellana, en sus diversas grafías *inque, yunque,* etc., fue femenina, al igual que en latín. A partir del siglo XVII en castellano se usó la forma aglutinada *ayunque* junto a la de "yunque".
En cuanto a la mitología, el yunque será emblema de Hefesto (Vulcano romano), dios del fuego y maestro en el arte de la forja. Sus fraguas se encontraban en profundas cuevas y volcanes. Cuando fue acogido por Tetis y Eurínome y llevado a una gruta submarina, labró para ellas numerosas joyas y utensilios. De su yunque salieron los rayos de Zeus, el carro y su égida, el tridente de Poseidón, las flechas de Artemis, la coraza de Heracles y las cadenas de Prometeo. Según la leyenda, el repicar de los martillos sobre el yunque de Hefesto y de sus ayudantes los Cíclopes, hacía que se oyese por todos los montes y valles griegos una escala musical.
Tanto Sebastian Virdung (1511) como Michael Praetorius (1620) incluyen un yunque en los grabados de sus respectivos tratados. El primero con formato cuadrangular, hexagonal en el segundo. El yunque ha sido utilizado por diferentes compositores del siglo XIX, como Giuseppe Verdi (1813-1901) en *Il trovatore* o Richard Wagner (1813-1883) en *Das Rheingold*.
Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 524; Andrés, R. (2009), pp. 536-538; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.990; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.331; Blasco Vercher, F. y Sanjosé Huguet, V. (1994), p. 174

Z

Zambomba

812 Instrumento membranófono* de fricción. La zambomba se construye con un recipiente de barro cocido, cilíndrico o cónico, abierto por un extremo y cerrado por el otro, con una membrana* tensada, en el centro de la cual se ubica un carrizo que penetra unos 2 cm en el interior del instrumento. Para conseguir el sonido ronco y grave del parche, se humedece la mano con la que se frota la caña de arriba hacia abajo haciendo vibrar el parche.

Según Joan Coromines (1954), su nombre puede derivar de un cruce entre "zampoña" y "bombo" o "bomba". Asimismo, indica la pronunciación árabe de "zamboña". Se trata de un instrumento popular difundido desde antiguo en diversas culturas del continente europeo. En España, toma diferentes nombres según la zona geográfica: en catalán *simbomba* y *ximbomba*, o *eltzagor* en euskera. En Provenza se le conoce con el término de *pignato*, equivalente francés de "marmita", mientras que en la región de Aveyron se le conoce como *braù* (recuerda el mugir de un toro), en el que la varilla es sustituida por un cordel. En Flandes, aún se le conoce con el término antiguo de *rommelot* ("recipiente zumbador").

Por otra parte, la zambomba, asociada a los ritos de fertilidad, es por tradición un emblema navideño. En las Islas Baleares estos cantos de Navidad se conocen como *cançons de ximbomba*. También ha sido un instrumento tradicional de acompañamiento de grupos o cuadrillas de mozos que salían por las calles cantando coplillas propias de estos días y solicitando el aguinaldo.

Ref.: González Lapuente, A. (2011), p. 525; Andrés, R. (2009), pp. 538-539; Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.991; Vallejo Oreja, J. A. (2006), p. 28; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 86; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 307-308; González Casarrubios, C. (dir.) (1995), pp. 16-17

Zampoña
Nombre con el que se conoce en Cuzco (Perú) a un tipo de flauta de pan*, con bisel* y sin canal. La zampoña puede tener una o dos filas de tubos de caña cerrados en un extremo.
Ref.: Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 60

Zamr
V. Yarul

Zanco
Cada uno de los dos palos largos y dispuestos con sendas horquillas, en que se afirman y atan los pies.
Se utilizan para caminar a cierta distancia del suelo, para andar sin mojarse donde hay agua, para juegos de habilidad y equilibrio, para participar en danzas de múltiples fiestas populares y en numerosos espectáculos teatrales y circenses. Uno de los números más llamativos del circo es el de saltadores de zancos, en el que los artistas dan diferentes saltos y piruetas, subidos a zancos y haciendo uso o no de la balanza.
Los zancos permiten un crecimiento que es tan simbólico como real. Suponen cierta transfiguración, ejercida de manera directa por cada jugador. Los adultos se subieron a ellos para parecerse o acercarse a los dioses y, en el fondo, para crecer a sus propios ojos.
Ref.: Gómez García, M. (2007), *s.v.* saltadores con zancos, p. 749 y p. 903; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 37; Higuera Guimerá, J. F. (1998), p. 275; http://buscon.rae.es

Zanfona
V. Zanfoña

Zanfoña
Instrumento cordófono*, casi siempre en forma de *viola da gamba**, formado por un resonador* y un pequeño teclado*, cuyo sonido se produce frotando las cuerdas* con una rueda untada de colofonia, que, a su vez, es accionada por una manivela ubicada en el extremo derecho del resonador. La rueda está colocada de manera vertical a la caja de resonancia* y gira rozando las cuerdas. Las melódicas, que son de tripa, están situadas en la parte superior de la rueda, mientras que las graves, a menudo entorchadas, están ubicadas lateralmente. Las destinadas a la melodía varían entre una y tres, mientras que el resto, que actúan a la manera de bordón*, pueden alcanzar, según el modelo, el número de dos, tres y hasta cuatro. Las primeras o principales proceden de un cordal*, generalmente adosado a la tabla armónica*; mientras que las destinadas a la emisión de las notas pedal se sujetan a los botones ubicados en la parte inferior de los aros. Los bordones más graves reposan sobre unos pequeños caballetes laterales situados a la altura del clavijero*. Las únicas cuerdas que discurren por el interior de un cuerpo cuadrangular emplazado a lo largo de la caja de resonancia son las melódicas. Dentro de este cuerpo se colocan unos pasadores planos de manera paralela a la rueda, sobre los que hay unas púas puntiagudas destinadas a herir las

cuerdas. A su vez, los pasadores se unen exteriormente a su tecla*, que no será pulsada hacia abajo como en un instrumento común de teclado, sino hacia el cuerpo cuadrangular.

El instrumento es conocido bajo una gran variedad de nombres que responde a su propia evolución, a los diferentes lugares geográficos en los que se ha conocido, así como a los distintos ámbitos musicales a los que perteneció, desde la Edad Media hasta el siglo XIX. En castellano se le conoce como "vihuela de rueda", "vihuela de ciego", "viola de rueda", "viola de ciego", "rabel de rueda", "zarrabete" y "música ratonera", además de los términos derivados del de "sinfonía" (del latín *symphonia*) como "cifonía", "cinfonía", "chinfonía"; a su vez, las voces "zanfona", "zanfonía", "zampoña" o la propia "zanfoña", que hallan su origen en el mismo término latino, parecen proceder del gallego "zanfona". En portugués es usual el de *sanfôna*. También de la voz latina proceden los occitanos *sanfonia, seinfonía* y los lemosines *fanfogna, fanfoni* y *founfoni*. En catalán se encuentra la forma *sanfoina*, además del nombre de "viola de roda". En euskera, *brenka*.

A diferencia de la mayor parte del instrumental occidental, con influencia más o menos directa de las corrientes musicales asiáticas e islámicas, la zanfoña es un instrumento de procedencia estrictamente europea. En España, fue un instrumento de ciegos y músicos ambulantes que, con acompañamiento de instrumentos aerófonos*, triángulos* o tambor*, interpretaban música popular o pliegos de cordel* en diferentes fiestas patronales y romerías.

[Fig. 25]

Ref.: González Lapuente, A. (2011), pp. 525-526; Andrés, R. (2009), *s.v.* viola de rueda, pp. 536-538; Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 153; Instrumentos musicales en los Museos de Urueña (2003), p. 50; Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), pp. 214-217; Bordas Ibáñez, C. (2001), vol. II, p. 180; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, p. 180; Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T. y Pascual Gómez, M. (1997), p. 61

Zanfonía

V. Zanfoña

Zanza

V. Sanza

Zapatillas de ballet

Calzado de ballet clásico de satén, usadas cuando los bailarines bailan de puntas. Tienen una puntera sólida y reforzada que soporta el pie de la bailarina cuando se balancea sobre la punta del dedo del pie.

Los zapatos de ballet clásico de Marie Taglioni, la primera bailarina principal que bailó de puntas, no estaban taponados, sino rellenos con algodón. Más tarde (aproximadamente sobre 1862) las puntas de las zapatillas de ballet se hicieron más rígidas mediante el uso de cola y zurcidos para dar el apoyo adicional al bailarín. Hoy las puntas de las zapatillas están reforzadas con una caja construida de varias capas de cola fuerte en medio de las capas de material.

[Fig. 52]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.993

Zapatones
Calzado típico del payaso Augusto* que no pasa del tobillo, extremadamente amplio y de colores chillones.
El Augusto es el más cómico de todos los payasos. Es travieso, sociable y generoso en "payasadas". Sus acciones son importantes, torpes e inoportunas. Este payaso no tiene mucho en común con el Carablanca*. Su personalidad es la de un alborotador. Cuando aparece con el Carablanca, el Augusto es el blanco de las bromas. Sin embargo, con el payaso Trombo*, se convierte en el incitador con el control de la situación.
[Fig. 80]
Ref.: http://www.clownplanet.com (2010); García-Hoz, C.; Delgado, L. y García, T. (2009), p. 10; Denis, D. (1997), vol. 3, *s.v.* tigre, pp. 140-141

Zheng
V. Cheng

Zhong
Campana* china de pequeño tamaño. El *zhong* consta de un cuerpo metálico, de sección circular y hombros redondeados, rematado con un mango superior, que suele estar decorado con relieves de dragones. Generalmente, el cuerpo tiene decoración de ideogramas y motivos geométricos. Normalmente, está agrupada en número de nueve para formar un carillón*. Al carecer de badajo* el sonido de esta campana se produce por percusión. El *zhong* aparece en la dinastía Zhou (1121-221 a.C.).
La campana ha sido utilizada en el ámbito religioso por diferentes culturas gracias a su rico lenguaje sonoro, y en la música del confucianismo fueron muy populares. En la antigua China estos idiófonos se utilizaban tanto para estudios teóricos como para establecer proporciones escalares. La poderosa influencia del budismo y su rápida expansión durante el siglo III a.C. en China, Corea y Japón, otorgó un importante papel a las campanas en las ceremonias religiosas.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), pp. 74-75; Paniagua, E. (2003), p. 44; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 222-223; Cervera Fernández, I. (1997), p. 195

Zilia massa
Instrumento idiófono* formado por uno o más pares de pequeños platillos* con un soporte o mango de acero. Su sonido tiene una altura indefinida y se produce al chocar dos filas de crótalos* entre sí. El instrumento se sostiene con la mano derecha y se percute con la izquierda, o se hace pasar por entre los dedos de esta misma mano para obtener una rápida sucesión de golpes.
Las también conocidas como "castañuelas de metal" se utilizaban en el Antiguo Egipto y en Oriente, y los coptos las usaron en Grecia y Roma.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 122

Zilia-massa
V. Zilia massa

Zimbalón
V. Cimbalom

Zink
V. Cornetto

Zona
Cinturón que ceñía por la cintura la túnica de los personajes de la tragedia clásica. En la tragedia romana se utiliza para ceñir la túnica talar, pero en la comedia latina se encuentra un uso más interesante, pues, al igual que en la vida real, en el cinturón iba colgada una bolsa con el dinero que a menudo soluciona el argumento dramático.
Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 265

Zumba
Cencerro* de gran tamaño que lleva comúnmente la caballería delantera de una recua, o el buey que hace de cabestro.
En algunas localidades, como en el pacense Valle de Ambroz, este objeto se relaciona con las fiestas organizadas por los quintos con motivo de la talla, adornando con estos al macho cabrío.
Ref.: González Casarrubios, C. y González-Pola de la Granja, P. (2002), p. 25; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.594; Cossío, J. M. de (1998), t. I., p. 388

Zumbador
V. Zumbadora

Zumbadora

Instrumento aerófono*, del grupo de los aerófonos libres. Una zumbadora es una pieza de madera o hueso, de distinto tamaño y forma, atada a una cuerda, aunque las más habituales se construyen al atar una plancha u objeto plano, estrecho y alargado, a una cuerda para agitarlo en el aire, generalmente por encima de la cabeza. La zumbadora suele tener dos orificios centrales o, menos habitual, uno en la parte superior por los que pasa un hilo en forma paralela. Al trenzar o destrenzar este hilo, la plancha gira y se produce un sonido semejante al de un zumbido o grito. La altura del sonido también se puede ajustar cambiando la velocidad. Generalmente, la plancha es de madera o hueso pero también puede ser de piedra, metal (latón, cobre, etc.) o cartón.
Las zumbadoras se encuentran entre los mecanismos de producción de sonido más antiguos, datan de la Edad de Piedra y son conocidas en todo el mundo. En las sociedades primitivas solían utilizarse en relación con los ritos de iniciación, ritos funerarios, de curación o de fertilidad y su sonido se equiparaba al de los espíritus o al de los ancestros. También puede servir como juguete, fabricado de manera casera con un botón* fijado en el centro de la cuerda. Las zumbadoras en Nueva Guinea, con una longitud de unos 50 cm, se utilizan en los ritos para inducir la concepción, en los cuales las mujeres no pueden participar. Cuando un niño está a punto de nacer, se coloca en su cuna una zumbadora nueva como símbolo de la conexión mítica entre el recién nacido y sus antepasados. En Australia, el sonido del instrumento se asocia con un monstruo que rapta a los niños, pero también con los espíritus de los muertos. Si se hace sonar por encima de la cabeza del cacique de la tribu, se cree que espanta a las fuerzas malignas.
Ref.: Abrashev, B. y Gadjev, V. (2006), p. 40 y p. 60; Randel, D. M. (2004), p. 1.112; Bordas Ibáñez, C. (1999), vol. I, pp. 47-48; Newson, J. y Newson, E. (1986), pp. 250-251

Zurna
Nombre con el que se conoce al clarinete doble* en algunas zonas de Marruecos. Este instrumento consta de dos tubos* unidos, de igual tamaño, y de lengüetas* libres independientes. Tiene un cuerno* de remate inferior como prolongación de los tubos de caña.
Ref.: Paniagua, E. (2003), p. 39

Zurriaga
V. Látigo.

Anexo gráfico de objetos asociados a las artes escénicas

Índice de figuras. Artes escénicas

Fig. 1. *Aulós*. Monumento de Osuna. Museo Arqueológico Nacional, 38415.
Fig. 2. *Cornu*. Monumento de Osuna. Museo Arqueológico Nacional, 38417.
Fig. 3. *Calalig*. Museo Nacional de Antropología, CE2067.
Fig. 4. *Huayllaquepa pututu*. Museo de América, 01413.
Fig. 5. *Gaita*. Museo Etnolóxico de Ribadavia, 1254.
Fig. 6. *Figle*. Museo del Traje, CIPE, CE006641.
Fig. 7. *Silbato antropomorfo*. Museo de Almería, DJ83864.
Fig. 8. *Sheng*. Museo Nacional Artes Decorativas, DE24703 (Depósito del Museo Arqueológico Nacional).
Fig. 9. *Güiro*. Museo de América, 70115.
Fig. 10. *Acordeón*. Museo del Traje, CIPE, CE004842.
Fig. 11. *Piano de cola*. Ignace Pleyel & Comp. Museo Nacional del Romanticismo, CE0670.
Fig. 12. *Piano-jirafa*. Wales, R. Museo Nacional del Romanticismo, CE7312.
Fig. 13. *Metrónomo*. Maelzel, Johann Nepomuk. Museo Nacional del Romanticismo, CE1442.
Fig. 14. *Clave*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE19380.
Fig. 15. *Clavicordio*. Museo Arqueológico Nacional. 2004/75/1.
Fig. 16. *Piano de mesa*. Casa Ric. Palacio Barones de Valdeolivos, V0374.
Fig. 17. *Salterio triple*. Museo del Traje, CIPE, CE005399.
Fig. 18. *Salterio*. Museo del Traje, CIPE, CE010430.
Fig. 19. *Salterio doble*. Museo del Traje, CIPE, CE012943.
Fig. 20. *Arpa*. Arpa Érard. Museo Nacional del Romanticismo, CE0384.
Fig. 21. *Guitarra-lira*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE26803.
Fig. 22. *Mandolina*. Museo Nacional de Antropología, CE984.
Fig. 23. *Yueh Kin*. Museo Nacional de Artes Decorativas, DE24671 (Depósito del Museo Arqueológico Nacional).

Fig. 24. *Banjo*. Museo del Traje, CIPE, CE085722.
Fig. 25. *Zanfoña*. Museo del Traje, CIPE, CE004694.
Fig. 26. *Rabel*. Museo del Traje, CIPE, CE005353.
Fig. 27. *Bandurria*. Museo del Traje, CIPE, CE007176.
Fig. 28. *Guitarra*. Museo del Traje, CIPE, CE089002.
Fig. 29. *Castañuelas*. Museo de las creencias y costumbres populares del Pirineo, 00018.
Fig. 30. *Boleadoras*. Museo de América, 07141.
Fig. 31. *Sonajero*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE00233.
Fig. 32. *Gong*. Museo Nacional de Antropología, CE1869.
Fig. 33. *Tambor*. Museo Nacional de Antropología, CE1192.
Fig. 34. *Nku*. Museo Nacional de Antropología, CE4087.
Fig. 35. *Caja de música*. Ullmann, Charles. Museo Nacional del Romanticismo, CE0392.
Fig. 36. *Partitura. Marina*. Arrieta Corera, Pascual Juan Emilio. Museo Nacional del Romanticismo, FD3770.
Fig. 37. *Figurín*. Ruiz, Elisa. Museo del Teatro, F-0063.
Fig. 38. *Tramoya*. ANTIQUA ESCENA, S.L.
Fig. 39. *Candilejas*. ANTIQUA ESCENA, S.L.
Fig. 40. *Telón*. Villagrossi, Ferruccio. Museo del Teatro.
Fig. 41. *Impertinentes*. Museo Nacional del Romanticismo, CE2832.
Fig. 42. *Gemelos de teatro*. Museo Nacional del Romanticismo, DE0168/001 (Depósito del Museo Nacional de Artes Decorativas).

Fig. 43. *Cascada*. ANTIQUA ESCENA, S.L.
Fig. 44. *Máquina de olas*. Museo del Teatro.
Fig. 45. *Cabria de truenos*. ANTIQUA ESCENA, S.L.
Fig. 46. *Máquina de truenos*. Museo del Teatro.
Fig. 47. *Plancha de truenos*. ANTIQUA ESCENA.
Fig. 48. *Máquina de lluvia*. Museo del Teatro.
Fig. 49. *Gran máquina de viento*. ANTIQUA ESCENA.
Fig. 50. *Gloria*. ANTIQUA ESCENA, S.L.
Fig. 51. *Tutú*. Museo del Traje, CIPE, CE090231.
Fig. 52. *Zapatillas de ballet*. Museo del Traje, CIPE, CE001283.
Fig. 53. *Teatro de títeres*. Museo del Traje, CIPE, CE091176.
Fig. 54. *Títere de varillas*. Personaje de La Tía Norica. Museo de Cádiz, CE21447.
Fig. 55. *Títere de varillas*. Personaje de La Tía Norica. Museo de Cádiz, CE21376.
Fig. 56. *Títere de guante*. Museo del Traje, CIPE, CE092609.
Fig. 57. *Títere plano*. Museo de Cádiz, CE23906.
Fig. 58. *Títere de cuerdas*. Museo de Cádiz, CE21403.
Fig. 59. *Carpa de circo. Navidad en el circo*. Paredes Jardiel, José. Museo del Teatro, Es-1.
Fig. 60. *Tienda americana*. Museo del Traje, CIPE, CE107704.
Fig. 61. *Caravana*. Museo del Traje, CIPE, CE085664.
Fig. 62. *Remolque de fieras*. Museo del Traje, CIPE, CE082008.
Fig. 63. *Trapecio Washington*. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE, FD019473.

Fig. 64. *Trapecio volante*. Circo Price. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE, FD019562.
Fig. 65. *Estafa y detalles*. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE, FD019465.
Fig. 66. *Barra fija*. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE, FD019468.
Fig. 67. *Monociclo*. Circo Price (Madrid). Museo del Traje, CIPE, FD019614.
Fig. 68. *Bicicleta de acróbata*. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE, FD019466.
Fig. 69. *Hula-hoop*. Museo del Traje, CIPE, FD019405.
Fig. 70. *Diábolo*. Museo del Traje, CIPE, CE037897.
Fig. 71. *Forzudo de juguete*. Rico, S.A. (Ibi, 1927). Museo del Traje, CIPE, CE037998.
Fig. 72. *Equilibrista de juguete*. Juguetes Hispania (Barcelona, 1915). Museo del Traje, CIPE, CE037857.
Fig. 73. *Domadora de juguete*. Museo del Traje, CIPE, CE088337.
Fig. 74. *Mono de juguete*. Georg Köhler (Nuremberg, 1948-1954). Museo del Traje, CIPE, CE038460.
Fig. 75. *Payaso de juguete*. Payá Hermanos (Ibi, 1920). Museo del Traje, CIPE, CE038278.
Fig. 76. *Carablanca. Carte de visite* ("Sechi, clown del circo Price"). Museo Nacional del Romanticismo, CE34916.
Fig. 77. *Cono*. Museo del Traje, CIPE, FD019415.
Fig. 78. *Nariz de payaso*. Museo del Traje, CIPE, FD019785.
Fig. 79. *Augusto*. Fotografía del Payaso Luis Bori. Museo del Traje, CIPE, FD019840.
Fig. 80. *Zapatones*. Museo del Traje, CIPE, CE082552.



Fig. 1. Aulós. Monumento de Osuna. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 2. Cornu. Monumento de Osuna. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 3. Calalig.
Museo Nacional de Antropología.



Fig. 4. Huayllaquepa pututu.
Museo de América.



Fig. 5. Gaita.
Museo Etnolóxico de Ribadavia.



Fig. 6. Figle.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 7. Silbato antropomorfo. Museo de Almería.



Fig. 8. Sheng. Museo Nacional Artes Decorativas.



Fig. 9. Güiro. Museo de América.



Fig. 10. Acordeón. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 11. Piano de cola. Ignace Pleyel & Comp. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 12. Piano-jirafa. Wales, R. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 13. Metrónomo.
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 14. Clave. Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 15. Clavicordio. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 16. Piano de mesa.
Casa Ric. Palacio Barones de Valdeolivos.



Fig. 17. Salterio triple.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 18. Salterio.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 19. Salterio doble. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 20. Arpa. Arpa Érard. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 21. Guitarra-lira. Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 22. Mandolina.
Museo Nacional de Antropología.



Fig. 23. Yueh Kin.
Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 24. Banjo. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 25. Zanfoña. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 26. Rabel. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 27. Bandurria. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 28. Guitarra. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 29. Castañuelas.
Museo de las creencias y costumbres populares del Pirineo.



Fig. 30. Boleadoras. Museo de América.



Fig. 31. Sonajero.
Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 32. Gong. Museo Nacional de Antropología.



Fig. 33. Tambor. Museo Nacional de Antropología.



Fig. 34. Nku. Museo Nacional de Antropología.



Fig. 35. Caja de música. Ullmann, Charles. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 36. Partitura. Marina. Arrieta Corera, Pascual Juan Emilio. Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 37. Figurín. Ruiz, Elisa. Museo del Teatro.

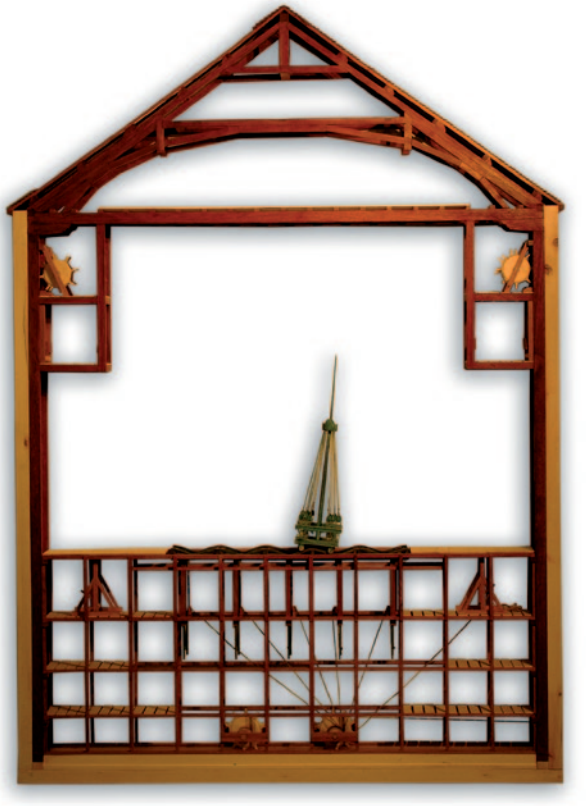


Fig. 38. Tramoya. ANTIQUA ESCENA, S.L.



Fig. 39. Candilejas. ANTIQUA ESCENA, S.L.

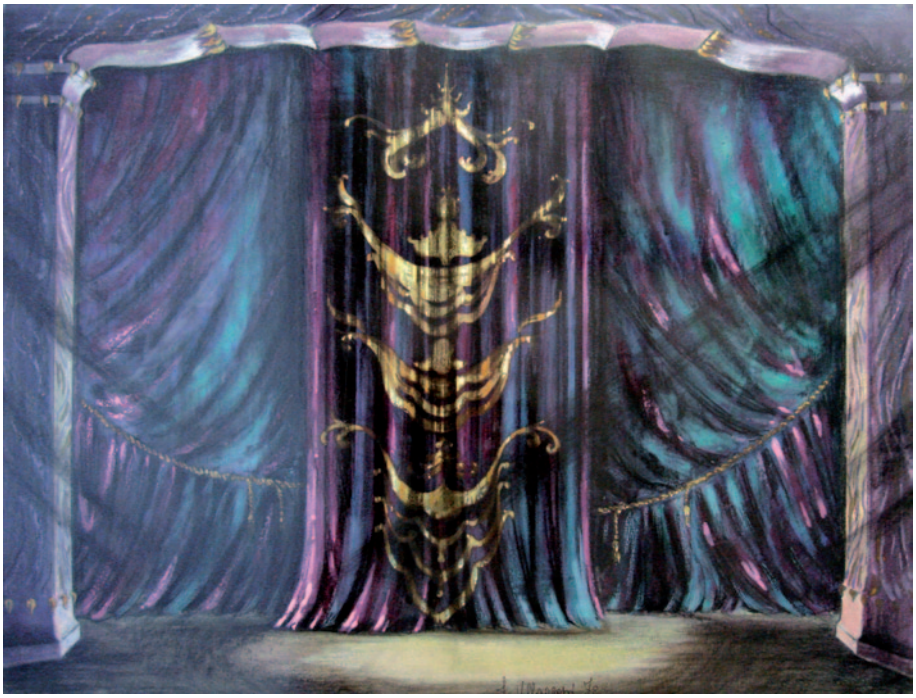


Fig. 40. Telón. Villagrossi, Ferruccio. Museo del Teatro.



Fig. 41. Impertinentes.
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 42. Gemelos de teatro.
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 43. Cascada ANTIQUA ESCENA, S.L.

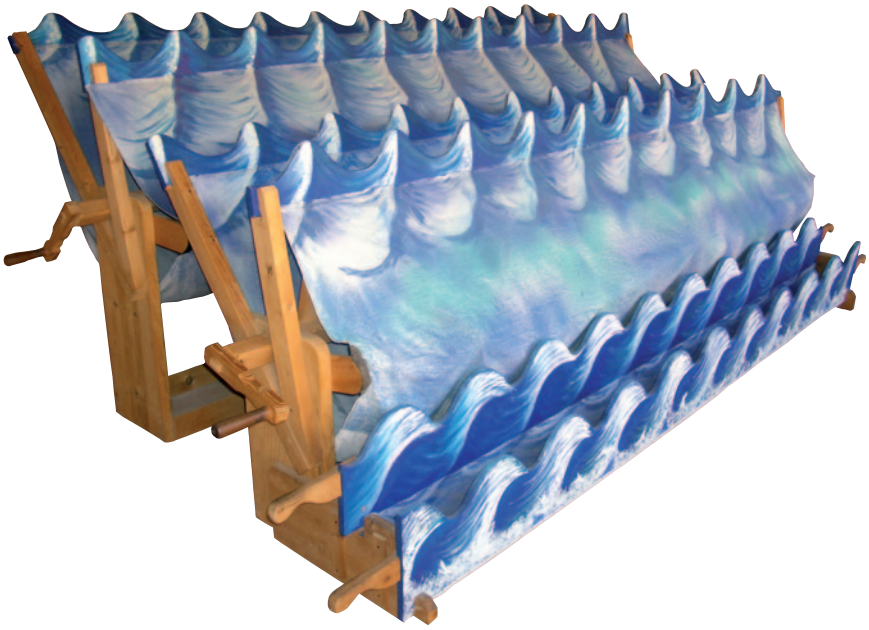


Fig. 44. Máquina de olas. Museo del Teatro.



Fig. 45. Cabria de truenos. ANTIQUA ESCENA, S.L.



Fig. 46. Máquina de truenos. Museo del Teatro.



Fig. 47. Plancha de truenos. ANTIQUA ESCENA.



Fig. 48. Máquina de lluvia. Museo del Teatro.



Fig. 49. Gran máquina de viento. ANTIQUA ESCENA.





Fig. 50. Gloria. ANTIQUA ESCENA.



Fig. 51. Tutú. CE090231. Museo del Traje, CIPE.

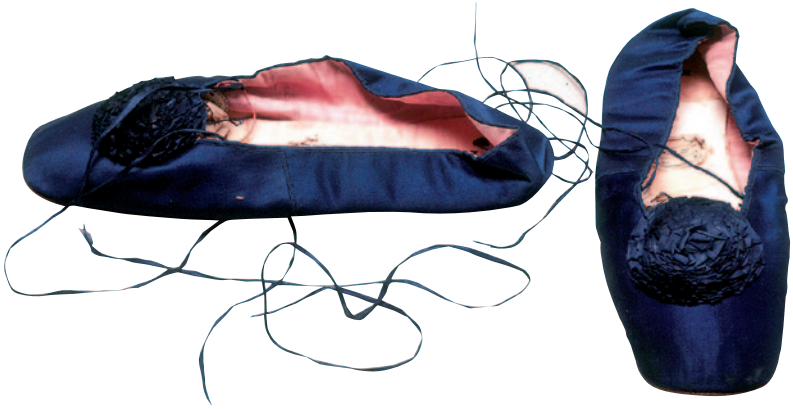


Fig. 52. Zapatillas de ballet. CE001283. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 53. Teatro de títeres. Museo del Traje, CIPE.





Fig. 54 y 55. Títeres de varillas. Museo de Cádiz.



Fig. 56. Títere de guante.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 57. Títere plano. Museo de Cádiz.



Fig. 58. Títere de cuerdas. Museo de Cádiz.



Fig. 59. Carpa de circo. *Navidad en el circo*. Paredes Jardiel, José. Museo del Teatro.



Fig. 60. Tienda americana. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 61. Caravana. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 62. Remolque de fieras. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 63. Trapecio Washintong. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE.

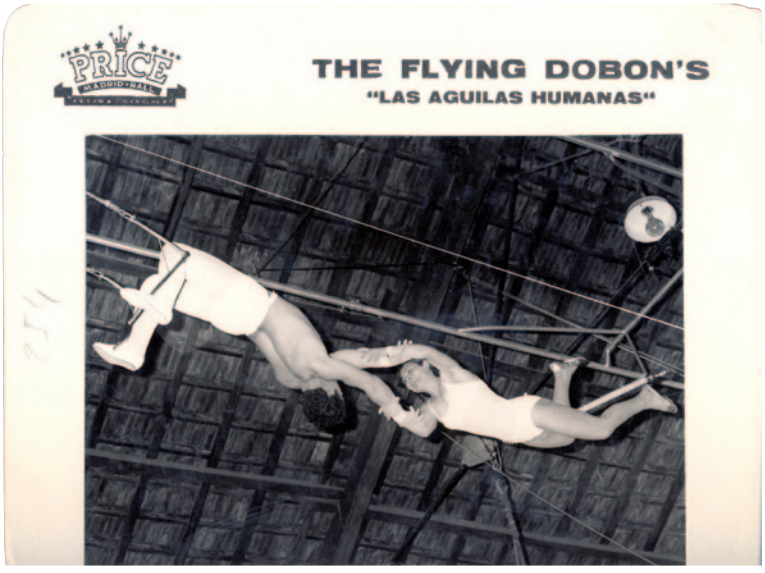


Fig. 64. Trapecio volante. Circo Price. Museo del Traje, CIPE.







Fig. 65. Estafa y detalles. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 66. Barra fija. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966).
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 67. Monociclo. Circo Price (Madrid). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 68. Bicicleta de acróbata. Fotograma de la película *Rings around the World* (1966). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 69. Hula-hoop. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 70. Diábolo. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 71. Forzudo de juguete. Rico, S.A. (Ibi, 1927). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 72. Equilibrista de juguete. Juguetes Hispania (Barcelona, 1915). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 73. Domadora de juguete.
Museo del Traje, CIPE.



Fig. 74. Mono de juguete. Georg Köhler
(Nuremberg, 1948-1954). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 75. Payaso de juguete. Payá Hermanos (Ibi, 1920). Museo del Traje, CIPE.



Fig. 76. Carablanca. *Carte de visite* ("Sechi, clown del circo Price").
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 77. Cono. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 78. Nariz de payaso. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 79. Augusto. Payaso Luis Bori. Museo del Traje, CIPE.



Fig. 80. Zapatones. Museo del Traje, CIPE.

Tesauro de objetos asociados a las artes plásticas

Estructura general: esquema

5.4	*	**Objetos de expresión artística**
5.4.3	**	Objetos asociados a las artes plásticas
5.4.3.1		[Artes plásticas: elaboración, preparación, conservación] 867
5.4.3.1.1	***	Academia (2)
5.4.3.1.2	***	Álbum
5.4.3.1.3	***	Apunte
5.4.3.1.4	***	Armazón
5.4.3.1.5	***	Boceto
5.4.3.1.6	***	Borrador
5.4.3.1.7	***	Bosquejo
5.4.3.1.8	***	Calco
5.4.3.1.9	***	Cartilla
5.4.3.1.10	***	Cartón (2)
5.4.3.1.11	***	Contraprueba (2)
5.4.3.1.12	***	Copia (1)
5.4.3.1.13	***	Cuaderno
5.4.3.1.14	***	Cuadrícula
5.4.3.1.15	***	Dibujo para grabar
5.4.3.1.16	***	Ejercicio
5.4.3.1.17	***	Estudio preparatorio
5.4.3.1.18	***	Figurín
5.4.3.1.19	***	Maqueta
5.4.3.1.20	***	Modelo
5.4.3.1.21	***	Molde

5.4.3.1.22	***	Nota de color
5.4.3.1.23	***	Obra definitiva
5.4.3.1.24	***	Paspartú
5.4.3.1.25	***	Pastiche
5.4.3.1.26	***	Prueba
5.4.3.1.27	***	Sinopia
5.4.3.2		[Artes plásticas: obra final]
5.4.3.2.1	***	Dibujo
5.4.3.2.2	***	Escultura
5.4.3.2.3	***	Pintura

Estructura general: desarrollo

5.4	*	**Objetos de expresión artística**	
5.4.3	**	Objetos asociados a las artes plásticas	869
5.4.3.1		[Artes plásticas: elaboración, preparación, conservación]	
5.4.3.1.1	***	Academia (2)	
5.4.3.1.2	***	Álbum	
		[Álbum: partes]	
	****	Hoja de álbum	
	****	Papel barrera	
5.4.3.1.3	***	Apunte	
5.4.3.1.4	***	Armazón	
5.4.3.1.5	***	Boceto	
5.4.3.1.6	***	Borrador	
5.4.3.1.7	***	Bosquejo	
5.4.3.1.8	***	Calco	
5.4.3.1.9	***	Cartilla	
5.4.3.1.10	***	Cartón (2)	
5.4.3.1.11	***	Contraprueba (2)	
5.4.3.1.12	***	Copia (1)	
		[Copia (1): tipos]	
	****	Copia escultórica	
		[Copia escultórica: tipos]	
	*****	Copia de estudio	

***** Copia interpretada
***** Vaciado
**** Réplica
**** Reproducción

5.4.3.1.13 *** **Cuaderno**

5.4.3.1.14 *** **Cuadrícula**

5.4.3.1.15 *** **Dibujo para grabar**

5.4.3.1.16 *** **Ejercicio**

5.4.3.1.17 *** **Estudio preparatorio**

5.4.3.1.18 *** **Figurín**

5.4.3.1.19 *** **Maqueta**

[Maqueta: tipos]

**** Maqueta arquitectónica

[Maqueta arquitectónica: tipos]

***** Maqueta de edificación

[Maqueta de edificación: tipos]

****** Maqueta arqueológica

[Maqueta arqueológica: tipos]

******* Maqueta de enterramiento

******* Maqueta de poblado

****** Maqueta de artes escénicas

[Maqueta de artes escénicas: tipos]

870

******* Maqueta de circo

******* Maqueta escenográfica

****** Maqueta de edificio

[Maqueta de edificio: tipos]

******* Maqueta de ayuntamiento

******* Maqueta de casa

******* Maqueta de casa de campo

******* Maqueta de castillo

******* Maqueta de fuente

******* Maqueta de iglesia

******* Maqueta de mezquita

******* Maqueta de molino

******* Maqueta de monasterio

******* Maqueta de palacio

******* Maqueta de puente

******* Maqueta de sinagoga

****** Maqueta de templo
****** Maqueta de torre
****** Maqueta ferroviaria
***** Maqueta de estructura
***** Maqueta de interiorismo
***** Maqueta de urbanismo
**** Maqueta topográfica
[Maqueta topográfica: tipos]
***** Maqueta de jardín
***** Maqueta de paisaje
***** Maqueta de terreno
**** Maqueta de medios de transporte
[Maqueta de medios de transporte: tipos]
***** Maqueta de avión
***** Maqueta de barco
***** Maqueta de canoa
***** Maqueta de coche
***** Maqueta de kayak
***** Maqueta de tren
**** Maqueta funeraria

5.4.3.1.20 *** **Modelo**
[Modelo: tipos]
**** Écorché
**** Figura de academia

5.4.3.1.21 *** **Molde**
[Molde: tipos]
**** Matriz
**** Molde bivalvo
**** Molde univalvo
[Molde: tipos según lo representado]
**** Molde antropomorfo
**** Molde fitomorfo
**** Molde híbrido
**** Molde zoomorfo

5.4.3.1.22 *** **Nota de color**

5.4.3.1.23 *** **Obra definitiva**
[Obra definitiva: tipos]
**** Versión

5.4.3.1.24 *** **Paspartú**

5.4.3.1.25 *** **Pastiche**

5.4.3.1.26 *** **Prueba**
[Prueba: tipos]
**** Prueba de artista
**** Prueba de pensado
**** Prueba de repente

5.4.3.1.27 *** **Sinopia**

5.4.3.2 **[Artes plásticas: obra final]**

5.4.3.2.1 *** **Dibujo**

[Dibujo: tipos]

[Dibujo: tipos según lo representado]

**** Contorno

**** Dibujo de figura

**** Dibujo de paisaje

**** Dibujo de retrato

**** Silueta

[Dibujo: tipos según función]

**** Aleluya

**** Caricatura

**** Cómic

[Cómic: partes]

***** Viñeta

**** Dibujo animado

**** Dibujo artístico

**** Dibujo científico

**** Dibujo de principios

**** Dibujo del antiguo

**** Dibujo lineal

[Dibujo lineal: tipos]

***** Croquis

[Croquis: tipos]

***** Croquis acotado

872

***** Dibujo técnico

[Dibujo técnico: tipos]

***** Dibujo arquitectónico

[Dibujo arquitectónico: tipos]

******* Anteproyecto

******* Desarrollo

******* Montea

******* Perfil

******* Plano (2)

******** Alzado

[Alzado: tipos]

********* Alzado frontal

********* Alzado lateral

******** Planta

******** Sección

********* Escala (1)

******* Plantilla (1)

******* Proyecto

******* Traza

***** Dibujo politécnico
**** Dibujo ornamental
[Dibujo: tipos según técnica]
**** Acuarela
**** Aguada
**** Carboncillo (1)
**** Dibujo a lápiz
**** Dibujo digital
**** Pastel

5.4.3.2.2 *** **Escultura**
[Escultura: tipos]
[Escultura: tipos según función]
**** Autómata
[Autómata: tipos]
***** Androide
***** Jaquemart
**** Escultura civil
[Escultura civil: tipos según función]
***** Acrótera
***** Escultura conmemorativa
[Escultura conmemorativa: tipos]
***** Estela conmemorativa
***** Lápida
[Lápida: tipos]
****** Lápida conmemorativa
***** Obelisco
[Obelisco: tipos]
****** Téhen
***** Estatua fuente
***** Estela de frontera
[Estela de frontera: nombre específico]
***** Kudurru
[Estela de frontera: tipos]
***** Estela de límite
***** Mascarón de proa
***** Miliario
***** Picota de justicia
***** Puteal
***** Rollo de justicia
***** Tesera de hospitalidad

**** Escultura funeraria
[Escultura funeraria: tipos]
***** Ara
***** Arula
***** Caja cineraria
***** Cenotafio
***** Columbario
***** Cuppa
***** Estatua funeraria
[Estatua funeraria: tipos según forma]
****** Estatua cubo
[Estatua funeraria: tipos según función]
****** Estatua cineraria
***** Estela funeraria
[Estela funeraria: tipos]
****** Cipo
****** Estela antropomorfa
***** Lápida funeraria
***** Sarcófago
[Sarcófago: partes]
****** Caja de sarcófago
****** Frente de sarcófago
****** Tapa de sarcófago
[Sarcófago: tipos según forma]
****** Sarcófago antropoide
****** Sarcófago de bañera
****** Sarcófago monolítico
****** Sarcófago rectangular
***** Sepulcro
[Sepulcro: tipos]
****** Sepulcro exento
[Sepulcro exento: tipos según forma]
******* Sepulcro domatomorfo
******* Sepulcro trapezoidal
******* Sepulcro troncopiramidal
****** Sepulcro mural
[Sepulcro mural: tipos según ubicación]
******* Sepulcro mural adosado
******* Sepulcro mural en nicho
******** Arcosolio

***** Urna funeraria
[Urna funeraria: tipos]
****** Urna cineraria
****** Urna de vísceras
****** Urna sepulcral
**** Escultura religiosa
[Escultura religiosa: tipos según función]
***** Altar
[Altar: partes]
****** Base de altar
****** Frontal de altar
****** Mesa de altar
****** Remate de altar
[Altar: tipos]
****** Altar fijo
****** Altar itinerante
****** Altar lateral
****** Altar mayor
****** Altar portátil
***** Cancel
[Cancel: partes]
****** Placa de cancel
[Cancel: tipos]
****** Plúteo
****** Transenna
***** Cruz de término
[Cruz de término: partes]
****** Nudo de cruz de término
***** Edículo
***** Escultura devocional
[Escultura devocional: tipos]
****** Cruz monumental
****** Ratha
***** Minbar
***** Paso procesional
[Paso procesional: partes]
****** Andas
[Andas: nombre específico]
******* Angarillas (1)
******* Bancada
******* Mesa (2)
****** Canasto (1)
****** Imagen procesional
****** Llamador procesional

- [Llamador procesional: partes]
  - ******* Martillo (2)
  - ******* Yunque (1)
- ****** Monte
- ****** Parihuela
  - [Parihuela: nombre específico]
    - ******* Carroza (1)
    - ******* Parigolón
    - ******* Tableros
  - [Parihuela: partes]
    - ******* Respiradero procesional
      - [Respiradero procesional: partes]
        - ******** Paño de respiradero
        - ******** Manigueta
- [Paso procesional: tipos]
  - ****** Paso procesional patronal
  - ****** Paso procesional penitencial
    - [Paso procesional penitencial: tipos]
      - ******* Paso de Cristo
      - ******* Paso de Misterio
      - ******* Paso del Señor
- ***** Retablo
  - [Retablo: elementos compositivos]
    - ****** Casa de retablo
    - ****** Escultura de retablo
    - ****** Expositor (1)
    - ****** Guardapolvo de retablo
    - ****** Mazonería
    - ****** Puerta de retablo
    - ****** Sagrario de retablo
  - [Retablo: partes integrantes]
    - [Divisiones horizontales]
      - ****** Ático de retablo
      - ****** Banco (2)
        - [Banco (2): tipos]
          - ******* Sotabanco
      - ***** Cuerpo de retablo
    - [Divisiones verticales]
      - ****** Calle de retablo
        - ******* Entrecalle de retablo

[Retablo: tipos]
[Retablo: tipos según forma]
****** Retablo baldaquino
******* Medio baldaquino
****** Retablo bifronte
****** Retablo fachada
****** Retablo fingido
****** Retablo hornacina
****** Retablo tríptico
[Retablo: tipos según función]
****** Retablo camarín
****** Retablo cuadro
****** Retablo de arco de triunfo
****** Retablo de Cristo yacente
****** Retablo escenario
****** Retablo eucarístico
****** Retablo expositor
****** Retablo ilusionista
****** Retablo relicario
****** Retablo rosario
****** Retablo sepulcro
****** Retablo tramoya
[Retablo tramoya: partes]
******* Telón de boca (1)
[Telón de boca (1): tipos]
******** Bocaporte
****** Retablo vitrina
**** Sagrario
[Sagrario: partes]
****** Puerta de sagrario
****** Remate de sagrario
***** Sillería de coro
[Sillería de coro: elementos asociados]
****** Tablilla de coro
[Sillería de coro: partes]
****** Sitial de coro
[Sitial: partes]
******* Brazo de sitial
******* Misericordia
***** Templete
[Templete: partes]
****** Base de templete
****** Baldaquino
**** Escultura ritual

[Escultura ritual: tipos según función]
***** Ara votiva
***** Metate
[Metate: elementos asociados]
****** Mano de metate
***** Ónfalo
***** Tavu
***** Término
**** Estela
[Estela: tipos según función]
***** Estela votiva
**** Maniquí
**** Pie de mesa
[Escultura: tipos según lo representado]
**** Conjunto escultórico
***** Belén
[Belén: elementos asociados]
****** Accesorios de Belén
[Accesorio de Belén: nombre específico]
******* Finimenti
****** Figura de Belén
****** Misterio
****** Portal de Belén
878 **** Estatua
[Estatua: tipos según actitud]
***** Estatua ecuestre
***** Estatua estante
***** Estatua exenta
***** Estatua oferente
***** Estatua orante
***** Estatua sedente
***** Estatua yacente
[Estatua: tipos según dimensiones]
***** Coloso
***** Estatua de tamaño natural
***** Estatuilla
***** Figurilla
***** Miniatura (1)
[Estatua: tipos según forma]
***** Estatua columna
***** Estatua doble
***** Estatua menhir
***** Estatua triple
[Estatua triple: tipos]
****** Hécate

[Estatua: tipos según función]
***** Estatua alegórica
***** Estatua conmemorativa
***** Estatua de fuente
***** Estatua esteleófora
***** Estatua naófora
***** Estatua relicario
[Estatua: tipos según representación]
***** Estatua figurativa
[Estatua figurativa: tipos]
****** Estatua antropomorfa
[Estatua antropomorfa: tipos]
******* Dama ibérica
******* Estatua acrólita
******* Kore
******* Kouros
******** Moscóforo
******* Sphyrelaton
******* Xoanon
****** Estatua fitomorfa
****** Estatua híbrida
****** Estatua zoomorfa
[Estatua zoomorfa: tipos]
******* Verraco
***** Estatua no figurativa
[Estatua no figurativa: tipos]
****** Estatua abstracta
****** Estatua geométrica
**** Figura
[Figura: nombre específico]
***** Netsuke
[Netsuke: tipos según forma]
****** Kagamibuta
****** Katabori
****** Manjú
****** Okimono
[Figura: partes]
***** Brazo (1)
[Brazo: tipos según función]
****** Brazo relicario
***** Busto
[Busto: tipos según forma]
****** Busto acéfalo
****** Busto corto
****** Busto geminado

******
******
******
******
******
******
*****
******
*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****
*****
880 ******
*****
******
******
*****
*****
*****
****
****
*****
*****
****
*****
******
*****
*****

Busto prolongado
Busto tricéfalo
Prótomo
[Busto: tipos según función]
Busto conmemorativo
Busto relicario
[Busto: tipos según representación]
Busto laureado
Busto velado
Cabeza (2)
[Cabeza (1): tipos según función]
Cabeza retrato
Mano
Órganos sexuales
Pie (1)
Pierna
Torso
[Figura: tipos según función]
Figura conmemorativa
Figura funeraria
Figura ritual
Figura votiva
[Figura votiva: tipos]
Exvoto
[Figura: tipos según representación]
Figura antropomorfa
[Figura antropomorfa: nombre específico]
Coquero
Cuchimilco
Figura fitomorfa
Figura híbrida
Figura zoomorfa
Grupo escultórico
Herma
[Herma: tipos]
Herma bifronte
Herma cuadrifronte
Imagen
[Imagen: tipos según técnica]
Imagen abridera
Virgen abridera
Imagen de vestir
[Imagen: tipos según función]
Imagen devocional

**** Máscara
[Máscara: tipos según función]
***** Careta
[Careta: nombre específico]
****** Careta de pecado
***** Máscara ceremonial
[Máscara ceremonial: tipos]
****** Máscara-casco
****** Máscara-cresta
****** Máscara-facial
****** Máscara-frontal
****** Máscara-manual
****** Máscara-yelmo
***** Máscara de carnaval
[Máscara de carnaval: nombre específico]
****** Katolak
***** Máscara de teatro
[Máscara de teatro: nombre específico]
****** Prósopon
[Máscara de teatro: tipos]
****** Máscara cómica
[Máscara cómica: nombre específico]
******* Buccu
******* Cicirrus
******* Dossennus
******* Maccus
******* Pantalón (2)
****** Máscara trágica
[Máscara trágica: nombre específico]
******* Larva
****** Mascarilla
***** Máscara funeraria
[Máscara: tipos según representación]
***** Máscara antropomorfa
***** Máscara zoomorfa
**** Terracota
***** Tanagra
[Escultura: tipos según técnica]
**** Bulto redondo
[Bulto redondo: soportes]
***** Acropodio
[Acropodio: partes]

******
******
*****
*****
*****
******
******
******
****
*****
*****
******
******
******
*****
****
****
*****
*****
******
******
******
*****
*****
*****
*****
******
******
******
*****
******
******
******

Plinto
Terraza (2)
Columna estatuaria
Peana
Pedestal
[Pedestal: partes]
Cornisa (2)
Dado (1)
Zócalo
Construcción (2)
[Construcción (2): tipos]
Contrarrelieve
Escultura cinética
[Escultura cinética: tipos]
Escultura audio-cinética
Escultura lumino-cinética
Móvil (2)
Estable
Instalación
Relieve
[Relieve: partes]
Fondo de relieve
Panel de escultura
[Panel de escultura: tipos]
Panel calado
Panel compuesto
Panel simple
Reborde de relieve
Ribete de relieve
[Relieve: tipos según función]
Almendra mística
Mascarón (1)
Medallón (1)
Placa
[Placa: tipos según forma]
Plaqueta
[Placa: tipos según función]
Placa alegórica
Placa conmemorativa
Placa votiva
Políptico
[Políptico: partes]
Hoja (2)
[Políptico: tipos]
Díptico (2)
Tríptico (2)

[Tríptico (2): tipos]
****** Tríptico portátil
***** Tondo
[Tondo: tipos]
***** Clípeo
***** Oscillum
[Relieve: tipos según volumen]
***** Alto relieve
***** Bajo relieve
***** Medio relieve

5.4.3.2.3 *** **Pintura**

[Pintura: tipos]
**** Icono
[Icono: tipos según emplazamiento]
***** Icono de la Resurrección
***** Icono fijo
***** Icono portátil
[Icono: tipos según estructura]
***** Icono bifaz
***** Icono sencillo
**** Iluminación
**** Miniatura (2)
[Miniatura: tipos]
***** Miniatura de presentación
*** Políptico
[Políptico: partes]
***** Hoja (2)
[Políptico: tipos]
***** Díptico (2)
***** Tríptico (2)
[Tríptico (2): tipos]
****** Tríptico portátil
**** Rollo (1)
[Rollo (1): tipos]
***** Rollo horizontal
[Rollo horizontal: nombre específico]
****** Emaki
****** Makemono
***** Rollo vertical
[Rollo vertical: nombre específico]
****** Kakemono
[Rollo vertical: partes]
****** Di
****** Jingyang
****** Paspartú

******	Rodillo (1)
******	Tian
******	Tiangan
[Pintura: tipos según soporte]
****	Cuadro
*****	Arpillera
[Cuadro: partes]
*****	Bastidor (2)
[Bastidor: partes]
******	Cuña
******	Travesaño
[Bastidor: tipos]
******	Bastidor convencional
******	Bastidor de tensión automática
******	Bastidor fijo
*****	Cristal (1)
*****	Marco
[Cuadro: soportes]
*****	Cartón (3)
*****	Cobre
*****	Lienzo
*****	Tabla (3)
[Cuadro: tipos]
*****	Pintura de caballete
****	Pintura mural
****	Pintura rupestre
[Pintura: tipos según técnica]
****	Acuarela
****	Aguada
****	Collage (2)
****	Óleo
****	Pastel

Cuerpo del Tesauro

Academia
UP Dibujo de academia
Dibujo del natural
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Accesorios de Belén
TG Belén
TE Finimenti

Acropodio
UP Acropodium
Akropodion
TG Bulto redondo
TE Plinto
Terraza

Acropodium
USE Acropodio

Acrotera
USE Acrótera

Acrótera
UP Acrotera
Acroteria
TG Escultura civil

Acroteria
USE Acrótera

Acuarela
UP Color a la acuarela
Pintura a la acuarela
TG Dibujo
Pintura

Aguada
UP Gouache
Témpera
TG Dibujo
Pintura

Akropodion
USE Acropodio

Ala de retablo
USE Puerta de retablo

Álbum
TG Dibujo
Fotografía
TE Hoja de álbum
Papel barrera

Aleluya
TG Dibujo
Hoja volandera

Almendra mística
UP Mandorla mística
TG Relieve

Altar
TG Escultura religiosa
TE Altar fijo
Altar itinerante
Altar lateral
Altar mayor
Altar portátil
Base de altar
Frontal de altar
Mesa de altar
Remate de altar

Altar colateral
USE Altar lateral

Altar fijo
TG Altar

Altar itinerante
TG Altar

Altar lateral
UP Altar colateral
TG Altar

Altar mayor
TG Altar

Altar portátil
TG Altar

Alto relieve
UP Alto-relieve
Altorrelieve
TG Relieve

Alto-relieve
USE Alto relieve

Altorrelieve
USE Alto relieve

Alzado
UP Plano alzado
TG Decorado
Plano (2)
TE Alzado frontal
Alzado lateral

Alzado frontal
TG Alzado

Alzado lateral
TG Alzado

Andas
TG Paso procesional
TE Angarillas
Bancada
Mesa

Androide
TG Autómata

Angarillas
TG Andas

Anito
TG Figura antropomorfa
TE Tinagtagu
TR Figura ritual

Anteproyecto
TG Dibujo arquitectónico

Apunte
UP Borrón

Esquicio
Rasguño
Tanteo
TG Dibujo
Pintura

Ara
UP Ara funeraria
TG Escultura funeraria
TR Ara votiva

Ara funeraria
USE Ara

Ara votiva
TG Escultura ritual
TR Ara

Arcosolio
TG Sepulcro mural en nicho

Armazón
TG Escultura

Arpillera
TG Cuadro

Arula
TG Escultura funeraria
TR Altar portátil

Ático de retablo
UP Cimera de retablo
Cumbrera de retablo
Espina de retablo
TG Retablo

Autómata
TG Escultura
TE Androide
Jaquemart

Bajo relieve
UP Bajo-relieve
Bajorrelieve
TG Relieve

Bajo-relieve
USE Bajo relieve

Bajorrelieve
USE Bajo relieve

Baldaquí
USE Baldaquino

Baldaquín
USE Baldaquino

Baldaquino
UP Baldaquí
Baldaquín
TG Templete

Bancada
TG Andas

Banco
UP Predela
Predella
TG Retablo
TE Sotabanco

Banco de coro
USE Sitial de coro

Base de altar
TG Altar

Base de templete
TG Templete

Bastidor (2)
TG Cuadro
TE Bastidor convencional
Bastidor de tensión automática
Bastidor fijo
Cuña
Travesaño

Bastidor convencional
TG Bastidor (2)

Bastidor de tensión automática
TG Bastidor (2)

Bastidor fijo
TG Bastidor (2)

Belén
UP Nacimiento
TG Conjunto escultórico
TE Accesorios de Belén
Figura de Belén
Misterio
Portal de Belén

Biere
USE Byeri

Bieri
USE Byeri

Bocaporte
TG Telón de boca (2)

Boceto
UP Dibujo original para cartel
Esbozo
Proyecto a escala
TG Dibujo
Escultura
Pintura

Borrador
TG Dibujo

Borrón
USE Apunte

Bosquejo
TG Dibujo

Brazal de sitial
USE Brazo de sitial

Brazo
TG Figura
TE Brazo relicario

Brazo de moler
USE Mano de metate

Brazo de sitial
UP Brazal de sitial
TG Sitial de coro

Brazo relicario
UP Brazo-relicario
Relicario de brazo
TG Brazo

Brazo-relicario
USE Brazo relicario

Bucco
USE Buccu

Buccu
UP Bucco
TG Máscara cómica

Bulol
TG Figura antropomorfa
TR Figura ritual

Bulto redondo
UP Escultura de bulto redondo
TG Escultura
TE Acropodio
Columna estatuaria
Peana
Pedestal

Busto
UP Escultura de busto
TG Figura
TE Busto acéfalo
Busto conmemorativo
Busto corto
Busto geminado
Busto laureado
Busto prolongado
Busto relicario
Busto tricéfalo
Busto velado
Prótomo

Busto a la italiana
USE Busto corto

Busto acéfalo
TG Busto

Busto conmemorativo
TG Busto

Busto corto
UP Busto a la italiana
TG Busto

Busto de medio cuerpo
USE Busto prolongado

Busto del antiguo
USE Herma

Busto geminado
TG Busto

Busto laureado
TG Busto

Busto prolongado
UP Busto de medio cuerpo
TG Busto

Busto relicario
UP Busto-relicario
Custodia de busto
Relicario de busto
TG Busto

Busto tricéfalo
TG Busto

Busto velado
TG Busto

Busto-relicario
USE Busto relicario

Byeri
UP Biere
Bieri
TG Figura antropomorfa
TE Nlo byeri
Nsekh byeri
TR Figura ritual

Cabeza (2)
TG Figura
TE Cabeza retrato

Cabeza retrato
TG Cabeza (2)

Caja de sarcófago
TG Sarcófago

Caja sepulcral
USE Sarcófago

Calco
TG Dibujo
Pintura

Calle de retablo
TG Retablo
TE Entrecalle de retablo

Caja cineraria
UP Larnaka
TG Escultura funeraria

Canasto
TG Paso procesional

Cancel
UP Cancela
TG Escultura religiosa
TE Placa de cancel
Plúteo
Transenna

Cancela
USE Cancel

Car
USE Tesera de hospitalidad

Carbón
USE Carboncillo

Carboncillo
UP Carbón
TG Dibujo

Careta
TG Máscara
TE Careta de pecado

Careta de pecado
TG Careta

Caricatura
TG Dibujo

Carroza
TG Parihuela

Cartilla
TG Dibujo

Cartón (1)
TG Dibujo

Cartón (2)
TG Cuadro

Casa de retablo
UP Encasamento de retablo
TG Retablo

Cenotafio
TG Escultura funeraria

Cicirrus
TG Máscara cómica

Cimera de retablo
USE Ático de retablo

Cipo
UP Cipo funerario
TG Estela funeraria

Cipo funerario
USE Cipo

Clípeo
TG Tondo

Cobre
UP Cobres
TG Cuadro

Cobres
USE Cobre

Collage (2)
TG Pintura

Color a la acuarela
USE Acuarela

Coloso
TG Estatua

Columbario
UP Columbarium
TG Escultura funeraria

Columbarium
USE Columbario

Columna estatuaria
TG Bulto redondo

Columna miliaria
USE Miliario

Cómic
TG Dibujo
TE Viñeta

Conjunto escultórico
TG Escultura
TE Belén

Construcción
TG Escultura
TE Contrarrelieve

Escultura cinética
Estable

Construcción cinética
USE Escultura cinética

Contorno
TG Dibujo

Contra-relieve
USE Contrarrelieve

Contraprueba (2)
TG Dibujo
TR Contraprueba (1)

Contrarrelieve
UP Contra-relieve
TG Construcción

Copia
TG Dibujo
Pintura
TE Copia escultórica
Réplica
Reproducción

Copia de estudio
TG Copia escultórica

Copia escultórica
TG Copia
TE Copia de estudio
Copia interpretada
Vaciado

Copia interpretada
TG Copia escultórica

Coquero
TG Figura antropomorfa

Core
USE Kore

Cornisa
TG Pedestal

Corte
USE Sección

Cristal
TG Cuadro

Croquis
TG Dibujo lineal
TE Croquis acotado
TR Croquis cartográfico

Croquis acotado
TG Croquis

Cruz de término
UP Pedró
Peiró
Peirón
TG Escultura religiosa
TE Nudo de cruz de término
TR Cruz

Cruz monumental
TG Escultura devocional

Cuaderno
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Cuadrícula
TG Objetos asociados a la expresión artística

Cuadro
TG Pintura
TE Arpillera
Bastidor (2)
Cartón (2)
Cobre
Cristal
Lienzo
Marco
Pintura de caballete
Tabla (2)

Cubierta de sarcófago
USE Tapa de sarcófago

Cubo arquitectónico
USE Dado

Cuchimilco
TG Figura antropomorfa
TR Figura ritual

Cuerpo de retablo
UP Piso de retablo
TG Retablo

Cumbrera de retablo
USE Ático de retablo

Cuña
TG Bastidor (2)

Cupa
USE Cuppa

Cuppa
UP Cupa
TG Escultura funeraria

Curós
USE Kouros

Custodia de busto
USE Busto relicario

Dado
UP Cubo arquitectónico
Neto
TG Pedestal

Dama ibérica
TG Estatua antropomorfa

Desarrollo
TG Dibujo arquitectónico

Desollado
USE Écorché

Di
TG Rollo vertical

Dibujo
UP Diseño
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Acuarela
Aguada
Aleluya
Carboncillo
Caricatura
Cómic
Contorno
Contraprueba (2)
Copia
Dibujo a lápiz
Dibujo animado
Dibujo artístico
Dibujo científico
Dibujo de figura
Dibujo de paisaje
Dibujo de principios
Dibujo de retrato
Dibujo del antiguo
Dibujo digital
Dibujo lineal
Dibujo ornamental
Pastel
Silueta

Dibujo a lápiz
TG Dibujo

Dibujo animado
TG Dibujo
TR Película cinematográfica

Dibujo arquitectónico
TG Dibujo técnico
TE Anteproyecto
Desarrollo
Montea
Perfil
Plano (2)
Plantilla
Proyecto
Traza

Dibujo artístico
TG Dibujo

Dibujo científico
TG Dibujo

Dibujo de academia
USE Academia

Dibujo de figura
TG Dibujo

Dibujo de paisaje
TG Dibujo

Dibujo de principios
TG Dibujo

Dibujo de retrato
TG Dibujo

Dibujo del antiguo
TG Dibujo

Dibujo del natural
USE Academia

Dibujo digital
TG Dibujo

Dibujo geométrico
USE Dibujo lineal

Dibujo lineal
UP Dibujo geométrico
TG Dibujo
TE Croquis
Dibujo técnico

Dibujo original para cartel
USE Boceto

Dibujo ornamental
TG Dibujo

Dibujo para grabar
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Dibujo politécnico
TG Dibujo técnico

Dibujo técnico
TG Dibujo lineal
TE Dibujo arquitectónico
Dibujo politécnico

Díptico (2)
TG Políptico
TR Retablo

Diseño
USE Dibujo

Doseno
USE Dossennus

Dossennus
UP Doseno
TG Máscara cómica

Dyad
USE Estatua doble

Écorché
UP Desollado
TG Modelo

Edículo
TG Escultura religiosa

Ejercicio
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Emaki
TG Rollo horizontal
TR Kakemono

Encasamento de retablo
USE Casa de retablo

Entrecalle de retablo
TG Calle de retablo

Ere ibeji
USE Ibedji

Esbozo
USE Boceto

Escala
UP Pitipié
TG Sección

Escultura
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Armazón
Autómata
Boceto
Bulto redondo
Conjunto escultórico
Construcción
Copia escultórica
Escultura civil
Escultura funeraria
Escultura religiosa
Escultura ritual
Estatua
Estela
Figura
Grupo escultórico
Herma
Imagen
Instalación
Maniquí
Máscara
Molde
Pie de mesa
Relieve
Terracota
TR Títere

Escultura audio-cinética
TG Escultura cinética

Escultura cinética
UP Construcción cinética
TG Construcción
TE Escultura audio-cinética
Escultura lumino-cinética
Móvil

Escultura civil
UP Escultura ornamental
Escultura urbana
TG Escultura
TE Acrótera
Escultura conmemorativa
Estatua fuente
Estela de frontera
Mascarón de proa
Miliario
Picota de justicia
Puteal
Rollo de justicia
Tesera de hospitalidad

Escultura conmemorativa
TG Escultura civil
TE Estela conmemorativa
Lápida
Obelisco

Escultura de bulto redondo
USE Bulto redondo

Escultura de busto
USE Busto

Escultura de retablo
UP Estatua de retablo
Figura de retablo
TG Retablo

Escultura devocional
TG Escultura religiosa
TE Cruz monumental
Ratha

Escultura en relieve
USE Relieve

Escultura funeraria
TG Escultura
TE Ara

Arula
Cenotafio
Columbario
Cuppa
Estatua funeraria
Estela funeraria
Lápida funeraria
Sarcófago
Sepulcro
Urna funeraria

Escultura lumino-cinética
TG Escultura cinética

Escultura móvil
USE Móvil

Escultura ornamental
USE Escultura civil

Escultura religiosa
TG Escultura
TE Altar
Cancel
Cruz de término
Edículo
Escultura devocional
Paso procesional
Minbar
Retablo
Sagrario
Sillería de coro
Templete

Escultura ritual
TG Escultura
TE Ara votiva
Metate
Ónfalo
Tavu
Término

Escultura urbana
USE Escultura civil

Escultura yacente
USE Estatua yacente

Espina de retablo
USE Ático de retablo

Esquicio
USE Apunte

Estable
TG Construcción

Estalo
USE Sitial de coro

Estatua
TG Escultura
TE Coloso
Estatua acrólita
Estatua alegórica
Estatua columna
Estatua conmemorativa
Estatua de fuente
Estatua de tamaño natural
Estatua doble
Estatua ecuestre
Estatua estante
Estatua esteleófora
Estatua exenta
Estatua figurativa
Estatua menhir
Estatua naófora
Estatua no figurativa
Estatua oferente
Estatua orante
Estatua relicario
Estatua sedente
Estatua triple
Estatua yacente
Estatuilla
Figurilla
Miniatura (1)
TR Figura

Estatua abstracta
TG Estatua no figurativa

Estatua acrólita
TG Estatua

Estatua alegórica
TG Estatua

Estatua antropomorfa
TG Estatua figurativa
TE Dama ibérica
Kore
Kouros
Patung Laki
Patung Leto
Sphyrelaton
Xoanon

Estatua cineraria
TG Estatua funeraria

Estatua columna
UP Estatua-columna
TG Estatua

Estatua conmemorativa
TG Estatua

Estatua cubo
TG Estatua funeraria

Estatua de fuente
TG Estatua

Estatua de retablo
USE Escultura de retablo

Estatua de tamaño natural
TG Estatua

Estatua doble
UP Dyad
TG Estatua

Estatua ecuestre
UP Figura ecuestre
TG Estatua

Estatua estante
TG Estatua

Estatua esteleófora
TG Estatua

Estatua exenta
TG Estatua

Estatua figurativa
TG Estatua
TE Estatua antropomorfa
Estatua fitomorfa
Estatua híbrida
Estatua zoomorfa

Estatua fitomorfa
TG Estatua figurativa

Estatua fuente
UP Estatua-fuente
TG Escultura civil

Estatua funeraria
TG Escultura funeraria
TE Estatua cineraria
Estatua cubo

Estatua geométrica
TG Estatua no figurativa

Estatua híbrida
TG Estatua figurativa

Estatua menhir
TG Estatua

Estatua naófora
TG Estatua

Estatua no figurativa
TG Estatua
TE Estatua abstracta
Estatua geométrica

Estatua oferente
TG Estatua

Estatua orante
TG Estatua

Estatua relicario
TG Estatua

Estatua sedente
UP Figura sedente
TG Estatua

Estatua triple
TG Estatua
TE Hécate

Estatua yacente
UP Escultura yacente
Figura yacente
TG Estatua

Estatua zoomorfa
TG Estatua figurativa
TE Verraco

Estatua-columna
USE Estatua columna

Estatua-fuente
USE Estatua fuente

Estatuilla
TG Estatua

Estela
TG Escultura
TE Estela votiva
TR Estela conmemorativa
Estela de frontera

Estela antropomorfa
TG Estela funeraria

Estela conmemorativa
TG Escultura conmemorativa
TR Estela

Estela de frontera
TG Escultura civil
TE Estela de límite
Kudurru
TR Estela

Estela de límite
TG Estela de frontera

Estela funeraria
TG Escultura funeraria
TE Cipo
Estela antropomorfa

Estela votiva
TG Estela
TR Estela de oreja

Estudio preparatorio
TG Objetos asociados a la expresión artística

Ex-voto
USE Exvoto

Expositor
UP Expositorio
TG Retablo

Expositorio
USE Expositor

Exvoto
UP Ex-voto
TG Figura votiva

Figura
TG Escultura
TE Brazo
Busto
Cabeza (2)
Figura antropomorfa
Figura conmemorativa
Figura fitomorfa
Figura funeraria
Figura híbrida
Figura ritual
Figura votiva

Figura zoomorfa
Mano
Netsuke
Órganos sexuales
Pie
Pierna
Torso
TR Estatua

Figura animal
USE Figura zoomorfa

Figura antropomorfa
UP Figura humana
TG Figura
TE Anito
Bulol
Coquero
Cuchimilco
Hipag
Ibedji
Legba
Olumeye
Yipwon

Figura conmemorativa
TG Figura

Figura de academia
TG Modelo

Figura de animal
USE Figura zoomorfa

Figura de Belén
UP Figura de Nacimiento
TG Belén

Figura de Nacimiento
USE Figura de Belén

Figura de retablo
USE Escultura de retablo

Figura ecuestre
USE Estatua ecuestre

Figura fitomorfa
TG Figura

Figura funeraria
TG Figura

Figura híbrida
TG Figura
TE Tupilak

Figura humana
USE Figura antropomorfa

Figura ritual
TG Figura
TR Anito
Bulol
Byeri
Coquero
Cuchimilco
Hipag
Ibedgi
Legba
Olumeye
Patung Laki
Patung Leto
Tupilak
Yipwon

Figura sedente
USE Estatua sedente

Figura votiva
TG Figura
TE Exvoto

Figura yacente
USE Estatua yacente

Figura zoomorfa
UP Figura animal
Figura de animal
TG Figura

Figurilla
UP Figurita
TG Estatua

Figurín
TG Objetos asociados a las artes de la representación
Objetos asociados a las artes plásticas

Figurita
USE Figurilla

Finimenti
TG Accesorios de Belén

Fondo de relieve
TG Relieve

Frente de sarcófago
TG Sarcófago

Frontal de altar
TG Altar

Gouache
USE Aguada

Grupo
USE Grupo escultórico

Grupo escultórico
UP Grupo
TG Escultura

Guardapolvo de retablo
UP Polsera
Polvera
TG Retablo

Hécate
TG Estatua triple

Herma
UP Busto del antiguo
TG Escultura
TE Herma bifronte
Herma cuadrifronte

Herma bifronte
TG Herma

Herma cuadrifronte
TG Herma

Hipag
TG Figura antopomorfa
TR Figura ritual

Hoja
UP Postigo
TG Políptico

Hoja de álbum
TG Álbum

Ibeji
USE Ibedji

Ibedji
UP Ere ibeji
Ibeji
TG Figura antopomorfa
TR Figura ritual

Icono
TG Pintura
TE Icono bifaz
Icono de la Resurrección
Icono fijo
Icono portátil
Icono sencillo

Icono bifaz
UP Icono procesional
TG Icono

Icono de la Resurrección
TG Icono

Icono fijo
TG Icono

Icono portátil
TG Icono

Icono procesional
USE Icono bifaz

Icono sencillo
TG Icono

Iluminación
TG Pintura

Imagen
UP Talla
TG Escultura
TE Imagen abridera
Imagen de vestir
Imagen devocional

Imagen abridera
TG Imagen
TE Virgen abridera

Imagen de vestir
TG Imagen

Imagen devocional
TG Imagen

Imagen procesional
TG Paso procesional

Instalación
TG Escultura

Jaquemart
TG Autómata

Jingyang
TG Rollo vertical

Kagamibuta
TG Netsuke

Kakemono
TG Rollo vertical
TR Emaki

Kamanggabi
USE Yipwon

Katabori
TG Netsuke

Katolak
TG Máscara de carnaval

Kore
UP Core
Korê
TG Estatua antropomorfa

Korê
USE Kore

Kouros
UP Curós
TG Estatua antropomorfa
TE Moscóforo

Kudurru
TG Estela de frontera

Lápida
TG Escultura conmemorativa
TE Lápida conmemorativa
TR Lápida funeraria

Lápida conmemorativa
TG Lápida

Lápida funeraria
UP Lápida sepulcral
Lauda sepulcral
Losa sepulcral
TG Escultura funeraria
TR Lápida
Tapa de sarcófago

Lápida sepulcral
USE Lápida funeraria

Lapis miliarius
USE Miliario

Larnaka
USE Caja cineraria

Larva
TG Máscara trágica

Lauda sepulcral
USE Lápida funeraria

Legba
TG Figura antropomorfa

Lienzo
UP Pintura sobre lienzo
TG Cuadro

Llamador procesional
TG Paso procesional
TE Martillo (2)
Yunque (2)

Losa sepulcral
USE Lápida funeraria

Maccus
TG Máscara cómica

Makemono
UP Makimono
TG Rollo horizontal

Makimono
USE Makemono

Mandorla mística
USE Almendra mística

Manigueta
TG Respiradero procesional

Maniquí
TG Escultura

Manjú
TG Netsuke

Mano
TG Figura

Mano de metate
UP Brazo de moler
Mano de piedra de moler
Metlapil
TG Metate

Mano de piedra de moler
USE Mano de metate

Maqueta
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Maqueta arquitectónica
Maqueta de medios de transporte

Maqueta arqueológica
TG Maqueta de edificación
TE Maqueta de enterramiento
Maqueta de poblado

Maqueta arquitectónica
TG Maqueta
TE Maqueta de edificación
Maqueta topográfica

Maqueta de artes escénicas
TG Maqueta
TE Maqueta de circo
Maqueta escenográfica

Maqueta de avión
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta de ayuntamiento
TG Maqueta de edificio

Maqueta de barco
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta de canoa
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta de casa
TG Maqueta de edificio

Maqueta de casa de campo
TG Maqueta de edificio

Maqueta de castillo
TG Maqueta de edificio

Maqueta de circo
TG Maqueta de artes escénicas
TR Objetos asociados al circo

Maqueta de coche
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta de edificación
TG Maqueta arquitectónica
TE Maqueta arqueológica
Maqueta de artes escénicas
Maqueta de edificio
Maqueta de estructura
Maqueta de interiorismo
Maqueta de urbanismo

Maqueta de edificio

TG Maqueta arquitectónica
TE Maqueta de ayuntamiento
Maqueta de casa
Maqueta de casa de campo
Maqueta de castillo
Maqueta de estación de ferrocarril
Maqueta de fuente
Maqueta de iglesia
Maqueta de mezquita
Maqueta de molino
Maqueta de monasterio
Maqueta de palacio
Maqueta de puente
Maqueta de sinagoga
Maqueta de templo
Maqueta de torre

Maqueta de enterramiento
TG Maqueta arqueológica

Maqueta de estación de ferrocarril
TG Maqueta de edificio

Maqueta de estructura
TG Maqueta de edificación

Maqueta de interiorismo
TG Maqueta de edificación

Maqueta de urbanismo
TG Maqueta de edificación

Maqueta de fuente
TG Maqueta arquitectónica

Maqueta de iglesia
TG Maqueta de edificio

Maqueta de jardín
TG Maqueta topográfica

Maqueta de kayak
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta de medios de transporte
TG Maqueta
TE Maqueta de avión
Maqueta de barco
Maqueta de canoa
Maqueta de coche
Maqueta de kayak
Maqueta de tren

Maqueta de mezquita
TG Maqueta de edificio

Maqueta de molino
TG Maqueta de edificio

Maqueta de monasterio
TG Maqueta de edificio

Maqueta de paisaje
TG Maqueta topográfica

Maqueta de palacio
TG Maqueta de edificio

Maqueta de poblado
TG Maqueta arqueológica

Maqueta de puente
TG Maqueta de edificio

Maqueta de sinagoga
TG Maqueta de edificio

Maqueta de templo
TG Maqueta de edificio

Maqueta de terreno
TG Maqueta topográfica

Maqueta de torre
TG Maqueta de edificio

Maqueta de tren
TG Maqueta de medios de transporte

Maqueta escenográfica
TG Maqueta de artes escénicas
Objetos asociados a las artes de la representación

Maqueta topográfica
TG Maqueta arquitectónica
TE Maqueta de jardín
Maqueta de paisaje
Maqueta de terreno

Marco
TG Cuadro

Martillo (2)
TG Llamador procesional

Máscara
TG Escultura
TE Careta
Máscara antropomorfa
Máscara ceremonial
Máscara de carnaval
Máscara de teatro
Máscara funeraria
Máscara zoomorfa

Máscara antropomorfa
TG Máscara

Máscara ceremonial
UP Máscara ritual
TG Máscara
TE Máscara-casco
Máscara-cresta
Máscara-facial
Máscara-frontal
Máscara-manual
Máscara-yelmo

Máscara cómica
TG Máscara de teatro
TE Buccu
Cicirrus
Dossennus
Maccus
Pantalón

Máscara de carnaval
TG Máscara
TE Katolak

Máscara de teatro
TG Máscara
Objetos asociados a las artes de la representación
TE Máscara cómica
Máscara trágica
Mascarilla
Prósopon

Máscara funeraria
UP Mascarilla funeraria
TG Máscara

Máscara ritual
USE Máscara ceremonial

Máscara trágica
TG Máscara de teatro
TE Larva

Máscara zoomorfa
TG Máscara

Máscara-casco
TG Máscara ceremonial

Máscara-cresta
TG Máscara ceremonial

Máscara-facial
TG Máscara ceremonial

Máscara-frontal
TG Máscara ceremonial

Máscara-manual
TG Máscara ceremonial

Máscara-yelmo
TG Máscara ceremonial

Mascarilla
TG Máscara de teatro

Mascarilla funeraria
USE Máscara funeraria

Mascarón
TG Relieve

Mascarón de proa
TG Escultura civil

Matriz
TG Molde

Mazonería
TG Retablo

Medallón
TG Relieve

Medio baldaquino
TG Retablo baldaquino

Medio relieve
UP Medio-relieve
Mediorrelieve
TG Relieve

Medio-relieve
USE Medio relieve

Mediorrelieve
USE Medio relieve

Mesa
TG Andas

Mesa de altar
UP Mesa de consagración
TG Altar

Mesa de consagración
USE Mesa de altar

Metate
UP Piedra de moler
TG Escultura ritual
TE Mano de metate

Metlapil
USE Mano de metate

Miliario
UP Columna miliaria
Lapis miliarius
TG Escultura civil

Mimbar
USE Minbar

Minbar
UP Mimbar
TG Escultura religiosa

Miniatura (1)
TG Estatua

Miniatura (2)
TG Pintura
TE Miniatura de presentación

Miniatura de presentación
TG Miniatura (2)

Misericordia
TG Sitial de coro

Misterio
TG Belén

Modellino
USE Modelo

Modello
USE Modelo

Modelo
UP Modellino
Modello
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Écorché
Figura de academia

Modelo blanco
USE Vaciado

Molde
TG Escultura
TE Matriz
Molde antropomorfo
Molde bivalvo
Molde fitomorfo
Molde híbrido
Molde univalvo
Molde zoomorfo

Molde antropomorfo
TG Molde

Molde bivalvo
TG Molde

Molde fitomorfo
TG Molde

Molde híbrido
TG Molde

Molde univalvo
TG Molde

Molde zoomorfo
TG Molde

Monte
TG Paso procesional

Montea
TG Dibujo arquitectónico

Moscóforo
TG Kouros

Móvil
UP Escultura móvil
TG Escultura cinética

Mural
USE Pintura mural

Nacimiento
USE Belén

Neto
USE Dado

Netsuke
TG Figura
TE Kagamibuta
Katabori
Manjú
Okimono

Nlo byeri
TG Byeri

Nota
USE Nota de color

Nota de color
UP Nota
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Nsekh byeri
TG Byeri

Nudo de cruz de término
TG Cruz de término

Obelisco
UP Obelo
TG Escultura conmemorativa
TE Tekhen

Obelo
USE Obelisco

Objetos asociados a las artes plásticas
TG Objetos de expresión artística
TE Academia
Cuaderno
Cuadrícula
Dibujo
Dibujo para grabar
Ejercicio
Escultura
Estudio preparatorio
Figurín
Maqueta
Modelo
Nota de color
Obra definitiva
Pastiche
Pintura
Prueba
Sinopia

Obra definitiva
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Versión

Okimono
TG Netsuke

Óleo
UP Pintura al óleo
TG Pintura

Omfalos
USE Ónfalo

Omphalos
USE Ónfalo

Ónfalo
UP Omfalos
Omphalos
TG Escultura ritual

Olumeye
TG Figura antropomorfa

Órganos sexuales
TG Figura

Oscillum
TG Tondo
TR Escultura ritual

Panel calado
TG Panel de escultura

Panel compuesto
TG Panel de escultura

Panel de escultura
TG Relieve
TE Panel calado
Panel compuesto
Panel simple

Panel simple
TG Panel de escultura

Paño de respiradero
TG Respiradero procesional

Pantaleón
USE Pantalón

Pantalón
UP Pantaleón
TG Máscara cómica

Papel barrera
TG Álbum

Parigolón
TG Parihuela

Parihuela
TG Paso procesional
TE Carroza
Parigolón
Tableros
Respiradero procesional

Paso
USE Paso procesional

Paso de Cristo
TG Paso procesional penitencial

Paso de Misterio
TG Paso procesional penitencial

Paso del Señor
TG Paso procesional penitencial

Paso procesional
UP Paso
TG Escultura religiosa
TE Andas
Canasto
Imagen procesional
Llamador procesional
Monte
Parihuela
Paso procesional patronal
Paso procesional penitencial

Paso procesional patronal
TG Paso procesional

Paso procesional penitencial
TG Paso procesional
TE Paso de Cristo
Paso de Misterio
Paso del Señor

Paspartú
UP Passe-partout
TG Dibujo
Estampa
Fotografía
Rollo vertical

Passe-partout
USE Paspartú

Pastel
TG Dibujo
Pintura

Pastiche
TG Objetos asociados a las artes plásticas

Patung Laki
TG Estatua antropomorfa
TR Figura ritual

Patung Leto
TG Estatua antropomorfa
TR Figura ritual

Peana
UP Peaña
TG Bulto redondo
TR Acrótera

Peaña
USE Peana

Pedestal
TG Bulto redondo
TE Cornisa
Dado
Zócalo
TR Acrótera

Pedró
USE Cruz de término

Peiró
USE Cruz de término

Peirón
USE Cruz de término

Perfil
TG Dibujo arquitectónico

Persona
USE Prósopon

Picota de justicia
TG Escultura civil

Pie
TG Figura

Pie de mesa
TG Escultura

Piedra de moler
USE Metate

Pierna
TG Figura

Pintura
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Acuarela
Aguada
Apunte
Boceto
Calco
Collage (2)
Copia
Cuadro
Icono
Iluminación
Miniatura (2)
Óleo
Pastel
Pintura costumbrista
Pintura de género
Pintura de historia
Pintura figurativa
Pintura mitológica
Pintura mural
Pintura religiosa
Pintura rupestre
Políptico
Rollo

Pintura a la acuarela
USE Acuarela

Pintura al óleo
USE Óleo

Pintura costumbrista
TG Pintura

Pintura de caballete
TG Cuadro

Pintura de género
TG Pintura

Pintura de historia
UP Pintura histórica
TG Pintura

Pintura figurativa
TG Pintura

Pintura histórica
USE Pintura de historia

Pintura mitológica
TG Pintura

Pintura mural
UP Mural
TG Pintura
TR Sinopia

Pintura religiosa
TG Pintura

Pintura rupestre
TG Pintura

Pintura sobre lienzo
USE Lienzo

Pintura sobre tabla
USE Tabla (2)

Piso de retablo
USE Cuerpo de retablo

Pitipié
USE Escala

Placa
TG Relieve
TE Placa alegórica
Placa conmemorativa
Placa votiva
Plaqueta

Placa alegórica
TG Placa

Placa conmemorativa
TG Placa

Placa de cancel
TG Cancel

Placa votiva
TG Placa

Plano (2)
TG Dibujo arquitectónico
TE Alzado
Planta
Sección

Plano alzado
USE Alzado

Plano de planta
USE Planta

Planta
UP Plano de planta
TG Plano (2)

Plantilla
TG Dibujo arquitectónico

Plaqueta
TG Placa

Plinto
TG Acropodio
Basa

Plúteo
TG Cancel

Políptico
TG Pintura
Relieve
TE Díptico (2)
Hoja
Tríptico (2)
TR Retablo

Polsera
USE Guardapolvo de retablo

Polvera
USE Guardapolvo de retablo

Portal de Belén
TG Belén

Postigo
USE Hoja

Predela
USE Banco

Predella
USE Banco

Prósopon
UP Persona
TG Máscara de teatro

Prótomo
TG Busto

Proyecto
TG Dibujo arquitectónico

Proyecto a escala
USE Boceto

Prueba
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TE Prueba de artista
Prueba de pensado
Prueba de repente

Prueba de artista
TG Estampa
Prueba

Prueba de pensado
TG Prueba

Prueba de repente
TG Prueba

Puerta de retablo
UP Ala de retablo
TG Retablo

Puerta de sagrario
TG Sagrario

Puteal
TG Escultura civil

Rasguño
USE Apunte

Ratha
TG Escultura devocional

Reborde de relieve
TG Relieve

Relicario de brazo
USE Brazo relicario

Relicario de busto
USE Busto relicario

Relieve
UP Escultura en relieve
TG Escultura
TE Almendra mística
Alto relieve
Bajo relieve
Fondo de relieve
Mascarón
Medallón
Medio relieve
Panel de escultura
Placa
Políptico
Reborde de relieve
Ribete de relieve
Tondo

Remate de altar
TG Altar

Remate de sagrario
TG Sagrario

Réplica
TG Copia

Reproducción
TG Copia

Respiradero procesional
TG Parihuela
TE Paño de respiradero
Manigueta

Retablo
TG Escultura religiosa
TE Ático de retablo
Banco
Calle de retablo
Cuerpo de retablo
Casa de retablo
Escultura de retablo
Expositor
Guardapolvo de retablo
Mazonería
Puerta de retablo

Retablo de arco de triunfo
Retablo eucarístico
Retablo ilusionista
Retablo baldaquino
Retablo bifronte
Retablo camarín
Retablo de Cristo yacente
Retablo cuadro
Retablo escenario
Retablo expositor
Retablo fachada
Retablo fingido
Retablo hornacina
Retablo relicario
Retablo rosario
Retablo sepulcro
Retablo tramoya
Retablo tríptico
Retablo vitrina
Sagrario de retablo
TR Díptico (2)
Políptico
Tríptico (2)

Retablo baldaquino
TG Retablo
TE Medio baldaquino

Retablo bifronte
TG Retablo

Retablo camarín
TG Retablo

Retablo cuadro
UP Retablo-marco
TG Retablo

Retablo custodia
USE Retablo expositor

Retablo de arco de triunfo
TG Retablo

Retablo de Cristo yacente
TG Retablo

Retablo escenario
TG Retablo

Retablo eucarístico
TG Retablo

Retablo expositor
UP Retablo custodia
TG Retablo

Retablo fachada
TG Retablo

Retablo fingido
TG Retablo

Retablo hornacina
TG Retablo

Retablo ilusionista
TG Retablo

Retablo relicario
TG Retablo

Retablo rosario
TG Retablo

Retablo sepulcro
TG Retablo

Retablo tramoya
TG Retablo
TE Telón de boca (2)

Retablo tríptico
TG Retablo

Retablo vitrina
TG Retablo

Retablo-marco
USE Retablo cuadro

Ribete de relieve
TG Relieve

Rodillo
TG Rollo vertical

Rollo
TG Pintura
TE Rollo horizontal
Rollo vertical

Rollo de justicia
TG Escultura civil

Rollo horizontal
TG Rollo
TE Emaki
Makemono

Rollo vertical
TG Rollo
TE Di
Jingyang
Kakemono
Paspartú
Rodillo
Tian
Tiangan

Sagrario
TG Escultura religiosa
Mobiliario cultual
TE Puerta de sagrario
Remate de sagrario
TR Sagrario de retablo

Sagrario de retablo
TG Retablo
TR Sagrario

Sarcófago
UP Caja sepulcral
TG Escultura funeraria
TE Caja de sarcófago
Frente de sarcófago
Sarcófago antropoide
Sarcófago de bañera
Sarcófago monolítico
Sarcófago rectangular
Tapa de sarcófago

Sarcófago antropoide
UP Sarcófago antropomorfo
TG Sarcófago

Sarcófago antropomorfo
USE Sarcófago antropoide

Sarcófago de bañera
TG Sarcófago

Sarcófago monolítico
TG Sarcófago

Sarcófago rectangular
TG Sarcófago

Sección
UP Corte
TG Plano (2)
TE Escala

Sepulcro
TG Escultura funeraria
TE Sepulcro exento
Sepulcro mural

Sepulcro domatomorfo
TG Sepulcro exento

Sepulcro exento
TG Sepulcro
TE Sepulcro domatomorfo
Sepulcro trapezoidal
Sepulcro troncopiramidal

Sepulcro mural
TG Sepulcro
TE Sepulcro mural adosado
Sepulcro mural en nicho

Sepulcro mural adosado
TG Sepulcro mural

Sepulcro mural en nicho
TG Sepulcro mural
TE Arcosolio

Sepulcro trapezoidal
TG Sepulcro exento

Sepulcro troncopiramidal
TG Sepulcro exento

Silla de coro
USE Sitial de coro

Sillería de coro
TG Escultura religiosa
TE Sitial de coro
Tablilla de coro

Silueta
TG Dibujo

Sinopia
TG Objetos asociados a las artes plásticas
TR Pintura mural

Sitial de coro
UP Banco de coro
Estalo
Silla de coro
TG Sillería de coro
TE Brazo de sitial
Misericordia

Sotabanco
TG Banco

Sphyrelaton
TG Estatua antropomorfa

Tabla (2)
UP Pintura sobre tabla
TG Cuadro

Tabla del Hic est Chorus
USE Tablilla de coro

Tableros
TG Parihuela

Tablilla de coro
UP Tabla del Hic est Chorus
TG Sillería de coro

Talla
USE Imagen

Tanagra
TG Terracota

Tanteo
USE Apunte

Tapa de sarcófago
UP Cubierta de sarcófago
TG Sarcófago
TR Lápida funeraria

Tavu
TG Escultura ritual
TR Altar

Tekhen
TG Obelisco

Telón de boca (2)
TG Retablo tramoya
TE Bocaporte

Témpera
USE Aguada

Templete
TG Escultura religiosa
TE Base de templete
Baldaquino

Término
UP Terminus
TG Escultura ritual

Terminus
USE Término

Terracota
TG Escultura
TE Tanagra

Terraza
TG Acropodio

Tesera de hospitalidad
UP Car
TG Escultura civil

Tian
TG Rollo vertical

Tiangan
TG Rollo vertical

Tinagtagu
TG Anito

Tondo
TG Relieve
TE Clípeo
Oscillum

Torso
TG Figura

Transenna
TG Cancel

Travesaño
TG Bastidor (2)

Traza
TG Dibujo arquitectónico

Tríptico (2)
TG Políptico
TE Tríptico portátil
TR Retablo

Tríptico portátil
TG Tríptico (2)

Tupilak
TG Figura híbrida
TR Figura ritual

Urna cineraria
UP Vaso funerario
TG Urna funeraria

Urna de vísceras
TG Urna funeraria

Urna funeraria
TG Escultura funeraria
TE Urna cineraria
Urna de vísceras
Urna sepulcral

Urna sepulcral
TG Urna funeraria

Vaciado
UP Modelo blanco
TG Copia escultórica

Vaso funerario
USE Urna cineraria

Verraco
TG Estatua zoomorfa

Versión
TG Obra definitiva

Viñeta
TG Cómic
Ilustración gráfica

Virgen abridera
TG Imagen abridera

Xoanon
TG Estatua antropomorfa

Yipwon
UP Kamanggabi
TG Figura antropomorfa
TR Figura ritual

Yunque (2)
TG Llamador procesional

Zócalo
TG Elemento arquitectónico
Pedestal

Diccionario de objetos asociados a las artes plásticas

A

Academia

Pintura*, dibujo* o escultura* tomada del natural de una figura desnuda, masculina o femenina, de cuerpo entero, que se realiza como parte del proceso de estudio académico.

La importancia dada en el Renacimiento al dibujo de desnudos del natural para la formación de los artistas, fructificó en la fundación de las Academias Reales durante los siglos XVII y XVIII, que tenían su antecedente más conocido en la famosa Academia del Disegno de Vasari, donde Federico Zuccari había solicitado, en una carta fechada entre 1575 y 1578, que se destinase una habitación para el dibujo del natural que debía seguirse una vez por semana. Como consecuencia de esa función clave del dibujo de desnudo para la formación institucionalizada de los artistas, se deriva el hecho de que el término "academia" no solo haga referencia a la institución dedicada a su enseñanza, sino que, como una metonimia, sea la palabra con la que se designen aquellos dibujos, pinturas o esculturas de desnudos realizados en etapas de estudio y formación de los artistas.

[Figs. 6 y 7]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 449; Baudry, M-Th. (2002), p. 517; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 19-20; Ocampo, E. (1992), p. 11

Accesorios de Belén

Suma de pequeños y dispares elementos que arropan a las figuras de los Belenes* y que contribuyen al abigarramiento y desorden vital de calles, mercados, establecimientos y campos. Estos objetos reciben la denominación genérica de "accesorios". Abarcan una amplia, compleja y desigual realidad; con ellos se establece o subraya

la personalidad de los espacios y de los personajes. Algunos son, por sí mismos, delicadas miniaturas o pequeñas naturalezas muertas que combinan diferentes materiales (barro, cera, madera, mimbre, plata, ébano, marfil, etc.), técnicas y colores. En España, el catálogo autóctono de accesorios en miniatura existe desde hace al menos 400 años, si bien es limitado, centrándose en productos de alimentación, cestería a escala, aperos de labranza, herramientas del taller de José, calderos, platos y mobiliario de mesón, rueca, cestillo, huso y cojín de bordar para la Virgen, etc. A esto se añaden los aparatos de iluminación, tales como arañas, candilejas o pequeños candeleros y candelabros, algunos de plata, de calamina o plomo como los que, hasta los años 50 del siglo xx, se colocaban en el Belén con velas apropiadas, todo ello sustituido por la luz eléctrica. Las coronas y halos de plata o metal, la vara de san José, los atributos de los personajes e incluso la misma estrella, pueden contarse también entre los accesorios típicos de los Belenes españoles.

Ref.: Spinosa, N. *et al.* (2007), pp. 25-26; Arbeteta Mira, L. (2005), pp. 34-36; Arbeteta Mira, L. (2000), pp. 112-115; Fernández González, R. (1999), p. 23

Acropodio

Base, pedestal* o parte inferior de una escultura de bulto redondo*, formada habitualmente por una terraza* y por un plinto*.

La función principal del *acropodio* es la de asegurar la estabilidad de la obra escultórica.

Ref.: Statues. Webster's Quotations, Facts and Phrases (2008), p. 271; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* base, p. 511; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 23; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 30; Ocampo, E. (1992), p. 12

Acropodium

V. Acropodio

Acrotera

V. Acrótera

Acrótera

Figura* esculpida u ornamentada colocada sobre el frontón de un templo, en el centro y en las esquinas, túmulos funerarios, etc., con forma de diseños florales, trípodes, monstruos, hombres, etc. En el templo griego clásico, el término hace referencia al pedestal* de piedra sobre el que se colocaban las estatuas*, palmetas*, macetones, animales fantásticos (esfinges, quimeras), etc., situado en el vértice o en las esquinas inferiores de un frontón. En la antigua Roma, acrótera incluía tanto el pedestal como el elemento decorativo que soportaba. Más tarde, designó estrictamente al elemento ornamental, que en el dórico solía ser una palmeta, en el jónico elementos con claras influencias persas y en el corintio a menudo representaba grifos. Vitruvio distinguirá entre *acroteria mediana*, adorno sobre el vértice central del frontón, y *acroteria angularia*, el que se levanta en cada uno de los ángulos inferiores. En las culturas china y japonesa, las acróteras son adornos tradicionales en los extremos de las cubiertas que, cuando están pareados en los vértices de la armadura de limas, otorgan al tejado un perfil característico "en forma de cuernos".

La función de estos elementos ha sido principalmente ornamental en la cultura occidental, mientras que la acroteria china, junto a su función constructiva, ha destacado

por su gran simbolismo, con una gran variedad de seres, todos ellos asociados al agua, que protegerán las cubiertas del viento, tormentas y fuego. Así, en China adoptan el aspecto de animales fantásticos concretos (su nombre *xiashu* designa "pequeños animales". Pueden tener formas peculiares, un *qilin, xiacu, suanni, xiezhi*, etc., que en su conjunto configuran un *wenshou* "ornamentos zoomórficos de la azotea", cuyo número, siempre impar, indica la importancia del edificio. Se colocaban en línea sobre la cumbrera inclinada o en la esquina del tejado y su función, unida al simbolismo de sus formas, era la de proteger los pernos que sujetaban las tejas de la cumbrera.

[Fig. 32]

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), pp. 26-27; Pérouse de Montclos, J.-M. (2007), s.v. acrotère, p. 362; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 29; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 12; Diccionario de Arquitectura y Construcción (2001), p. 23; Marín Sánchez, R. (2000), p. 110; Trachtenberg, M. (1990), p. 96 y p. 719

Acroteria

V. Acrótera

Acuarela

Dibujo* y pintura* resultante de la aplicación de la técnica del mismo nombre, basada en el empleo de pigmentos molidos y mezclados con un aglutinante soluble en agua, en particular la goma arábiga, también tragacanto, dextrina, cola de pescado o gelatina, a la que se añade glicerina, miel y azúcar cande para facilitar su empleo. La ortodoxia de la acuarela exige la utilización de colores transparentes, en los que se excluye el blanco, ya que este lo proporciona el mismo fondo del papel. También se le conoce como "pintura a la acuarela", "color a la acuarela" e, impropiamente, "color a la aguada".

En el mundo occidental, la acuarela –en sus características actuales– fue utilizada por primera vez por los holandeses del siglo XVIII, después pasó a Inglaterra, donde arraigó con tal vigor que se convirtió en el procedimiento genuino de este país, con el que se obtuvieron resultados muy notables. Paul Sandby está considerado el padre de la acuarela inglesa, si bien antes que este, el alemán Albrecht Dürer había empleado con muy buena fortuna este procedimiento. Entre los pintores ingleses más destacados hay que mencionar a Turner, Constable y Banington, entre otros. Más tarde, la acuarela fue adoptada por el impresionismo francés. En España destacaron Eugenio Lucas, Jenaro Pérez Villaamil y, especialmente, Mariano Fortuny y José Tapiró.

En épocas más recientes, la acuarela ha gozado de una gran aceptación entre los artistas. La que fue considerada durante mucho tiempo como la primera pintura abstracta (título que le dio el propio autor, Vasily Kandinsky) es una acuarela de 1910.

[Figs. 17 y 102]

Ref.: Pedrola i Font, A. (2008), p. 118; Sanz Rodríguez, J. C. y Gallego García, R. (2001), pp. 15-16; Monreal y Tejada, L. y Haggar R. G. (1999), p. 13; Calvo Manuel, A. (1997), p. 14; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 20

Aguada

Dibujo* y pintura* resultante del conjunto de los procedimientos basados en el empleo de pigmentos diluidos, bien en agua pura o bien en agua mezclada, con vehículos de naturaleza variable, como gomas, aceite o miel.

Suele utilizarse para traducir el término francés *gouache*, que se refiere al uso de colores opacos, incluido el blanco, disueltos con agua. Establece así la diferencia con la acuarela*, que utiliza colores transparentes.

[Fig. 15]

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R.G. (1999), p. 16; Calvo Manuel, A. (1997), p. 17; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 20-21

Akropodion

V. Acropodio

Ala de retablo

V. Puerta de retablo

Álbum

Libro blanco encuadernado con más o menos lujo y destinado a contener dibujos*, acuarelas*, pinturas*, estampas*, fotografías*, etc. A veces, ricamente adornado, con tapas de cuero repujado o de madera grabada y unidas mediante cierres de bronce o acompañado de un mecanismo de caja de música*, el objeto alcanza hacia 1870-1880 un alto nivel de sofisticación. Esta suntuosidad exterior contrasta con la calidad mediocre de los cartones interiores que, a menudo, están compuestos de varios grosores de cartón hecho con pasta de papel de mala calidad. Asimismo, hay que destacar los distintos sistemas utilizados para sujetar las copias en su interior; aberturas en las esquinas de las páginas, páginas autoadhesivas, pegado de estas en su totalidad o solo por los bordes, esquineras transparentes autoadhesivas, etc. La presentación de las fotografías en álbumes se desarrolló en la época de los papeles albuminados*. Los retratos de familia componen álbumes con lecturas históricas, casi siempre recogiendo hechos agradables de recordar (celebraciones, viajes, premios, etc.). Leyendas, notas añadidas a mano, recortes de periódico u otro tipo de anotaciones existentes ayudan a comprender el todo en el que se enmarcan las fotografías.

[Fig. 19]

Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 134; Otlet, P. (2007), p. 176; Sánchez Vigil, J. M. (2006), p. 82; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470; Pavão, L. (2001), pp. 192-194; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Aleluya

Hoja de papel en formato pliego sin doblar, impresa por una sola cara y sin colorear (excepto en las más modernas). Surge durante los siglos XVIII y XIX como evolución de las hojas sueltas, con refuerzo de imágenes o dibujos* con una función claramente moralizante. La gran difusión alcanzada favoreció, por un lado, la presencia de la cultura en la vida cotidiana, y, por otro, el acceso a ella de gentes escasamente alfabetizadas. En su origen agruparon una serie de 48 estampas*, el número fue variable (16, 32, 36 o 40), así como la evolución del tema y el carácter, primero enumerativo, en el que se recogen una colección de estampas y viñetas* y, más tarde, con una clara intención narrativa, ayudada por el desarrollo que llegó a alcanzar el lenguaje gráfico. También se designa con el mismo nombre a la estampa pequeña contenida en este pliego, con varias de las cuales, mediante versos generalmente pareados situados al pie, se explica un acontecimiento o suceso.

Inicialmente estas hojas impresas recibían el nombre de aucas* en el ámbito cultural catalán. La diferencia principal con el auca la encontramos en su temática; si el aleluya tocaba temas sobre todo de religiosidad popular y moralizantes, el auca abordaba un contenido usualmente lúdico.

Ref.: Cano Vela, A. G. y Pastor Comín, J. J. (2006), pp. 79-80; Martín, A. (2005), pp. 44-53; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 40; Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001), p. 55

Almendra mística

Gloria* o aureola elíptica, símbolo de gloria, que circunda normalmente a Cristo en Majestad (también puede rodear a la Virgen, sola o con su Hijo) en relieves*, pinturas* y vidrieras, especialmente en el arte románico y bizantino.

La almendra mística, también conocida con el italianismo *mandorla*, simboliza la pureza de la Virgen a causa de la vara de Aarón, que floreció una noche y produjo una almendra.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 39; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* mandorla, p. 211; Franco Mata, A. (1993), p. 70; Iguacen Borau, D. (1991), p. 170

Altar

Entre los paganos, lugar alto o mesa sobre pedestal* o sobre gradas*, donde se celebran los sacrificios. Entre los cristianos, mesa o ara* consagrada, más o menos decorada, donde se celebra el sacrificio de la misa. En general, se compone de gradería, mesa de altar*, retablo* y otros elementos y accesorios. Con el cristianismo los altares se dotaron de dosel –ciborio o baldaquino*–, pabellón o templete* de cuatro columnas y arcadas, techo plano, pirámide o cúpulas de madera o mármol o chapado de metales preciosos. En el culto católico, el altar debe cubrirse con los manteles de altar, cuyo principal adorno litúrgico es la cruz de altar entre dos, cuatro o seis candeleros, según la solemnidad de la misa; se agregan relicarios, imágenes* y jarros con flores, excepto en el Advenimiento y la Cuaresma. Al pie de la cruz se colocaba la sacra. El altar puede recibir distintas denominaciones dependiendo de su emplazamiento (altar mayor*, altar menor), su función litúrgica principal (altar del Santo Sacramento) o su morfología (altar funerario). Eventualmente puede situarse al aire libre, configurando una especie de altar portátil*. En Inglaterra, después de la Reforma, las mesas de madera para la comunión sustituyeron a los altares. En el culto judío se utilizó para inmolar víctimas y hacer ofrendas, componiéndose de una piedra o de un montículo de ellas, como en los primitivos altares fenicios. En el gran Templo de Jerusalén hubo dos altares: el altar de los holocaustos y el de los inciensos. Entre los ortodoxos, el altar adopta forma de mesa consagrada, en madera, metal o piedra, situada detrás del iconostasio* y compuesta por una tabla cuadrada o rectangular colocada sobre cuatro o cinco montantes. En el centro de la misma, en una cavidad lacrada, se colocan las reliquias de un santo (la *confesssio*). Sobre el altar, al igual que en el culto católico, se extiende una tela lisa blanca, en lino o en seda, que llega hasta el suelo. El conjunto se recubre con un segundo tejido decorado con colores que varían según la liturgia.

Los primeros altares provienen de la mesa donde se celebraban los ágapes eucarísticos y funerarios, mueble indispensable en las casas. Así, las primeras mesas (*mensa*), en madera o en metal, eran cuadradas o circulares, montadas sobre bastidor*, trípode

o un solo pie (*stipes*). El altar de piedra nació, probablemente, en las catacumbas donde solía celebrarse el aniversario de los mártires, en su propio sepulcro*, generalmente bajo arcosolio*. La losa móvil de mármol (*mensa*) que cubría la tumba hacía las veces de mesa de altar. El altar cristiano debe situarse frente al este o Tierra Santa, donde tuvo lugar la Pasión o Muerte de Jesús. Simboliza la presencia de Cristo en el sacramento de la Eucaristía, y se considera como el centro ideal del templo católico.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 49; Giorgi, R. (2005), p. 10; Pérez-Rioja, J. A. (2004), p. 57; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Mobiliário. Artes Plásticas e Artes Decorativas (2004), p. 102; Calzada Echevarría, A. (2003), pp. 44-46; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* autel, p. 73, *s.v.* autel protestant, p. 87, y *s.v.* autel orthodoxe, p. 90; Paniagua Soto, J. R. (2000), pp. 40-41; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* autel, p. 30; Meyer, F. S. (1994), p. 492

Altar colateral

V. Altar

Altar fijo

El que se construye formando una sola pieza con el suelo, de manera que no pueda moverse. La mesa del altar*, en este caso y según la costumbre tradicional de la Iglesia y su significado, es de piedra, especialmente de piedra natural, de un solo bloque, aunque también puede emplearse la madera o el cemento. El que se utilice mayoritariamente la piedra responde no solo a ser el lugar normal del sacrificio, sino también al hecho de ser el símbolo de Cristo a quien se identifica con la roca de Israel. Las cinco cruces grabadas en su mesa, lavadas, ungidas e incensadas en la ceremonia de consagración, evocan las cinco llagas de Cristo.

El altar fijo y de materiales sólidos se propagó en la primera mitad del siglo IV, lo que fue propiciado por el desarrollo de la arquitectura basilical, que buscaba sugerir la idea de un altar estable y en armonía con la monumentalidad del edificio, así como la de Cristo como piedra angular sobre la que debe edificarse el templo. Su desarrollo fue posible gracias fundamentalmente a la libertad que empezaba a gozar la Iglesia y que daba estabilidad a la función litúrgica, con lo que se abandona la movilidad de los altares de madera. Desde entonces se propagaron altares en metales preciosos, tanto en Occidente como en Oriente. Ya en el siglo XI, en España, un concilio ordenó que los altares fueran definitivamente de piedra.

Ref.: Plazaola Artola, J. (2006), pp. 84-85; Iguacen Borau, D. (1991), p. 111

Altar itinerante

En el cristianismo, mueble, en forma de pequeño cofre o maleta, utilizado por los sacerdotes en sus desplazamientos. Una vez abierto se transforma en un altar*, conformando el fondo del mismo una piedra de altar consagrada. En su interior, suele contener los objetos y ornamentos litúrgicos necesarios para la celebración de la misa. No se debe confundir con el altar portátil*.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* autel itinéraire, p. 73; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* autel itinéraire, p. 32

Altar lateral

En el culto cristiano, el que pertenece a cualquier santo que no es titular de la iglesia, así como aquellos que se encuentran en uno de los brazos del crucero o a lo

largo del muro de cierre de las naves laterales. Por lo general, se sitúan en capillas separadas de algún modo del cuerpo de la iglesia. En cualquier caso, no podrán destacarse del altar mayor* ni por el ornato, ni por la materia, ni por la disposición.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), *s.v.* altar, p. 49; Calzada Echevarría, A. (2003), *s.v.* altar colateral, p. 46; Rodríguez González, E. (2001), p. 134; Paniagua Soto, J. R. (1996), p. 41; Iguacen Borau, D. (1991), p. 112

Altar mayor

Altar* que se sitúa en la nave mayor o principal de una iglesia, en su eje, ante el coro, en la cabecera o bajo el crucero. En el mismo se coloca el santo titular y suele exceder en magnificencia a los demás altares, situándolo en una plataforma más alta que el resto de la iglesia, llegándose a él por tres gradas, símbolo de las tres virtudes teologales. A veces, puede aparecer aislado sobre una cripta.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), s.v. altar, p. 49; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 46; Paniagua Soto, J. R. (1996), p. 41

Altar portátil

Piedra de altar consagrada, móvil, de dimensiones reducidas, utilizada para celebrar el sacrificio de la misa sobre un mueble o un altar* no consagrado. Se pueden establecer dos tipos: la simple losa de piedra encerrada en un marco metálico, y la de forma de arqueta en una sola pieza, siendo esta última la más frecuente. La modalidad del primer tipo se compone de una cara lisa de mármol o de piedra, encuadrada dentro de un marco ancho y grueso, en madera y guarnecido a su vez por un amplio borde de plata que tan solo deja ver la parte anterior de la piedra. Esta, que constituía el altar propiamente dicho, era de pórfido o de ónix, de cristal de roca y eventualmente de pizarra. Las reliquias se introducían entre la piedra y el armazón. Las piezas del segundo tipo adoptan la estructura de mesa, que generalmente monta sobre patas con cabeza de animal, característica del siglo XII. Tanto la base inferior como la superior sobresalen del cuerpo vertical intermedio, generalmente figurado con personajes inscritos individualmente en rectángulos. Alrededor de la piedra central, por lo común de pórfido, suele agruparse el apostolado bajo arcos de medio punto y escenas evangélicas relativas a la Pasión, Resurrección y Ascensión, además de la Trinidad, todo ello esmaltado.

El altar portátil surgió a consecuencia de las exigencias prácticas de la vida misionera, con el fin de oficiar la misa sobre ellas durante los viajes. Las primeras fuentes se remontan al año 511. La mesa superior, hallada en el sepulcro de san Cutberto (+ 687), en Durban (Irlanda), es considerada el ejemplar más antiguo. La mayoría de los altares portátiles que han llegado hasta nosotros pertenecen al Románico, cayendo en desuso en el siglo XIV, siendo entonces sustituidos por las actuales aras* o aras portátiles.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Mobiliário. Artes Plásticas e Artes Decorativas (2004), p. 102; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 46; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* autel portatif, p.134; Franco Mata, A. (1999), pp. 210-211; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 22

Alto relieve

Relieve* en el que las diferentes formas sobresalientes, que se adhieren o no a un fondo plano, convexo o cóncavo, representan más de la mitad del volumen real de

un cuerpo o de un objeto, sin exceder de las tres cuartas partes de su volumen. En un alto relieve con fondo, las figuras* tienen unas partes enteramente liberadas del fondo (brazo, pierna, cabeza), y a veces tan solo tienen con este algunos puntos de contacto.
El alto relieve se aproxima al bulto redondo* aunque no debe confundirse con este.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* haut-relief, p. 502

Alto-relieve
V. Alto relieve

Altorrelieve
V. Alto relieve

Alzado
Dibujo* que representa, en plano vertical y sin perspectiva, una máquina, un edificio, etc. En las artes de la representación, el alzado hace referencia al dibujo del escenario, siendo este un diseño frontal del mismo, sin atenerse a la perspectiva. Los alzados se utilizan para mostrar detalles dimensionados de los aspectos verticales de los escenarios y de la escenografía. Por lo general, es realizado por el escenógrafo con precisión y a escala.
[Fig. 10]
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 72; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 421; Gómez García, M. (1997), p. 39; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Alzado frontal
Dibujo* a escala* o alzado* que representa una vista frontal de una escenografía.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 72

Alzado lateral
Dibujo* a escala* o alzado* que representa una vista lateral de una escenografía.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 73

Andas
Armazón* consistente en cuatro varas o brazos y un tablero en el que se transporta una imagen o paso procesional*. También se le da este nombre a las usadas para portar ataúdes*, como las de la Hermandad de la Santa Caridad en Sevilla. En las cofradías sevillanas, las andas suelen estar formadas por una parihuela*, con las cuatro patas trabadas por una zambrana en las que, en la parte superior, se colocan las trabajaderas*, en número de seis a ocho, según sea un paso de Cristo*, de Misterio* o de Virgen, colocándose el canasto sobre un tablero para llevar las imágenes*. Si se trata de un paso de palio*, la candelería, jarras, candelabros de cola, respiradero procesional* y varales* que sustentan el baldaquino* o palio, se sitúan en el centro de la peana*.
En algunas poblaciones, es tradicional la subasta o puja de las andas. A diferencia de otras celebraciones, especialmente las patronales en las que el derecho a llevar las andas se adquiere habitualmente mediante puja o subasta, en los desfiles proce-

sionales de Semana Santa este derecho queda reservado a los miembros de las Hermandades que los organizan. Pueden recibir distintos nombres según las localidades.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 27; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Bastos, C.; Conceição, M.ª da y Sousa, B. de (2004), p. 102; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* brancard de procession, p. 86; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* brancard de procession, p. 120; González Casarrubios, C. (1995), p. 25 y p. 52

Androide

Autómata* con figura, gestos, movimientos y apariencia (rostro) humana.

Ref.: Sánchez Miret, F. (2003), p. 158; Baudry, M-Th. (2002), p. 517; Gómez García, M. (1997), p. 44

Angarillas

Nombre específico con el que se conoce a las andas* en algunas localidades, como Antequera (Málaga).

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 27

Anito

Representación antropomorfa de antepasado propia de los grupos étnicos de la cadena montañosa al noroeste de la isla de Luzón (Filipinas). Tallada en bulto redondo*, generalmente en madera, aunque también en piedra, marfil o incluso en oro. Puede ser representado en diferentes posturas: de pie o sentado apoyando los codos sobre las rodillas y con la cara entre las manos. Existen varios tipos, y el más conocido es el *bulol** o divinidad del arroz, protector de los graneros, y el *Hanuman*, heredero de las influencias hinduistas o dios de los monos, inconfundibles por ir pintado en negro. Las figuras* están talladas con gran realismo, con rasgos redondeados y con conchas en los ojos y trozos de metal como dientes. Suelen estar sentadas con los brazos cruzados en forma de "X", postura que se relaciona con la posición en la que es colocado el cuerpo durante el entierro. Los kankanay realizaban un ciclo ceremonial con ofrendas y sacrificios, antes de que tales tallas se colocaran en el interior de las viviendas de sus descendientes, como función protectora. Entre las tallas antropomorfas kankanay, también se pueden encontrar algunas que sostienen un cuenco entre sus brazos. Son muy imprecisas las referencias existentes sobre la función que tenían estas tallas y sobre lo que contenía dicho cuenco, pero parece que fueron utilizadas en determinadas ceremonias relacionadas con la cosecha y que en el recipiente se colocaba el vino de arroz utilizado en las mismas. Las manos, dedos y muñecas suelen tener incisos diseños de tatuajes, el cual es un adorno corporal muy importante.

Entre estos grupos étnicos, es tan importante el ciclo anual agrícola que, prácticamente, todo el sistema de creencias está centrado entorno a él, existiendo numerosas ceremonias de carácter privado o comunal en relación con cada planta y con cada etapa del ciclo. En todas ellas se encuentra el culto a los antepasados ("anito") a base del sacrificio de animales: especialmente de pollos, perros y cerdos. Quizá debido a las duras condiciones de vida en las montañas, y a las dificultades de obtención de alimento, hay una fuerte relación de dependencia de las fuerzas naturales. Estos grupos comparten la creencia basada en el hecho de que todas las cosas tienen un "ánima" invisible, que no muere con lo visible (animismo). Gran parte de su vida se centra alrededor del anito, que es el espíritu de la persona muerta y que

tiene poder para lo bueno y para lo malo al que se ofrecen numerosas ceremonias y sacrificios.

Ref.: El mundo de las creencias (1999), P. Romero de Tejada, pp. 107-108; Romero de Tejada, P. (1998b), p. 39; Museo de América. Madrid: Guía (1997), p.115; Romero de Tejada, P. (1996), pp. 276-281; Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), M. C. González Enríquez, p. 126

Anteproyecto

Conjunto de trabajos preliminares o estudio* previo a la elaboración de un proyecto*. Por lo general, el anteproyecto está relacionado con la arquitectura y la ingeniería.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 163; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Apunte

Pintura* o dibujo* simplificado de ejecución sumaria, tomado directamente del natural o concebido como primera idea de un asunto que después se va a desarrollar. Se realiza con pocas líneas o pinceladas, con el objeto de conservar la impresión o detalle de alguna cosa.

[Fig. 3]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374; Calvo Manuel, A. (1997), p. 28; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 22

Ara

Altar* en el que se ofrecen sacrificios. En Roma, el ara es una piedra o pequeño monumento para los sacrificios y ofrendas a los dioses. Puede llegar a ser un edículo* y tener gran importancia artística, como es el caso del *Ara Pacis* de Augusto. En el templo cristiano, se refiere a la piedra consagrada que contiene reliquias de uno o varios mártires, generalmente embutida en el tablero del altar, sobre el que se celebra la misa. Sin embargo, en ocasiones, el ara se refiere a todo el altar y no a una piedra independiente.

El ara o altar es el monumento más antiguo dedicado al culto a los dioses, y sobre él se realizan las diferentes ofrendas destinadas a la divinidad. El recinto en el que se sitúan es siempre un lugar sagrado. Circulares o cuadradas y con mayor o menor decoración, las aras de mármol se esculpen muy a menudo en el mundo romano y se difunden por todo el imperio.

[Fig. 37]

Ref.: España encrucijada de civilizaciones (2007), P. Cabrera, p. 150; Camino Olea, M.ª S. (2001), p. 55; Monreal, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 33; Meyer, F. S. (1994), p. 492; Daremberg, CH. et Saglio, E.D.M., t. 1, vol. 1, p. 347

Ara funeraria

V. Ara

Ara votiva

Ara* que, en la antigua Roma, solía coronar las tumbas. Suele tener forma rectangular y molduras en la cabecera. En ella se hacían constar los datos de la persona fallecida. Las inscripciones comienzan con la invocación a los dioses manes, D.M.S., y terminan con el deseo de que la tierra le sea ligera al difunto, S.T.T.L.

Ref.: Fernández Gómez, F. (2004), p. 155

Arcosolio

Sepulcro mural en nicho*, cobijado por un arco o un vano* adintelado abierto en la pared. Su estructura es susceptible de múltiples variaciones por los diversos elementos que lo pueden formar y las diferentes combinaciones que se establecen entre ellos. De acuerdo con la relación existente entre el sepulcro y el muro que le sirve de sustento, se pueden distinguir dos tipos de *arcosolio*, dependiendo de si este forma parte de la estructura arquitectónica o simplemente se ha adosado a la pared. En ambos casos, se decoran con abundantes motivos propios de cada estilo, además de repetirse de manera habitual escudos familiares y figuraciones como las virtudes, alegorías relacionadas con las buenas obras u otros elementos unidos a la idea de la muerte, además de la estatua yacente* u orante* del personaje representado.

El arcosolio tiene su precedente en los *loculi** rectangulares de las catacumbas* y, fundamentalmente, en los *arcosolia* que se abrían en los muros de sus galerías. Ya en el siglo XVI, serán los sepulcros más representativos.

Ref.: Castañer López, X. (ed.) (2003), p. 54; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 75; Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 107

Armazón

Alma metálica rígida, núcleo interno o "esqueleto" construido por un escultor para sostener el barro que modela e impedir que se derrumbe o pierda la forma a causa del peso.

Ref.: Krauss, R. E. (2002), p. 181; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 37; Ocampo, E. (1992), p. 30

Arpillera

En pintura*, se denomina arpillera al tejido, por lo común de estopa, clavado sobre un bastidor* que sirve de soporte pictórico.

Uno de los más destacados representantes en el uso de este soporte ha sido Manuel Millares (1926-1972), artista al que siempre se le asociará con las arpilleras; su primera exposición sobre dicho soporte la realizó en el año 1957.

[Fig. 96]

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 208; Bozal, V. (1994), vol. 2, p. 175

Arula

Pequeño altar portátil* en arcilla o en piedra, cuyo origen se remonta, al menos, al siglo VI a.C. en Corinto o en la Grecia occidental. La mayor parte de las *arulae* son de forma cuadrada. Por lo general, los altares cerámicos corintios estaban decorados con la técnica de figuras negras, mientras que los de la Grecia occidental estaban ornamentados con relieves*.

Las *arulae* son altares de pequeño tamaño empleadas principalmente en el culto doméstico (Krauskopf, 2005, p. 233). No obstante, pueden desempeñar, al igual que sucede con las *arae**, de las que únicamente las diferencia su menor tamaño (Yavis, 1949, p. 171; Ricciotti 1978, p. 15), varias funciones: cultual, votiva o funeraria (Montón, 1991-1992).

El altar de tipo funerario (Boschung, 1987, pp. 12-13) aparece en la península ibérica en época imperial; en Tarraco solo se documenta a partir del siglo II (RIT, 477).

Para definir la función de estos objetos existen varios criterios, de los que son fundamentales el contexto arqueológico de hallazgo y la inscripción si la hay.

Ref.: Simón Cornago, I. (2009), p. 520; Greenberg, M. (ed.), ThesCRA, vol. 5 (2005), *s.v.* cult instruments, pp. 232-233

Ático de retablo

Una de las partes en las que se distribuye el retablo* en sentido horizontal. Se sitúa sobre el mismo cuerpo de retablo*, en la parte superior de la calle (v. Calle de retablo*) central que sobresale del último piso. Suele terminar en un Calvario o una imagen de Cristo Crucificado.

Ref.: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm (2010); Retablo. Terminología básica ilustrada (2006); Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación (2003), p. 163; Arroyo Fernández, M. D. (1997), p. 36; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 391; Iguacen Borau, D. (1991), p. 815

Autómata

Escultura* o juguete que, gracias a dispositivos mecánicos, puede efectuar actos que imitan los de los cuerpos animados, figuras antropomorfas* o zoomorfas* que representan escenas moviéndose al ritmo de las notas musicales. Pueden ejecutar diversas actividades tales como tocar un instrumento musical*, escribir o dar la hora (*Jaquemart**). Se pueden encontrar piezas de distinta calidad y originalidad, desde las más refinadas, de movimientos exquisitos y con finalidad decorativa, respondiendo al gusto de los aristócratas y nobles del momento, hasta los fabricados de manera más tosca y con mecanismos más sencillos pensados como juguetes o, al menos, con un carácter menos elitista. Las figuras y sus movimientos guardan relación con los que enriquecerán algunos relojes a partir del siglo XVIII.

Desde el siglo XIV, hubo una gran demanda de autómatas como adorno de mesa o para divertir y sorprender a los invitados a un banquete. Su impulso llegará ya en el siglo XIX, especialmente entre el periodo comprendido entre 1830 y 1914, periodo al que se conoce como la edad del oro de los autómatas debido al importante impulso de esta industria en gran parte de Europa; la demanda se incrementa a partir de 1850 aprovechando el nuevo ritmo que impone la Revolución industrial a "los artículos de París", como se denominan a estos juguetes mecánicos en las diferentes Exposiciones Universales donde participan.

Muchos de los autómatas fabricados en el siglo XIX se pensaron como juguetes, aunque en un principio de carácter suntuoso, y se regalaban a los niños de las casas reales de Inglaterra y Francia, probablemente como presentes diplomáticos destinados a halagar a los padres. Las principales referencias a autómatas que cumplieran función de juguete, aunque fuera para adultos, se pueden encontrar en dos manuscritos de tiempos del reinado de Alfonso X el Sabio (siglo XIII): el tratado recogido en el Códice Or. 133 de la Biblioteca Mediceo-Laurenciana de Florencia y el conocido por *Libros del Saber de Astronomía*. Los mecanismos de relojería eran accionados por la fuerza del agua, puesta en movimiento por medio de balanzas.

[Fig. 52]

Ref.: Museo del Romanticismo: La colección (2011), L. González Vidales, pp. 220-221; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* automate, p. 517; Flynn, T. (2002), pp. 13-14 y p. 119; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 63 y p. 71; Newson, J. y Newson, E. (1986), p. 245; Nieto Alcaide, S. (1982), p. 632

B

Bajo relieve
Relieve* en el que las diferentes formas sobresalientes, que se adhieren o no a un fondo plano, convexo o cóncavo, representan menos de la mitad del volumen real de un cuerpo o de un objeto.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* bas-relief, p. 500

Bajo-relieve
V. Bajo relieve

Bajorrelieve
V. Bajo relieve

Baldaquí
V. Baldaquino

Baldaquín
V. Baldaquino

Baldaquino
Templete*, dosel* o cielo de estructura rígida sobre columnas o pies derechos que alberga un asiento, una cama, un trono o un altar*. Puede estar suspendido del techo o sobresaliendo de un muro.

El baldaquino, que tras la época medieval recibe el nombre de ciborio, adquiere, además de su sentido técnico y de su carácter religioso, claras connotaciones simbólicas como representación celeste.

Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 55; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004), *s.v.* baldacchino architettonico d´altare; Esteban Lorente, J. F.; Borrás Gualis, G. M. y Álvaro Zamora, M.ª I. (1996), p. 85; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 391; Iguacen Borau, D. (1991), p. 183

Bancada

Nombre específico con el que se conocen las andas* en la localidad malagueña de Archidona.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 27

Banco

Panel o conjunto de paneles colocados horizontalmente en la parte inferior de un retablo*, de un cuadro de altar o de un políptico*. Se sitúa sobre el sotabanco*, actuando como una estructura intermedia entre este, que es únicamente un basamento*, y el cuerpo del retablo*. El banco del retablo se divide en casamentos, con motivos iconográficos, pintados o esculpidos: representaciones de santos, escenas hagiográficas o relacionadas con Cristo o la Virgen María: Ecce Homo, la Dolorosa, etc.

Ref.: Retablo. Terminología Básica ilustrada (2006); Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación (2003), p. 160; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 738; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* prédelle, p. 75; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* prédelle, p. 43; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 40; Iguacen Borau, D. (1991), p. 760

Banco de coro

V. Sitial de coro

Base de altar

Apoyo del altar* que puede adoptar una gran variedad de formas: un sistema de columnas, cuatro pies o, por ejemplo, un podio*, buscando dar mayor solidez al conjunto.

Ref.: Iguacen Borau, D. (1991), p. 189

Base de templete

Fundamento, cuerpo o parte en el que se apoya un templete*.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 128

Bastidor (2)

Armazón de piezas de madera o de otro material sobre el que se tiende y se fija el lienzo*. Por lo general, el bastidor está unido por listones, travesaños* y cabestrillos. En muchos casos, si los travesaños son originales, constituyen un elemento importante a conservar con la obra, pudiendo presentar inscripciones o anotaciones. En el siglo XVII, para evitar los desgarros y garantizar un tensado más flexible, se utilizaba en el reverso el bramante de tipo holandés. En el siglo XVIII, surgen los primeros bastidores con cuñas*. Los que funcionan con un sistema de resortes, o con dispositivos de tornillos, son los más recientes.

Ref.: Giannini, C. (2008), pp. 38-39; Villarquide Jevenois, A. (2004), vol. 1, pp. 138-139; Calvo Manuel, A. (1997), p. 37

Bastidor convencional
Bastidor* formado por uniones en caja, con cuñas* de tensado, que suele ir rebajado en sus aristas internas para que no se marquen en el lienzo*. Aparece en la segunda mitad del siglo XVIII y permite el tensado golpeando las cuñas de madera, y cuya tensión es mucho mayor en los ángulos que en el resto del lienzo. En la actualidad, las cuñas se suelen sustituir por sistemas de tornillos que evitan el tensado a golpe, aunque también acusan más la tensión en las zonas angulares. Otros reparten el tensado perimetralmente.
Ref.: Calvo Manuel, A. (1997), p. 37

Bastidor de tensión automática
Nuevo sistema de bastidores*, de aluminio o de madera y aluminio, que llevan diferentes sistemas de tensado que permiten mantener constante la tensión, como por ejemplo muelles.
Ref.: Calvo Manuel, A. (1997), p. 38

Bastidor fijo
Bastidor* que no lleva cuñas*, sino simples listones de madera clavados o encolados en los ángulos. Suelen dar problemas para conservar los lienzos* bien tensados. Este tipo de bastidor fue el habitual hasta la segunda mitad del siglo XVIII.
Ref.: Calvo Manuel, A. (1997), p. 38

Bativoz
V. Tornavoz

Belén
Representación escenográfica de la Natividad de Jesús, realizada con figuras* móviles en un escenario fijo, armado en el tiempo litúrgico de la Navidad. Se trata de un simulacro que pasada la ocasión se desmonta, conservándose algunos de sus componentes y desechando otros. Así, el Belén es una representación en tres dimensiones que excluye el bajo relieve* y lo pictórico, realizada con elementos que se concibieron inicialmente como no duraderos, lo cual descarta las escenas de retablos*, altares* y otros conjuntos escultóricos. De dimensiones variables, existen Belenes domésticos, parroquiales, conventuales y palaciegos, así denominados según el ámbito en que son colocados. Su calidad varía entre lo artístico y lo artesanal, así como sus figuras en cuanto a estilo, época y origen. Las tradiciones artesanas de cada lugar, aplicadas a la creación de los Belenes, logran una infinita variedad de estilos y aspectos en los que, a veces, se encierra la visión del mundo que tiene cada cultura. Por otra parte, los materiales de que se disponga determinan su empleo y otorgan distintos aspectos a los diversos Belenes que se realizan en ámbitos geográficos y sociales diferentes. Sin embargo, todos ellos participan de características similares en lo referente a: la representación tridimensional, la movilidad, el escenario, los personajes (v. Figura de Belén*) y la integración en un conjunto de actividades. El sentido espacial también está presente en los Belenes de papel recortado, con figuras coloreadas que ocupan varios planos para crear una sensación de profundidad. Estos Belenes son frecuentes en los monasterios y durante los siglos XVIII y XIX se

emplearon con profusión en el área catalana y balear, donde existe una gran cantidad de láminas impresas, publicadas principalmente por editores barceloneses durante los siglos XVIII al XIX y que aún se pueden encontrar en hojas recortables.
La costumbre de colocar estas representaciones es una de las expresiones más arraigada de la religiosidad popular española, propiciada por la Iglesia católica como catequesis visual. Los Belenes artísticos adquirieron gran desarrollo en época barroca, y fueron muy celebradas las figuras napolitanas del siglo XVIII.
Tradicionalmente en España el Belén ha recibido tres nombres: Belén, por la ciudad de Bet-lehem, la Belén del relato bíblico; Nacimiento, por el Nacimiento de Jesús que, empleado con mayúscula, pasa de ser un nacimiento genérico a ser específico, al igual que se marca con mayúscula la Visitación o el Prendimiento, por lo que se llama también Misterio* al conjunto de sus protagonistas, al referirse al Misterio de la Encarnación, es decir, la presencia de Dios en carne humana. En este Tesauro se ha validado el término Belén por ser el más difundido y admitido por las fuentes, dejando el término Nacimiento como no descriptor. El de Misterio se ha validado como término referido al conjunto formado por los cinco personajes básicos del Belén: Jesús, María, José, el buey y la mula.

Ref.: Spinosa, N. *et al.* (2007), pp. 23-26; Arbeteta Mira, L. (2005), p. 16 y pp. 22-25; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Calzada Echevarría, A. (2003), p. 133; Remembranza. Las Edades del Hombre (2001), p. 351; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* crèche, p. 103; Arbeteta Mira, L. (2000), p. 35 y pp. 45-47; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* crèche, p. 190; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 55

Biere

V. Byeri

Bieri

V. Byeri

Bocaporte

Lienzo* situado por delante de las hornacinas centrales de los retablos*, que puede ser ocultado para mostrar la imagen* titular, en función de las necesidades doctrinales. Con el nombre de "bocaporte" se conoce al telón de boca* en terminología valenciana.
El uso del "bocaporte", en el sentido efectista teatral, debió ser relativamente frecuente en el arte barroco valenciano, siendo uno de los ejemplos más primitivos el de la iglesia del Colegio del Patriarca de la capital levantina.

Ref.: Pérez Marín, E. y Vivancos Ramón, M.ª V. (2004), p. 67; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995b), pp. 1207-1208

Boceto

Estudio preparatorio* que sirve como guía para la ejecución de la obra definitiva*, generalmente de menor tamaño que el original, en el cual están determinados los elementos de forma, composición, etc. Su elaboración es más compleja que el apunte* y pueden existir varios para una misma obra; el artista probablemente realizará varios bocetos hasta decidirse por el definitivo, y es de gran utilidad para estudiar la evolución del autor en el proceso creador. Aunque en numerosas ocasiones el

boceto no es más que un conjunto de líneas o masas que evoca la obra definitiva, sin embargo más allá de ser la antesala de la obra, y tiene valor en sí mismo. En ellos, se podrán ver las marcas de dedos y otras cicatrices (huellas de herramientas como la del cincel, gradina*, palillos, etc.), resultado que no deja de ser documento plástico de instantes íntimos de la creación artística.
El boceto escultórico suele ser modelado en barro. El pictórico, en color, establece las líneas y masas de composición, pero no define los detalles. Como dibujo*, es el trabajo previo de lo que ha de ser otro tipográfico.
[Figs. 8 y 9]
Ref.: Procedimientos y materiales en la obra escultórica (2009), pp. 16-17; Navarro de Zuvillaga, J. (2008), p. 152; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 123; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 144; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* ébauche, p. 548; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 60; Calvo Manuel, A. (1997), p. 43; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 23

Borrador
Dibujo* de primera intención, destinado a sufrir las correcciones necesarias.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374

Borrón
V. Apunte

Bosquejo
Conjunto de primeros rasgos (líneas o trazos que se hacen al dibujar sobre una superficie), no definitivos de una obra de arte, con alguna vaguedad o indeterminación respecto a la idea o proyecto* definitivo.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374

Brazal de sitial
V. Brazo de sitial

Brazo
Representación escultórica, en bulto redondo*, de la extremidad superior del cuerpo humano.

Brazo de moler
V. Metate

Brazo de sitial
Parte del sitial de coro* donde reposa el antebrazo.
Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), *s.v.* brazo, p. 67

Brazo relicario
Relicario morfológico, de tipo particular, en el que la caja o la forma refleja la parte específica del cuerpo (brazo) del santo que custodia.
Este tipo de relicarios se convierten durante la Edad Media en auténticas insignias de poder, comportándose como elementos simbólicos a través de los cuales se establecen relaciones de autoridad entre el ámbito político y el eclesiástico. Así, por

ejemplo, el brazo relicario de san Marcial, conservado en el sepulcro de san Marcial de Limoges, jugaba este rol particular; los cónsules, después de su elección, tenían que acudir a esta villa como símbolo legitimizador de su poder. De esta manera, el relicario pasa a ser insignia mayor del poder municipal de Limoges, una especie de *municipalia* como las *regalias* que ostentaban ciertos establecimientos agregados a una dinastía real.

Ref.: Andrault-Schmitt, C. (dir.) (2006), p. 54; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Calzada Echevarría, A. (2003), p. 158; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* bras-reliquaire, p. 113; Bango Torviso, I. G. (dir.) (2001), A. de Orbe y Sivatte, p. 307; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* reliquaire morphologique, p. 251

Brazo-relicario

V. Brazo relicario

Bucco

V. Buccu

Buccu

Máscara cómica* perteneciente a uno de los personajes tipo de la *fabula Atellana*, caracterizado, además de por su máscara, por su comportamiento como individuo sórdido, bufonesco y muy del gusto popular, con el que probablemente se debe relacionar la figura del parásito de la comedia latina.

La boca enorme era para los antiguos romanos una marca fisonómica que caracteriza la máscara, sin que se sepa aún que señal de identidad confería a Buccu. Su descripción se puede encontrar en las *Bacchides* de Plauto.

Ref.: López, A. y Pociña, A. (2007), p. 34; González Vázquez, C. (2004), p. 33; Gómez Pallarès, J. (2003), pp. 244-245

Bulol

Talla ceremonial de los ifugao (Filipinas) que representa a los dioses de los graneros. La madera utilizada para estas tallas es la de narra, árbol de gran importancia en la vida de los ifugao, símbolo de riqueza, alegría y bienestar. La altura de estas tallas oscila entre los 30 cm y 60 cm. Pueden estar sentadas o de pie: las primeras tienen las piernas levantadas y los brazos cruzados, las manos frente a las rodillas y los codos apoyados sobre ellas; en ocasiones, algunas tallas pueden tener una mano colocada sobre la barbilla o una mejilla, lo que representa la "beatitud y el reposo". Las que están de pie son las más antiguas, tienen los brazos colgando a los lados, o las manos sobre las rodillas y las piernas ligeramente dobladas. La cabeza suele ser grande, en proporción al resto de la figura. Los rasgos de la cara están marcados ligeramente por líneas incisas. Asimismo, los miembros son desproporcionados en relación con el cuerpo, y generalmente tienen forma tubular. Aunque a veces nos podamos encontrar figuras vestidas, son escasos los ejemplos. La base sobre la que se colocan suele estar dividida en dos secciones horizontales con una profunda muesca en todos los lados y su forma simboliza los morteros donde se pila el arroz. Estas tallas se utilizan, sobre todo entre los ifugao y los kankanay, dentro de un contexto religioso estrechamente vinculado con la agricultura. Entre los primeros existe un panteón complejo con un gran número de dioses divididos en varias clases, en-

tre los que destacan los bulol. Cada paso de la manufactura de estas tallas se acompaña de una ceremonia particular con ofrendas y sacrificios de animales. Su proceso puede durar alrededor de seis semanas. En la ceremonia que se lleva a cabo al final de la talla se invoca a los dioses de los graneros, para que penetren en ellas y les inculquen la fuerza mágica *–kangdama–*. También se incluye el recitado del mito del origen de los bulol, lo que implica la activación religiosa de las nuevas figuras talladas, a las que se transfieren los poderes y beneficios otorgados a estos en el pasado mitológico; durante esta ceremonia de activación, la talla se unta con la sangre de un cerdo sacrificado y se introduce en el granero, recibiendo entonces el nombre de nabulol. Asimismo, se moja con vino y se unta la cara con tortas de arroz para que no se enfade y no cause ninguna enfermedad. El hijo mayor de la familia hereda estas tallas junto con los campos de arroz. Se conservan en el interior de los graneros para que aumente el producto almacenado, para protegerlo de las pestes y para que proporcionen buenas cosechas.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); El mundo de las creencias (1999), P. Romero de Tejada, pp. 105-106; Romero de Tejada, P. (1998b), p. 50; Romero de Tejada, P. (1996a), pp. 283-288; Romero de Tejada, P. (1996b), p. 8

Bulto redondo

Toda escultura* (estatua*, grupo escultórico*, cabeza*, busto*, etc.) cuyo volumen corresponde, al menos, a las tres cuartas partes del volumen real de un cuerpo o de un objeto y que puede estar enteramente trabajado (cara, lados y reverso) o tan solo acabado en tres de sus partes (cara y lados), tales como los bultos redondos frontales hechos para ser vistos desde dos o tres ángulos como máximo, por ejemplo, las destinadas a una hornacina o a un nicho.

[Fig. 26]

Ref.: Angoso de Guzmán, D. (coord.) (2005), p. 30; Calzada Echevarría, A. (2003), *s.v.* bulto, p. 165; Baudry, M-Th. (2002), p. 506; Midgley, B. (coord.) (1993), p. 8 y p. 212

Busto

Representación escultórica en bulto redondo* de la parte superior de un cuerpo humano, incluyendo una o varias cabezas*, el cuello, una porción variable de los hombros, brazos*, pecho y vientre. Pueden cortarse rectangular o verticalmente o bien en redondo, arco de círculo, en cuyo caso requiere para su apoyo un pedestal* o base torneada. Las formas de los bustos han sufrido muchos cambios, y el término abarca muchos tipos, desde los que muestran solo la cabeza, el cuello y parte de la clavícula, a los que incluyen hombros, brazos e incluso manos. Las partes del cuerpo que se muestran pueden servir como base para la cabeza del retrato y estar dispuestas de forma que proporcionen una línea recta descendente (Hermes*), o pueden estar cubiertas con vestidos con intención decorativa o con prendas que indiquen la categoría del retratado. El tipo se encuentra especialmente asociado con los romanos, quienes, a partir de la época republicana, cambiaron y enriquecieron la forma del busto con tanta imaginación y frecuencia que permite a los arqueólogos fechar un busto romano según su disposición. El busto puede ser pintado, dibujado, grabado o modelado; en el siglo XVIII la palabra se emplea a menudo para indicar un retrato pintado; hoy en cambio suele referirse a un retrato esculpido.

La palabra busto es de origen incierto, pero a veces se ha aplicado como derivación del latín *bustum*, "monumento sepulcral". Los bustos pueden formar parte de la composición de monumentos conmemorativos o funerarios, o contribuir a la decoración exterior o interior de un edificio.

[Fig. 66]

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 167; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste, pp. 508-510; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 54; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 590; Chilvers, I.; Osborne, H. y Farr, D. (1992), p. 119

Busto a la italiana

V. Busto corto

Busto acéfalo

Representación escultórica, en bulto redondo*, de la parte superior de un cuerpo humano sin cabeza.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* Acéphale, p. 529

Busto conmemorativo

Busto* destinado a celebrar el recuerdo de determinados hechos o personajes. Este tipo de esculturas se caracterizan por conservar o retener los trazos realistas del personaje representado, ya que una de las finalidades es la de poder reconocer a aquel a quien se conmemora su memoria.

Uno de los ejemplos más significativos se encuentra en la estatuaria romana, donde las esculturas se alzan como reconocimiento de los ciudadanos a sus benefactores.

Ref.: Eichel-Lojkine, P. (2001), p. 127

Busto corto

Busto* cortado horizontalmente por debajo de los hombros.

[Fig. 67]

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 517

Busto de medio cuerpo

V. Busto prolongado

Busto del antiguo

V. Herma

Busto geminado

Busto* doble, de dos caras, que representa a dos personajes con distinto rostro, unidos por la espalda y que suelen confundirse hasta la parte superior de la cabeza.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 167; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste géminé, p. 519

Busto laureado

Busto* que representa un personaje coronado por una cinta de laurel.

[Fig. 69]

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste lauré, p. 519

Busto prolongado

Busto* que representa la parte superior del cuerpo humano y que puede o no incluir los brazos*. A veces el busto se prolonga hasta debajo de la cintura, como la figura del Cristo sufriente, en el paso procesional* de Ecce Homo de la catedral de León. En el Barroco, dentro de la escuela "granadina", los hermanos García inician el tipo de busto prolongado hasta el paño de pureza, que modelan minuciosamente para acentuar el parecido con la realidad.

[Fig. 68]

Ref.: Llamazares Rodríguez, F. (2010), p. 359; Baudry, M-Th. (2002), p. 519; Tovar Martín, V. y Martín González, J. J. (1990), pp. 199-200

Busto relicario

Relicario en forma de busto* vaciado. Las reliquias del personaje representado se conservan en una cavidad situada en el pecho de la figura o en un *dije* que pende de él. A menudo, se alza sobre un zócalo* o pedestal* que puede llevar el nombre del santo y contener la reliquia.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste, p. 519; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), s.v. buste-reliquaire, p. 112; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* buste-reliquaire, p. 246; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 391; Iguacen Borau, D. (1991), p. 643

Busto tricéfalo

Busto* compuesto por un solo cuerpo y tres cabezas* giradas o no en el mismo sentido.

Uno de los ejemplos más conocidos es el busto tricéfalo de Shiva, representado como la Gran Triada o *Trimurti brahamánica*.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste tricéphale, p. 519

Busto velado

Busto cubierto en parte o enteramente por velo. En la antigua Roma, la cabeza era cubierta con el borde de la toga, que se dejaba caer por la espalda, en actitud de sacrificar. El velo solía tallarse como una pieza aparte en piedra o estuco. En la iconografía romana, las *capite velata* eran, en general, un símbolo de piedad, aunque de manera más específica se contemplaban como un signo de estatus identificando así al pontífice o a otras cargas sacerdotales como los augures. Es el caso de Augusto en el *Ara Pacis* o en sus numerosas representaciones como pontífice máximo (*pontifex maximus*) –Museo Nacional de Arte Romano de Mérida o retrato velado de Augusto en el Museo Nacional delle Terme–, así como de otros miembros de la familia imperial como Gaius y Lucius, que también aparecen representados *capita velata*. En el arte cristiano, el rostro velado se asocia a la iconografía de la fe, la virtud, la pureza o la castidad; así, por ejemplo, y en tono alegórico, el rostro velado de una reina se interpretará como garante de la fe y de la virtud de su país.

Ref.: Bald Romano, I. (2006), p. 169; Spaeth, B. S. (1996), pp. 76-77

Busto-relicario

V. Busto relicario

Byeri

Figura ritual* de madera, antropomorfa*, de ambos sexos, perteneciente a los grupos étnicos fang (Guinea Ecuatorial, Gabón). Generalmente suelen ser símbolo de culto a los antepasados. Los puntos más destacables de la talla son la cabeza* –elemento espiritual– y el ombligo –conexión con la vida–. El *byeri* es el intermediario entre el mundo real y lo invisible por lo que la figura ha de ser lo más buena o bella posible, añadiéndosele como elementos ornamentales plumas, abalorios, metales, etc. Entre los fang estas tallas se insertan, mediante un apéndice de mayor longitud que las piernas, en una caja cilíndrica fabricada en corteza de andoni (*nsekh byeri**), que contenía el cráneo o los restos óseos de los antepasados que se distinguieron por sus cualidades, personas longevas, héroes, fundadores de extensas familias o mujeres que han tenido muchos hijos. Así, estas figuras, colocadas encima de la caja, se convierten en guardianes de los restos del antepasado. El *byeri* separado de la caja de corteza con las reliquias perdía su carácter sagrado.

La realización de esta talla lleva consigo un complejo ritual que se inicia pidiendo permiso al espíritu del árbol para cortar su rama. Terminada la talla de madera, esta se ennegrece con la cocción de raíces de kondo y se coloca en un sitio de honor en el hogar familiar. Periódicamente se llevaba a cabo una ceremonia en honor de los antepasados que duraba varios días y en la que se procedía a la iniciación de los neófitos, momento en el que son circuncidados y aprenden de memoria la genealogía de su grupo, pasando de este modo a formar parte del mundo de los adultos. En el ritual de iniciación de los más jóvenes, las tallas *byeri* se engalanan con tocados de plumas, tobilleras de bronce o collares de cuentas de colores, llegando a reproducirse, con incisiones sobre la madera, los tatuajes con los que decoraban su cuerpo como símbolo de pertenencia al mismo clan. Al *byeri* se le consulta, a través de la asamblea de ancianos (*nso*), cualquier decisión importante para la vida del poblado: enfermedades, conflictos o muertes súbitas, pero también pronósticos para la caza o la pesca. El oficiante de estos rituales es el jefe del linaje (*esa*). Durante el ritual a las tallas se les habla como si se tratara de un antepasado. El tallista, que nunca será considerado un profesional, debe seguir diversas reglas sociales y culturales, como es la de guardar por unos días abstinencia sexual antes de iniciar su tarea.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2008); Chefs-d´oeuvre dans les collections du musée du quai Branly (2008), p. 56; Santos Moro, F. de (2005), p. 305; Santos Moro, F. de (2004), p. 60; Tessman, G. (2003), p. 447; El mundo de las creencias (1999), M. Sierra Delage, pp. 89-91; Romero de Tejada, P. (1999), pp. 17-18; Costa Romero de Tejada, A. (1998), pp. 21-23; Costa Romero de Tejada, A. (1998), p. 21; Sierra Delage, M. (1993), p. 16

C

Cabeza (2)

Representación escultórica en bulto redondo* o en relieve* de la extremidad superior del cuerpo humano o de la extremidad anterior del cuerpo de un animal, comprendiendo la cabeza y el cuello. Esta representación también se usa en gárgolas, en forma de cabeza de león, y en metopas y frisos, en forma de cabeza de buey o de carnero. Las cabezas humanas esculpidas en las puertas de las murallas etruscas, celtas o íberas recordaban las auténticas de ajusticiados o enemigos.

[Fig. 65]

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 170; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* tête, p. 529

Cabeza retrato

Representación escultórica, en bulto redondo*, de la extremidad superior del cuerpo humano.

Suele responder a un tipo físico de belleza idealizada de la efigie individual, en el que se incluyen diversas variaciones en los rasgos, es decir, representaciones convencionales que no reflejan los rasgos ni el carácter del personaje. En época imperial romana, el retrato se convierte en el patrón inequívoco de encarnación del poder. Las imágenes del emperador se sitúan donde se quiere remarcar su presencia. En el arte mesoamericano, sus rasgos son pervivencias de las figuras del Teotihuacan del Preclásico mexicano: los ojos y la boca se realizan mediante incisiones, aunque en épocas posteriores los pequeños volúmenes de los párpados, labios, etc., se modelan de manera cuidadosa. Presentan un mentón y nariz saliente y frente hui-

diza y ancha (prognatismo). La forma del rostro es triangular, con mejillas algo hundidas y, a veces, con pómulos marcados. La nariz suele ser triangular con las ventanillas señaladas, mientras que las cejas suelen estar indicadas por un levantamiento sobre los ojos, seguido de una depresión antes de continuar el resto de la frente. Tienen el cuello estrecho y el cráneo aparece rapado.

Ref.: Nogales Basarrate, T. y Creus Luque, M.ª L. (1999), pp. 504-516; Cabello Carro, P. (1980), p. 64

Caja cineraria

Caja funeraria de piedra compuesta por un cuerpo inferior, que constituye el recipiente cinerario propiamente dicho, y por una tapadera, en ocasiones ambos ricamente ornamentados. Los también llamados *larnakes* constituyen uno de los elementos más característicos del mundo funerario ibérico del cuadrante sureste peninsular, hasta el punto de que su presencia, unida a la arquitectura de las cámaras, ha sido considerada como característica de la etnia bastetana. Uno de sus rasgos más característicos es su marcado carácter arquitectónico, que les lleva a convertirse en "miniaturas" de monumentos funerarios. En ocasiones están inspiradas en los pilares-estela, como evidencia su decoración arquitectónica al estar rematados por figuras zoomorfas*.

Uno de los monumentos funerarios más representativos del mundo ibérico son los pilares-estela* erigidos sobre las tumbas más importantes, que son rematados por figuras de un animal mítico relacionado con la divinidad y el Más Allá (leones o toros), o de función psicopompa y apotropaica defensora de la tumba (esfinges, sirenas, grifos), lo que explica su relación con los animales dispuesta sobre *larnakes* del área bastetana, evidenciando el carácter heroizado y sacro del difunto.

Ref.: Chapa Brunet, T. (2004), pp. 239-244; Almagro-Gorbea, M. (1996), p. 89 y p. 90

Caja de sarcófago

Parte del sarcófago* que sirve para contener el cuerpo del difunto. La caja*, monolita o formada por varias piezas, adopta diversas formas: puede ser antropoide (sarcófago antropoide*) y adaptarse a la forma del cuerpo (como en Egipto), ovalada o trapezoidal. Cuando la cabecera de la caja es más ancha que el pie se habla de una caja en forma de funda. En el interior de algunas de ellas se excava un alveolo para colocar la cabeza del difunto, al que se denomina alveolo cefálico. La caja puede presentar un orificio para la salida de flujos.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sarcophage, p. 537

Caja sepulcral

V. Sarcófago

Calco

En pintura mural*, línea de dibujo* sobre el enlucido húmedo, marcada por presión con una punta sobre el cartón o papel con el dibujo. También puede considerarse como tal, a toda reproducción de un dibujo que se traslada por contacto a una plancha de cobre para ser reproducida.

Ref.: Carrete Parrondo, J. (2007), p. 379; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 404; Calvo Manuel, A. (1997), p. 48

Calle de retablo
Cada una de las divisiones verticales de los retablos*, a veces separadas entre sí por otras más estrechas llamadas entrecalles de retablo*.
Ref.: Retablo. Terminología básica ilustrada (2006); Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 391; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 815

Canasto
En el paso procesional*, cuerpo elevado dispuesto sobre la cornisa o moldurón de los respiraderos*, dentro del cual se dispone el Calvario o diferentes escenas de la Pasión. Forman líneas rectas u onduladas en su planta, con plintos*, escocias, bombo, molduras y crestería. Suelen ser de madera tallada y estofada en oro, aunque no faltan los tipos elaborados con madera barnizada en su color, o incluso de bronce o caoba.
Su función es la de alzar la imagen o imágenes procesionales*.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), pp. 74-75; Burgos, A. (1998), p. 84

Cancel
Cerramiento en forma de reja o balaustrada, por lo general baja, que en una iglesia separa el presbiterio o las capillas de la nave central. En las primeras basílicas, correspondía a un pretil o antepecho de poca altura, calado o macizo con paneles que a veces se labran. En su centro se abría una puerta. Desde el siglo XIII, se eleva y a su paramento interior se le adosan las carpinterías de los sitiales* decorándose, al exterior, con arquerías y relieves*.
Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 187; Camino Olea, M.ª S. *et al*. (2001), p. 129; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 85; Pevsner, N.; Fleming, J. y Honour, H. (1996), p. 116

Cancela
V. Cancela

Car
V. Tesera de hospitalidad

Carbón
V. Carboncillo

Carboncillo
Dibujo* resultante de la aplicación de la técnica del mismo nombre, muy apreciado para bocetos* y estudios preparatorios*. Resaltan los efectos de luces y sombras que pueden conseguirse a través del difumino. El autofijado mediante la utilización de aceites produce una aureola de tonalidad amarillenta en los bordes de las líneas.
[Fig. 16]
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 25

Careta
Máscara* de cartón u otra materia, que reproduce un rostro real o imaginario y que sirve para cubrirse la cara. Suele tener agujeros para los ojos, nariz y boca.
Se diferencia del antifaz* en que este no cubre todo el rostro.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 452; Corredor-Matheos, J. (1999), p. 36

Careta de pecado

Careta* de color rojo muy brillante, con el pelo, la barba y el bigote pintados de color negro y lunares rojos y blancos. Además de los colores típicos, esta careta se caracteriza por tener la nariz recta y chata y, generalmente, por representarse con cuernos.
Con la denominada "careta de pecado" se cubren el rostro algunos de los danzantes que participan en la danza que se celebra en Camuñas (Toledo), durante el día del Corpus Christi, acto que se repite el domingo siguiente.

Ref.: González Casarrubios, C. (coord.) (2004), p. 365

Caricatura

Dibujo* en el que se deforman, resaltándolos, los rasgos más peculiares, las facciones y el aspecto de una persona o cosa con un sentido humorístico o satírico.
Su origen es muy antiguo, y algunos autores asocian ciertos dibujos del Oriente Medio, Egipto o la América precolombina con la caricatura. En el siglo IX aparece en Japón. Sin embargo, la caricatura tal y como se conoce hoy, incluido el término, se inicia en Bolonia a finales de 1500. Ha sido utilizada en prensa escrita desde finales del siglo XVII, cuando comenzaron a surgir los periódicos ilustrados, a menudo con fines políticos, deportivos, publicitarios, etc., o bien para poner de relieve los modos de un personaje público. Así nació la sátira política ilustrada. La caricatura social, menos agresiva, pudo desarrollarse incluso en países sin libertad de prensa.

[Figs. 21 y 22]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 315 y p. 523; Filippis, J. (2005), p. 26; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 149; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 25-26

Carroza

Nombre específico con el que se conoce a la parihuela* de algunos pasos procesionales*, como los de Valladolid.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 280

Cartilla

Tratado elemental con imágenes sobre nociones y reglas que debía conocer el dibujante –partes del cuerpo humano, estudios de telas, proporciones, etc– y que eran utilizadas como paso previo al estudio del modelo vivo. En general, se orientaban a la copia de fragmentos del cuerpo humano en una escala de creciente dificultad, en la que se comenzaba por los ojos, nariz, boca y orejas, para continuar con la cabeza*. Posteriormente, se solían abordar otras partes del cuerpo humano –manos*, pies*, brazos*, piernas*– en las más variadas posturas, con el fin de ejercitarse en la visión y comprensión anatómica de las partes.
Antes de enfrentarse a las complejidades del dibujo* del natural directo, el aprendiz de pintor debía seguir unas pautas en su formación, que incluía, como principal actividad, la práctica de la copia de fragmentos de otros dibujos, siguiendo modelos sencillos y reglas teóricas, generalmente de tipo técnico, con el fin de adiestrar al alumno antes del definitivo encuentro con el natural. En esta fase, las cartillas de dibujo o principios de dibujo, proliferaron como principal método didáctico, en sus inicios o primeros pasos. Las cartillas de dibujo, cuyo uso se generalizó a partir del siglo XVII, se usaban como paso imprescindible en la formación del artista en los ta-

lleres. A España llegaron láminas grabadas en Francia o en Italia con esta finalidad. Por otra parte, los dibujos reproducidos en las cartillas, editadas tras la invención de la imprenta, no eran sino estampas* que venían a cumplir las mismas funciones de los *exempla* de los talleres medievales, aunque hasta entonces estos se dibujaban uno a uno.

Ref.: Díaz Padilla, R. (2007), pp. 31-33; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 473; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 26

Cartón (1)

Diseño a escala natural, es decir, al mismo tamaño que la obra definitiva*, sobre papel grueso, cartón o tela. Estas obras se realizaban con intención de ser transferidas a otras superficies de grandes dimensiones como pared, lienzo*, vidrio, tela, etc.

El término "cartón" deriva del italiano *cartoné*, "papel grueso", que usaban los artistas y que utilizaban para calcar los motivos sobre la pared antes de ejecutar la pintura al fresco. La voz cartón se emplea con frecuencia aplicada a los dibujos* de gran tamaño destinados a servir de modelo en el tejido de tapices.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 404; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 26

Cartón (2)

Uno de los soportes sobre el que descansa o se realiza una obra pictórica.

Ref.: Mayer, R. (1993), p. 312

Casa de retablo

Cada uno de los espacios de forma cuadrangular o rectangular que, abiertos en los cuerpos* y calles de un retablo*, sirven para alojar pinturas* o esculturas*.

Ref.: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm (2010); Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 123; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 107

Cenotafio

Monumento funerario erigido a la memoria de un difunto, en el que no se hallan los restos de la persona a la que está dedicado. Puede estar decorado con esculturas*, pinturas*, inscripciones, etc.

Del griego *kenotaphion*, el cenotafio frente al panteón o sepulcro*, es una construcción simbólica en memoria de un personaje o colectivo que se halla enterrado en otro lugar o está desaparecido, y su intención es la de conmemorar la muerte de alguien para perpetuar su memoria. En Roma, la construcción de este tipo de monumentos funerarios era frecuente cuando alguien moría en el mar o en la guerra, pero también cuando el dueño de un esclavo no quería darle sepultura ni conceder su cuerpo para que se cumpliera con el ritual preceptivo. En la actualidad forma parte de un protocolo, en especial tras las dos guerras mundiales, que da lugar a la "tumba del soldado desconocido", único caso en que puede existir algún resto humano anónimo.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 151; Hattstein, M. y Delius, P. (eds.) (2007), p. 605; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Calzada Echevarría, A. (2003), p. 208; González Villaescusa, R. (2001), pp. 425-426; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* cénotaphe, p. 64; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 95; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* cénotaphe, p. 113; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 88

Cicirrus

Máscara cómica* de la farsa atelana que asemejaba la apariencia de un gallo. Hesiodo define esta máscara como la de un gallo, lo que une esta pieza con otras zoomorfas como las que se pueden encontrar, por ejemplo, en la comedia aristofánica. La farsa atelana es una de las más antiguas manifestaciones de la lengua latina hablada. Surge en Atela (ciudad osca de la Campania) como una representación cómica, improvisada, incívica, protagonizada por personajes típicos y estereotipados. La atelana pervivió en la *Commedia dell´Arte*.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 48; Gómez García, M. (1997), p. 305; Eugenio Díaz, F. (1989), p. 94

Cipo

Bloque prismático o cilíndrico en el que predomina la verticalidad y que es erigido en memoria del difunto por diferentes culturas. Puede aparecer desnudo o adornado con esculturas*, pero, en cualquier caso, siempre lleva algún tipo de inscripción epigráfica. En Etruria se desarrollaron diversos tipos de cipos funerarios, algunos con bases muy elaboradas. En los cipos romanos, las palabras *in fronte, in agrum*, seguidas de cifras, indican respectivamente el espacio de terreno que, delante y detrás del monumento, pertenecían a una construcción funeraria. Dentro del culto islámico, en la región toledana aparece un tipo original de cipo sepulcral, cuyo origen parece que se halla en Túnez, con forma de fuste cilíndrico, ensanchado en sus extremos por sendos anillos planos. En uno de sus frentes se tallaban las correspondientes inscripciones significativas y plegarias a Alá, por lo general sobre estructura rectangular. Las inscripciones funerarias, en este tipo de monumentos y culto, suelen contener los datos personales: el nombre, la filiación y, a veces, la fecha de la muerte. El resto del epitafio es de carácter religioso, conteniendo también elogios para el difunto e, incluso, para el que lea la inscripción.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), pp. 435-436; Los etruscos (2007), p. 223; España encrucijada de civilizaciones (2007), A. Franco, p. 169; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 41; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* stèle, p. 537; González Villaescusa, R. (2001), p. 426; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 98; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* stèle, p. 114; García Blanco, A. y Padilla Montoya, C. (1995), pp. 26-27; Obras públicas en la Hispania Romana (1980), p. 75

Clípeo

Escudo, placa o tondo* de mármol o de metal que, en la antigua Roma, era consagrado a la memoria de un héroe. En el centro del mismo, se pintaba o tallaba en bajo relieve* el busto* de una deidad o el retrato de personajes, como marca de honor. Los clípeos (*clipeus-clipei*) eran colgados en edificios públicos o en casas privadas entre los pilares de una columnata. Los tipos más conocidos (Foro de Augusto en Roma o Augusta Emerita) representaban en el centro la efigie de Júpiter Amón (*Iupiter Ammon)* o el de la Medusa; los gallones solían estar enmarcados por una orla de ovas y otra más ancha de hojas de encina y bellotas. Otros tipos, atestiguados en épocas más recientes, se ornamentaban con una cabeza humana barbada, referida a un tipo iconográfico diferente al anterior y que encontraría su paralelo en el prototipo augusteo. Los clípeos, sobre todo en aquellos casos en los que eran colocados en edificios públicos, sirvieron de propaganda y adulación a la figura del emperador.

[Figs. 29 y 30]

Ref.: http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/Articles/Loisirs/Bains/Clipeus.html (2011); Marco Simón, F. (2002), pp. 88-89; Daremberg, CH. y Saglio, E. D. M., t. 3, vol. 1, *s.v.* imago, pp. 389-390

Cipo funerario
V. Cipo

Cobre
Pintura* realizada sobre este soporte. La obra realizada sobre cobre tiene la ventaja de no necesitar imprimación, aunque la plancha haya que lijarla antes para que retenga bien la capa pictórica. Su conservación y restauración es delicada, y en numerosas ocasiones la adherencia del color resulta precaria, por lo que tiende a desprenderse.
Los antecedentes del metal como soporte pictórico se encuentran en algunas esculturas* de bronce policromado de la antigua Grecia. Al igual que sucede con el papel, la piedra y otros tipos de soporte similar, el metal también ha sido empleado como soporte para pinturas, de forma más o menos amplia, según las épocas y lugares. Aunque hay constancia de que los pintores flamencos de los siglos XVI y XVII utilizaron láminas de oro y plata, el cobre ha sido de entre ellos el más empleado, destacando especialmente su uso durante el siglo XVII para la realización de miniaturas*. De su uso como soporte pictórico encontramos una gran cantidad de datos en los tratadistas de distintas épocas y países, entre ellos Pacheco y Palomino.
En la actualidad, el interés por los soportes metálicos ha adquirido una importancia, por parte de los artistas plásticos, impensable hasta no hace mucho tiempo. Ya no solo se busca un soporte que ofrezca una superficie lisa y uniforme que permita trabajos de un acabado minucioso, sino que el artista contemporáneo se interesa, sobre todo, por las posibilidades plásticas y expresivas que ofrece el metal, bien como soporte, bien como un elemento plástico más en la elaboración de la obra.

Ref.: Huertas Torrejón, M. (2010), p. 71; Pedrola i Font, A. (2008), p. 203; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), pp. 95-96; Calvo Manuel, A. (1997), p. 60; González Chao, M.ª C. (1995), p. 36

Cobres
V. Cobre

Collage (2)
Resultado de un procedimiento que consiste en pegar sobre un soporte diversos elementos. La finalidad de este tipo de obras es la de integrar materiales extrapictóricos con la propia pintura* o el dibujo*, para lo cual los artistas se sirven de la ayuda de diversos elementos pegados o yuxtapuestos (principalmente trozos de periódico o de papel, *papier collé*, cartón*, vidrio, fotografías*, naipes*, etc.) e integrados sobre el soporte, es decir, sobre la superficie de un cuadro*, sea esta lienzo*, tabla* o papel. Su invención data de la segunda década del siglo XX, atribuyéndose a G. Braque y a Pablo Picasso. El *collage* proporciona, en principio, una pintura de volúmenes y texturas, pero con unas posibilidades que se prolongan en otros métodos como en el fotomontaje*. La incorporación de materiales distintos a los pigmentos de color, tradicionales de la pintura, amplió extraordinariamente el espectro de posibilidades expresivas, no solo en el dibujo o la pintura, sino también en la escultura*.
La importancia de la ciudad de París, desde el siglo XIX, en la gestación del arte contemporáneo y en particular en las vanguardias del primer tercio del siglo, se tradujo en

la acuñación de algunos vocablos de arte que pasaron a incorporarse en otros idiomas. Así, la palabra *collage*, que significa "encolado", se incluye en el vocabulario de las artes para nombrar las primeras obras realizadas, hacia 1911, con esta técnica por Picasso y Braque, cuando pegaban trozos de papel en sus obras. Al pegar papeles o diferentes objetos, se sustituía la representación de ese elemento con su propia presencia física; el mismo Braque afirmaba que con ese procedimiento se incorporaba una certeza en medio de una obra donde todo está solo figurado, representado o sugerido.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 405 y p. 408; Pedrola, A. (2004), p. 201; Gran Diccionario de la Pintura (2002), p. 74; Calvo Manuel, A. (1997), p. 62

Color a la acuarela

V. Acuarela

Coloso

Término que en la antigua Grecia designa, aunque no de manera exclusiva, la estatua* divina, y que no implica en sus orígenes ninguna idea de gigantismo. Representa, aparte sus dimensiones, toda estatua o estatuilla* de tipo arcaico, con las piernas pegadas estrechamente una a otra e incluso sustituidas por un estípite o un pilar (como en el caso de las *hermae**).

El matiz de colosal, en el sentido actual del término, lo adquirió durante el periodo helenístico por la efigie (el Coloso de Rodas del escultor Chares, discípulo de Lisipo) de 30 o más metros de altura, de mampostería cubierta de bronce, que los rodios erigieron en honor del dios Helios (Sol), no con fines cultuales, sino para conferir un carácter monumental a la entrada de su puerto.

Ref.: Poupard, P. (2003), p. 311; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 98; Ocampo, E. (1992), p. 61

Columbario

Construcción funeraria consistente en una cámara abovedada subterránea o semisubterránea muy común en la antigua Roma. Su nombre (del latín *columba*, paloma) viene dado por la forma de los *loculi* o nichos, espacios destinados a cada una de las urnas cinerarias*, semejantes a los habilitados para los nidos en los palomares. Debido a las pequeñas dimensiones de la urna, la profundidad de esta nunca es excesiva, y en origen se empotraba en la obra de fábrica, sobresaliendo solo la tapa. Su morfología y decoración eran muy variadas.

Surgen en Roma, aunque probablemente fueran tomados de la cultura etrusca, a mediados del siglo I a.C., como enterramientos colectivos pertenecientes a corporaciones funerarias en contraposición a los mausoleos familiares y tumbas aisladas. Permanecieron en uso hasta el siglo II d.C., e incluso se perpetúan a lo largo del siglo III.

Ref.: Macías Liáñez, M. (2008), p. 36; Vaquerizo Gil, D. (2002), p. 133; González Villaescusa, R. (2001), p. 426; Gómez Sánchez, D. (1998), p. 530; Guía del Museo Nacional de Arte Romano (1991), p. 35; Obras públicas en la Hispania Romana (1980), pp. 72-73

Columbarium

V. Columbario

Columna estatuaria

Columna destinada a sostener una estatua*.

En el siglo XIII, sobre todo los escultores del Gótico francés, ensayan en los portales de sus catedrales una nueva expresión artística, la columna estatuaria. Paralelamente, aumenta la imaginación de los artesanos iconográficos, relacionando muchas veces entre sí los motivos temático-escultóricos con los distintos portales, siempre de un complejo simbolismo como los paralelismos tipológicos entre los temas del Antiguo y del Nuevo Testamento.

Ref.: Guiard Grenier, E. R. (2008), p. 25; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* colonne statuaire, p. 512

Columna miliaria

V. Miliario

Cómic

Representación gráfica narrativa e ilustrada cuya acción sucede en una serie o secuencia de viñetas*.

[Fig. 23]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447; Filippis, J. (2005), p. 27; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 203

Conjunto escultórico

Representación escultórica en la que intervienen distintas figuras* y accesorios que suelen conformar una escena.

En numerosas ocasiones estos conjuntos escultóricos han formado parte de un "lenguaje" arquitectónico, donde el edificio que alberga y la escultura* que lo ornamenta se unen para desarrollar una escenografía propia.

Ref.: Cook, B. F. (2000), p. 14

Construcción

Obra obtenida al ordenar elementos mediante principios rigurosos, por lo general geométricos, de diferentes materiales (yeso, madera, metal, cartón, etc.) y siguiendo los ideales del constructivismo: transformación de los elementos de la cultura industrial en volúmenes, planos, colores, superficie y luz.

El origen histórico lo hallamos en las primeras obras de Nahum Gabo y Vladimir Tatlin (en 1916), en los movimientos holandeses de De Stijl, a partir de 1917, y en el suprematismo de Kasimir Malvitch, a partir de 1920.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 539; Martínez Muñoz, A. (2001), p. 91

Construcción cinética

V. Escultura cinética

Contorno

En un dibujo*, conjunto de líneas que definen el límite exterior de una figura*, objeto o espacio.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 287; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 27

Contra-relieve

V. Contrarrelieve

Contraprueba (2)

Dibujo* obtenido a partir de un procedimiento de reporte. Para obtenerla se presiona contra el dibujo una hoja previamente humedecida, de modo que al entrar en contacto parte del pigmento del original se traspasa al nuevo soporte. Este método resulta muy práctico cuando se trata de reproducir de manera sistemática un motivo, operación habitual en la decoración de tejidos, piezas cerámicas, etc. También es de gran utilidad para los grabadores, pues la imagen resultante es inversa a la del diseño original, con lo que la estampación de una matriz grabada a partir del calco de la contraprueba permite obtener estampas* cuyo sentido coincide con el de dicho original.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 27-28

Contrarrelieve

Composición que resulta del ensamblamiento de elementos simples de diferentes materias (madera, hierro, uralita, hojalata, etc.), en la que las piezas se disponen en la confluencia entre paredes perpendiculares, a menudo suspendidas, dando la impresión de volar libremente en el espacio. Por lo general, estas construcciones están formadas por la intersección entre planos de materiales y de formas trazadas con alambre; la asociación entre superficies y elementos lineales provoca aberturas o cerramientos virtuales del espacio atrapado entre los elementos de dicha construcción.

El creador de este tipo de composiciones fue el artista ruso Vladimir Tatlin, quien adoptó el término en 1914 para señalar un avance dialéctico en sus construcciones. Del mismo modo que los primeros "relieves pictóricos" superaron a la pintura*, los nuevos contrarrelieves superaron a los relieves pictóricos. En ocasiones, estos contrarrelieves se colgaban en rincones con alambres y varillas axiales. Los "contrarrelieves de rincón" eran construcciones complejas de planos metálicos, cuadrados y curvados, perpendiculares y angulares. No eran pintura, escultura* ni arquitectura, eran "contras" de las tres artes que activaban los materiales, los espacios y los espectadores de maneras nuevas.

Fueron expuestos por primera vez en diciembre de 1915 en *0.10: La última exposición futurista de pinturas* en Petrogrado, donde Tatlin compitió con Kazimir Malevich por el liderazgo de la vanguardia rusa, y donde los contrarrelieves consiguieron atraer a los artistas jóvenes a la fase experimental del constructivismo.

Ref.: Foster, H. *et al.* (2006), pp. 127-128; Baudry, M-Th. (2002), p. 539; Martínez Muñoz, A. (2001), p. 90

Copia

Reproducción* fiel de una obra escultórica (v. Copia escultórica*), pictórica o de un dibujo* realizada por otra mano diferente a la del autor, en época contemporánea del mismo o más tarde. La copia puede estar realizada en un material o en una escala diferente de la obra que ha servido de modelo*, pero siempre ha de respetar las proporciones, la composición y la expresión.

Las copias pueden tener gran interés histórico y documental, sobre todo en aquellos casos en los que se reproducen obras perdidas.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 389

Copia de estudio
Copia* fiel de una obra esculpida, ejecutada por un alumno con fines formativos y no mercantiles. Las copias de estudio, generalmente de yeso, pueden firmarse por el autor añadiéndole *d´après l´auteur*, pero en ningún caso deben reproducir el original con el mismo tamaño. La inscripción *d´après* no conlleva ninguna garantía del artista, de la fecha o de la escuela.
Ref.: Bauer, M-Th. (2002), *s.v.* copie interprétée, p. 549

Copia escultórica
Reproducción* fiel de una obra escultórica realizada por otra mano diferente a la del autor, en época contemporánea del mismo o más tarde. La copia puede estar realizada en un material o en una escala diferente de la obra que ha servido de modelo*, pero siempre ha de respetar las proporciones, la composición y la expresión. Las copias pueden tener gran interés histórico y documental si reproducen obras perdidas, como por ejemplo la mayor parte de las esculturas griegas que se conocen por copias romanas, aunque también pueden tener un gran valor artístico por sí mismas.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 549; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 105; Calvo Manuel, A. (1997), p. 66; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 591

Copia interpretada
Copia* libre efectuada por un maestro a partir de la obra de otro escultor y que reproduce parcial o totalmente la composición de esta, pero no el tratamiento ni la manera. Las copias interpretadas son consideradas obras relativamente autónomas, incluso a veces se las ha llegado a valorar como originales.
Ref.: Bauer, M-Th. (2002), *s.v.* copie interprétée, p. 549

Coquero
Figura antropomorfa* que representa a un gran señor, médico o cacique, propia de la estatuaria de los indígenas de los Andes. Normalmente se le representa sentado, en actitud de plácida meditación, como soñando con los ojos abiertos y con una típica protuberancia en un lado de la cara (normalmente la derecha), que se corresponde al sitio de la boca donde se colocaba la bola de hojas de coca.
Estos pueblos consumían las hojas de coca mezclándolas con cal y haciendo una pequeña bola que mantenían en el carrillo y de la que se tragaban el jugo.
Este tipo de cerámica revela que la coca era utilizada solo por los sacerdotes, médicos y caciques, que a veces era una única persona. El empleo de algunas plantas psicodélicas está unido a ciertos mitos de carácter erótico. Es poco probable que las plantas psicodélicas que no contienen alcaloides derivados del tropano, ejerzan un efecto primario y directo en la esfera sexual, pero si se las utiliza bajo la firme creencia de que van a provocar efectos eróticos en la fase de trance, efectivamente, se produce un cierto grado de estimulación sexual. Esto es bien conocido en la historia del uso de muchas de estas drogas vegetales, como el cáñamo indio, las mandrágoras, etc. Estas plantas han contribuido a crear lo que se ha denominado el "culto fálico", en el cual se exalta la virilidad masculina y la capacidad genésica, en épocas históricas en que el nacimiento de un nuevo ser era recibido con alborozo por el grupo étnico, pues implicaba un nuevo colaborador en las faenas diarias. Al-

gunas plantas están asociadas al culto fálico en diferentes culturas primitivas, caso también de la coca. En especial entre los grupos étnicos de Carchi e Imbabura (500 a.C.-500 d.C.) debió haberse desarrollado un apreciable culto fálico asociado a la coca, pues son numerosas las piezas arqueológicas que se han encontrado en esta zona y que tienen este significado.

El uso de una planta mágica tan difundida como la coca está envuelto en mitos y leyendas. Según uno de estos mitos, probablemente de origen peruano, que fue descrito por el virrey Fernando de Toledo (1568-1572), la coca fue, inicialmente, una mujer hermosa, fascinante e irresistible. Para evitar que siguiera seduciendo a los hombres la partieron en dos y de su vientre nació la planta, que aún retiene poderes seductores. Así la coca se convirtió en tabú, en la divinidad *mama coca* y otras *mamas* incas, las collas.

Según otro mito incaico, fue Manco-Cápac el primer monarca inca, hijo del Sol, quien descendió de la morada de los dioses para difundir su sabiduría y trajo consigo la planta divina que "consuela al afligido", "da fuerza al cansado y sacia al hambriento"; y además permite a los sacerdotes adivinar, ver el futuro y aún ver a los propios dioses.

Ref.: Sotomayor Tribín, H. A. y Cuéllar-Montoya, Z. (coords.) (2007), pp. 237-240; Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), p. 142

Core

V. Kore

Cornisa

950 Parte superior del cornisamento de un pedestal*.

Ref.: Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 177

Corte

V. Sección

Cristal

Objeto que se utiliza para aislar el cuadro* de los ambientes que no estén bien controlados, así como para protegerlo de roces por la cara delantera, sobre todo cuando ya lo está por el reverso o se encuentra sin barnizar, evitándose igualmente la acumulación de polvo. El cristal siempre debe colocarse sin tocar la pintura, especialmente cuando se trata de una obra sobre papel, ya que por lo general suele estar realizada con un material pictórico poco aglutinado que terminará por desprenderse. También es posible que aparezcan microorganismos si no existe suficiente espacio entre la obra y el cristal. Para mantenerlo separado de la pintura se utilizan unos trozos de cartón o fieltros autoadhesivos en el interior del marco*.

Ref.: Villarquide Jevenois, A. (2005), vol. 2, p. 597

Croquis

Dibujo* técnico o arquitectónico* ligero de un objeto, paisaje o territorio, ejecutado de forma rápida, a mano alzada, sin valerse de instrumentos geométricos y sin me-

didas, que refleja de forma sumaria las líneas esenciales del objeto representado. Su equivalente en otro tipo de dibujo es el apunte*.
La voz "croquis" está tomada del mismo término francés, y en castellano se usa con mucha profusión desde el siglo XIX. Las razones que explican la rápida incorporación del término francés al vocabulario del dibujo está motivada, en primer lugar, por el dominio y la calidad técnica de los textos franceses del siglo XIX, ampliamente divulgados por toda Europa, arrebatando el lugar de privilegio de los tratados italianos en los siglos anteriores y, en segundo lugar, por el surgimiento en ese mismo país de lo que más tarde se conocerá como "dibujo técnico", reclamado por la emergente industrialización y desarrollado en nuevas instituciones de enseñanza, como *l'École Polytechnique*.
En este contexto, se incorpora al castellano el término "croquis", aunque matizando sus acepciones del francés original para diferenciarse de los "bosquejos" y los "bocetos"*, que ya ocupaban su lugar en el vocabulario de las artes. Así, el croquis viene a nombrar en castellano al dibujo a mano alzada que especializa sus funciones al servicio de la representación de elementos industriales; de ahí que, para diferenciarlo de los dibujos delineados con instrumental de dibujo, se hable con mucha frecuencia de "croquis acotado a mano alzada".

[Fig. 11]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374 y pp. 385-386; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 28

Croquis acotado

Croquis* que es complementado con líneas y cifras de cota para indicar las medidas de sus elementos.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374

Cruz de término

La de piedra, por lo común de proporciones y detalles monumentales, que, desde el Medievo, amojonaba los términos de los pueblos y sobre todo sus entradas. En España abundan sobre todo en la región levantina.
La cruz de término y la cruz monumental* tienen funciones muy parecidas, por lo que a veces pueden ser confundidas.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 254; Iguacen Borau, D. (1991), pp. 157-158

Cruz monumental

Cruz*, crucifijo* o Calvario normalmente de piedra, por lo común de proporciones y detalles colosales, depositada sobre un soporte en el exterior de una iglesia para indicar un lugar de particular devoción.
El mayor desarrollo de estas creaciones hay que situarlo en época gótica, como una transposición en piedra de las suntuosas cruces procesionales* de orfebrería. A partir del siglo XIV y durante todo el siglo XV, se va a afianzar un modelo compuesto por un fuste anclado en un podio, un capitel generalmente octogonal, que alberga representaciones de santos y mártires en hornacinas, y la cruz propiamente dicha, con las figuras del Crucificado y de la Virgen María. Se repiten, de este modo, las tres piezas de la cruz procesional; el astil, la manzana y la cruz, aunque también existen ejemplos más simplificados, que incluso combinan la piedra para los elementos sus-

tentantes y el hierro o la madera para la cruz. En algunos casos, sobre la cruz se colocaba el *titulu*, inscripción que informaba sobre el motivo de la condena y que en este caso era una frase escrita en latín, en griego y en arameo repitiendo las mismas palabras: "Jesús Nazareno Rey de los Judíos".
La cruz monumental puede estar situada en una plaza, un cruce de caminos o al borde de un camino. También puede formar parte de una cruz o calvario de cementerio o estar ubicada en los lugares de evocación milagrosa y, en ocasiones, utilizada como picota, señala puntos de encuentro y de despedida. La cruz monumental, por sus funciones semejantes, puede ser confundida con la cruz de término*.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Calzada Echevarría, A. (2003), p. 254; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* croix monumentale, p. 531; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), s.v. croix monumentale, p. 62; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* croix monumetale, p. 122; Lux Ripacurtiae II. Arte Sacro Medieval (1998), pp. 83-85; Dorra, R. (1994), p. 227; Iguacen Borau, D. (1991), pp. 157-158

Cuaderno

Conjunto de pliegos de papel*, cosidos o encuadernados, que se emplea para dibujar, tomar apuntes o escribir anotaciones. Los cuadernos de notas de los dibujantes suelen ser muy parecidos a los de sus homónimos literarios, de los escritores, y en sintonía con estos pueden llegar a tener un carácter de diario; en cualquier caso, son siempre una crónica de la evolución del proceso creativo. La alternancia entre los dibujos y la escritura constituye el resultado final de una imagen muy homogénea.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470 y pp. 472-473; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 28

Cuadrícula

Resultado del procedimiento que permite reproducir al mismo tamaño o a una escala diferente otra obra previamente cuadriculada.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 404

Cuadro

Pintura* provista de marco*, transportable, no mural. Originalmente, un cuadro (tabla*) es una plancha de madera. De ahí surgen diversos significados, uno de los cuales es una obra pintada sobre una plancha de madera o, por extensión, sobre cartón*, plancha de metal (cobre*), tela tensada (lienzo*), etc. Estéticamente, el cuadro se puede definir como una obra pictórica independiente y autónoma, autosuficiente. Este hecho lo diferencia de las pinturas que decoran cualquier otra obra en la que se insertan, como las miniaturas* que decoran un libro, las pinturas murales* de un edificio, etc. El cuadro, por tanto, es considerado en sí mismo. Eso da una gran importancia a la composición y a las relaciones entre colores. Por lo general, un cuadro es una pintura al óleo, pero también se pueden utilizar otros procedimientos, como temple, aguada, acuarela, etc.

[Fig. 91]

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 255; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R.G. (1999), p. 114; Souriau, E. (1998), p. 394

Cubierta de sarcófago

V. Tapa de sarcófago

Cubo arquitectónico
V. Dado

Cuchimilco
Figura antropomorfa*, tanto masculina como femenina, en cerámica pintada sobre fondo crema. Suele estar representada de pie, con los brazos elevados o extendidos y las palmas de las manos hacia fuera, desnuda y con el sexo remarcado. Son figuras propias del valle de Chancay, en la costa central del Perú, correspondiente al Periodo Intermedio Tardío (1000-1450 d.C.). La cerámica Chancay adquiere una personalidad propia y tiene un carácter distintivo por el tipo de arcilla empleada y las formas de la misma. Realizada mediante la técnica del modelado, moldeado y pastillaje, presenta una arcilla de calidad, que suele tener un aspecto tosco y rugoso en el que se aprecia el temperante. Es de color blanco lechoso, y también puede presentar decoración pintada en rojo pero especialmente en color negro (estilo conocido como "negro sobre blanco"), en este caso con diseños de tipo geométrico, rombos, triángulos o líneas cruzadas, entre otros, similares a los utilizados en los textiles de los que posiblemente se inspiran.
Estas piezas han sido interpretadas como deidades u ofrendas, relacionándolas con la abundancia, la fertilidad y el culto a los muertos, pero también como marcadores de tumbas al haber sido encontrados sobre el cuerpo del difunto.
Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Y llegaron los Incas (2005), A. Verde Casanova, p. 237

Cuerpo de retablo
Una de las partes en las que se distribuye el retablo* en sentido horizontal, dispuesto sobre el banco*. Está compuesto por el conjunto de cuadros colocados horizontalmente y divididos entre sí por doseletes o dinteles.

Ref.: Retablo. Terminología básica ilustrada (2006); Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación (2003), p. 163; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 92; Iguacen Borau, D. (1991), p. 815

Cuña
Pequeña pieza triangular de madera (en la actualidad de haya) u otro material, con dos caras que se unen formando un ángulo muy agudo; se emplea para cortar, apretar o ajustar algo. En pintura*, se introducen en los ángulos del bastidor*, pueden ser simples (llamadas españolas) o dobles (francesas) y sirven para tensar el lienzo*. La cuña desplaza los listones del bastidor pero hace, en las uniones de espiga simple, que una de las piezas sobresalga rompiendo la tela. La veta de la cuña debe ir hacia la esquina, de forma que no se rompa cuando se golpee. Los travesaños* también llevan cuñas para ajustarse bien al bastidor y no quedar flojos, impidiendo al tiempo que el conjunto alabee o se descuadre.
El tensado con cuñas, introducido en Francia en el año 1754, se realiza con golpes de martillo y debe hacerse suavemente, controlado la misma tensión en todos los lados y evitando arrugas y desgarraduras del lienzo.
Ref.: Villarquide Jevenois, A. (2004), vol. 1, p. 137; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 259; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 118; Calvo Manuel, A. (1997), p. 71

Cupa
V. Cuppa

Cuppa
Monumento funerario romano en forma de cuba (*cuppa*) o de tonel, montado normalmente sobre un zócalo*, que corresponde a un enterramiento de incineración. Se trata de sillares con la cara superior redondeada que, en algunos casos, pueden estar decorados con molduras y cartelas* que albergan la correspondiente inscripción funeraria.
Bajo la definición de *cuppa* se engloban no solo aquellas construcciones monolíticas semicilíndricas y que designan una determinada forma de sepultura, que consta del enterramiento propiamente dicho y un cerramiento semicilíndrico sobre plinto*, sino que también se adscriben a ella todas aquellas estructuras realizadas en mampostería ya apoyen sobre base plana, ya directamente en la tierra. Este último tipo de *cuppa* en forma de túmulo prismático es menos frecuente. Fue una modalidad muy repetida en Emerita Augusta (Mérida), sobre todo en la segunda mitad del siglo II y que más tarde se empleó como material de construcción en los paramentos de la alcazaba árabe. Es también un tipo de construcción muy frecuente en las necrópolis norteafricanas.
Ref.: Roma S.P.Q.R. Senatus Populus Que Romanus (2007), T. Carreras Rossell, p. 315; Edmondson, J.; Nogales Navarrete, T. y Trillmich, W. (2001), pp. 77-78; Bejarano Osorio, A. M.ª (1996), p. 47; Museo Nacional de Arte Romano (1991), p. 20; Abad Casal, L. (1991), p. 12

Curós
V. Kouros

Custodia de busto
V. Busto relicario

D

Dado

Paralelepípedo de forma rectangular o cuadrada que forma la parte central de un pedestal*, comprendido entre las molduras de la basa o zócalo* y el coronamiento o cimacio.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 441; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 262; Baudry, M-Th. (2002), p. 512; Camino Olea, M.ª S. *et al*. (2001), p. 199; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 123

Dama ibérica

Representación antropomórfica de una mujer, por lo general en bronce o en piedra (en ocasiones, también representada en la cerámica pintada), ricamente ataviada, que muestra una sociedad ideal y sagrada de la España prerromana. En estas figuras* se identifican una serie de rasgos comunes, sobre todo en la talla de piedra, como la riqueza de la policromía y la de los vestidos y adornos, especialmente sus collares como amuletos, que subrayan la idea de un poderoso papel de la mujer, tal vez como diosa o como figura destacada dentro del estatus social. En el estilo inicial de estas esculturas, destacan sus rostros ovales, con ojos almendrados de disposición horizontal u oblicua, en ocasiones con los párpados finamente realzados, epidermis lisa, de acentuados y bien perfilados rasgos faciales: nariz recta, fina y larga, que enlaza directamente, aunque con una marcada inflexión, con los arcos superciliares; ojos entreabiertos y ligeramente abultados, con el iris ahuecado y labios finos. Probablemente, y quizá producto del desarrollo local de la estatuaria, y aunque seguirán participando en los aspectos generales de la es-

cultura ibérica, algunos rasgos faciales se separarán de los antiguos modelos; así, por ejemplo, las nuevas damas destacarán por una nariz más ancha, ojos redondos y abiertos, frente a su almendrado inicial, o unos labios carnosos. Este es el caso de la Dama de Baza, la cual ha perdido el rictus característico de los modelos clásicos.

La cultura ibérica, ampliamente extendida por el sur y el este de la Península, está íntimamente asociada a la imagen de la mujer, que se convierte en icono de esta cultura (santuario del Cerro de los Santos y más tarde la Alcudia de Elche). La llamada dama pertenece a un complejo universo que representaba, de manera idealizada, a sus dioses y a sus hombres y en el que la imagen femenina cumplía un importante papel en el ámbito sagrado. Durante el Ibérico Antiguo, la representación de la mujer es muy poco frecuente y, en general, cuando aparece suele identificarse con imágenes de divinidades. A partir del Ibérico Pleno, tras las profundas transformaciones que sufre la sociedad, la mujer es representada como aristócrata en los paisajes funerarios, mostrando su estatus a través de las joyas y del vestido. Muchos de estos monumentos tendrán una función de dominio del territorio y de frontera. En ocasiones, la mujer de alto rango en su paso al Más Allá, adquirirá atributos de la divinidad, como aves, tronos alados (Dama de Baza), etc. En muchas de estas esculturas se indican los grupos de edad a través de determinados símbolos, como la presencia o ausencia del velo, el tipo de peinado, etc. La divinidad femenina, vinculada a la cultura púnica, volverá a estar presente en la Baja Época (finales del siglo III a.C-comienzos del siglo II a.C.) a través de su representación sobre cerámica, terracotas, etc.

En el transcurso de la investigación sobre las damas ibéricas es continua la dificultad de definirlas, de encerrarlas en una explicación única e inequívoca; los modelos y sus funciones no están fijos: diosas, princesas, aristócratas, estatuas cinerarias*. En estas representaciones, el investigador ha buscado el "secreto femenino" que hay detrás de una aparente ambigüedad. Ya el historiador Amador de los Ríos llegó a pensar que las damas del Cerro de los Santos representaban a vírgenes visigodas, que ofrecían a la divinidad el cáliz con la sangre de su marido por la fe cristiana. Se desconocía lo ibérico, su marco cronológico genérico, su elemental espacio histórico; así, durante mucho tiempo, la Dama de Elche fue considerada no como una mujer sino como un busto del Sol, Apolo, enmarcado por las ruedas del carro con el que derrama la luz por el orbe (Pedro Ibarra).

[Fig. 75]

Ref.: Abad Casal, L. (2010), pp. 197-199; Prados Torreira, L. (2010), pp. 223 y p. 235; Olmos Romera, R. (2004), pp. 226.227; Olmos Romera, R. (1997), pp. 83-87

Desarrollo

Diseño* en el que se representa, de forma simultánea y continua, un objeto o construcción que no puede ser apreciado desde un solo punto de vista, por ejemplo, las diversas caras de un edificio.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 28

Desollado

V. Écorché

Di

Traducido como "tierra", se trata de un trozo de tela o papel idéntico al *tian**, salvo que en este caso es la mitad de corto que el de la parte superior del rollo vertical*.

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 152

Dibujo

Producto resultante de la aplicación de cualquiera de las técnicas del mismo nombre (lápiz, carboncillo, pluma, pastel*, acuarela*, etc.) sobre un soporte concreto: papel, papiro, pergamino, vitela, lienzo*, pizarra, encerado, pantalla, etc. Aunque un dibujo se puede realizar sobre cualquiera de ellos, lo habitual es hacerlo sobre aquellos que poseen ciertas propiedades y características, de las que además queda constancia en los nombres utilizados para designarlos. Una de las más comunes en las superficies utilizadas en el dibujo es su calidad geométrica plana, de ahí el nombre de "plano" para designar algunos tipos de dibujos, aunque esta cualidad no siempre se mantiene; así, por ejemplo, una gran parte de los dibujos conservados del mundo antiguo han llegado sobre soportes curvos como la cerámica. Otra de las propiedades de los soportes del dibujo ha sido su ligereza, lograda gracias al uso de algunos materiales, como las tablillas* egipcias, las hojas de papiro y de palmera, el pergamino y el papel, el más importante de todos ellos, lo que a su vez ha motivado que el término "papel" también haya sido utilizado como sinónimo de dibujo (Francisco Pacheco en su tratado de 1638).

[Figs. 1 y 2]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 230 y pp. 469-472; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 29-30

Dibujo a lápiz

Producto resultante de la acción técnica de trazar líneas y trazos sobre un soporte de naturaleza múltiple, en particular el papel, mediante el lápiz.

[Fig. 14]

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 29

Dibujo animado

Conjunto de fotogramas dibujados en una película cinematográfica*, cuyo fin es el de producir la sensación de movimiento de los personajes y para ello se utilizan recursos expresivos similares a los de los cómics*.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 266

Dibujo arquitectónico

Dibujo técnico* que, por medio de procedimientos geométricos, representa edificios, o parte de ellos, principalmente en planta*, alzado* o sección*.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 30

Dibujo artístico

Dibujo* relacionado con las artes plásticas. El dibujo artístico se considera más libre que el dibujo técnico* o el científico*, al no estar sujeto a normas obligatorias y uniformadoras y suele tener un fin en sí mismo.

Suele utilizarse en contraposición al dibujo técnico y científico.

[Fig. 13]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 266

Dibujo científico

Dibujo* que está relacionado y al servicio de una determinada ciencia, y cuyo fin es el conocimiento del mismo objeto de estudio de esta. Suelen ser dibujos descriptivos, no narrativos.

La "descripción" es una palabra característica del positivismo decimonónico que presupone que el conocimiento que se tiene al delinear o dibujar algo, representándolo de modo que dé una idea ajustada sobre el objeto figurado, es inherente al concepto de ciencia. En todas las ciencias descriptivas, como la botánica o la zoología, se destacaba la descripción de los fenómenos, en oposición a la simple explicación especulativa de los mismos. En cualquier caso, se valoraba más la importancia de la descripción fiel de los fenómenos frente a la pretensión de conocer las causas últimas. En consonancia con estas circunstancias, todo el siglo XIX está caracterizado por la autoridad de un positivismo científico que prioriza todo lo que es cierto, efectivo y verdadero. Es este positivismo científico el que pedirá a toda representación gráfica que también sea descriptiva, antes que expresiva o simbólica (láminas con dibujos de temas de botánica).

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 265 y pp. 269-270

Dibujo de academia

V. Academia

Dibujo de figura

El que utiliza la representación del cuerpo humano como motivo principal.

Aunque la acepción más importante de la palabra "figura" es la de la alusión a la forma aparente de un cuerpo (v. Figura*), se utiliza también para hablar de la representación de un ser humano y, más genérico, en referencia a cualquier ser vivo. La estética de la "figura humana" ha tratado de diversas cuestiones: la conveniencia de su presencia en todo tipo de obras, los problemas de su representación para lograr la sensación de vida y naturalidad ,y la cuestión de las proporciones.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447 y p. 449

Dibujo de paisaje

El que reproduce un exterior natural o inspirado en la naturaleza.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447

Dibujo de principios

Dibujo* rudimentario, de escasa calidad artística, que representa diferentes partes del cuerpo humano.

Característico de la enseñanza académica, se realizaba en la sala de iniciación del mismo nombre, en la que se comenzaba por copiar, en distintas posturas, elementos aislados como ojos, boca, orejas, manos y pies, para continuar con la ejecución de cabezas y medias figuras, finalizando con la consecución de figuras enteras.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 30

Dibujo de retrato
Aquel en el que se representa la efigie de una persona, donde se reconocen las características físicas o morales a través del parecido.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447

Dibujo del antiguo
Dibujo* característico del aprendizaje en las academias, cuyo objetivo era la representación bidimensional de la escultura* grecorromana.
La forma de la estatuaria clásica fue considerada como el compendio de todos los ideales de belleza y su copia fundamental para conseguir la perfección que se perseguía con el estudio del modelo vivo. El alumno iba copiando pies*, manos*, cabezas*, piernas*, brazos*, hasta alcanzar el desarrollo pleno de la figura*. Como modelos se utilizaron elementos parciales del cuerpo humano, anatomías artísticas o *écorchés**, así como un gran número de figuras trabajadas en escayola, conocidas como vaciados* o "modelos blancos".
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 30-31

Dibujo del natural
V. Academia

Dibujo digital
Dibujo* resultante de la utilización de medios informáticos, a través de los cuales se transmite la información gráfica en un código binario, bits 0 y 1.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 454

Dibujo geométrico
V. Dibujo lineal

Dibujo lineal
Dibujo* al trazo basado en la representación de las formas a través de diferentes figuras geométricas que, a su vez, también constituyen su objeto de estudio. El resultado es una composición geométrica representando un edificio en planta*, sección* y alzado*, o bien un fragmento de edificio, de máquinas, un detalle de construcción, etc.
Esta denominación es utilizada frecuentemente como sinónimo de dibujo geométrico y en contraposición con dibujo artístico*.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 266; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 31

Dibujo original para cartel
V. Boceto

Dibujo ornamental
Dibujo* que representa elementos accesorios decorativos, o el conjunto de ellos, con la función de embellecer una obra.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 266

Dibujo para grabar
Diseño concebido con la intención de ser transferido a una lámina metálica o taco de madera para ser grabado. Su objetivo era facilitar la labor de grabador en el trazado de las tallas, y para ello, se calcaba sobre la superficie de la matriz.
Por lo general, estos estudios preparatorios* suelen ir asociados al grabado de reproducción, característico de los siglos XVII al XIX, en el que existía una absoluta especialización de las tareas.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 31

Dibujo politécnico
El que utiliza la línea como único elemento de expresión, similar a los grabados a buril del Neoclasicismo y amparado en el rigor de la geometría descriptiva contemporánea. El dibujo politécnico fue adoptado en la École Polytecnique durante el siglo XIX.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 443

Dibujo técnico
Dibujo lineal* que posee un carácter instrumental al servicio de una profesión determinada, como puede ser la arquitectura (v. Dibujo arquitectónico*) o la ingeniería, y que está auxiliado por un conjunto de convenciones y técnicas geométricas de representación.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 266

Díptico (2)
Obra pintada o en relieve* compuesta por dos paneles, puertas u hojas* de forma y dimensiones idénticas, en general articulados con bisagras para poder abrir y cerrar como un libro. En el Bajo Imperio Romano se desarrolló el "díptico consular", en marfil y realizado por encargo de cónsules y magistrados. En la Edad Media, y sobre todo en el siglo XV flamenco, hay retratos en dípticos pintados sobre tabla*, con la efigie del personaje a un lado y, al otro, la Virgen María u otra imagen de devoción. También hay dípticos con retratos dobles.
Cuando el díptico es de dimensiones reducidas, se le denominará díptico portátil.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* diptyque, p. 75; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* diptyque, p. 40; Monreal y Tejada, L.; Haggar, R. G. (1999), p. 134; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 101

Diseño
V. Dibujo

Doseno
V. Dossennus

Dossennus
Máscara cómica* de la farsa atelana (v. Cicirrus*) que también da nombre al personaje que la porta.
Dossennus encarna a un personaje cuyo físico se caracteriza por una joroba, quizás herencia del teatro popular etrusco. A partir de los textos conservados, se pueden

deducir algunos de sus caracteres: era sumamente inteligente –la astucia es su principal cualidad–, avaro, voraz y glotón, además de tener un cierto afán por ser un parásito. Lo encontramos como maestro de escuela, detective, sabio, filósofo o, simplemente, glotón y bebedor, y a pesar de ello no está atestiguada la relación entre su deformidad física y sus rasgos psicológicos.

El nombre de este personaje en griego, el "Jorobado", está probado en una moneda de plata encontrada en Posidonia y fechada en el último tercio del siglo IV a.C. Este dato permite concluir el origen osco-etrusco del nombre; revela la asimilación total de los elementos itálicos en el ambiente colonial griego y valida la hipótesis de que el origen se podría deber a un nombre propio. *Dossennus* respondería a un nuevo tipo sociológico, producto de la superposición de la aristocracia itálica sobre los colonos griegos en esas nuevas ciudades industriales y comerciales como Posidonia, lo que pudo originar la aparición, quizás en esa misma ciudad, de una máscara que ridiculizase a esos nuevos ricos o dirigentes. Eso explicaría los pocos puntos en común que *Dossennus* tiene con otras máscaras de la farsa atelana.

Ref.: González Vázquez, C. (2004), p. 77

Dyad

V. Estatua doble

E

Écorché
Representación de una figura* humana o animal sin piel, en la que resaltan los músculos, las venas y las articulaciones.
A partir del siglo XVI se hizo gran uso de dibujos*, estampas* y esculturas* de *écorchés* destinados a la enseñanza artística, sirviendo de modelo* de estudio en las academias y en los talleres.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 519; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 32

Edículo
Templete* que sirve de tabernáculo, relicario, etc. Generalmente presenta una fachada de templo clásico.
Ref.: Camino Olea, M.ª S. et al. (2001), p. 232; Ocampo, E. (1992), p. 83

Ejercicio
Dibujo* realizado por el artista para familiarizarse con ciertas dificultades técnicas durante el periodo de aprendizaje, y que consiste, por lo general, en la copia de modelos de artistas ya consagrados.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 32

Emaki
Rollo horizontal* japonés de pintura narrativa.
Ref.: Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 164

Entrecalle de retablo
Divisiones verticales de un retablo*, más estrechas que las calles de retablo*, separadas las unas de las otras.

Ref.: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm (2010); Retablo. Terminología básica ilustrada (2006); Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 109 y p. 238; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 392

Ere ibeji
V. Ibedji

Esbozo
V. Boceto

Escala
Línea recta graduada que aparece normalmente en la parte inferior de un plano*, dividida en partes que corresponden a los múltiplos y submúltiplos de una unidad de longitud, a través de la cual se indica la adecuación entre el tamaño de un objeto en un plano, mapa*, etc., y el tamaño real de lo representado.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 32

Escultura
Obra u objeto, en bulto redondo* o en relieve*, representando figuras* o adornos cualesquiera resultantes de la aplicación de diferentes técnicas: talla, moldeado o vaciado, modelaje, fundición, repujado, etc., y de diferentes materiales como el barro, la piedra, la madera, el metal, etc.

[Fig. 24]

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 309; Baudry, M-Th. (2002), p. 496

Escultura audio-cinética
Escultura cinética* en la que el movimiento y el espacio son engendrados o modificados según la intensidad o la frecuencia de un sonido ambiente, música o palabras. La energía sonora se transforma en movimientos mecánicos por medio de sistemas electrónicos que ordenan el sentido de rotación de motores eléctricos.
En este tipo de escultura mecánica sonora los objetos pueden ser manipulados por el público, orientando la percepción de la obra hacia el sentido del tacto y el oído. Charles Mattox (*The Evolution of My Audio-Kinetic Sculptures*) señala que la escultura audio-cinética posee características que la hace distinta respecto a la escultura* tradicional. Esa diferencia se encuentra en los delicados dispositivos (mecánicos y electrónicos) que presentan una vida más corta respecto a los materiales tradicionales, y que exigen un cierto mantenimiento, así como una estudiada planificación de cara a su posible exhibición en un lugar al aire libre.
En los años 30 se produjo un periodo en el cual se desarrolló el amplificador electrónico y el altavoz*, así como instrumentos electrónicos. Las técnicas de grabación y reproducción permitieron al artista elaborar una obra basada en la sonoridad o que contuviera elementos acústicos. La integración de dispositivos musicales en la obra escultórica encuentra una primera experimentación en los años 50 permitiendo

la evolución de la escultura cinética*. Entre otros artistas, destacan Takis, Nicolas Schöffer, Le Parc y Yaacov Agam.

Ref.: Ariza, J. (2008), p. 121 y p. 130; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sculpture audio-cinétique, p. 541

Escultura cinética

Obra a la que se le imprime un movimiento como parte de su principio para obtener un conjunto cambiante. Este movimiento, que puede o no acompañarse de un juego de luces, engendra una modificación en la apariencia de los elementos. Se produce de manera más o menos compleja mediante la intervención del espectador con la ayuda de mecanismos de relojería, de motores eléctricos o de simples corrientes de aire.

La incorporación del movimiento real en las obras plásticas no figurativas, ya sea por manipulación, ya sea por ayuda de motores, aparece hacia 1912. La escultura cinética es una modalidad o tipología de la abstracción escultórica, constructivista o no, aunque abunda más en el constructivismo, que consiste en dotar de movimiento o cinetismo a la obra escultórica, que se consigue de forma autónoma, por medio de un motor que produce energía y movimiento autónomo, a veces manual; o bien de forma natural, aprovechando las fuerzas de la naturaleza, como pueden ser el aire o la luz.

El término de escultura cinética fue creado por Nahum Gabo en 1920, año en el que Gabo y Pevsner hablan en su *Manifiesto realista* por primera vez de "ritmos cinéticos". Fue en ese mismo año cuando Gabo realiza su famosa *Escultura cinética*, consistente en una barra de acero puesta en movimiento por un motor.

La escultura cinética rompe con más de 30 siglos de tradición en los cuales la obra escultórica, solidificada en materiales arcillosos, metálicos o de piedra, había permanecido estática e inmutable, para adquirir el hálito vital del movimiento y la dinámica. El autor por excelencia de este tipo de escultura es el norteamericano Alexander Calder (1898-1976), creador de los móviles* (*mobiles*), término impuesto por Duchamp a sus esculturas dotadas de movimiento, que al principio se producía por medio de un motor y desde 1934 con el propio movimiento del aire, aprovechando asimismo los efectos de la luz.

Ref.: Marín Hernández, E. (coord.) (2006), p. 26; Preckler, A. M.ª (2003), t. II, pp. 647-648; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sculpture cinétique, p. 539; Martínez Muñoz, A. (2001), p. 93; Julián González, I. (1996), p. 408

Escultura civil

Obra escultórica, emplazada normalmente al aire libre (calles, plazas, jardines, etc.), con una función ornamental dentro de una estructura arquitectónica, y que pone de manifiesto el poder político dominante o crea un nuevo lenguaje visual de este poder, homenajeando a personajes ilustres, conmemorando hechos históricos o monumentalizando la memoria histórica, etc. La escultura civil, urbana u ornamental, también puede ser concebida para ser integrada en un edificio, monumento, mueble u objeto y que se armoniza, tanto en líneas como en efectos, con la porción de la estructura u objeto que tiene que decorar.

Ref.: Foster, H. *et al.* (2006), p. 638; Castells González, R. M.ª (2003), p. 15; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sculpture ornementale, p. 496; Jarque, V. (2002), p. 274; Flynn, T. (2002), p. 109 ; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 149

Escultura conmemorativa
Obra esculpida que recuerda a alguien o algo, o bien hace conmemoración de ello.
Ref.: Boletín de la Real Academia de la Historia (2007), p. 395; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 423; Speake, G. (ed.) (1999), p. 148

Escultura de bulto redondo
V. Bulto redondo

Escultura de busto
V. Busto

Escultura de retablo
Obra esculpida que forma parte de un retablo* y que, por lo general, se halla dentro de hornacinas. Las imágenes* se distribuyen horizontal (banco*, cuerpos* y ático*) y verticalmente, siguiendo calles (v. Calle de retablo*) y entrecalles (v. Entrecalle de retablo*). La calle central del retablo ocupa la mayor significación, y en ella se coloca la imagen titular que es ubicada encima del sagrario*.
[Fig. 41]
Ref.: Martín González, J. J. (1993), pp. 7-8

Escultura devocional
Obra esculpida con carácter devocional que representa imágenes* célebres, dándole primacía a lo anecdótico, lo adornado y lo popular. En el mundo católico, este tipo de obras suelen representar escenas de la Pasión. Se pueden encontrar en pasos procesionales* o integradas en retablos* o capillas, resaltando en todos los casos por su carácter narrativo. Pueden aparecer en grupos o reducir la escena a una sola figura*.
Ref.: Pequeñas Imágenes de la Pasión en Valladolid (1987), pp. 5-6 y p. 11

Escultura en relieve
V. Relieve

Escultura funeraria
Obra escultórica concebida para cumplir una función en un contexto funerario, ya sea de carácter votivo o ritual, como contenedor o como elemento de señalización o conmemoración. En la escultura funeraria, el drama que se revela tiene como objetivo concentrar la mente del espectador en la tribulación del muerto a través de la atención prestada al cuerpo. Algunas de las estrategias "teatrales" se empleaban con vigorosos efectos al servicio de este tipo de escultura.
Ref.: Flynn, T. (2002), p. 89 y p. 93

Escultura lumino-cinética
Escultura cinética* que consigue, mediante un juego de luces y sombras, crear una estructura de múltiples volúmenes. Transparencias* y efectos caleidoscópicos juegan en general un rol importante en la realización de este tipo de obras.

Este término otorga una identidad autónoma a la sección luminosa del arte cinético después de 1965.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sculpture lumino-cinétique, p. 541

Escultura móvil

V. Móvil

Escultura ornamental

V. Escultura civil

Escultura religiosa

Obra esculpida de carácter religioso cuyas piezas normalmente están representadas en los retablos*, coros de sillería capitulares, así como por aquellas que han sido destinadas a los pasos procesionales* de Semana Santa, las devocionales, etc. Normalmente, la escultura religiosa suele estar concebida dentro de rígidas normas y cánones al servicio de la Iglesia. Por tanto, cada imagen* suele ser identificada por sus inmutables atributos. En el caso de la imaginería religiosa, los escultores suelen trabajar con modelos* cuya utilización juega un papel muy importante en la difusión de conceptos iconográficos. La mayor preocupación del escultor imaginero es representar los hechos y los personajes sagrados de forma directa, sencilla y de fácil comprensión. Se propone que la obra sea sobre todo elocuente. Para lograr este objetivo se utilizan algunos signos como vestimentas, colores, atributos y actitudes registradas por los tipos iconográficos; se usan elementos piadosos que, unidos en la imagen, avivan la fe. El propósito es el adoctrinamiento, el misionero o evangelizador, y por ello la escultura religiosa suele concebir obras en las que resalta un cierto patetismo sensible y conmovedor, en definitiva, del gusto popular.

Por lo general, del mismo modo que la arquitectura, el discurso que se refiere a la temática escultórica, sea esta religiosa, civil o clásica-mitológica, requiere algunas consideraciones como premisa. Si en pintura* el soporte material y las diferentes técnicas no tienen una especial incidencia sobre la representación de los temas, reduciéndose cada pintura a una superficie sobre la que es posible tratar cualquier objeto, en la escultura, que es un arte formativo y a la vez representativo, tanto el material y los diversos géneros plásticos (relieve* o bulto redondo*, por ejemplo), tienen una vocación temática. De manera que, a diferencia de la pintura donde las diversas obras deben ser reagrupadas únicamente por su tema, para la escultura se debe tener en cuenta sobre todo el género de conformación que mejor se ajusta a la representación de los temas específicos.

Así, en el Quattrocento prevalece la escultura de tema religioso, y sobre todo es frecuente su expresión en forma de bajo relieves*, individualizada en los caracteres específicos de este género conformativo, esto es, un conjunto de elementos plásticos que se destina a la "narración" de una historia; tanto es así que el relieve ha sido a veces definido como "relieve narrativo".

Cronológicamente, la primera obra monumental del Quattrocento italiano de tema religioso es la puerta del baptisterio florentino, realizada por Ghiberti entre 1400 y 1424.

Ref.: Bennassar, B. (2001), p. 239; Fusco, R. de (1999), pp. 218-220; Méndez Montero, R. y Rodríguez Cruz, M. (1997), pp. 14-16

Escultura ritual
Objeto, en bulto redondo* o en relieve*, representando figuras* o adornos cualesquiera resultantes de la aplicación de diferentes técnicas: talla, moldeado o vaciado, modelaje, fundición, repujado, etc., y materiales como el barro, la piedra, la madera, el metal, etc.
Las esculturas rituales tienen un carácter ceremonial o sagrado y están destinadas a cumplir una función en los actos del culto de una determinada religión. Puede responder a distintos tipos; una de las más características son las figuras votivas que pueden ser ofrecidas en un santuario, arrojadas a lagos o aparecidas bajo recintos de carácter público-sagrado. También pueden formar parte de los ajuares funerarios.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 496; Olmos Romera, R. (ed.) (1992), p. 72; Los incas y el antiguo Perú (1991), p. 279

Escultura urbana
V. Escultura civil

Escultura yacente
V. Estatua yacente

Esquicio
V. Apunte

Estable
Escultura* de vanguardia de dimensiones colosales que apoya sobre el suelo y que está formada por planchas recortadas de metal, articuladas de forma fija mediante tornillos o soldadura, con formas más o menos geométricas. Aunque casi siempre son de hierro, no es infrecuente que, en su tamaño más reducido, fueran realizadas en otras materias. Este tipo de escultura suele estar pintada de vivos colores. Las de mayor tamaño han contribuido a definir la imagen de algunas ciudades como París. Uno de los aspectos más destacables es que suelen ser transitables, como si se tratara de auténticos edificios o de arcos triunfales.
Su creación se debe al artista Alexander Calder (1898-1976).
Ref.: Ramírez Domínguez, J. A. (2009), pp. 60-61; Baudry, M-Th. (2002), p. 542; Martínez Muñoz, A. (2001), p. 147

Estalo
V. Sitial de coro

Estatua
Escultura* en bulto redondo* que representa a una figura* entera: hombre (estatua antropomorfa*), animal (estatua zoomorfa*) o híbrido (estatua híbrida*), de pie (estatua estante*), sentada (estatua sedente*), arrodillada (estatua orante*) o tumbada (estatua yacente*), en diferentes tipos de material (madera, barro cocido, piedra, mármol, metal, etc.). Se pueden distinguir varios tipos dependiendo del tamaño de estas con respecto al natural; cuando disminuye pierde el nombre de estatua por el

de estatuilla* o cuando aumenta, el de coloso*. Igualmente, las estatuas reciben diversos apelativos siguiendo un carácter iconográfico, funcional o, incluso, técnico. El nombre de estatua debe ser considerado en una acepción más restringida que el de figura, ya que, en principio, solo pueden ser consideradas estatuas aquellas representaciones escultóricas en bulto redondo.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), pp. 507-508 y p. 519; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 115; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 598; Ocampo, E. (1992), p. 91

Estatua abstracta

Estatua* que está concebida como un conjunto de elementos, objetos, colores y formas, sin ninguna relación con las formas identificables, y puede expresar adecuadamente emociones íntimas, sugestiones, etc.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* abstracto, p. 10; Esteva Grillet, R. y González Arnal, M.ª A. (2001), vol. II, p. 339; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* abstracto, p. 15

Estatua acrólita

Término utilizado en la Antigüedad para aquellas estatuas* en las que únicamente las extremidades (rostro, manos*, pies*) son de piedra, mientras que el resto del cuerpo se modelaba en cualquier otra materia, por lo general de madera pintada, dorada o, a veces, recubierta con diversos paños. En algunas ocasiones, se han documentado piezas en barro cocido.

Después de la Edad Media, el término se reserva a las estatuas en las que las extremidades se fabrican en mármol.

Ref.: Lévêque, P. (2006), p. 272; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue acrolithe, p. 525

Estatua alegórica

Estatua* en la que se personifica o simboliza una noción real aunque inanimada (villa, estación, etc.) o bien uno o varios conceptos o ideas abstractas como: la fe, la virtud, etc.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue allégorique, p. 525

Estatua antropomorfa

Estatua* que representa una figura humana o la sugiere.

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 29

Estatua cineraria

La que contiene las cenizas del difunto.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue, p. 525; Bianchi Bandinelli, R. (1981), p. 56

Estatua columna

Representación escultórica de una figura* situada delante de una columna y haciendo cuerpo con ella. La estatua columna está orgánicamente ligada al fuste, normalmente está tallada en el mismo bloque y suele tener la misma altura que esta. Son muy características de las portadas de algunas iglesias del siglo XII.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 525; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 274; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 137; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 152

Estatua conmemorativa
Estatua* que recuerda a alguien o algo, o bien hace conmemoración de ello.
Ref.: Boletín de la Real Academia de la Historia (2007), p. 395; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 423; Speake, G. (ed.) (1999), p. 148

Estatua cubo
Tipo de escultura* egipcia introducida en el Imperio Medio (2055-1650 a.C.) que representa a los individuos en una posición encogida, con la barbilla apoyada casi en las rodillas. En algunos casos, el efecto casi reduce la figura antropomorfa* a una forma esquemática, como de cubo, en tanto que otros ejemplos aún conservan el modelado de los miembros.
Los textos del Imperio Nuevo sugieren que el origen de este modelo reside en el deseo de representar al individuo como el guardián sentado a la entrada del templo. Una de las ventajas prácticas de este tipo de estatuas*, que alcanzó gran popularidad durante la Época Tardía (747-332 a.C.), es que proporcionaba una amplia superficie para inscripciones relativas al culto funerario y a la identificación del difunto en particular.
Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), p. 127; Baudry, M-Th. (2002), p. 525

Estatua de fuente
Estatua antropomorfa* o zoomorfa* que decora una fuente, un estanque o una gruta.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 526

Estatua de retablo
V. Escultura de retablo

Estatua de tamaño natural
Estatua* que tiene las dimensiones equivalentes a las naturales. Una estatua antropomorfa* de tamaño natural puede tener unas dimensiones aproximadas entre los 160 cm y los 180 cm de altura.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* grandeur nature, p. 514

Estatua doble
Estatua* en la que aparecen tallados en un mismo bloque dos o más individuos. En Egipto, suele representarse a un hombre y a una mujer o bien dos aspectos o representaciones de la misma persona. A veces el hombre y la mujer se presentan acompañados por sus hijos, por lo general tallados a la altura de sus piernas. El nombre que recibe esta estatua doble es *dyad*.
Se ha sugerido que la intención última de tales pseudogrupos pudo ser el multiplicar las representaciones del cuerpo y las manifestaciones espirituales del difunto.
Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), p. 112; Shaw, I. y Nicholsol, P. (2003), p. 88

Estatua ecuestre
Representación escultórica en bulto redondo* de una figura* humana sobre un caballo.

La estatua ecuestre ha sido considerada como una de las formas más significativas de la escultura conmemorativa* a lo largo de diferentes épocas.

Ref.: Camille, M. (2000), p. 307; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 106

Estatua estante

Representación escultórica, en bulto redondo*, de una figura* de pie.

Ref.: Vaquerizo Gil, D. (2004), p. 179; Ramallo Asensio, S. F. (2003), p. 113

Estatua esteleófora

Estatua* que representa una figura humana que sostiene u ofrece una estela*.
En el antiguo Egipto, estas piezas fueron producidas desde la dinastía XVIII (la primera del Imperio Nuevo, *ca.* 1550-1080 a.C.) en adelante y fueron inscritas con himnos al dios solar.

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 127-128; Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), pp. 278-279

Estatua exenta

Escultura* de bulto redondo*, tridimensional y volumétrica, que se ha independizado físicamente del marco arquitectónico, sin necesidad de presuponer por ello que a esta liberación la haya acompañado una independencia estética.
Cuando estamos ante una obra exenta hablamos de estatua* o estatuaria. Por lo general, la obra exenta ha servido para representar aquellas imágenes a las que tanto las ideologías en el poder como la propia sociedad confieren un valor y significación ideales, especialmente de carácter religioso y político, como las imágenes de los dioses, de los santos, o de los personajes ilustres: faraones, emperadores, reyes, etc.

[Fig. 62]

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* Statue, p. 507; Esteban Lorente, J. F.; Borrás Gualis, G. M. y Álvaro Zamora, M.ª I. (1996), pp. 145-147 y p. 185

Estatua figurativa

Estatua* que representa algo identificable, es decir, objetos o seres del mundo circundante que, aunque hayan sido imaginados por el autor, podrían existir.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* figurativo, p. 148; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* figurativo, p. 1.055

Estatua fitomorfa

Representación escultórica de bulto redondo* que recuerda o sugiere la forma de un vegetal o motivo floral.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* fitomorfo, p. 149

Estatua fuente

Escultura* concebida dentro de los programas decorativos de las ciudades, situándola normalmente en sus jardines. Una de las características definitorias es la de llevar en su interior tubos de los que mana el agua, bien de la boca de la estatua*, bien de recipientes u otras figuras* que suelen acompañarla.

Ref.: Rodríguez Oliva, P. (2004), pp. 54-56; Colomer, J. L. (2003), p. 340; Baudry, M-Th. (2002), p. 526

Estatua funeraria
Estatua*, por lo general yacente* u orante*, con las manos entrelazadas, que se integra en un monumento funerario o que acompaña al difunto en su tumba. Para que cumpla los objetivos de tipo práctico para los que ha sido creada, la estatua funeraria suele ser el retrato reconocible del muerto.
Ref.: Boorstin, D. J. (2008), p. 151; Gregorovius, F. (2001), p. 308

Estatua geométrica
Estatua* que está compuesta por elementos formados por motivos geométricos.
Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* geométrico, p. 159; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* geométrico, p. 1.132

Estatua híbrida
Estatua* en cuya representación se yuxtapone naturaleza humana y animal, de cabeza o rostro y pechos de mujer, alado y con cuerpo y extremidades de león (Esfinge) o de rostro femenino y cuerpo de ave (Sirena); con rostro y torso humano y parte inferior de caballo (Centauro), de cabra (Sátiro, Pan), de toro (Aqueloo), de pez o serpiente marina (Nereo, Tritón, Escila), o, a la inversa, con cuerpo humano y cabeza de toro (Minotauro). Animales en los que la hibridación y la monstruosidad se combinan a placer: el león alado con cabeza de águila (Grifo), el caballo con cola de pez (Hipocampo), o el animal con tres cabezas y tres partes, león, cabra y dragón (Quimera).
Los seres híbridos, creados en Oriente, en Egipto o en Grecia, y transmitidos por todo el Mediterráneo antiguo, son seres míticos, liminales y ambiguos, de doble o triple naturaleza, esencia de metamorfosis, de cambio, que simultáneamente pertenecen y no pertenecen a ninguno de los mundos que su múltiple naturaleza quiere definir. Pueblan y delimitan un espacio simbólico, el espacio de la *eschatiá*, de la frontera, el ámbito de lo antisocial, de lo inesperado, de las fuerzas disgregadoras de la vida, de la muerte. Son manifestación de la divinidad, pues los dioses acumulan en su entorno estos seres liminales que ponen en comunicación esferas extremas de la experiencia. El espacio divino, espacio de la alteridad extrema, también está definido por la presencia de estos seres que actúan como guardianes protectores, como mensajeros, como acompañantes, seguidores y servidores, como vehículos de comunicación entre la esfera divina y humana. Son metáfora de su poder, símbolo parlante dotado de la misma fuerza que emana del dios.
Son, a la vez, adversarios terribles del héroe, metáfora de la muerte y de la victoria del hombre sobre ella (Minotauro, Quimera), pero también sus aliados. Su naturaleza metamórfica y liminal es necesaria para poner en comunicación los diversos reinos del cosmos, el de la vida y el de la muerte, ya que pueden circular de un mundo a otro como démones intermediarios. El viaje en el que actúan como vehículos o guías, transcurrirá a través del aire (Sirenas, Esfinge, Grifo) o a través del mar (Tritones, Hipocampos). Son seres dotados de saber inmemorial, de capacidad profética, guardan secretos escondidos del hombre, conocen los caminos invisibles que conducen de la muerte a la vida (Sirenas, Esfinge, Nereo, Tritón, Escila). Su voz, su canto, es sinónimo de muerte, pero también es promesa de vida eterna. Seducen con su poder erótico a sus víctimas (Esfinge, Sirenas), pero ese poder es fecundador, engendra una nueva existencia. Por sus actitudes extravagantes, su na-

turaleza salvaje y desmedida, pervierten el comportamiento humano (Sátiros, Centauros), convirtiéndose en su contramodelo, pero también expresan la subversión y la ruptura que el dios propone al hombre para acceder al ámbito beatífico de la vida eterna.

Ref.: Cabrera Bonet, P. y Rodero Riaza, A. (2003), pp. 21-25; David, A. R. (2003), p. 94 y p. 362; March, J. (2002), pp. 106-107

Estatua menhir

Pieza monolítica sobre la que se han trazado de forma esquemática las partes del cuerpo humano, realizadas por piqueteado, grabado o bajo relieve, con un simple acondicionamiento del bloque. Por lo general, se representa la cabeza*, pero también brazos*, piernas* y pies*, detalles de vestimenta y armamento, que permiten diferenciar a hombres de mujeres, además de otros signos y atributos de difícil interpretación. Las más características se encuentran desde el Neolítico reciente al Bronce Antiguo, aunque también las hay fuera de este contexto histórico. Se pueden concentrar en las regiones de Europa próximas al Mediterráneo y el mar Negro, siendo el Midi francés la zona con mayor número. En Italia se conocen desde la Edad del Hierro; también en España hay estatuas menhires en el Bronce Final III, como el ejemplar de Villar del Ala (Soria).

Ref.: Menéndez Fernández, M.; Jimeno Martínez, A. y Fernández Martínez, V. M. (2004), p. 155; Baudry, M-Th. (2002), p. 526; Alcina Franch, J. (coord.) (1998), p. 314

Estatua naófora

Estatua* egipcia que representa a un esclavo llevando en sus manos la capilla que, en el antiguo Egipto, estaba destinada a contener la imagen de culto o la barca* de la deidad dentro del templo*. A veces, la imagen divina propiamente dicha se tallaba en el interior de la capilla.

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), *s.v.* naos, p. 250

Estatua no figurativa

Estatua* que sostiene un conjunto de elementos, objetos, colores y formas, sin ninguna relación con las formas identificables, y puede expresar adecuadamente emociones íntimas, sugestiones, etc.

Ref.: Preckler, A. M.ª (2003), t. II, p. 660; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* abstracto, p. 10; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* abstracto, p. 15

Estatua oferente

Representación escultórica, generalmente en bulto redondo*, de una figura* en actitud de presentar una ofrenda. Como algunos de los ejemplos más significativos de representaciones que adoptan esta actitud: los exvotos* o las esculturas ibéricas.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 236; Monreal, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 289

Estatua orante

Representación escultórica, generalmente en bulto redondo*, de una figura* en actitud de orar a una divinidad. Suelen representarse de rodillas y con las manos juntas y entrelazadas.

A partir de la época paleocristiana se esculpe de manera frecuente, sobre todo como figura femenina con largos ropajes, brazos alzados y palmas hacia arriba, aunque también son representados personajes masculinos (Pedro I, Museo Arqueológico Nacional).

[Fig. 63]

Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 202; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 597

Estatua relicario

En el culto católico, estatua* o figura* destinada a contener reliquias, ubicadas en uno o varios lugares del cuerpo o de la base, o bien en un recipiente que puede adoptar formas diversas.

Por sus consecuencias sociales, económicas y culturales, el culto a las reliquias es uno de los aspectos de mayor trascendencia en la historia de la Iglesia. Según algunas fuentes, fue en la segunda mitad del siglo IV d.C. cuando se comenzó la práctica de fragmentar los cuerpos de los santos para repartirlos entre los distintos lugares, siguiendo una teoría, apoyada por varios teólogos, según la cual por pequeño que fuera el fragmento mantenía indivisible su virtud terrena, incluidas las facultades milagrosas. En un intento de evitar los abusos, pronto se admitieron las mismas propiedades a las pertenencias terrenales, e incluso a objetos, telas y aceites puestos en contacto con las reliquias. Estas se convirtieron a la vez en un instrumento de prestigio y en fuente de ingresos, que revertía en el terreno artístico. En el campo concreto de la escultura, varios autores han señalado el papel de receptáculo para reliquias como una de las causas principales del inicio de las imágenes*.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue Reliquaire, p. 526; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* statue-reliquaire, p. 113; Encrucijadas. Las Edades del Hombre (2000), pp. 352-353; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* statue-reliquaire, p. 252

Estatua sedente

Representación escultórica, en bulto redondo*, de una figura* sentada.

[Fig. 61]

Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 243

Estatua triple

Estatua* que está compuesta por tres cuerpos y tres cabezas.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue triple, p. 528

Estatua yacente

Representación escultórica de una figura* tendida y generalmente esculpida en la tapa de un sarcófago*. A veces, en los sarcófagos medievales suelen representarse con los pies apoyados sobre animales: los hombres en leones, como símbolo de fortaleza, y las mujeres en perros, como signo de fidelidad.

[Fig. 64]

Ref.: Monreal, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 423; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 285

Estatua zoomorfa

Estatua* que tiene forma o apariencia de animal.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* zoomorfo, p. 2.345; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 426

Estatua-columna
V. Estatua columna

Estatua-fuente
V. Estatua fuente

Estatuilla
Estatua*, en bulto redondo*, con unas dimensiones que se corresponden a la mitad de las naturales, es decir, entre los 25 cm y los 80 cm de alto.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 514

Estela
Monumento conmemorativo monolítico, de carácter funerario, votivo, jurídico o sacerdotal, que se erige sobre el suelo con inscripciones o relieves* y que, por lo general, tiene forma rectangular. Las estelas llevan en ocasiones un pequeño nicho excavado en ellas y pueden llevar una base y un coronamiento (estela pseudoedícula*). Suelen llevar inscripciones conmemorativas de victoria o de luto y una decoración esculpida. Está destinada a conmemorar, a través de la imagen y del texto, el recuerdo de determinados hechos o personajes.
Ref.: Menéndez Fernández, M.; Jimeno Martínez, A. y Fernández Martínez, V. M. (2004), pp. 155-156; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 50; Baudry, M-Th. (2002), p. 537

Estela antropomorfa
Monumento monolítico de carácter funerario con forma humana, más o menos estilizada según la cultura a la que corresponda.

La realización de monumentos antropomorfos, herederos iconográficamente de los ídolos calcolíticos, es una característica de la Edad del Bronce en el Occidente de la península ibérica (tercer Milenio a.C.). Suelen presentar un perfil tubular, de sección elíptica, con uno de los bordes esculpido en forma de rostro humano, en el que se representan, de forma esquemática, ciertos rasgos faciales –dos pares de ojos, nariz y boca–, con un marcado carácter simbólico.
Las estelas ibéricas, pueden representar figuras* femeninas ricamente enjoyadas y vestidas (v. Dama ibérica*), jóvenes tocando instrumentos musicales o figuras masculinas con el atuendo guerrero. Pueden estar dotadas de inscripciones funerarias. Son imágenes que reproducen categorías de la sociedad ibérica. La representación de la dama y del guerrero ibérico está ligada a espacios sagrados, ya sean estos funerarios o cultuales.
En el periodo visigodo también se han atestiguado estelas de forma antropomorfa esquemática. En este tipo de monolito, la parte central suele estar ocupada por dos arcos de herradura sobre columna central y jambas exteriores con tendencia convergente, rehundidos con respecto a la superficie.
Ref.: Izquierdo Peraile, I. (2004), pp. 122-126; Risch, R. y Schubart, H. (1991), p. 188 y p. 194

Estela conmemorativa
Estela* que está labrada con tallas en relieve* o con inscripciones y que está destinada a rememorar o celebrar, a través de la imagen y del texto, el recuerdo de determinados hechos o personajes.
Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 127-128; Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), pp. 278-279; Baudry, M-Th. (2002), p. 537; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 157

Estela de frontera
Estela* que es levantada para delimitar territorios. Su versión más sencilla serían los hitos* establecidos en los ejes de campos o vías.
Ref.: Shaw, I. y Nicholson; P. (2004), pp. 127-128; Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), pp. 278-279

Estela de límite
Estela de frontera*, documentada en Egipto y utilizada para delimitar los bordes más meridionales del territorio en las dinastías XII y XIII.
Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), p. 279

Estela funeraria
Pequeño monumento funerario normalmente en piedra o mármol, compuesto por una losa vertical, por lo general monolítica y de forma rectangular y, a veces, con basa* y coronamiento (estela pseudoedícula*). Se colocaba a la cabeza de una sepultura o sobre un cenotafio*.
La estela sepulcral en el mundo clásico es a la vez *sema* y *mnema*, signo de enterramiento y monumento que perpetúa la memoria del difunto a través de la imagen y del texto, por lo que, en general, lleva inscripciones de luto y una decoración esculpida. Es un hito espacial que abre la puerta al mundo de ultratumba, al nuevo lugar que es morada para el muerto, a la vez que símbolo religioso situado en un espacio sagrado, el cementerio, santuario de los dioses infernales. En las fenicias, estas piedras, además de marcar el emplazamiento de la tumba, servían como refugio del alma, que "habitaba la piedra vertical". En ocasiones pueden tener un pequeño nicho excavado y algunas pueden contener cenizas. Por lo común, en el culto fenicio las inscripciones gravadas sobre las estelas* permiten seguir la evolución de la escritura cursiva, además de contribuir, según la forma de los signos representados, a determinar la datación de las tumbas, los nombres de personas, así como los de dioses (Baal, Eshmun, Hammon, Melkart, Sakon, Pan y Maskir) y de las diosas (Tanit y Astarté), proporcionando, además, indicaciones sobre los rituales cultuales practicados.
En el islam, las estelas suelen llevar inscripciones en letras árabes, en grafía bastante cuidada y manteniendo la base del renglón en todo momento. Estas lápidas* de piedra, rectangulares o tabulares, se hincaban verticalmente en la tierra para señalar la cabecera y los pies de la tumba. Se ha dicho que este tipo de estelas son un recuerdo simbólico de la existencia de los dos testigos que han de estar presentes para que el óbito sea considerado en el seno del islam.
Ref.: Doumet-Serhal, C. (2007), p. 70; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Baudry, M-Th. (2002), p. 537; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* stèle funéraire, p. 66; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), P. Cabrera, pp. 300-301; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* stèle, p. 114; Alcina Franch, J. (coord.) (1998), p. 315

Estela votiva
Estela* o lápida* de piedra, en vertical, que se colocaba en un lugar consagrado por la presencia de un dios o de un difunto, al que se le dirigían regularmente ofrendas y que fueron utilizadas a lo largo de las épocas por diferentes culturas. La mayoría de las estelas votivas están decoradas con la escena del individuo portando ofrendas a una deidad, o simplemente en el acto mismo de adoración y culto al dios o diosa

cuya asistencia se desea recibir. Las estelas votivas egipcias, por lo general localizadas en templos, fueron principalmente rectangulares, con la parte superior redondeada y con relieves* o pinturas* sobre una capa de fino yeso. Una forma especial de este tipo de estelas egipcias fueron las "estelas de oreja".

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), *s.v.* estelas, pp. 127-128; Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), pp. 278-279; Baudry, M.-Th. (2002), *s.v.* stèle, p. 537

Estudio preparatorio

Dibujo* o pintura* de ejecución precisa y depurada, tomado del natural o copiado de otra obra y que representa un aspecto parcial o de conjunto. En muchos casos, suele hacerse como tanteo o preparación de la obra definitiva*.

Mientras que el estudio preparatorio suele estar cuidadosamente trabajado y, de manera usual, responde a un aspecto parcial, como preparación de detalle para una obra de conjunto, el boceto* es una somera impresión de una composición completa. Los estudios de aspectos parciales del cuerpo humano como cabezas, pies, bocas, orejas, etc., tuvieron gran importancia en la enseñanza académica y se destinaban a servir de modelo a los alumnos en la sala de principios. Artistas con una clara vocación didáctica, como Durero, utilizaron los bocetos y estudios preparatorios para instruir a sus discípulos en los talleres.

[Figs. 4, 5 y 87]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 377; Dürer, A. (2004), p. 97; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 160; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 33

Ex-voto

V. Exvoto

Expositor

Tabernáculo donde se coloca el Santísimo Sacramento en las exposiciones solemnes. Se trata de un mueble* de madera, metal, mármol o alabastro, normalmente monumental y de trabajadas arquitecturas, situado en elevación en el retablo* mayor.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* exposition, p. 76; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* exposition, p. 49; Iguacen Borau, D. (1991), p. 909

Expositorio

V. Expositor

Exvoto

Ofrenda –colectiva o individual–, de cualquier tipo, materia y forma, en un espacio sacro, que unas normas y prácticas tratan de regular y prolongar socialmente: testimonio sobre todo de una presencia en el lugar, el exvoto sirve de nexo afectivo y, sobre todo, jurídico como garante. Presupone un pacto con una divinidad, tal vez como petición y expectativa o como respuesta a una deuda previamente contraída con aquella. Puede tratarse de un objeto común o de un objeto especialmente fabricado para la ocasión. En la Antigüedad, solían ser comunes los exvotos de bronce y los elementos de terracota, con la representación de las partes del cuerpo humano y cuya función consistía en servir de ofrenda a la divinidad para pedir o agradecer la curación de la parte representada; extremidades, órganos genitales o niños en pañales para expresar la espe-

ranza de prole. En la protohistoria de la península ibérica, el exvoto ibérico, por lo general antropomórfico, suele representar al oferente en el acto crucial del pacto y se asocia a unos determinados paisajes y santuarios. La representación atiende a códigos precisos pero asume múltiples variantes, a veces es una mera parte del cuerpo o, más esporádicamente, un animal o incluso un objeto el que sustituye, prolonga o representa al oferente: una pierna* en un movimiento o unos ojos abiertos, un caballo enjaezado, una simple arma y, más raramente, un utensilio singular. De entre todos, serán los exvotos en bronce los que constituyen, abrumadoramente, el conjunto de mayor riqueza figurativa y simbólica que hoy se conserva de la sociedad ibérica, difícilmente en relación con los íberos encontraremos otro ámbito con información más abundante y precisa que el que nos ofrecen las propias imágenes: vestidos y atuendos que definen a individuos y grupos sociales; ofrendas de diverso tipo con que los fieles acceden al lugar y que sirven de nexo y diálogo en los pactos; lenguajes simbólicos con sentidos precisos, como son las actitudes y los gestos; las múltiples formas de representación del cuerpo: desnudez y cubrición, sexualidad, pudor, ostentación y ampliación del cuerpo a través de los atributos, movimiento, mirada, silencio exigido, etc.

La costumbre de depositar exvotos anatómicos tiene su origen en el concepto de sustitución, estrechamente ligado a la concepción de la enfermedad como culpa que se debe expiar. La ofrenda votiva es una sustitución de la parte afectada por la enfermedad, es el resarcimiento ofrecido a la divinidad para obtener la curación de aquella parte del cuerpo de la que la divinidad se había adueñado con la enfermedad. Es también una ofrenda propiciatoria, recuerdo de la invocación del fiel y signo visible de su reconocimiento. Surge a lo largo del siglo v a.C., en el área de Veio y Falerii, justamente la zona donde la cultura "plebeya" tiene unas raíces más antiguas, no exentas de una influencia helénica precisa, basada en los orígenes de esta clase y en el prestigio cada vez mayor del culto médico de Asclepio. Desde allí se extiende a toda Etruria, pero arraiga especialmente en tierras latinas, en estrecha relación con la colonización romano-latina de los siglos iv y iii a.C., hasta convertirse casi en un distintivo o marca de la misma. No todas las ofrendas votivas están relacionadas con la enfermedad: algunas, en particular los órganos sexuales masculinos y femeninos, pueden expresar la petición de fertilidad.

[Figs. 48 y 49]

Ref.: Los etruscos (2007), p. 223; Hattstein, M. y Delius, P. (eds.) (2007), p. 607; Olmos Romera, R., Rísquez, C. y Ruiz, A. (2006), pp. 9-12; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), pp. 94-95; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* exvoto, p. 110; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* ex-voto, p. 231; García Sáiz, M.ª C., Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), P. Cabrera, pp. 236-237; Los Iberos. Príncipes de Occidente (1998), p. 349; Aranegui Gascó, C. y Prados Torreira, L. (1998), pp. 140-142; Prados Torreira, L. (1996), p. 133 y p. 141; Torelli, M. (1996), pp. 244-245; Ocampo, E. (1992), p. 94

F

978

Figura
Representación escultórica de un hombre, de una mujer o de un animal. El término "figura" en escultura* puede aplicarse indistintamente a la representación en bulto redondo*, en alto relieve* o en bajo relieve* del cuerpo humano o animal, con independencia de su actitud.
Mientras que la palabra figura tiene una acepción amplia, la de estatua* es más restringida, ya que, en principio, solo puede ser atribuida a la representación escultórica en bulto redondo.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 519

Figura animal
V. Figura zoomorfa

Figura antropomorfa
Figura* que recuerda o sugiere la forma del cuerpo humano.
[Fig. 56]
Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 25

Figura conmemorativa
Figura* que recuerda a alguien o algo, o bien hace conmemoración de ello.
Ref.: Boletín de la Real Academia de la Historia (2007), p. 395; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 423; Speake, G. (ed.) (1999), p. 148

Figura de academia
Escultura* en bulto redondo* que representa al cuerpo humano, con unas dimensiones que por lo general están comprendidas entre los 54 cm y los 65 cm. Las figuras de academia, por lo común modeladas, sirven de modelo de estudio en las academias* y en los talleres.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 514

Figura de animal
V. Figura zoomorfa

Figura de Belén
Figura de bulto redondo*, antropomorfa* o zoomorfa*, que se integra en una escena del Belén*. Puede estar realizada en diferentes tipos de materiales (yeso, cerámica, madera, tela o papel encolado) y casi siempre policromada en ricos colores. Las figuras pueden responder a dos tipologías diferentes: aquellas que se adaptan a las culturas que los crea, introduciendo en su representación modos de vida, indumentaria, flora y fauna característica de su entorno, o bien aquellos casos en el que las figuras responden, en cuanto a la forma e indumentaria, a los cánones iconográficos del Belén clásico napolitano. En este caso, las figuras son en su mayoría de vestir (v. Imagen de vestir*).
Estas piezas son indispensables para la perfecta comprensión del relato y poseen características propias que las individualizan. Puede establecerse una división entre los personajes imprescindibles (principales) y los complementarios (secundarios). La historia del Belén es la historia de un escenario donde los personajes van apareciendo en un orden concreto, por lo que el número y la caracterización de los diversos protagonistas ha variado con el paso del tiempo, al igual que ha sucedido con los elementos del escenario (accesorios de Belén* o Finimenti*). De los personajes principales cabe destacar: la Virgen María, el Niño Jesús y san José considerados como imprescindibles, aunque con matices en el caso de María y de José; otros personajes principales en el Belén son: la Trinidad, los ángeles, la mula y el buey. Entre los secundarios podemos nombrar entre otros: los Reyes Magos, los pastores, las sibilas o las parteras.
[Fig. 44]
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Azor Lacasta, A. (2004), pp. 88-100; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* crèche, p. 103; Arbeteta Mira, L. (2000), pp. 49-100; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* crèche, p. 190

Figura de Nacimiento
V. Figura de Belén

Figura de retablo
V. Escultura de retablo

Figura ecuestre
V. Estatua ecuestre

Figura fitomorfa
Representación escultórica que recuerda o sugiere la forma de un vegetal o de un motivo floral.

En la cultura inca, existían diferentes representaciones fitomorfas de tipo votivo para ofrendar a la naturaleza o a los productos que se obtenían de esta. Por lo general, se utilizaban para dar gracias a la madre tierra por las cosechas recogidas y para ello solían enterrarse en los campos de cultivo.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 149; Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas (1988), p. 115

Figura funeraria

Figura* que se integra en un monumento funerario o que acompaña al difunto en su construcción funeraria.

El simbolismo funerario se orienta, por lo común, hacia la vida, la vida eterna o la salvación del alma.

Ref.: Cirlot, J. E. (1997), *s.v.* funerario, pp. 217-218

Figura híbrida

Representación escultórica que yuxtapone naturaleza humana y animal, por ejemplo, de rostro femenino y cuerpo alado de león (Esfinge) o de ave (Sirena); con rostro y torso* humano y parte inferior de caballo (Centauro), de cabra (Sátiro, Pan, Fauno), de toro (Aqueloo), de pez o serpiente marina (Nereo, Tritón, etc.), o, a la inversa, con cuerpo humano y cabeza de toro (Minotauro), etc.

Las figuras híbridas son seres míticos, liminales y ambiguos, de doble o triple naturaleza, esencia de metamorfosis, de cambio, que simultáneamente pertenecen y no pertenecen a ninguno de los mundos que su múltiple naturaleza quiere definir. Pueblan y delimitan un espacio simbólico, el espacio de la *eschatiá*, de la frontera, el ámbito de lo antisocial, de lo inesperado, de las fuerzas disgregadoras de la vida, de la muerte.

980 En la América precolombina es muy característico la mezcla entre elementos antropomorfos y zoomorfos, asociados, posiblemente, con la creencia en los nahuales (animales asociados con las personas).

[Figs. 58, 59 y 60]

Ref.: Cabrera Bonet, P. y Rodero Riaza, A. (2003), pp. 21-22; Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), F. Jiménez Villalva, p. 60

Figura humana

V. Figura antropomorfa

Figura ritual

Figura* de carácter sagrado destinada a cumplir una función en los actos ceremoniales de una determinada religión o culto.

[Fig. 45]

Ref.: Flood, G. (2008), p. 96

Figura sedente

V. Estatua sedente

Figura votiva

Figura*, generalmente antropomorfa* aunque también existen ejemplos de representaciones zoomorfas*, que reproduce el cuerpo entero o distintas partes de este, em-

pleando diversos materiales, como metal, cera, arcilla o piedra. Suelen ser ofrendas a un ser sobrenatural como reconocimiento a un favor recibido.
En España, los abundantes exvotos* ibéricos realizados en bronce y procedentes de distintos santuarios, han sido interpretados como testigos de donaciones, con diferentes tipos como figuras orantes*, oferentes*, guerreros, jinetes, etc., o bien han sido vinculados a ciertos aspectos como el de la fecundidad.

Ref.: Valadés Sierra, J. M. (1996), p. 218; Azor Lacasta, A. I. (1994), p. 152; Prados Torreira, L. (1992), p. 158

Figura yacente

V. Estatua yacente

Figura zoomorfa

Representación escultórica que recuerda o sugiere la forma de un animal.

[Fig. 57]

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 338

Figurilla

Figura* en bulto redondo* de dimensiones reducidas, por lo general inferiores a los 25 cm de altura. La figurilla suele estar ejecutada en tierra, en marfil, en piedra o en metal.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* figurine, p. 514

Figurín

Dibujo* o modelo* pequeño de cada uno de los trajes del vestuario de un determinado espectáculo, según los concibe y diseña el figurinista.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 1, p. 830; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 447; Gómez García, M. (1997), p. 319; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 73; Morales y Marín, J. L. (1982), p. 140

Figurita

V. Figurilla

Finimenti

Nombre específico con el que se designan los accesorios o complementos de los Belenes* napolitanos. Estos *finimenti* constituyen, por sí mismos, delicadas miniaturas de acertada composición ejecutadas por especialistas, que combinan materiales, técnicas y colores, y que servían para establecer o subrayar la personalidad de los diferentes espacios y personajes que pueblan los Nacimientos*. En el Belén, como gran retrato costumbrista, resulta fundamental la presencia de aquellos accesorios (*finimenti*) que definen su carácter y permiten, además, reconstituir una escena específica, incluso cuando no existe un fondo pintado o una ambientación plástica. Son las "naturalezas muertas" de barro, los cestos de verdura, los canastos colmados de fruta de cera, el queso fresco, los panes: los regalos humildes de los pastores, las vestimentas del mundo rural. La inspiración para esos resultados plásticos de tales "naturalezas muertas" se encuentra en el ilusionismo teatral de matriz barroca.
El autor más conocido de este tipo de representaciones fue Giuseppe De Luca (su

firma con letras entrelazadas con corona a tres puntos puede aludir a su actividad de modelista de porcelanas). Destacado por las fuentes por su "veracidad sorprendente" de "carnes, pollos, cerdos, hortalizas, verduras, embutidos, quesos y frutas de barro, se especializó en tarteras y platos con todo tipo de viandas (A. Perrone, *Cenni storici sul Presepe*, Nápoli, 1896). Conteniendo tales pitanzas están las paneras, los platos, las jarras y las soperas o los jarros esmaltados de las de las fábricas de la época, reconocibles por sus decorados y tipologías, como las fábricas Giustiniani y Del Vecchio, o las manufacturas de Cerreto y Castelli.

Ref.: Spinosa, N. *et al*. (2007), pp. 25-26; Fernández González, R. (1999), p. 23

Fondo de relieve

Zona más alejada o interior de un relieve*, el elemento que está más reculado con respecto a las formas salientes. El fondo de un relieve puede presentarse como una superficie plana, convexa o cóncava.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* fond, p. 505

Frente de sarcófago

Cara principal del sarcófago* decorada, por lo general, con escenas en relieve* en un friso continuo. En los sarcófagos paganos dichos relieves suelen responder a escenas mitológicas relacionadas con la vida de ultratumba, mientras que en los cristianos se encuentran escenas relativas a pasajes bíblicos o al difunto. Muchos de estos frentes de sarcófagos decorados fueron reutilizados como lápidas funerarias*.

Ref.: Noguera Celdrán, J. M. y Conde Guerri, E. (eds.) (2001), p. 219; Guía General del Museo Arqueológico Nacional (1996), p. 181

Frontal de altar

Paramento de altar correspondiente al costado o parte que da a los fieles. Puede ser de distintos materiales, de tabla de madera pintada, tejidos bordados, metal precioso engastado de piedras y gemas, mármol y estuco, etc. Su función es decorativa, adornando el frente de las mesas de altar*. Es probable que, desde el momento en el que el altar se constituye por una estructura móvil y provisional, se considerara necesario cubrirlo con un mantel, que tenía inicialmente una razón práctica, pronto cargada de un simbolismo ligado a la solemnidad del ágape o al honor. Del simple mantel derivó la costumbre de realizar ornamentos en el costado delantero, cuando todavía el sacerdote celebraba de cara a los fieles; de él derivó el uso del frontal como adorno, que se podía cambiar según el tiempo de la liturgia o del tipo de celebración. Al principio, y durante toda la Edad Media, los frontales de altar solían ser de telas muy ricas, bordadas de oro y seda y realzadas, a veces, con pedrerías que, a menudo, se extendían igualmente por los costados. El mayor desarrollo de estos elementos decorativos se produjo en el siglo XI y se prolongó durante cierto tiempo hasta el definitivo cambio de orientación del altar, desplazado al fondo del presbiterio o del coro, ante el cual el sacerdote celebraba de espalda a los fieles. Durante los siglos X al XII se comienzan a realizar también en metal y en tablas pintadas o con relieves, siendo ya más abundante en el siglo XIII y en el arte románico. En el arte gótico y el Renacimiento se desarrolla el uso de los frontales de tapicería. En el Barroco son típicos los ornatos pintados, de metal y de madera dorada sobre

fondos de seda y velludo, en los que destacan los ricos frontales de plata, sustituyendo en muchos casos a los bordados o a los realizados en mármoles con relieves de plata repujada y dorada, y completando el repujado con abundante decoración menuda con hojarasca y rocalla, con representaciones de temas eucarísticos o figurativos, en este momento de estilo muy diferente a los frontales de tejidos bordados. Cuando la estructura del frontal de altar es de tejido o materiales blandos recibe el nombre de antependio.

Ref.: Giorgi, R. (2005), p. 26; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 349; Mobiliário. Artes Plásticas e Artes Decorativas (2004), p. 110; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 303; Bango Torviso, I. G. (2001), pp. 175-176; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 164; González Mena, M. A. (1994), vol. 1, p. 69; Sánchez-Mesa Martín, D. (1991), pp. 475-476

Frontal de púlpito

Paramento de diferentes materiales que adorna el frente del púlpito*, sobre todo a partir del arte gótico donde se produjeron obras magníficas de talla y escultura.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 349 y p. 773

G

Gouache
V. Aguada

Grupo
V. Grupo escultórico

Grupo escultórico
Representación escultórica de dos o más figuras* en bulto redondo* sobre un mismo soporte (basa*, pedestal*, etc.), que concurren en una misma acción o que están unidas por una situación común.
El grupo no debe ser confundido con la estatua* que se compone de una única figura en bulto redondo. A veces, en escultura*, ciertos grupos no se consideran más que como estatuas, en particular cuando algunas de las figuras representadas son de pequeñas dimensiones o cuando no se apoyan sobre el suelo. Así, la Virgen con el Niño se designa comúnmente como estatua y no como grupo.
Uno de los más famosos grupos escultóricos es el del Laoconte, descubierto en Roma en 1506. El grupo representa al sacerdote troyano Laoconte junto con sus dos hijos, envueltos por dos serpientes que habrían surgido del mar durante la celebración de una ofrenda a Neptuno. La escultura original (la conservada se supone que es copia romana) la atribuye Plinio el Viejo (23-79) en su *Historia Natural*, XXXVI.37, a Agesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas (siglo I a.C.).
[Fig. 74]

Ref.: Herder, J. G. von (2006), p. 61; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* groupe, p. 508; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 137

Guardapolvo de retablo

Pieza corrida, a manera de alero, que enmarca un retablo* tanto por los laterales como por la parte superior, con la misión de protegerlo del polvo, formada por tablas inclinadas hacia afuera con relación al plano del retablo. Suele decorarse con imágenes y adornos pintados o ricamente esculpidos. También se le suele llamar polsera.

Ref.: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm (2010); Calzada Echevarría, A. (2003), pp. 720-721; La luz de las imágenes, Segorbe (2001), p. 356; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 138

H

986 **Hécate**

Estatua triple* que representa a la diosa griega de la fertilidad y guardiana de las encrucijadas. Este tipo de representaciones comenzará a desarrollarse a comienzos del siglo IV a.C., conociendo, a partir de esta fecha, un importante desarrollo en la escultura*. La duplicación y triplicación de Hécate se ha explicado, por parte de Theodora Hadzisteliou-Price, por la necesidad funcional de proteger todos los lados de las encrucijadas de caminos. Sin embargo, en época helenística a veces se representó a la diosa de forma aislada o como tres diosas aisladas, mientras que en época romana alternan las imágenes simples y triples.

Hécate, diosa griega de la fertilidad, que en Hesiodo aparece con los rasgos propios de una gran diosa, tiene, por su relación con el mundo de los muertos, también una concepción siniestra, que constituye una personalidad diferente. Como guardiana de las encrucijadas –en lo que estas poseen de potencialidades mágicas–, Hécate se representa con tres cabezas. Coincide con las erinias (seres vengadores de determinados delitos o transgresiones, en especial ejecutores de las maldiciones proferidas contra quien cometió algún delito) en tener como atributo el látigo; también maneja la antorcha y es acompañada de perros infernales. Esta segunda Hécate desempeña un importante papel en la magia negra y la hallamos invocada por Medea.

Ref.: Revilla, F. (2007), p. 281; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue triple, p. 528; López Barja, P. y Reboreda Morillo, S. (eds.) (2001), pp. 19-20

Herma

Cabeza* que se prolonga en un busto* prismático, de cuello y pecho desnudo, situado sobre un pilar rectangular, del que pueden surgir dos pequeñas protuberancias a modo de muñones a ambos lados y en el que se adosa o talla un falo.
El origen parece estar en los "maniquíes dionisíacos", imágenes de divinidades campestres toscamente esculpidas en madera en las que se resaltaba el sexo, los muñones que sujetaban el manto y una máscara* a modo de rostro. En Grecia, en el siglo VI a.C., se levantan en los caminos y en las calles pilares cuadrangulares con el busto a Hermes. Más tarde Alkamenes, discípulo de Fidias, crea el *Hermes propylaios*, tipo escultórico en el que principalmente se inspiran los artistas romanos. Aunque en su origen fueron colocadas en los caminos, las *hermae* tienen un carácter protector, y más tarde pasaron a tener una función decorativa, especialmente en los peristilos y jardines. A la transformación de su función primigenia debió contribuir la amplia difusión que tuvieron durante el periodo helenístico y comienzos del Imperio. En Roma, como en el resto del Imperio, en los jardines sagrados de los templos y en los que poseen las *villae* y *domus* más lujosas, las *hermae* comparten espacio junto a esculturas de Baco, Silvano y Venus. Su función era la de proporcionar un mayor deleite y goce de la belleza, teniendo siempre presente el carácter apotropaico de estas, puesto que servían para prevenir ciertos males y era recomendable consagrarlas al jardín. Pero también los romanos, a partir del siglo I y siguiendo modelos griegos, decoraban sus casas, no solo como *hermae* de dioses, sino también como *hermae* de retratos de griegos ilustres como generales y filósofos. Las *hermae* eran asimismo objeto de culto popular; la ofrenda más común eran frutos, cereales y guirnaldas que a su vez podían servir de alimento a los caminantes. Al lado de estas esculturas se realizaban fiestas y ceremonias que tenían un carácter báquico muy marcado, como lo demuestran la gran cantidad de representaciones *hermaicas* de Dioniso y Ariadna, con lo que entran en escena las *hermae* femeninas. Al culto orgiástico de Baco, dios alegre, elocuente y fecundador, se incorpora Hermes como acompañante de su séquito.

Ref.: España encrucijada de civilizaciones (2007), A. Castellano, p. 142; La herencia del pasado (II) (2004), B. Ruiz Nicoli, p. 65; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 167; Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. (2002), p. 182; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* buste, p. 519; Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), p. 98; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), pp. 194-195; Pollitt, J. J. (1989), pp. 292-293

Herma bifronte

*Herma** en la que aparecen esculpidos, sobre un pilar cuadrado, dos cabezas* masculinas que suelen representar una a Baco, normalmente esculpido en edad madura, con amplia barba plana hecha con rizos rígidos dispuestos simétricamente, nariz breve, pómulos altos y con la cabeza adornada con los típicos elementos báquicos (representados por la guirnalda de hojas de hiedra, bayas y pámpanos que circundan el rostro), y la otra a Fauno, semidios de los bosques y acompañante de Baco en todas sus fiestas y ritos.
El origen de estas esculturas se encontraba en Grecia, en el siglo VI a.C., cuando se levantan en los caminos y en las calles pilares cuadrangulares con el busto de Hermes. Más tarde Alkamenes, discípulo de Fidias, crea el *Hermes propylaios*, tipo escultórico en el que principalmente se inspiran los artistas romanos. Las *hermae* se encontraban en los caminos y servían para señalar direcciones, delimitar fronteras

y propiedades, pero también se colocaban delante de los templos, de edificios civiles y en las casas. Hermes, entre otras atribuciones, tiene la de proteger a los viajeros de los posibles peligros que se presenten en el viaje. Siempre teniendo presente el carácter apotropaico de estas, puesto que servían para prevenir ciertos males.

Ref.: Pompeya y Herculano. A la sombra del Vesubio (2008), M. Boriello, p. 63; España encrucijada de civilizaciones (2007), A. Castellano, p. 142; Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), p. 98

Herma cuadrifronte

*Herma** en la que aparecen esculpidos, sobre un pilar cuadrado, cuatro cabezas en cada uno de sus lados.

Hipag

Figura ritual antropomorfa (v. Figura antropomorfa*) con valor ceremonial del grupo de los ifugao (cordillera de Luzón, Filipinas). El *hipag* tenía un gran poder, y servía como instrumento para que las deidades ayudasen a sus propietarios cuando requerían su presencia. Tenía la misma forma que los bulol*, pero en tamaño reducido y con diferente base: se guardaba en cestos ovalados junto con los otros objetos que se utilizaban en las ceremonias en las que eran invocadas. Las figuras podían tallarse sentadas o de pie, a veces, ornamentadas con pendientes, collares*, pulseras, rodilleras y tobilleras realizadas en metal y abalorios; los ojos eran figurados con pequeños trozos de concha.

Estas figuras, que representaban deidades menores asociadas con la caza de cabezas y la brujería y que habitaban en cuatro de las cinco regiones en las que se divide su mundo cosmológico, podían ser la causa de enfermedades y desgracias, así como de su curación. De modo general, estaban asociadas ceremonialmente con situaciones de venganza debidas a muertes violentas, y reclamaban, al igual que los bulol, sacrificios de animales para bañar las tallas con su sangre.

Ref.: Romero de Tejada, P. (1998a), pp. 28-32; Romero de Tejada, P. (1998b), p. 51; Romero de Tejada, P. (1996), p. 288 y p. 293

Hoja

Elemento móvil formado por cada uno de los paneles o planchas que forman las partes de un díptico*, tríptico* o políptico*. Estas hojas se encuentran, en general, unidas por medio de bisagras, lo cual permite abrirlas o cerrarlas en función, normalmente, de los ciclos litúrgicos.

[Fig. 90]

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* políptico, p. 262 y *s.v.* tríptico, p. 317

Hoja de álbum

Lámina delgada de papel de pequeño tamaño y de forma circular, oval o rectangular, cosidas en sentido vertical y horizontal hasta formar un álbum*. En los de pintura*, cada álbum contiene entre seis y doce pinturas; no todas ellas tienen que estar realizadas por el mismo artista, pero sí deben de ser del mismo género o tema. Es frecuente que las pinturas se hagan en formato de abanico circular o plegable y posteriormente se monten en hojas de álbum.

La hoja de álbum se desarrolla como formato de la pintura y caligrafía chinas a partir de la dinastía Song del Sur (1127-1279). A partir de la dinastía Yuan (1277-1368), se realizaron obras expresamente concebidas para ese formato. En los siglos XVIII y XIX, la hoja de álbum fue muy utilizada para ilustrar los usos y costumbre de la vida china, destinándose a la exportación.

[Fig. 20]

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), pp. 91-92

I

990 **Ibedji**

Figura ritual* antropomorfa* yoruba (Nigeria, Camerún), normalmente representada desnuda, siempre como figura de adulto, siendo el sexo la única característica personal. La talla presenta pequeños huecos o clavos en los ojos para simular las pupilas, con marcas del linaje en la cara, cabeza pintada con índigo y cuerpo con una mano de serrín de cam rojo. Son adornadas con innumerables abalorios para invocar a los Orisha, proteger al fallecido y suplicar su regreso al mundo de los vivos. Por ello, se colocan cuentas o "cauris" alrededor de su cintura, muñecas y tobillos como defensa contra Abiku, el espíritu de los niños que nacen para morir. Igualmente, se añaden cuentas rojas, símbolo de Shango, como protección a los gemelos y se incorporan brazaletes de latón para solicitar la ayuda de Ogun, el dios del hierro. Algunas piezas muestran amuletos* triangulares que cuelgan del cuello, denominados "tira", de origen islámico. También se utilizan el añil y otros colorantes azules para el pelo. Algunas cabezas están adornadas con un elaborado peinado o sombrero, generalmente del tipo *abatiaja*, que tiene protuberancias triangulares a cada lado. Los estilos de talla de escarificaciones faciales, peinados y artículos de vestido generalmente permiten atribuir un *ibedji* a un subgrupo concreto, región, ciudad, poblado, familia o tallista, que llegan a formar escuelas. Se reconoce a ciertos grupos por marcas particulares, como *abeokuta*, tres escarificaciones verticales en cada mejilla y tres en la frente; *kwara*, tres horizontales en cada mejilla; *oshogbo*, seis horizontales; *oyo*, tres verticales y tres horizontales; *chaki*, tres verticales, e *ibadan*, cuatro verticales y cuatro horizontales.

Entre los yoruba, a los gemelos se les consideraba seres espirituales y a menudo se creía que traían suerte a sus padres. Si uno de ellos moría se tallaban imágenes representándolos en madera que servían para canalizar los frecuentes rituales y sacrificios; estas figuras describen al ser humano en la plenitud de la edad adulta y no con el aspecto de un niño. La estatuillas* *ibedji* (en lengua yoruba, *ere* significa "imagen sagrada", *ibi* "nacer" y *eji* "dos") son el soporte material de este culto y el objeto de cuidados particulares. Las imágenes en madera se adornaban según la fortuna familiar, se lavaban y alimentaban cada cuatro días. Sus padres podían danzar a su alrededor en los mercados pidiendo limosna. En otros tiempos a los mellizos se les temía y mataba, considerándolos seres más próximos al animal que al hombre, asociándolos al mono *colubus*, que vive en la frontera entre el mundo civilizado del poblado y el mundo salvaje de la sabana. En el siglo XIX el *alaafin* de Oyo estableció el culto a los gemelos por decreto. Estas figuras se guardan en altares* personales dentro del hogar familiar. Los mellizos muertos, considerados hijos de Shango, se van al mundo de los espíritus y las divinidades. La relación entre los mellizos y Shango se traduce plásticamente en el símbolo del hacha de doble filo, constante en Ose Shango. Esta es la razón por la que en muchos altares del dios del hierro se encuentren imágenes *ibedji* escondidas entre los rayos de piedra, en el recipiente de ofrendas o inclinadas contra la base del Odo Shango. Las piezas han llegado a denominarse "hijos del trueno".

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Chefs-d´oeuvre dans les collections du musée du quai Branly (2008), p. 53; Joyas del Níger y del Benue (2003), p. 21; Joubert, H. (1998), p. 133; Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), pp. 169-175

Ibeji

V. Ibedji

Icono

Objeto que designa cualquier imagen de un personaje sagrado independientemente del soporte utilizado. La Iglesia ortodoxa moderna aplica con preferencia este término a la pintura* religiosa sobre tabla propia del arte bizantino, en el Imperio y en toda su zona de influencia. Solía representar retratos de Jesucristo, de la Virgen, figuras* de santos o episodios referentes a los mismos, representaciones de festividades religiosas y episodios hagiográficos, así como ilustraciones simbólicas de la doctrina cristiana, de los conceptos teológicos y de la himnología litúrgica. Su función principal consiste en formar parte del iconostasio que, en los templos, separa la capilla mayor de la nave. Además de los pintados, existen también raros ejemplares de iconos en bajorrelieve policromado y en mosaico.

Las imágenes representadas están sujetas a un repertorio de tipos rigurosamente establecidos por la ortodoxia, lo que determina una impersonalidad y una continuidad en el estilo apenas afectado por influencias occidentales hasta el siglo XVIII. También existen iconos dentro del ámbito del culto privado que se conservaban en el espacio particular de su propietario (icono portátil*) o incluso podían figurar en alguna iglesia, en calidad de exvotos*.

Ref.: Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco (2003), p. 320; Aspectos de la Vida Cotidiana en Bizancio (2003), p. 154; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 203; Franco Mata, A. (1989), pp. 29-30

Icono bifaz
El que está pintado por ambas caras. Por lo general, estos iconos solían llevarse en procesiones solemnes, por lo que tenían que contemplar la posibilidad de poder ser vistos por ambos lados. En ellos suele representarse a Cristo, la Virgen con el Niño y la Crucifixión.
De ordinario fueron utilizados en Bulgaria hasta finales del siglo XIV; después, durante la dominación turca, fueron prohibidas todas las ceremonias de culto.
Ref.: Franco Mata, A. (2003), p. 214; Franco Mata, A. (1989), p. 29

Icono de la Resurrección
Icono* que representa la Resurrección. Queda expuesto durante la Pascua de la Ascensión y sobre el ataúd durante las ceremonias funerarias.
Ref.: Verdier, H. et Magnien, A. (dir.) (2001), *s.v.* icône de la Résurrection, p. 126

Icono fijo
Icono* que está situado en el iconostasio, a manera de mampara, que en el culto oriental cierra en toda su anchura la nave de las iglesias. Los iconos fijos suelen ser de mayor tamaño que los iconos portátiles*.
Ref.: Franco Mata, A. (1989), p. 29

Icono portátil
Icono* que se tenía en los hogares por devoción o que se colocaba sobre los muros del templo como exvotos*, así como sobre los atriles para su veneración. Suele ser de menor tamaño que los iconos fijos*.

Ref.: Aspectos de la Vida Cotidiana en Bizancio (2003), p. 154; Franco Mata, A. (1989), p. 29

Icono procesional
V. Icono bifaz

Icono sencillo
El que está pintado por una sola de sus caras con el objetivo de ser contemplado de frente.
Ref.: Franco Mata, A. y Paskáleva, K. (1989), p. 29

Iluminación
En un manuscrito, decoración pintada destinada a embellecer una inicial, un borde o toda una página. Se encuentra esencialmente en los libros religiosos de la Edad Media y hasta la invención de la imprenta. La iluminación es la parte ornamental: iniciales no historiadas, toques de oro o de color con los que se adornan los extremos de las líneas, en especial encuadres que llenan de arabescos la totalidad de los márgenes, así como de follajes y flores en que se posan animales y pequeños personajes. Con frecuencia blanco, su fondo es pintado a veces de oro o de color; entonces los motivos decorativos se vuelven más libres y desenvueltos. La miniatura* del siglo XIII se caracteriza por su vivacidad, flexibilidad y elegancia de las formas sin abandonar por completo una cierta estilización. Su evolución, desde el siglo XIII, está vinculada a la de las demás artes plásticas y se inspira en el vitral por el mode-

lo lineal que envuelve los dibujos. La expansión del mecenazgo en el siglo XIV (Carlos V, duque de Berry), favorece el enriquecimiento de la decoración del libro. Varias innovaciones caracterizan la iluminación de manuscritos. Se desarrolla la decoración en los márgenes y los filetes-orlas se convierten en grandes barras con antenas, expandidas hasta volverse malezas de follaje que encuadran el texto. Desaparecen los fondos de oro, reemplazados por fondos cuadriculados, luego por paisajes que se introducen en segundo plano detrás de las escenas representadas. También aparece la grisalla, técnica que consiste en no colorear los personajes, sino en tratarlos dentro de una pintura con camafeo gris, dando la ilusión de relieve esculpido.
En el siglo XV, la iluminación de los manuscritos y la miniatura se distinguen cada vez más. Una de las diferencias fundamentales entre la iluminación y la miniatura es la técnica: mientras que la primera utiliza el temple, la miniatura exenta emplea la aguada (a veces el *gouache* e incluso el óleo, etc.).

Ref.: Labarre, A. (2002), pp. 45-48; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 178; Espinosa Martín, M.ª C. (1999), p. 23; Debicki, J. et Favre, J-F. (1995), *s.v.* enluminure, p. 305

Imagen

Representación escultórica de una figura* u objeto obtenida por diversos procedimientos, ya sea esta imitativa o inventada, figurativa o no figurativa. En sentido restringido, se llama así a las esculturas religiosas*, es decir, a las imágenes de culto (imaginería).

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 206; Ocampo, E. (1992), *s.v.* Imaginería, p. 120

Imagen abridera

Escultura* de pequeñas dimensiones, casi siempre una Virgen con el Niño (Virgen abridera*), cuya parte delantera se abre mediante unas bisagras que la permiten desplegarse como un tríptico*, dejando ver en su interior otras figuras*, escenas religiosas o reliquias, por lo general alusivas al o a los personajes representados. Suelen ser de marfil o de madera.
El gran apogeo de estas imágenes se produce durante la Edad Media, sufriendo un gran número de falsificaciones durante el siglo XIX.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 521; Bango Torviso, I. G. (dir.) (2001), p. 439; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 8

Imagen de vestir

Estatua* que se representa con cabeza*, manos* y pies* generalmente de madera, dejando el resto del cuerpo sin trabajar. Suele estar formada por unas simples tablas a manera de armazón* o maniquí* vestido con ropajes añadidos. Algunas de estas imágenes son articuladas.
Normalmente, se trata de imágenes religiosas que se pueden ver en algunos pasos procesionales* de Semana Santa. Las vestiduras, tejidos o paños de las imágenes de procesiones de Semana Santa se concretan principalmente en sayas, túnicas, faldones, velos de descendimiento, el paño de Verónica, y almohadas y cojines en las estatuas yacentes*. El traje de las Vírgenes consistía en saya, jubón, manto, toca, muceta, lazos y velo y, en ocasiones, se añadía mandil, manguitos de quita y pon, babero o gola, mantellina y rostrillo. La indumentaria de Niños se simplifica en gran medida, suelen llevar una pequeña túnica, capa y capillo, y algún lazo o escapulario.

La indumentaria de Cristo, bien crucificado o yacente, es muy restringida, consiste básicamente en el velo de pureza o enagüillas. En vestiduras de santos; terno, casulla o dalmática, si fueron eclesiásticos, y saya, capa* y esclavón, si fueron religiosos o laicos.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue, p. 528; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 393; González Mena, M.ª A. (1994), vol. 1, pp. 69-70; Sánchez Sanz, M.ª E. (1984), p. 54

Imagen devocional

Imagen* con un contenido eminentemente piadoso. Por lo general, suele tratarse de obras de gran monumentalismo y severidad, casi siempre policromadas y con un gran sentido gesticulante.

A la imagen devocional se les dota de un valor religioso, utilizándolas como medio para lograr una relación directa entre Dios y el fiel.

Ref.: Ramírez, J. A. (dir.) (1999), pp. 121-127

Imagen procesional

Imagen* de culto que acompaña una procesión litúrgica, representando, por lo general, a Cristo, la Virgen, apóstoles o santos patrones, y usualmente dispuestas sobre una base o sobre una parihuela*. Las imágenes procesionales pueden ser, a su vez, imágenes de vestir* y/o imágenes devocionales*. Los materiales de estas esculturas han ido cambiando. Durante el siglo XVI y comienzos del XVII las imágenes solían ser de cartón y lino, aunque durante el desarrollo de este último siglo se generalizan las de madera policromada, sobre todo en el foco vallisoletano.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* statue, p. 526; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* sculpture de procession, p. 216; Mateos Rodríguez, M. A. (coord.) (1993), pp. 30-33

Instalación

Manifestación entendida entre el arte objetual y el conceptual, entre la escultura* y la *performance* y, cuando incorpora la palabra o imágenes* en movimiento, entre la escenografía y la narratividad.

Este término fue utilizado por primera vez por el artista del *Minimal* Dan Flavin (1933-1996) para designar, a partir de 1964, sus obras realizadas con neones (tubos fluorescentes), que parecen no estar dotados de ninguna forma o significado. Su obra se caracteriza por la utilización sistemática de tubos de neón como elementos modulares, con los que realiza instalaciones que tienen como objeto la recreación del espacio sobre el que interviene. La atmósfera luminosa creada por Flavin modifica la percepción física y psicológica que obtiene el observador que, a su vez, penetra en la estancia donde se halla la instalación. Su precedente lo encontramos en las creaciones del Futurismo, Constructivismo ruso, Dadaísmo y Surrealismo.

[Fig. 85]

Ref.: Krauss, R. E. (2002), p. 198; Martínez Muñoz, A. (2001), p. 84; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 152

J

Jaquemart

Autómata* que representa, por lo general, una figura* alegórica o un hombre de armas, de madera o de plomo, y que señala las horas con la ayuda de un martillo que golpea sobre el timbre, la campana* o un yunque de un reloj.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 517

Jingyang

Uno de los elementos que forman parte del rollo vertical*, consistente en una varilla que sujeta el *tian** (cielo). Suele colocarse en la parte posterior y, por tanto, no visible.

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 152

K

Kagamibuta
En Japón, un tipo de *netsuke** cubierto por una tapa.
Ref.: Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 136 y p. 148

Kakemono
Pintura* colgante japonesa que puede enrollarse para su almacenamiento. El rollo está pintado en sentido vertical, a diferencia del *makemono**, que es horizontal.
Ref.: Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 164; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 223; Ocampo, E. (1992), p. 125

Kamanggabi
V. Yipwon

Katabori
En Japón, un tipo de *netsuke** con figuras antropomorfas* y zoomorfas* talladas.
Ref.: Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 136 y p. 148

Katolak
Máscara de carnaval* forjada en latón o hierro y sujeta al rostro con un pañuelo, típica de la fiesta de "Los Mamuxarros", celebrada en la localidad de Unanua (Navarra).
Ref.: Navarro Arriola, S. (2002), p. 148

Kore

En la Grecia arcaica, estatua* que representa a una mujer joven.

Las características físicas de las *korai* –sus expresiones faciales benévolas, su sentido de la disciplina y contención temporal– fueron pensadas para significar, en la mentalidad griega politeísta, algo más profundo que el bienestar corporal que ostensiblemente muestran los ojos modernos. Como ha dicho el historiador de las religiones antiguas Jean-Pierre Vernant, lo que hoy llamamos propiedades físicas se presentaba a los ojos de la sensibilidad religiosa griega como poderes de origen divino, más allá del ámbito de lo humano. La mayoría de las *korai* y sus equivalentes masculinos, los *kuroi**, parecen, por ejemplo, haber cumplido una función funeraria o votiva en conmemoración de los que murieron jóvenes mientras estaban en la plenitud de su vitalidad corporal. Su *kalos thanatos*, o muerte hermosa, se consideraba que los había salvado de la decrepitud de la vejez y los había dotado de una estatura heroica en la que las cualidades de la divinidad, expresadas a través del cuerpo, se habían hecho radiantes y eternamente visibles.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 529; Flynn, T. (2002), pp. 28-29; Speake, G. (ed.) (1999), p. 147

Korê

V. Kore

Kouros

En la Grecia arcaica, estatua* que representa a un hombre joven desnudo de pie, de tamaño natural o mayor, de cuerpo musculoso en una posición erguida, con los puños cerrados y el pie izquierdo ligeramente adelantado como si caminara. El rostro suele representarse con una expresión de tranquilidad.

La producción de escultura monumental en piedra parece haber comenzado hacia la mitad del siglo VII a.C. El contacto de los griegos con Oriente se incrementó después de la conquista de Egipto por Asiria el año 672 a.C., y la influencia egipcia es evidente en la estatuaria del Periodo Arcaico. Un tema favorito era el *kouros* y su equivalente femenina, *kore**.

Las funciones de los *kouroi* son múltiples. Algunos son funerarios, y estaban colocados sobre la tumba del difunto; otros pueden ser votivos, y estaban dedicados a un dios en un santuario. No guardan parecido alguno ni con el muerto, ni con el dedicante, ni con el dios. Solo traducen en forma de cuerpo humano, los atributos y los valores de lo divino. Por ejemplo, un *kouros* dedicado a un atleta expresa los dones que el dios ha dado al vencedor: vida, juventud, rapidez, fuerza, vitalidad, belleza. Lo mismo es aplicable a las *korai*.

Ref.: Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. (2002), p. 182; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* couros, p. 529; Flynn, T. (2002), pp. 28-30; Speake, G. (ed.) (1999), p. 147

Kudurru

Estela de frontera* que tenía carácter de documento de donación de tierras otorgadas por el rey a sus súbditos, familiares o templos. En una de sus caras contienen una inscripción cuneiforme, con las cláusulas de la donación y, en la otra, se esculpían en bajo relieve* representaciones simbólicas muy diversas y barrocas, las cuales se tallaban para que la piedra y los terrenos estuviesen bajo la protección divina.

Este tipo de estelas tenían un origen babilónico, llegando a formar parte del botín de los reyes del Elam.

Ref.: Almagro-Gorbea, M.ª J. (2005), p. 127

L

Lápida
Piedra llana en la que ordinariamente se pone una inscripción.
Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 431; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.349; La vida judía en Sefarad (1991), p. 252

Lápida conmemorativa
Lápida* que recuerda a alguien o algo, o hace conmemoración de ello.
[Fig. 36]
Ref.: Diccionario de la Lengua española (2001), p. 423; La vida judía en Sefarad (1991), p. 252

Lápida funeraria
Pieza plana y alargada, generalmente de piedra o metal, de carácter mortuorio, que cierra o señala una sepultura. Suele estar colocada en un recinto o edificio ya sea en horizontal, por lo general a nivel del suelo, ya sea en vertical contra un muro. Puede llevar, grabadas o esculpidas, inscripciones y ornamentos como epitafios, emblemas heráldicos, escudos de armas o efigies.
Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 61; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* monument funéraire, p. 533; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 228

Lápida sepulcral
V. Lápida funeraria

Lapis miliarius
V. Miliario

Larnaka
V. Caja cineraria

Larva
Máscara trágica* de aspecto fantasmagórico y sobrecogedor utilizada en el antiguo teatro clásico.
Los autores antiguos relacionan este término con las ánimas de los muertos. De ahí que también adquiera el sentido de fantasma perverso y que se aplique a una persona que está posesa ("larvatus"). Este hecho relaciona su uso en la escena en tramas de ultratumba o en apariciones de personajes ya fallecidos (quizás también como símbolo de la muerte), pues el adjetivo se aplica en contextos de una extrema palidez, propia de un cadáver o de alguna persona que empalidece aterrorizada ante el espectro ("larvalis"). Así lo demuestra el texto de Petronio, en el que narra el momento en el que un esclavo trae a la mesa un esqueleto completo de plata, con el que Trimalción reflexiona sobre la vulnerabilidad de la vida y lo que nos espera después de muertos.
El valor maléfico de esta máscara fantasmagórica se extiende desde la cultura griega a la romance, poniéndose de manifiesto en todas las épocas su poder sobrenatural para enturbiar a los vivos. Su imagen espectral, lúgubre y siniestra fue un asunto típico de la imaginería popular, por lo que parece evidente su extensión como máscara de teatro*. La expresión "introducirse en la máscara" puede referirse a la transformación de "larva" como espíritu en máscara funeraria*, usada en el plano del mimo. Sobre todo en el medievo se han documentado multitud de historias macabras y grotescas, de carácter infernal, que provocaban la risa cuando aparecían los actores con máscaras de muertos, y que aún se conserva en el Carnaval.
Un antecedente de este uso de máscara funeraria lo podemos encontrar en el texto de Suetonio, que narra los funerales de Vespasiano, en los cuales iba el mimo Favor portando la máscara funeraria del emperador imitando sus gestos y su voz "según era costumbre".
Ref.: González Vázquez, C. (2004), pp. 116-117

Lauda sepulcral
V. Lápida funeraria

Legba
Figura ritual* antropomorfa* femenina. Puede ser un espíritu protector, fetiche, o tener relación con algún culto de fecundidad. Su origen parece estar en la cultura ewe (Senegal), con la que tiene ciertas relaciones estilísticas. Algunos autores la consideran como representación de uno de los *vodum* (divinidad) mayores del panteón Fon, así como de sus distintas figuraciones simbólicas.
Ref.: Museo Nacional de Antropología (2005); Kerchache, J.; Paudrat, J-L. y Stephan, L. (1998), pp. 487 y 490

Lienzo
En pintura*, se denomina lienzo a todo tejido clavado sobre un bastidor* que sirva de soporte pictórico, cualquiera que sea la naturaleza de las fibras que lo constitu-

yan; puede ser de lino, cáñamo, yute o algodón, e incluso de mezclas de estas fibras. Por extensión, suele llamarse así también al cuadro* ya realizado.
La pintura sobre lienzo se practicó desde la Antigüedad sobre todo para los estandartes, aunque no se difundió hasta finales del siglo XV, especialmente desde Venecia, para pintar grandes telas en sustitución de los frescos y las tablas*. Su empleo se hizo habitual desde el siglo XVI, desbancando el de las tablas*, sobre todo en medianos y grandes formatos, al permitir, por una parte, poder ejecutar cuadros de unas dimensiones inimaginables para una pintura sobre tabla y, por otra, facilitar la manipulación y transporte de un lugar a otro, desmontando simplemente la tela de su bastidor y enrollándola. Esta circunstancia hizo que la tela se convirtiera en la preferida para pintores y coleccionistas, creándose un clima que lo convirtió en imprescindible y único soporte por sus buenas calidades para la pintura al óleo*.

[Fig. 96]

Ref.: Huertas Torrejón, M. (2010), pp. 114-115; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 439; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 200; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.377; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 231; Calvo Manuel, A. (1997), p. 132

Llamador procesional

Instrumento realizado en metales nobles, situado en el centro de las delanteras de las andas* y atornillado a la visera mediante pernos. Está compuesto por dos piezas, una de forma semiesférica y fija (yunque*) y la otra, asida a gonce, para que pueda abrirse o levantarse (martillo*).
Su función es la de hacer la llamada a los costaleros, mediante golpes secos y espaciados, con el fin de iniciar la marcha. Los capataces de las cofradías suelen designarla con el nombre de martillo.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 221; Burgos, A. (1998), p. 39 y pp. 82-83

Losa sepulcral

V. Lápida funeraria

M

Maccus
Máscara cómica* y personaje tipo de las farsas atelanas (v. Cicirrus*). Encarnación del tonto o pobre de espíritu, era glotón y perezoso, insolente e irónico. Se agitaba continuamente y hablaba piando como un polluelo, de donde procede el nombre de *pullus gallinaceus* que, junto con su peculiar fisonomía (nariz picuda, joroba y barriga prominente), le dio la condición de progenitor directo de Polichinela.
Ref.: Gómez García, M. (1998), p. 501

Makemono
Rollo horizontal* característico de China y Japón, que se sostiene con las manos. Es utilizado para realizar una pintura* o caligrafía.
Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 248; Ocampo, E. (1992), p. 136

Makimono
V. Makemono

Mandorla mística
V. Almendra mística

Manigueta
Mango que sobresale de los costados de las parihuelas*, en los respiraderos* de la parte frontal y trasera.

La manigueta simboliza las varas de las primitivas andas*.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 226; Burgos, A. (1998), p. 81

Maniquí

Figura* de bulto redondo* o armazón en forma de cuerpo humano, generalmente articulada y de talla natural, que puede adoptar distintas posturas. Los maniquís pueden fabricarse en distintas materias como la madera, cartón, cera, hueso, metal o crin recubierta de piel o tela.

Tiene varios usos, como el de probar, arreglar o exhibir prendas de ropa. En el arte de la pintura*, sirve especialmente como modelo* para el estudio de las posiciones del cuerpo humano y la disposición de los ropajes. En el circo, es utilizado especialmente por los payasos en algunos de sus números.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 315; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* mannequin, p. 521; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.438; Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* mannequin, p. 205

Manjú

En Japón, un tipo de *netsuke** que tiene forma de torta.

Ref.: Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), p. 136 y p. 149

Mano

Representación escultórica en bulto redondo* o en relieve* de la extremidad del antebrazo, que comprende desde la muñeca hasta la punta de los dedos.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* mano, p. 1.438

Mano de metate

Instrumento complementario de los metates* o rodillo de piedra, también llamado brazo de moler, de forma prismática, circular, rectangular o de estribo; en este último caso, con la parte inferior o superficie de majar convexa, lo que permite imprimir un movimiento mecedor; la parte superior o agarradera es un reborde saliente con dos protuberancias rectangulares hacia arriba, que sirve para quebrantar y hacer masa el maíz, etc.

Ref.: Los Mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala (1999), p. 134; Cabello Carro, P. (1980), p. 162

Mano de piedra de moler

V. Metate

Maqueta

Reproducción* en bulto redondo* o en relieve* a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, que representa algún sistema u objeto físico, en principio conocido, y que constituye un sustituto físicamente accesible para el entorno modelado, con el cual comparte las mismas leyes físicas. Destinadas al estudio o a ser contempladas, dicha reproducción representa el aspecto exterior del objeto figurado y pretende ser una representación literal de lo modelado. La maqueta puede estar realizada en distintos materiales, como arcilla, cera, madera, cartón, etc.

El sentido originario de este tipo de modelización, la escala, es el de "maqueta" ligado al término latino *modulus*, término específico de la arquitectura y utilizado para designar la unidad de medida que permite establecer las razones de proporcionalidad entre las partes de una obra.

En general, al sustituir físicamente lo modelado, la maqueta se puede manipular y someter a cálculos, medidas, pruebas, retoques, etc., que permiten mejorar la construcción objetiva del modelo o prototipo a construir, a la vez que permite conocer mejor lo estudiado al someterlo a pruebas en la maqueta que podrían ser inviables en el objeto real. Las funciones de las maquetas son variadas: en el mundo antiguo tiene carácter votivo; también puede tener una función lúdica, como elemento de juegos infantiles, o bien, servir de ensayo previo a la ejecución de un proyecto de arquitectura o escultura*.

[Fig. 77]

Ref.: Lorenzo, J. de (2009), pp. 140-141; Maderuelo, J. (2008), p. 374 y p. 386; Baudry, M-Th. (2002), p. 548; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta arqueológica

Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de un yacimiento o sitio arqueológico.

Las maquetas arqueológicas ayudan a la mejor conservación de los restos hallados e incluso a comprobar hipótesis reconstructivas a partir de la propia construcción de la misma.

En general, los yacimientos arqueológicos siguen siendo crípticas fuentes de información histórica para la mayoría de la sociedad. El visitante medio desconoce el sitio concreto y el contexto histórico global, por lo que los vestigios arqueológicos tienen que ser presentados y contextualizados. Los mecanismos para ofrecer una contextualización del sitio son múltiples. Visitas guiadas, reconstrucción de piezas, pantallas táctiles y, tradicionalmente, fotografías* y maquetas.

La maqueta contribuye a ofrecer una visión de conjunto, referencias espaciales y, en ocasiones, conjeturas sobre la forma, ubicación y relación de los edificios originales.

[Fig. 78]

Ref.: Maderuelo, J. (2008), p. 374; Pérez-Juez Gil, A. (2006), p. 169 y pp. 175-176; Baudry, M-Th. (2002), p. 548; Francovich, R. y Manacorda, D. (eds.) (2001), p. 130

Maqueta arquitectónica

Reproducción* a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de un monumento, edificio, construcción, etc. Destinadas a ser contempladas, representan el aspecto exterior del objeto representado. La maqueta puede estar realizada en distintos materiales, como arcilla, cartón o madera.

Aunque en el mundo antiguo este tipo de maquetas tuvieron un carácter votivo; en la actualidad han cambiado su funcionalidad por la de ensayo previo a la ejecución de un proyecto de arquitectura. Las maquetas arquitectónicas contemporáneas desempeñan un papel esencial en la preparación del diseño del edificio. Las maquetas de estudio son parte indispensable del proceso de diseño, prueban la proporción a escala; mientras que las maquetas de presentación suministran información. Además, a través de ellas se puede ver el profundo efecto del desarrollo de las nuevas técnicas y materiales. La introducción de nuevos plásticos y acrílicos, de las maquetas de fresado por computadora, cortadores de rayo láser y de inyección de agua, han permitido introducir nuevas formas de precisión en la industria; así, los diseñadores reproducen, a menudo con gran realismo, la reciente complejidad arquitectónica

que se puede encontrar tanto en las fachadas exteriores como en los detalles interiores de los actuales edificios.

Ref.: Maderuelo, J. (2008), p. 374; Preciado Herrejón, J. M. (2004), p. 41; Baudry, M-Th. (2002), p. 548; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de artes escénicas

Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de edificios, construcciones u objetos asociados a las artes pertenecientes al escenario. Destinadas a ser contempladas, las maquetas* representan el aspecto exterior del objeto representado. Pueden estar realizadas en distintos materiales, como arcilla, cera, madera, cartón, etc.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (vol. 1) (2009), p. 148; Maderuelo, J. (2008), p. 374; Baudry, M-Th. (2002), p. 548; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de avión

Reproducción* o modelo plástico, por lo general en bulto redondo* a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de una aeronave. Dicha reproducción pretende una representación literal de lo modelado. Destinada al estudio, al juego o a ser contemplada, representa el aspecto exterior del objeto figurado.

En general, al sustituir físicamente lo modelado, la maqueta* se puede manipular y someter a cálculos, medidas, pruebas, retoques, etc., que permiten mejorar la construcción objetiva del modelo o prototipo a construir, además de facilitar un mayor conocimiento de lo estudiado al someterlo a unas pruebas que serían inviables en el objeto real. Así, la maqueta de avión permite, por ejemplo, hacer pruebas de resistencia en un túnel aerodinámico, lo que proporciona una importante información sobre el comportamiento del avión real; además, un modelo de cabina de avión o de cámara espacial permite aprender a manejar el aparato al futuro piloto y a asimilar comportamientos de situaciones extremas que pudieran presentársele en una situación real.

Ref.: Lorenzo, J. de (2009), pp. 140-141

Maqueta de ayuntamiento

Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de una construcción para uso público. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera. En función de la finalidad a que vaya dirigida se realizará, por lo general, a unas escalas entre 1:500 y 1:200, casi siempre para ser incorporadas a una maqueta de terreno* o topográfica*. La escala 1:200 permite concretar detalles formales del inmueble. Cuando se realizan a escala más detallada (1:50) suele prescindirse de representar el entorno.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 18-19; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Wilkinson-Zerner, C. (1996), p. 53; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de barco

Reproducción* tridimensional o en relieve* a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de un navío, buque, nave, galeón, o de cualquier otro medio de transporte marítimo. Destinadas a actividades lúdicas, al estudio de una disciplina concreta o a la exhibición, representan el aspecto exterior del objeto figurado. La

maqueta* puede estar realizada en distintos materiales, desde arcilla, cera, madera, cartón, hasta la hojalata o el plástico.
Las funciones de la maqueta de barco, así como de las maquetas en general, son variadas; además de su función contemplativa, se han utilizado como objeto de estudio para comprobar hipótesis reconstructivas a partir de la propia construcción de la misma. Otro de los destinos habituales es el votivo y ritual. En Egipto, se han hallado numerosas y grandes maquetas de barco asociadas con cierto número de complejos funerarios reales y de la élite noble, sobre todo ligadas a las dinastías I y la V y, aunque aún se discute cuál era la función exacta de las embarcaciones y de las fosas con embarcaciones que se hallan en los contextos mortuorios, lo que sí está claro es que suelen responder tanto a propósitos prácticos (el barco era el medio de transporte principal en Egipto) como simbólicos (se creía que los dioses también viajaban en barco).
[Fig. 83]

Ref.: Maderuelo, J. (2008), p. 374 y p. 386; Hawass, Z. (2007), p. 79

Maqueta de canoa

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una embarcación de remo muy estrecha, ordinariamente de una pieza, sin quilla y sin diferencia de forma entre proa y popa. Suelen tener pintadas representaciones figuradas, como por ejemplo una ballena esquemática en la proa y un águila en la popa, animales clásicos de los habitantes de la costa noroeste norteamericana, los indios tlingit.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* canoa, p. 426; Martínez de la Torre, C. y Cabello Carro, P. (1997), p. 102; Sánchez Garrido, A. (1991), p. 83

Maqueta de casa

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una vivienda de uso privado. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera. En función de la finalidad a que vayan dirigidas se realizarán, por lo general, a unas escalas entre 1:500 y 1:200, casi siempre para ser incorporadas a una maqueta de terreno* o topográfica*. La escala 1:200 permite concretar detalles formales del inmueble. Cuando se realizan a escala más detallada (1:50) suele prescindirse de representar el entorno. En este tipo de maquetas suelen representarse los elementos más significativos de la fachada, de la cubierta, así como la composición volumétrica del inmueble. También se realiza la forma en que se asienta en el terreno y el modo como se relaciona con el entorno y las edificaciones más próximas. En ocasiones, la fachada o una parte de la misma puede estar recortada o ser transparente para permitir que los espacios interiores puedan ser apreciados y, con el mismo objeto, las fachadas o la cubierta pueden ser extraíbles.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 18-19; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de casa de campo

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una vivienda que está fuera de poblado y que sirve para cuidar del cultivo, para recrearse o para ambas funciones a la vez (cortijo andaluz, masía catalana, etc.). Estas maquetas pueden estar realizadas en distintos materiales, como arcilla o madera. En función de la finalidad a que vayan dirigidas se realizarán, por lo general, a unas escalas entre 1:500 y 1:200, casi siem-

pre para ser incorporadas a una maqueta de terreno* o topográfica*. La escala 1:200 permite concretar detalles formales del inmueble. Asimismo, suele proyectarse la forma en que se asienta en el terreno y el modo como se relaciona con el entorno. En ocasiones, la fachada o una parte de la misma puede estar recortada o ser transparente para permitir que los espacios interiores puedan ser apreciados y, con el mismo objeto, las fachadas o la cubierta pueden ser extraíbles.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 18-19; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* casa, p. 468

Maqueta de castillo

Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de una edificación fortificada. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de circo

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una carpa de circo*. Puede estar realizada en distintos materiales, como arcilla o madera.

Una de las primeras maquetas conocidas se realiza en Francia y representa un circo imaginario, *l´Universel Circus*, fue expuesta en el Empire de París, en 1936. Esta obra construida por G. Berger, tenía ocho palos, tres pistas* y dos escenarios, simulando un espectáculo completo con figurines*. En mayo de 1962, el Club del Circo francés organiza en Orleans, por primera vez en Europa y bajo el impulso de Jacques Garnier, una exposición de maquetas de circo.

Ref.: Denis, D. (1997), vol. 2, *s.v.* maquette, p. 206

Maqueta de edificación

Reproducción a escala que muestra en primer lugar las cualidades espaciales, plásticas y constructivas de obras, inmuebles, monumentos, etc., prestando en su proyección especial atención a la incorporación de la construcción proyectada en el entorno actual, es decir, su integración en la maqueta de terreno* que se ha preparado y que incluye las características topográficas, como el relieve, el tipo de superficie de acabado y la vegetación existente; a los edificios existentes a los que se añadirá el nuevo inmueble proyectado; a la trama urbana edificada, tráfico rodado y demás circunstancias de este espacio, así como, a los límites y a la urbanización existente que serán de interés a la hora de proyectar el espacio exterior del nuevo edificio. El grupo de maquetas de edificación se divide en maquetas arqueológicas*, maquetas de urbanismo*, maquetas de edificio*, maquetas de artes escénicas*, maquetas de estructura* y maquetas de interiorismo*.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 17

Maqueta de edificio

Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de una construcción para uso público o privado como vivienda. En función de la finalidad a que vayan dirigidas se realizarán, por lo general, a unas escalas entre 1:500 y 1:200, casi siempre para ser incorporadas a una maqueta de terreno* o topográfica*. La escala 1:200 permite concretar detalles formales del inmueble. Cuando se realizan a escala más detallada (1:50) suele prescindirse de representar el entorno. En las maquetas de edifi-

cio se acostumbra a representar los elementos más significativos de la fachada y de la cubierta, así como la composición volumétrica del edificio. También se realiza la forma en que se asienta en el terreno y el modo como se relaciona con el entorno y las edificaciones más próximas. En ocasiones, la fachada o una parte de la misma puede estar recortada o ser transparente para permitir que los espacios interiores puedan ser apreciados y, con el mismo objeto, las fachadas o la cubierta pueden ser extraíbles. Este tipo de maquetas, en ocasiones, pueden realizarse "por capas", con la finalidad de poder mostrar el interior de cada una de las plantas.
Dentro de las maquetas de edificación*, la subdivisión entre las de urbanismo* y las de edificios depende sobre todo de la escala elegida. Se clasifican como maquetas propias de urbanismo a las realizadas a escalas comprendidas entre 1:1.000 hasta 1:500 y, de forma excepcional, 1:200. Esto permite que, mientras en las de urbanismo se enfatiza en los volúmenes dispuestos en grupo que representan edificios, así como en las relaciones que existe entre ellos y el espacio intermedio que crean, en las de edificio lo que se pretende destacar son las cualidades constructivas, formales o funcionales de un inmueble específico.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 18-19; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de enterramiento

Maqueta arqueológica* destinada a resaltar los rituales funerarios desde la Prehistoria, así como a señalar la importancia de las creencias en la vida de ultratumba, con sus implicaciones cultuales o religiosas.

[Fig. 79]

Ref.: Marcilla de Parcual, F. R. (2002), p. 265

Maqueta de estructura

Maqueta de edificación* que muestra la distribución y el orden de las partes importantes de una determinada construcción, sin tener por ello que llegar a reproducir la imagen específica del edificio. Por lo general, se realizan a escalas comprendidas entre 1:200 y 1:20 y suelen presentarse sobre una base que represente su asentamiento real, dado que de él se derivará, en gran parte, la elección de la estructura. Las maquetas de estructura pueden servir de base para poder explicar los usos o el funcionamiento interno de un espacio pero, sobre todo, son útiles para mostrar el tipo de soluciones constructivas que se quieren utilizar.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 20

Maqueta de fuente

Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de una fuente*, normalmente enriquecido con modelos escultóricos. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de iglesia

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de un templo cristiano. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera.

En la iconografía cristiana, la maqueta de iglesia ha sido atributo de numerosos santos en su calidad de fundadores de la Iglesia: san Jerónimo o san Agustín, por ejemplo.

Ref.: Carmona Muela, J. (2003), pp. 15-16 y pp. 218-219; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de interiorismo

Maqueta de edificación* que suele mostrar uno o varios espacios que se encuentran en el interior de un edificio. Su finalidad es representar, a escalas entre 1:20 y 1:10, cualidades espaciales, lumínicas y las distribuciones interiores. Durante el desarrollo del proyecto de un edificio se construyen maquetas de los espacios interiores más singulares, como atrios, vestíbulos, escaleras o salas de conferencia, entre otros. A menudo, a partir de una maqueta de interiorismo se escogen los colores, materiales y mobiliario definitivo, ya que, en general, sirven para visualizar el efecto que estos producen en el interior del inmueble proyectado.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 20-22

Maqueta de jardín

Representación parcial de un espacio libre a escala menor que la maqueta de paisaje*, por lo general 1:500, 1:200 y 1:100, y en casos excepcionales se puede utilizar la escala 1:50. Las maquetas de jardín se realizan cuando se trata de proyectar el espacio libre privado de un condominio, el espacio circundante de una edificación aislada o determinados espacios urbanos. Para ello se planean caminos peatonales, zonas de juego para niños, instalaciones deportivas y piscinas al aire libre, áreas de acampada, así como cementerios, memoriales, jardines botánicos y zoológicos, teatros al aire libre, parques de diversa índole, jardines históricos y monumentales, plazas, zonas peatonales, patios interiores de manzana, terrazas y azoteas ajardinadas. Además pueden representarse pequeños elementos como fuentes, monumentos, torres panorámicas, estatuas*, etc. El elemento que destaca en estas maquetas es la cuidada realización de la topografía del terreno, así como la correcta elaboración y disposición de vegetación, muros y desmonte de tierra, caminos y zonas pavimentadas. Por otra parte, se recomienda incluir elementos que faciliten la comprensión de la escala empleada, como, por ejemplo, personas, automóviles, en general una representación del mobiliario urbano.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 15

Maqueta de kayak

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una canoa de pesca usada por los esquimales. Este tipo suele estar construido a partir de un armazón de madera y caña, con un revestimiento de membrana. El kayak podía tener más de un orificio o cabina, y el remo era simple o de doble pala.

Este medio de transporte tuvo una gran aceptación entre los indios tlingit (costa noroeste de América, área ártica), como embarcación de caza de propiedad individual. En la actualidad su uso ha sido sustituido por el de las embarcaciones de motor.

[Fig. 84]

Ref.: Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), p. 138; Verde Casanova, A. (1993), p. 7; Sánchez Garrido, A. (1991), pp. 81-82

Maqueta de medios de transporte
Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de todos los sistemas de medios para conducir personas y cosas de un lugar a otro. Destinadas a ser contempladas, las maquetas* representan el aspecto exterior del objeto representado. Pueden estar realizadas en distintos materiales, como madera, cartón, hojalata, plástico, etc.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* maqueta, p. 213; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* transporte, p. 2.213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de mezquita
Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, del edificio reservado a la oración en el islam. Destinadas a ser contempladas, las maquetas* representan el aspecto exterior del objeto representado. Las maquetas arquitectónicas* suelen hacerse de yeso, madera o celuloide (v. Maqueta de edificio*).

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), *s.v.* Maqueta, p. 462 y *s.v.* Mezquita, p. 480; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* maqueta, p. 213; Ocampo, E. (1992), *s.v.* maqueta, p. 137 y *s.v.* mezquita, p. 142

Maqueta de molino
Modelo* plástico a escala, aunque fiel a sus proporciones, de un edificio o conjunto de edificios con las diversas máquinas y elementos que albergan, y cuya actividad es la propia de la molinería (molinos harineros, aceiteros o almazaras, de chocolate, etc.). Estas maquetas pueden estar realizadas en distintos materiales, como arcilla o madera. En función de la finalidad a que vayan a ser dirigidas se realizarán, por lo general, a unas escalas entre 1:500 y 1:200, casi siempre para ser incorporadas a una maqueta de terreno* o topográfica*. La escala 1:200 permite concretar detalles formales del inmueble. Asimismo, suele proyectarse la forma en que se asienta en el terreno y el modo como se relaciona con el entorno. En ocasiones, la fachada o una parte de la misma puede estar recortada o ser transparente para permitir que los espacios interiores puedan ser apreciados y, con el mismo objeto, las fachadas o la cubierta pueden ser extraíbles.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), pp. 18-19; Reyes Mesa, J. M. (2001), p. 13; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.525

Maqueta de monasterio
Modelo* plástico, en tamaño reducido, de una casa o convento, por lo general fuera de poblado, donde viven en comunidad los monjes. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera.

[Fig. 81]

Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de palacio
Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de un palacio*. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera (v. Maqueta de edificio*).

[Fig. 82]

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de paisaje

Representación sobre una maqueta de terreno* de las formas de un paisaje a escala 1:500; 1:1.000, 1:2.500 y, de manera excepcional, 1:5.000. En estas maquetas se detallan las superficies destinadas a viales, vegetación, superficies de agua, árboles, grupos de árboles, bosques y arbustos, así como los edificios o grupos de edificios que se representan mediante volúmenes sencillos.

El principal objetivo de este tipo de piezas es el de resaltar las cualidades paisajísticas a través de una correcta modelación del espacio, así como la inclusión de elementos destacados como pueden ser la vegetación y los desmontes de terreno, o construcciones como torres de vigilancia, postes de alta tensión y presas hidráulicas, entre otras.

Estas maquetas son de utilidad en la fase del proyecto en la que se incluyen la construcción de jardines, parques temáticos, exposiciones universales o zonas de ocio, entre otras.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 15

Maqueta de poblado

Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de una población, villa o lugar.

Las maquetas arqueológicas* ayudan a la mejor conservación de los restos hallados e incluso a comprobar hipótesis reconstructivas a partir de la propia construcción de la misma. Este tipo de maqueta es uno de los recursos utilizados por la arqueología para la interpretación y estudio de la forma de vida doméstica, social y económica de un grupo de población.

Ref.: Maderuelo, J. (2008), p. 374; Pérez-Juez Gil, A. (2006), p. 169 y pp. 175-176; Baudry, M-Th. (2002), p. 548; Francovich, R. y Manacorda, D. (eds.) (2001), p. 130

1010

Maqueta de puente

Reproducción* o modelo* arquitectónico, en tamaño reducido, de un puente. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 213; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252; Ocampo, E. (1992), p. 137

Maqueta de sinagoga

Reconstrucción tridimensional a tamaño reducido, pero fiel en sus proporciones, de un templo judío. Destinadas a ser contempladas, las maquetas* representan el aspecto exterior del objeto representado. Las maquetas arquitectónicas* suelen hacerse de yeso, madera o celuloide (v. Maqueta de edificio*).

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), *s.v.* maqueta, p. 462; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), s.v. maqueta, p. 213; Ocampo, E. (1992), *s.v.* maqueta, p. 137 y *s.v.* sinagoga, p. 192

Maqueta de templo

Modelo* plástico, en tamaño reducido, de un edificio destinado pública y exclusivamente a un culto. Puede estar realizado en distintos materiales, como arcilla o madera. En el mundo antiguo las maquetas suelen tener un carácter votivo.

[Fig. 80]

Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de terreno
Reproducción a escala que muestra las características topográficas originales, así como la alteración que ocasiona el proyecto. En este tipo de maquetas se representan las superficies ajardinadas, de circulación y de agua. El paso de una maqueta de terreno a una de paisaje* es casi inmediato, y ambas se realizan a cualquier tipo de escala.
Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 14

Maqueta de torre
Modelo* plástico, en tamaño reducido, de un edificio de mucha más altura que superficie, que sirve para defenderse de los enemigos desde él, o para defender una ciudad o plaza, en las iglesias para colocar las campanas, y en las casas para esparcimiento de la vista y para adorno. La maqueta* puede estar realizada en distintos materiales, como arcilla o madera.
En el mundo antiguo las maquetas suelen tener un carácter votivo.
Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 63; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* torre, p. 2.199; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 252

Maqueta de tren
Modelo* plástico que reproduce en miniatura todos los componentes de un ferrocarril.
La aparición de este tipo de objetos coincide con la del propio tren, así como con su desarrollo. Los promotores de los primeros ferrocarriles, para persuadir a sus respectivos gobiernos de la eficacia de este medio de transporte, presentaban modelos reducidos de composiciones ferroviarias que hicieran más atractivos los nuevos ingenios. En España, el marqués de Salamanca, promotor del segundo ferrocarril peninsular, Madrid a Aranjuez, presentó a la reina Isabel II, en la década de 1840, un ejemplo de composición que transportaría a los miembros de la corte desde Madrid hasta la ciudad ribereña.
Ref.: García Lozano, I. (coord.) (2001), p. 60

Maqueta de urbanismo
Reproducción a escala compuesta de volúmenes dispuestos en grupo que representan edificios y muestran las relaciones y el espacio que se producen entre ellos. Por lo general, se construye sobre la base de una maqueta topográfica*, y es utilizada como maqueta de conjunto o situación general, adoptando unas escalas comprendidas entre 1:1.000 y 1:500, o bien es empleada como maqueta de un sector o fragmento del conjunto, en este caso, con escalas que van desde 1:500 a 1:200. Hay que tener en cuenta que en el diseño urbano la representación de calles, plazas y pasajes requieren en todo caso escalas mayores, como 1:100 o 1:50. Por último, en las maquetas de conjunto de ordenaciones regionales y planificaciones a gran escala se utilizan escalas inferiores a 1:1.000 (1:2.500).
Dentro de las maquetas de edificación* la subdivisión entre las de edificio* y las de urbanismo dependerá de la escala elegida.
Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 18

Maqueta escenográfica

Modelo a escala de un decorado* producido por el diseñador para mostrar su esquema de diseño.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.121

Maqueta ferroviaria

Modelo* plástico a escala, aunque fiel a sus proporciones, de un paisaje ferroviario real o imaginado. Por lo general a escala H0 (3,5 mm/ft, la más común en el mundo del modelismo, ya que su medida es la más precisa para ser reproducida en detalle, a la vez que permite montar un circuito), aunque también existen maquetas a escalas 1/12, 1/20, etc. Además de todas las instalaciones ferroviarias: vías, desvíos, puentes, túneles, estaciones, etc., suele contar con todos los detalles propios de su entorno, como puedan ser viajeros, mozos de estación, señales, etc., además de casas, árboles, y demás construcciones que puedan conformar su hábitat.

El poder de fascinación de este "juguete", de su diseño y ejecución libre e imaginativa se fraguó apenas nació el propio ferrocarril, surgiendo con él los trenes a escala (v. Maqueta de tren*), que en España tienen más de 100 años de historia, desde las primeras reproducciones en latón, madera u hojalata, con mecanismo de cuerda, hasta los actuales eléctricos.

Ref.: http://www.museodelferrocarril.org (2011); García Lozano, I. (coord.) (2001), p. 60

Maqueta topográfica

Representación a escala del entorno y de los elementos existentes que, por lo general, sirven de base para insertar las maquetas de edificio* o las de edificación*.

Dentro de las maquetas topográficas se pueden distinguir las de terreno*, las de paisaje* y las de jardín*. Las de paisaje o de jardín recogen, en primer lugar, la descripción de las cualidades espaciales del entorno. En este último tipo de maquetas se suele trabajar a una escala relativamente grande con el objetivo de que, además de la orografía y la vegetación, sea legible el tipo de revestimiento del suelo y otros detalles de acabado. Las maquetas de terreno casi siempre se realizan como un instrumento de trabajo fácilmente modificable, que ha de continuar sirviendo a medida que evoluciona el proyecto. A las maquetas de representación topográfica les corresponde, además de la representación de la vegetación y de la reproducción en relieve del terreno, la reproducción de sistemas generales o de superficies de agua, en el caso de zonas marítimas o fluviales. También permiten significar todo tipo de pavimentos, que incluso pueden combinarse con elementos que proporcionen la idea de escala, como, por ejemplo, figuras humanas, automóviles y mobiliario urbano. Estos elementos se fabrican a escalas, desde 1:2.500 hasta 1:50.

La finalidad de las maquetas topográficas es la representación en relieve de terrenos, la reproducción de jardines o cementerios. La reproducción a escala de plazas y de sistemas varios pertenece tanto a este grupo como al de maqueta de edificación.

Ref.: Knoll, W. y Hechinger, M. (2009), p. 14

Marco

Bastidor* de madera que enmarca un panel u hoja* de madera, o de otro material, en puertas, ventanas, espejos, trabajos artísticos bidimensionales o en relieve*, cua-

dros*, relojes, etc. A menudo se le da un acabado decorativo. En una ventana, el marco está formado por dos jambas, un cabio superior y otro inferior. Este elemento se utiliza como remate exterior a modo decorativo y protector.

[Fig. 92]

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 458; Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 223; Villarquide Jevenois, A. (2005), vol. 2, p. 599; Ching, F. D. K. (2005), p. 269; Calvo Manuel, A. (1997), p. 139

Martillo (2)

Parte móvil del llamador procesional*, está asido al gonce y articulado mediante bisagra para que pueda abrirse y cerrarse.

Los capataces de las cofradías suelen designar con este término al llamador procesional.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 221; Burgos, A. (1998), p. 39 y pp. 82-83

Máscara

Representación escultórica o pieza moldeada, en diferentes tipos de material (cerámica, yeso, cartón, etc.), de la parte anterior de la cabeza*, que reproduce un rostro humano o animal. Puede realizarse en bajo*, medio* o alto relieve*.

La máscara puede tener diferentes funciones: lúdicas, de representación, ceremoniales* o funerarias*. Llevar una máscara permite al portador dejar de ser uno mismo y encarnar lo otro o al otro, y la ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser; esto constituye su carácter mágico, tan presente en la máscara de teatro* griega como en la máscara ceremonial* africana. Entre los antiguos griegos, se utilizaba frecuentemente para expresar lo sobrenatural lo que implicaba al espectador en una relación de fascinación. A ciertas divinidades se les representa mediante máscaras en los rituales, como Dioniso. En muchas escenas de vasos vemos la máscara de Dioniso colgada de un pilar*, vestido con ropajes, alrededor del cual se desarrolla el culto. Culto en el que los participantes a menudo van, a su vez, enmascarados. En los rituales de *Ártemis Ortia*, en Esparta, las jóvenes generaciones realizan una danza de máscaras antes de entrar en el mundo adulto.

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 74-75; Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 64; Bruit Zaidman, L. y Schmitt Pantel, P. (2002), p. 184; Cirlot, J. E. (1997), pp. 307-308

Máscara antropomorfa

Representación escultórica o pieza moldeada, en diferentes tipos de material (cerámica, yeso, cartón, etc.), de la parte anterior de la cabeza* y que reproduce un rostro humano. Puede realizarse en bajo relieve*, medio relieve* o alto relieve*.

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 74-75; Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 64

Máscara ceremonial

Máscara* utilizada en un contexto mágico-religioso o en representaciones rituales a lo largo de las épocas, culturas y lugares. Se articula dentro de un conjunto compuesto por dos elementos. En primer lugar, la máscara propiamente dicha o elemento primario, que oculta la cabeza del portador, y que se subdivide en dos cuerpos: la cobertura que envuelve la cabeza, y la talla que, en ocasiones, suele tener en su

interior almohadillas elaboradas con fragmentos de telas o fibra vegetal para proteger el punto de contacto con el rostro o la cabeza. En segundo lugar, el disfraz o elemento secundario, que oculta por completo el cuerpo; puede aparecer ceñido, conformando las extremidades, o con faldas que engloban el conjunto en un único volumen. En muchos casos, se ven complementados por bastones, sonajeros, zancos, etc. El material fundamental es la madera, aunque existen piezas elaboradas con ramas y hojas, tejido o metal. Las de madera muestran dos superficies. La primera, por lo general, es lisa, con un acabado llano y suave debido al pulimento. También puede ser áspera, sin un acabado perfecto, lo que enfatiza el dramatismo. El interior, presenta, a veces, un acabado irregular, al no tener carácter representativo. Los motivos decorativos cambian según la función y la sociedad o clan al que pertenece la pieza. Pueden representar rostros o cabezas humanas o animales, combinaciones de ambas, figuras estilizadas que pueden caer en lo abstracto, imágenes de objetos de uso cotidiano o simplemente conceptos reconocidos por todos. Las dimensiones varían según su portador sea joven o adulto, hombre o mujer, o por la estructura que soportan, que puede medir hasta 4 o 5 m de altura, en las verticales, y 1 o 2 m de anchura en las horizontales. El peso también oscila según se utilicen maderas duras y pesadas o blandas y ligeras. La sujeción varía según el tipo. Pueden anudarse bajo la barbilla o detrás de la cabeza por medio de correajes de piel, materia textil o fibra vegetal. Suelen ofrecer distintos tipos de orificios para la visión, ventilación y audición o, alrededor de la pieza, para la sujeción de los accesorios. Los modelos básicos, atendiendo al principal punto de apoyo, son: la máscara-casco*, la máscara-cresta*, la máscara-facial*, la máscara-frontal*, la máscara-manual* y la máscara-yelmo*.

En algunas sociedades con creencias animistas, este tipo de máscara debe ocultar la totalidad o parte de la cabeza porque el actor o danzante debe perder su protagonismo en beneficio del ser o ente al que representa y da vida. Las máscaras tienden a funcionar como "imanes" que atraen las fuerzas vitales que deambulan alrededor del poblado, sus gentes o lugares de culto. La fuerza puede provenir de hombres o seres superiores y tener un carácter positivo o negativo. Estas energías son captadas para recibir beneficio de ellas o para apartarlas de la comunidad y con ello evitar posibles males. Las funciones de las máscaras varían en virtud de las ceremonias en las que participan: funerales (pueden representar al fallecido o a los antepasados del clan); ritos iniciáticos (indican con ellas su grado dentro de la jerarquía social); ritos devocionales (representan a dioses mayores o menores, espíritus o antepasados definidos); altares* rituales (pueden utilizarse como base donde se realizan los ritos propiciatorios). Los personajes que portan las máscaras pueden representar las escenas en solitario, por parejas o en grupos. Participan en bailes o en escenificaciones teatrales que emulan las posturas de animales o escenas determinadas. El uso de la máscara, por lo general, queda restringido a los hombres iniciados de las sociedades secretas o grupos de edad, lo que no excluye, aunque sea en muy reducidos casos, la utilización de estas piezas por las mujeres. Resulta particularmente sorprendente la extraordinaria variedad de funciones entre las formas humanas y animales de las máscaras africanas y, en menor medida, de las de Oceanía. En África, por ejemplo, las variaciones sobre el uso de los cuernos y, en general el de las defensas, son objeto de metáforas accesibles a los diferentes grados dentro de los ritos iniciáticos. Las grandes orejas pueden representar tanto

la agudeza auditiva como la inteligencia de saber escuchar; bocas muy abiertas, la voracidad amenazante o el poder de la palabra; grandes mejillas, la prosperidad o la autoridad. En los cultos precolombinos, se realizan representaciones de espíritus, dioses o demonios en las más variadas formas y materiales. Ya en un contexto general, desde finales del siglo XVI hasta nuestros días, se siguen representando mascaradas con la eterna lucha entre dios y el diablo. El diablo, como en la tradición europea, es comúnmente representado por un animal o por un rostro humano complementado con atributos animales. La aparición de los demonios suele ser el punto culminante de cualquier celebración

Ref.: Masques. Chefs-d´oeuvre des collections du musée du quai Branly (2008), pp. 9-11; Romero de Tejada, P. (1999), p. 19; Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), C. Varela Torrecilla, p. 150; Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), pp. 10-13; Ocampo, E. (1992), pp. 138-139

Máscara cómica

Máscara de teatro* utilizada para representar a tipos vulgares y de caracteres burlescos. En las máscaras de teatro, sean estas cómicas o trágicas*, siempre se distinguirán las que representaban a personajes masculinos de las que caracterizaban a los femeninos.

Ref.: Hernández Guerrero, J. A. (2006), p. 290

Máscara de carnaval

Máscara* que representa un falso rostro en cartón pintado y que se coloca sobre la cara para disfrazarse.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 525; Ocampo, E. (1992), p. 139

Máscara de teatro

Pieza de tela, seda, cerámica o material plástico que cubre la cara de un actor para simbolizar el personaje que representa en escena. En la pieza se acentúan los rasgos produciendo una expresión cómica o trágica.

La máscara* ha sido utilizada en el teatro desde sus orígenes con varias finalidades: la de no ser reconocidos (disfraz), la de objetivar los rasgos característicos de los distintos tipos y personajes, la de introducir un elemento de distanciación, y la de permitir, en los antiguos teatros griegos y romanos, que el carácter de cada personaje fuera más fácilmente identificable por el público situado en las localidades altas. En estos teatros, se reproducen máscaras con diferentes expresiones (seriedad, dolor, ferocidad, puerilidad, adolescencia, senectud, señoría, villanía, etc.). En el teatro clásico griego, los actores portaban máscaras pintadas con una boca sonriente, para denotar la comedia, o bien torva, con un rictus amargo, para la tragedia. Reproducidas juntas componen el emblema universal del teatro.

En Occidente, el uso más frecuente de la máscara en el teatro es la de completar, junto con el vestuario y, eventualmente, el maquillaje, la caracterización del personaje. Los maquillajes rudimentarios realizados con sustancias vegetales constituyeron las primeras máscaras, fusionadas, de esta manera, con el propio rostro del actor.

En India el uso de máscaras corresponde a un teatro ritual: cubre y transforma, despersonaliza al actor y contribuye a la creación de un espacio mágico.

Pero, sin duda, las máscaras usadas en Japón son las que ofrecen mayor riqueza significativa. Las empleadas por el primer actor están hechas de cedro japonés, el

anverso es de color piel, mientras que el reverso se pinta de color negro y permite representar a un dios, un guerrero, una mujer o un demonio.

[Figs. 53 y 54]

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.139; Trastoy, B. (2006), pp. 123-125; Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Gómez García, M. (1997), p. 529; Ocampo, E. (1992), pp. 138-139; Portillo, R. y Casado, J. (1988), pp. 98-99

Máscara funeraria

Máscara* que representa la cara de un difunto utilizada a lo larga de las épocas, lugares y culturas. Por lo general, está modelada del natural tomando la impresión del rostro en una materia maleable, siendo posteriormente trasladada a otra más duradera, a veces en materiales preciosos. Se puede colocar sobre el sarcófago* o sobre el cuerpo de la persona fallecida.

En el antiguo Egipto responden, en origen, a las dificultades del egipcio de comprar un sarcófago*, debido a lo elevado de su precio, por lo que tuvo que sustituirlo cubriendo su rostro con una máscara de madera, tapando el resto del cuerpo con un material, como el adobe o elementos vegetales que, en la actualidad, no se han conservado por lo perecedero de sus materiales. En realidad respondería a una parte de la tapadera del ataúd, la correspondiente al rostro del difunto. A partir de la Baja Época, y sobre todo en el Periodo Grecorromano, los rostros de las momias se cubrían con unas mascarillas de pseudocartonaje hechas de distintas capas superpuestas de lino prensado y estuco, sobre las que se pintaban los rasgos más o menos convencionales del difunto; en ocasiones la piel estaba recubierta con un pan de oro. Otro material utilizado en la elaboración de estas mascarillas fue el yeso, incrustándose los ojos en piedra blanca y negra imitando el globo ocular y el iris. Los fenicios utilizaron estas máscaras de oro de rostro humano como protección al difunto contra los malos espíritus, obstruyendo la boca con esta. En Roma, estas máscaras fueron sustituidas por auténticos retratos del difunto, fuese hombre o mujer, pintados en planchas de madera y colocados sobre el rostro; el realismo de sus facciones y expresiones nos han permitido conocer el aspecto externo, las modas de los peinados y vestidos. En la cultura nazca destacan unas máscaras de oro que marcarán el surgimiento de la orfebrería en la costa sur del Perú. En comparación con otros pueblos prehispánicos del antiguo Perú, los orfebres nazcas parecían haberse limitado a la fabricación de algunas piezas, en su mayoría de oro, destinadas a adornar el cuerpo de los miembros de la élite dentro de los rituales funerarios dedicados a estos últimos. En el arte nazca, la máscara funeraria representaba el rostro de un sujeto a menudo ilustrado: un ser mítico cuya cabellera se componía de añadiduras terminadas en cabeza de serpiente. La máscara está constituida de una hoja de oro trabajada con martillo, cuidadosamente pulida y después calada según la forma deseada. Entre los mayas era costumbre cubrir el rostro de los personajes importantes en el momento de ser inhumados con una máscara que reproducía sus rasgos; generalmente eran de mosaicos de jade con incrustaciones de otros materiales preciosos y de gran valor, de ahí que solo determinados miembros de la nobleza podían realizar el viaje al otro mundo provistos de una lujosa máscara funeraria.

[Fig. 55]

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Doumet-Serhal, C. (2007), p. 70; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* Masque, p. 523; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), M.ª C. Pérez

Díe, p. 358; Los Mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala (1999), p. 171; Ocampo, E. (1992), pp. 138-139; De gabinete a museo. Tres siglos de historia (1993), M.ª C. Pérez Díe, p. 508

Máscara ritual

V. Máscara ceremonial

Máscara trágica

Máscara de teatro* que expresa la violencia de las pasiones; se le suele representar con un alto tupé y la boca grande y prominente.

En las máscaras de teatro, sean estas cómicas* o trágicas, siempre se distinguirán las que representaban a personajes masculinos de las que caracterizaban a los femeninos.

Ref.: Hernández Guerrero, J. A. (2006), p. 290

Máscara zoomorfa

Representación escultórica o pieza moldeada, en diferentes tipos de material (cerámica, yeso, cartón, etc.), de la parte anterior de la cabeza y que reproduce un rostro animal. Puede realizarse en bajo relieve*, medio relieve* o alto relieve*.

Ref.: Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 74-75; Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 64

Máscara-casco

Tipo de máscara ceremonial* donde la pieza principal apoya sobre la cabeza, ciñéndose con lazos por debajo de la barbilla. Muchos de estos cascos pueden encajar hasta los ojos o la nariz, viéndose el exterior a través de una abertura que se disimula con las facciones del ser representado, sea el caso de una boca abierta o bien a través de leves orificios elaborados a propósito. De la base de estas piezas cuelgan los elementos secundarios, disfraces de tela y rafia, que cubren por completo la cabeza del portador. En los casos en los que el casco no llega a la altura de los ojos, se mira al exterior a través de los tejidos o mantos de fibra vegetal. El núcleo de madera puede presentar una estructura simple o compuesta, con cabezas humanas o animales y, a su vez, servir de base a una figura* o grupo escultórico*. También es posible su articulación por pisos. Muchas piezas, debido a su tamaño, han de sujetarse con las manos para mantener el equilibrio.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), pp. 12-13

Máscara-cresta

Tipo de máscara ceremonial* compuesta por una talla de bulto redondo* que puede independizarse como escultura*. Se asienta sobre un casquete al que se sujeta por medio de grapas metálicas o cuerdas. A su vez, el casquete se ajusta a la cabeza como si fuera una máscara-casco*.

Se pueden encontrar crestas que pertenezcan a otras tipologías y deben diferenciarse de estas ya que forman parte de las estructuras de las mismas. Este sería el caso de la máscara-casco, facial*, frontal* y yelmo*.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), p. 13

Máscara-facial

Tipo de máscara ceremonial* que se apoya por completo sobre la faz y cubre un porcentaje muy elevado del rostro. Se ciñe a la cabeza por medio de un casquete,

que engloba el cráneo, o mediante cinchas. Se observa el exterior a través de orificios en los ojos realizados a propósito de forma disimulada. Puede ser simple o con estructura.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), p. 13

Máscara-frontal

Tipo de máscara ceremonial* cuya pieza principal se apoya en la frente. Este prototipo está a medio camino entre la máscara-casco* y la facial*. La talla se ciñe mediante lazos por debajo de la barbilla o detrás de la cabeza y se mira al exterior a través de orificios en la zona inferior de la pieza o por debajo de ella. El rostro se cubre con elementos secundarios.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), p. 13

Máscara-manual

Tipo de máscara ceremonial* que se sostiene con la mano. Un asa soporta el conjunto, que puede ser un rostro humano o un rostro animal superpuesto a la cara; la talla también puede representar una cabeza completa.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), p. 13

Máscara-yelmo

Tipo de máscara ceremonial* que cubre la cabeza por completo y se apoya, normalmente, sobre los hombros. Se talla en un solo tronco. Tiene orificios para la visión y la respiración.

Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), p. 13

Mascarilla

Máscara de teatro* que cubre el rostro, desde la frente hasta el labio superior, dejando al descubierto la zona de la boca. La mayoría de las máscaras usadas en la *Commedia dell´Arte* eran de este tipo.

Este término en mayúsculas se refiere a un tipo clásico de la *Commedia dell´Arte*, el criado astuto que soluciona los problemas de su señor. Cobra este nombre en varias obras de Molière, como *El atolondrado*, *El desdén amoroso* y *Las preciosas ridículas*.

Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, pp. 1.140-1.141; Gómez García, M. (1997), p. 529; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 99

Mascarilla funeraria

V. Máscara funeraria

Mascarón

Gran cabeza* elaborada, por lo general, en estuco sobre piedra y que suele adornar la parte exterior de los edificios, normalmente los basamentos de los templos, flanqueando la escalinata principal. Suele estar heroizado, inserto en un clípeo* o disco. Los mascarones se utilizan también como adorno en ciertas obras de arquitectura, por lo común como orificios de fuente, para lo que tan solo se precisa añadir un tubo para el agua.

En el periodo preclásico maya, los mascarones fueron la forma básica de la escultura* arquitectónica, y según se adentra el periodo clásico disminuye su presencia, para ser sustituido por otras formas como dinteles, paneles y frisos. En Europa, ya en el Renacimiento, es el término empleado para designar un ornamento esculpido con cara fantástica o grotesca, que decora una clave de arco, una cornisa, un entablamento y, en ocasiones, un capitel. Algunos fueron colocados a la entrada de las viviendas, como en el caso de los indios nutka (isla de Vancouver, Canadá), iconografía que posteriormente dio lugar a los postes heráldicos o totémicos*.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 523; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 444; Martínez de la Torre, C. y Cabello Carro, P., p. 23; Sanz, L. T. (1998), p. 96; Cirlot, J. E. (1997), p. 308

Mascarón de proa

Figura* colocada como adorno en lo alto del tajamar de los barcos.

[Fig. 50]

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.462

Matriz

Molde* con el que se da forma a algo o en el que se funden objetos de metal que han de ser idénticos.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.469

Mazonería

Término que define, de modo genérico, toda labor constructiva realizada en cal y canto. Aplicado a los retablos*, hace referencia únicamente a su parte arquitectónica, distinguiéndola de las esculturas* y pinturas* que puedan estar insertas en ella.

Ref.: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm (2010)

Medallón

Elemento arquitectónico ornamental en relieve* de forma circular, oval o elíptica, por lo general rodeado por una moldura, de carácter parietal, y en cuyo interior contiene figuras* pintadas o en bajo relieve*. Se sitúa normalmente en los paramentos exteriores. Los medallones abundan como elementos decorativos en algunos estilos arquitectónicos, como en el Renacimiento, especialmente en el Plateresco español.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 346 y p. 459; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 475; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 64; Baudry, M-Th. (2002), p. 503; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 447

Medio baldaquino

Derivación del retablo baldaquino*, sostenido por columnas alrededor, seccionado en el centro del mismo. De esta manera, se convierte en un retablo de pared sin circulación.

Ref.: Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 395

Medio relieve

Relieve* en el que las diferentes formas sobresalientes, que se adhieren o no a un fondo plano, convexo o cóncavo, representan entorno a la mitad del volumen real de un cuerpo o de un objeto.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* demi-relief, p. 502

Medio-relieve
V. Medio relieve

Mediorrelieve
V. Medio relieve

Mesa
Nombre específico con el que se conoce a las andas* en Málaga.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 27

Mesa de altar
Parte horizontal que forma el cuerpo superior del altar*. Debe ser de piedra natural, de una sola pieza, antaño lo bastante grande como para recibir el crucifijo, el cáliz y la hostia, y entonces se denominaba piedra de consagración. En la liturgia bizantina, la mesa de altar ocupa un lugar privilegiado en el templo y está coronada o cubierta por un ciborio o baldaquino* de altar.
Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Franco Mata, A. (2003), p. 215; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 46; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* autel, p. 73; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* autel, p. 30

Mesa de consagración
V. Mesa de altar

Metate
1020 Piedra de moler, tallada normalmente en piedra volcánica rectangular, de aproximadamente 50 cm de largo por 30 cm de ancho, característica de los mayas (la cultura maya se extiende por las Tierras Altas de Guatemala y El Salvador, en la costa del Pacífico; las Tierras Bajas del Sur, en los actuales estados de Tabasco, noreste de Chiapas y sur de Campeche, y las Tierras Bajas del Norte, la actual península de Yucatán). Se usa principalmente para moler maíz y tubérculos, alcanzando la categoría de ceremoniales cuando las piezas son más elaboradas, caracterizadas por exhibir soportes con diseños zoomorfos, como serpientes estilizadas, felinos u otros animales propios de la región a la que pertenecían. Suelen hallarse como ofrenda en los enterramientos junto con cerámicas, colgantes de jade, conchas, oro, etc. En la región de Nicoya (Costa Rica), son característicos los metates con plato sin reborde y con tres patas. Tienen forma de felino, serpiente, ave o humana. Su cabeza sobresale de la bandeja justo sobre la parte delantera, con adornos de arabescos. En la vertiente atlántica y en la región del Diques, se introducen en el Postclásico los metates en forma de jaguar, con cuatro patas que imitan las del animal, una cabeza* tallada en bulto redondo* y una cola que se curva hacia atrás buscando una pata y formando el asa; la bandeja puede ser plana sin reborde o muy profunda para contener tubérculos. Un tercer grupo corresponde a la vertiente atlántica, contemporáneos de los anteriores, sin reborde; estos metates tienen tres patas y un panel volante calado y totalmente aéreo que va entre las patas. En este panel están esculpidas figuras antropomorfas* que, a veces, llevan la máscara* del cocodrilo.

Las piedras de moler alcanzan en numerosas ocasiones la categoría de esculturas*, tomando un claro significado ritual como mesas ceremoniales.

Ref.: Los Mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala (1999), p. 134; Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995), C. Varela Torrecilla, p. 130; Cabello Carro, P. (1980), pp. 78-79

Metlapil

V. Metate

Miliario

Columna, hito*, piedra, etc., que en la Antigüedad clásica indicaba la distancia de 1.000 pasos. Estos *lapides* solían tener la forma de una columna de 1,5 m a 2 m de alto y 0,60 m de diámetro. En una de sus caras hacia lo alto, se inscribía el nombre del magistrado o del emperador, constructor o restaurador de la vía, y el número del miliar, primero de manera sencilla y más tarde exornado con una cornisa en romo y la inscripción en una cartela.

En Roma, se elevaban a la orilla de los caminos para indicar las distancias, colocadas cada cuatro millas romanas (5.884,92 m); el primer *lapis miliarius* se levantó en el Foro de Roma, entre las *rostras* y el templo de Saturno. Se usaron antes de que Cayo Graco su inventor, según Plutarco, les diese forma legal o los aplicase a todas las vías. En la península ibérica, se utilizaron los miliarios sobre soportes cilíndricos y de dimensiones algo más reducidas que los de época imperial. En su formulario incorporan, además de la indicación de las millas, el nombre del gobernador provincial con el título de "procónsul".

[Fig. 34]

Ref.: Díaz Ariño, B. (2008), pp. 58-59; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 482

Mimbar

V. Minbar

Minbar

Cátedra de la mezquita o púlpito en forma de escalera que lleva a una plataforma elevada, a la que se sube el *imam*, que dirige la plegaria durante las oraciones del Viernes, de modo que los creyentes puedan verle a la vez que oír bien su voz en toda la sala de oración. La construcción se realiza habitualmente en madera tallada, a veces en piedra, y se sitúa en la mezquita a la derecha del *mihrab*. La forma del conjunto proclama la continuidad de la tradición; adopta siempre la figura de una escalera más bien estrecha, dispuesta entre dos paredes y casi siempre provista de pasamanos. A partir del periodo selyúcida, se ha añadido a esta estructura un baldaquino* o cúpula que cubre el peldaño superior y una puerta al pie de la escalera. Estas adiciones se han limitado a acentuar el carácter simbólico del *minbar*, que corresponde a la escalera de los mundos –los niveles más espaciados son el mundo corpóreo, el mundo psíquico y el mundo del espíritu puro– y al trono en cuanto lugar "polar". La importancia de estos púlpitos se aprecia en el hecho de que, la mayoría de las veces, están bellamente ornamentados.

El prototipo de *minbar* era una especie de escabel con gradas que el Profeta usaba en su mezquita de Medina para hablar a los fieles reunidos. Según algunas autori-

dades tradicionales, este escabel tenía tres peldaños. El Profeta se sentaba en el tercero y apoyaba los pies en el segundo. Posteriormente, Abu Bakú, el primer califa, se sentó en el segundo peldaño, con los pies en el primero; ´Umar, el segundo califa, tomó asiento en el tercer peldaño, al tiempo que sus pies se apoyaban en el suelo. El sentido jerárquico de los peldaños es evidente. De acuerdo con otras fuentes, el *minbar* primero de Medina tenía seis escalones. Los *manabir* (plural de *minbar*) más antiguos que aún subsisten tienen de siete a once, proliferación de peldaños que se explica por la costumbre de que el *imam* predique el sermón del Viernes desde uno de los peldaños inferiores. Entre las dos partes canónicas del sermón (la exhortación a los fieles y la alabanza del Profeta), se sienta un instante en el siguiente escalón. Los peldaños superiores del *minbar*, y sobre todo, el más alto, adornado con un testero como si fuera un trono, permanecen vacíos: evocan la función preeminente del Profeta. El conjunto del *minbar* tiene una gran carga simbólica. La puerta cerrada nos adentra en un espacio sagrado, aislado del mundo profano; la escalera simboliza una escala que partiendo de la tierra llega hasta el cielo. Originalmente servía no solo para predicar, sino también como trono o tribunal de Mahoma y los califas, los guías religiosos y políticos de la comunidad. Cuando los fieles aumentaron y las mezquitas se agrandaron, también se hicieron necesarios *manabir* más altos, que además fueron cada vez más decorados y artísticos. En la actualidad, el *minbar* sirve exclusivamente como púlpito para el sermón (*khutba*) de la oración del Viernes.

Ref.: Momplet, A. E. (2008), pp. 289-290 y *s.v.* mimbar, p. 397; Découvrir l´art islamique (2007), *s.v.* minbar, p. 260; Benouis, F. et Ouadi, B. (2007), p. 155; Roux, J-P. (2007), pp. 302-303; Hattstein, M. y Delius, P. (eds.) (2007), p. 23, p. 257 y p. 611; Clévenot, D. (2000), p. 220; Lair, Sh. S. y Bloom, J. M. (1999), p. 503; Burckhardt, T. (1999), pp. 78-79; Borrás Gualis, G. M. (1990), p. 222; Papadopoulo, A. (1977), *s.v.* minbar, p. 516

Miniatura (1)

Representación escultórica en bulto redondo* de tamaño diminuto.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 219

Miniatura (2)

Pintura* delicada de pequeñas dimensiones, presentada con una ejecución minuciosa y realizada desde el siglo XVI al *gouache* sobre vitela o desde el siglo XVIII también sobre láminas de marfil, o bien al óleo sobre chapas metálicas o cartulinas. Puede estar encuadrada o decorar una caja, una joya o cualquier otro objeto. Habitualmente se trabajaba con soportes de pequeñas dimensiones, desde 15 a 20 mm hasta los 200 mm de altura, aunque en el siglo XIX se pueden encontrar ejemplares de mayor tamaño (hasta 500 mm).

El término miniatura deriva del verbo latino *miniare*, tal y como se recoge en la primera edición del *Vocabolario degli Accademici Della Crusca* (1612). Durante el siglo XVI recibió distintas denominaciones. En Inglaterra se conocía como *limning* y en Francia se denominaba *alluminare*, verbos procedentes del latín medieval *lymne* (variante de *lumine*) y su sinónimo *iluminare*. Todas estas palabras relacionan la pintura de miniatura con la iluminación* medieval, ya que técnicamente deriva de ella. En Inglaterra y Francia la miniatura se independizó del códice durante el primer tercio del siglo XVI. Los primeros artistas que la practicaron fueron iluminadores co-

mo Lucas Hornebolte (1490-1544) y Levina Teerlinc (1510-1576), creadores del tipo retrato-miniatura del periodo Tudor. La influencia de Hornebolte llegó a Francia a través de Jean Clouet (1480-1541) y de su hijo François (1510-1572). En España, el paso de la iluminación a la miniatura debe personalizarse en el pintor toledano Diego de Arroyo (1498-1551), iluminador y pintor de Isabel de Portugal y del príncipe Felipe, del que también fue rey de armas.

En general, en la miniatura se pueden establecer dos estilos: *stipling* (punteado) y *hatching* (tramado). El primero consiste en un punteado regular realizado con colores espesos, fue el más empleado y el que dominó a partir de 1770. En España, el punteado se introducirá con las obras de Giorgio Giulio Clovio (1498-1578) y con la de otros artistas italianos como Giovanni Battista Castello (1549-1639), siendo adoptado por los iluminadores del *scriptorium* del monasterio de San Lorenzo de El Escorial, sobre todo por fray Andrés de León y fray Julián de la Fuente del Saz. El segundo de los estilos, también llamado *maniére large*, se caracterizó por largas pinceladas y colores muy líquidos, y apareció hacia el año 1780 en la obra de pintores como Cornelius Höyer (1741-1804), Niclas Lafrensen (1737-1807) y sobre todo en la de Peter Adolf Hall (1739-1793).

En cuanto al género, el más conocido de la miniatura fue el retrato; tanto en su faceta privada, a veces pícara, como en la pública, de Estado, aunque también se pintaron asuntos religiosos, mitológicos, alegóricos, históricos y heráldicos. En España, el retrato-miniatura surgió en el siglo XVIII con la llegada de Felipe V, pasando a ser un objeto esencial en los cortejos de este siglo, elemento de lujo, de ostentación o de lucimiento. Asimismo, desde el siglo XVI y hasta la primera mitad del siglo XIX, las miniaturas alcanzaron una "función de Estado", siendo consideradas como uno de los más estimados obsequios de intercambio entre las cortes europeas. A partir de 1855 comenzó el ocaso de la miniatura a favor de la fotografía*. Numerosos miniaturistas abandonaron los pinceles por la cámara fotográfica*, y otros pasaron a formar parte de gabinetes fotográficos, donde se dedicaron a miniar las imágenes. Con la llegada de la *carte de visite**, el retrato se industrializó y la miniatura desapareció, y tan solo sobrevivieron algunos de sus artistas como uno de los últimos miniaturistas españoles, Antonio Tomasich y Haro (1815-1891).

[Figs. 100 y 101]

Ref.: Espinosa Martín, M.ª C. (2011), pp. 1-16; Melero Moneo, M.ª L. (2005), pp. 27-28; Labarre, A. (2002), pp. 47-48; Espinosa Martín, M.ª C. (1999), pp. 97-101; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 263; Meyer, F. S. (1994), p. 758; Ocampo, E. (1992), p. 143

Miniatura de presentación

Miniatura* en la que, por lo general, se ve al autor ofreciendo su libro a un gran personaje, y es este tipo de ilustración la que representa el origen del retrato. Es en ella donde hay que buscar también el origen del paisaje que toma el lugar de los fondos uniformes y cuadriculados. Las miniaturas que ilustraban las crónicas han proporcionado modelos para la pintura de historia. Entre otras, caben destacar las miniaturas de presentación incorporadas en los manuscritos o códices alfonsíes realizados en el *Scriptorium Alfonsí* (El Escorial), en los que aparece el rey Alfonso X presidiendo.

Ref.: Monteiro de Castro, B. (2005), p. 37; Labarre, A. (2002), pp. 47-48; Camille, M. (2000), p. 71; Montoya Martínez, J. y Domínguez Rodríguez, A. (1999), p. 160; Calvo-Manzano, M.ª R. (1997), p. 96

Misericordia
Aditamento a modo de ménsula. La misericordia se sitúa en el envés del asiento abatible de las sillerías de coro*. Se utiliza para descansar de manera disimulada, medio sentado sobre ella, durante los momentos de la liturgia en los que se exige permanecer de pie. Las tallas son originales y los temas escogidos, por lo general, profanos e incluso atrevidos.

Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 243; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Diccionario de La Lengua Española (2001), p. 1.514; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* stalle, pp. 82-83; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* stalles, p. 93; Meyer, F. S. (1994), p. 758; Iguacen Borau, D. (1991), p. 586; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 784

Misterio
Nombre con el que se conoce popularmente al conjunto que representa a los cinco personajes básicos del Belén* (Jesús, María, José, el buey y la mula), en alusión al Misterio de la Encarnación, es decir, la presencia de Dios en carne humana. A José le seguirán los ángeles, los pastores que reciben el Anuncio, los Magos y, como contrapunto, el rey Herodes.

El origen de la celebración de la Navidad, razón de la misma existencia de los Belenes y, por lo tanto, de los Misterios, ha sido objeto de numerosos estudios que aportan datos y teorías a veces contradictorias. A finales del siglo II, la conmemoración parece arraigada en Alejandría, y se celebra junto con la Epifanía o adoración, en la noche del 5 al 6 de enero. En el siglo V se tienen datos sobre su celebración en el mes de diciembre en lugares como Capadocia (en la actual Turquía), aunque en Jerusalén se seguirán festejando la Pascua y la Epifanía a comienzos de enero.

El calendario de Filocalo presenta, en el año 354, el día 25 de diciembre como *Natalis Invicti*. Finalmente, la Enciclopedia Católica establece que, desde antes del año 354, se celebra la Navidad el 25 de diciembre, fecha que es declarada oficial por el papa Liberio. En definitiva, la fecha elegida no estuvo exenta de controversias: mientras la Iglesia oriental estimaba el 6 de enero como día idóneo, la romana lo situaba en diciembre, al tiempo que se inclinaba por dotar a la conmemoración de un carácter fuertemente simbólico, haciéndola coincidir con la fiesta del nacimiento de Mitra, dios de origen oriental venerado por la Roma antigua, especialmente en tiempos de Aureliano. Mitra también había nacido en una cueva y representaba al Sol, el que rescata a la naturaleza de la oscuridad del invierno y promete la renovación de la primavera, idea acorde con la naturaleza redentora de Jesús, quien libraría a los hombres de las tinieblas del pecado, otorgándoles una nueva vida.

Ref.: Arbeteta Mira, L. (2005), pp. 22-25 y p. 34

Modellino
V. Modelo

Modello
V. Modelo

Modelo
Reproducción a escala reducida de un mecanismo, estructura, etc., con el objeto de ser sometido a una serie de ensayos y cuyo resultado, después de ser interpretado,

pueda ser generalizado al original, teniendo entonces un carácter funcional. Como obra preparatoria, puede ser cualquier objeto que el escultor pretende reproducir y que sirve de guía en su trabajo, pudiendo ser tomado del natural o de otras parcelas artísticas. El mismo término hace referencia a una versión pequeña de pintura* o escultura* preparada para obtener la aprobación de la persona que había encargado la obra definitiva*, así como a la reproducción de cualquier objeto destinada a servir como exvoto*.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), pp. 547-548; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 265

Modelo blanco

V. Vaciado

Molde

Matriz* hueca que reproduce, en negativo, la forma de la figura* u objeto que se pretende conseguir y en la que se vierte un material líquido o se prensa una sustancia plástica, hasta que tome la forma del molde por enfriamiento (metal) o solidificación (arcilla, escayola).

Ref.: Navarro Lizandra, J. L. (2005), pp. 153-155; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 266; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 595

Molde antropomorfo

Molde* que reproduce, en negativo, la forma de la figura* humana que en sólido quiere darse a la materia fundida, sea esta fluida o blanda, como un metal, la cera, etc.

Ref.: Aramoni Calderón, D.; Lee Whiting, T. A. y Lisbona Guillén, M. (coords.) (2006), p. 289; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* molde, p. 1.523

Molde bivalvo

Molde* compuesto por dos piezas acopladas en el que se imprime, en negativo, el anverso y el reverso de una figura* u objeto, del cual se desea obtener una copia mediante el procedimiento de vaciado o prensado.

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 266; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 595

Molde fitomorfo

Molde* que reproduce en negativo la forma de un vegetal.

Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* molde, p. 1.523; Zucol, A. F. (1992), p. 355

Molde híbrido

Molde* hueco que reproduce en negativo la combinación de una serie de formas diferentes o de distinta naturaleza, por ejemplo, zoomorfas y antropomorfas.

Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), *s.v.* híbrido, p. 171 y *s.v.* molde, p. 221; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* híbrido, p. 1.205 y *s.v.* molde, p. 1.523

Molde univalvo

Molde* compuesto por una sola pieza en la que se imprime el negativo, generalmente el anverso, de una figura* u objeto del que se desea obtener una copia me-

diante el procedimiento de vaciado o prensado. Estos moldes simplifican el proceso de fabricación, generando varias piezas sin tener que modelarlas una a una.
Ref.: Moneo, T. (2003), p. 364; Jiménez Ávila, F. J. (2002), p. 120

Molde zoomorfo
Matriz* hueca que reproduce en negativo la forma de un animal.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* molde, p. 1.523, *s.v.* zoomorfo, p. 2.345

Monte
Alto promontorio que se eleva sobre la parte superior del canasto que se coloca en las andas* de los pasos procesionales* y que son presididos por una imagen* de Cristo. El monte se elabora, comúnmente, con corcho sobre un entramado de madera, ornamentado por claveles o lirios que se clavan en las morcillas de eneas sujetas al corcho.
La representación de este promontorio simboliza la subida o estancia de Cristo en el Gólgota.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 242; Burgos, A. (1998), p. 87

Montea
Dibujo* a tamaño natural de un elemento arquitectónico. Sirve como patrón* para hacer el despiezo de una estructura, sacar plantillas*, etc.
Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 37

Moscóforo
Estatua antropomorfa* que representa a un hombre oferente que porta sobre sus espaldas un becerro para el sacrificio.

El moscóforo fue uno de los motivos habituales que copió el primer arte cristiano. Cambiando el contenido o significado, Cristo pasa a ser representado como el Buen Pastor tomando la forma física del portador de ofrendas del arte griego.
Ref.: Musquera, X. (2009), p. 249; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* effigie, p. 530; Gómez Espelosín, F. J. (2001), p. 148

Móvil
Escultura cinética* compuesta, por lo general, por placas de metal ligero de diferente tamaño, en forma de palma, plumas, pétalos, etc. Suelen estar policromadas y enganchadas a varillas de alambre, que se desplazan en torno a un eje suspendido en el espacio o bien se mantienen en equilibrio en lo alto de un soporte. Estos elementos se equilibran los unos a los otros y entran en movimiento bajo el impulso del mínimo soplo de aire.
Estas composiciones fueron realizadas por primera vez por M. Duchamp y, en especial, por el norteamericano Alexander Calder (1898-1976), creador de los móviles (*mobiles*), término impuesto por Duchamp a sus esculturas dotadas de movimiento, que al principio se producía por medio de un motor y desde 1934 con el propio movimiento del aire, aprovechando asimismo los efectos de la luz.
Ref.: Preckler, A. M.ª (2003), t. II, p. 648; Baudry, M-Th. (2002), p. 541; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 189

Mural
V. Pintura mural

N

Nacimiento
V. Belén

Neto
V. Dado

Netsuke
En Japón, contrapeso para un lazo que cuelga del cinturón* (*obi*). Se trata de pequeñas tallas, normalmente de marfil o de madera, que representan diversas figuras*. No se utiliza solo, sino con diferentes receptáculos como son las cajas para medicinas (*inro**), las bolsas para tabaco o las bolsas para monedas (*kinchaku*). Como el vestido japonés (*kimono**), no tiene bolsillos; las pertenencias personales eran llevadas en estas bolsas, atadas al cinturón.
Su utilización comenzó a mediados del siglo XVII y con el tiempo se desarrolló una gran variedad de formas y de materiales.
[Fig. 51]

Ref.: Torralba, F. *et al.* (2002), p. 165; Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 165; Ocampo, E. (1992), p. 151; Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990), pp. 136-137

Nlo byeri
Cabeza* ritual antropomorfa, de ambos sexos, perteneciente a los grupos étnicos fang (Guinea Ecuatorial, Nigeria, Gabón). Generalmente suelen ser símbolo de cul-

to a los antepasados. Normalmente la talla representa un cráneo humano abombado, de rostro hueco, por lo común en forma de corazón, con la boca prominente y labios apretados. Los ojos, a los que solo se les ahueca las órbitas, son representados mediante clavos de latón. Como las figuras *byeri**, estas cabezas se insertan, mediante un apéndice, en la tapa de una caja cilíndrica fabricada en corteza de Andoni, que contenía el cráneo o los restos óseos de los antepasados que se distinguieron por sus cualidades. Así, estas tallas colocadas encima de la caja (*nsekh byeri**) se convierten en guardianes o almas vigilantes. Eran frotadas con aceite de palma.
Los *nlo byeri*, al igual que las figuras*, tienen una función ritual, y son utilizados en las grandes ceremonias sacrificiales o propiciatorias además de en los ritos de iniciación de los jóvenes.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009)

Nota

V. Nota de color

Nota de color

Apunte* pictórico tomado del natural, destinado a la elaboración de un cuadro* de mayor tamaño. Tiene un formato de tamaño igual o menor a 34 cm, en cualquiera de sus dimensiones.

[Fig. 88]

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 284

Nsekh byeri

Caja cilíndrica o cajón relicario* fabricada en corteza de andoni, que contenía el cráneo o los restos óseos de los antepasados fang (Gabón, Guinea Ecuatorial) que se distinguieron por sus cualidades excepcionales. Sobre la caja se inserta la talla del *byeri** mediante un apéndice de mayor longitud que las piernas.
El *nsekh byeri* era y sigue siendo una pertenencia extremadamente preciada para los que la custodiaban. Cuando surgían desplazamientos de la población originados por las guerras, por motivos de discordia o por la búsqueda de nuevas tierras, la gente se reagrupaba constituyendo un nuevo pueblo que generaba un nuevo linaje. Asociado a este, se creaba un *byeri* propio en el que se conservaban restos de ancestros epónimos. Algunos relatos orales narran las peripecias de héroes que se encontraron en la imposibilidad de recibir los beneficios y ayuda de su *byeri*, lo que les negaba la posibilidad de poder crear una familia porque había sido desposeído del mismo. En cualquier caso, no era suficiente con ser un antepasado para ser un *byeri*. El hecho de poder serlo estaba fundamentado en ciertos criterios muy concretos. Se valoraban las cualidades excepcionales de un individuo que había llevado a cabo hazañas descomunales en la guerra o la caza. Es destacable el hecho de que las mujeres también estaban incluidas dentro de este privilegio póstumo.

Ref.: Odome Angone, F. Z. y Zoido Chamorro (eds.) (2010), p. 32; http://www.quaibranly.fr (2009)

Nudo de cruz de término

Parte de la cruz monumental*, situado en la pértiga, en la que coinciden varios elementos de su estructura.

Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 197

O

Obelisco

Monolito conmemorativo o decorativo formado por un esbelto pilar de cuatro caras iguales que convergen en un remate piramidal. También recibe el nombre de *obelo*. En el antiguo Egipto se conocieron bajo el término *tében**. Fueron imitados en el reino axumita de Etiopía y Eritrea (monolito de Axum) y Mesopotamia (obelisco negro de Salmasar II). Algunos de ellos fueron trasladados a Roma en época imperial para decorar la *spina* de los circos y, posteriormente, en el siglo XIX, a París (1836), Londres (1877) o Nueva York (1880). Un ejemplo lo constituye el de Ramsés II de Luxor, ubicado en la plaza de la Concordia de París. En la Roma papal, Bernini ideó novedosos pedestales* para los obeliscos (el del elefante frente a la iglesia de Minerva), mientras que la arquitectura herreriana, barroca y neoclásica crean modelos a pequeña escala para remates de frontones, balaustradas, etc. También durante el Barroco se imita los obeliscos como sostén de estatuas*, por lo común de vírgenes y santos. Desde el siglo XIX, por lo general, se construyen con unas dimensiones mayores y formados por varias piezas (obelisco de Washington, con 169 m de altura, a cuya cúspide se puede acceder por medio de un ascensor desde su interior).

[Fig. 35]

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 321; Ching, F. D. K. (2005), p. 257; Castells González, R. M.ª (2003), p. 29; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 532; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 231

Obelo

V. Obelisco

Objetos asociados a las artes plásticas

Se incluyen todos los objetos que han surgido fruto del arte de plasmar en un papel o moldear una materia con el fin de darle una forma determinada a voluntad del artista, expresando de manera única e irrepetible lo real o imaginario, creando una obra final tangible, real, que se puede ver y/o tocar. Tradicionalmente como artes plásticas se ha entendido a la escultura*, a la pintura* y a la arquitectura*, excluyendo al dibujo* al que se consideraba un arte menor. Sin embargo, y siguiendo las últimas tendencias, hemos creído fundamental incluirlo en esta disciplina, porque "ha sido y es fundamental su papel como intermediario, entre los conceptos, las emociones y las cosas, a la hora de motivar acciones que modifiquen nuestro entorno" (Gómez Molina, 2005), o porque ya Giorgio Vasari comparaba los nombres del dibujo con las operaciones que definen los conceptos organizados en la producción estética, "El disegno, padre de nuestras tres artes, arquitectura, escultura y pintura, procediendo del intelecto, extrae de la pluralidad de aspectos de las cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todo lo existente en la naturaleza".

Ref.: Sáinz, J. (2005), pp. 21-24; Gómez Molina, J. J. (2005), p. 13; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* arte, p. 219; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 261; Ocampo, E. (1992), p. 171

Obra definitiva

Obra acabada, original o compuesta, que no está destinada a ser reproducida.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* ouvre définitive, p. 549

Okimono

1030 Variedad del *netsuke** que consiste en una figura* escultórica de bulto redondo*. El tamaño de estas figuras suele oscilar entre los 10 cm y los 45 cm. Las piezas suelen estar firmadas ya que estaban destinadas a la exportación, generalmente para el mercado occidental.

Ref.: Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas (2000), p. 72 y p. 161

Óleo

Pintura* resultante de la aplicación de la técnica del mismo nombre basada en el empleo de colores molidos y mezclados con aceite.

La utilización de aceites en pintura generalmente se asocia a los Van Eyck pues, aunque la técnica era conocida con anterioridad, fueron estos quienes hicieron un uso sistemático de ella y desarrollaron la forma de preparación de los colores para conseguir las finas transiciones de matices con el empleo de las veladuras.

[Figs. 103 y 104]

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), pp. 289-291; Calvo Manuel, A. (1997), p. 159

Olumeye

Figura ritual* antropomorfa* femenina, de madera o marfil, normalmente representada desnuda, arrodillada y con un cuenco en las manos. La pieza constituye un elemento del mobiliario de los santuarios, apropiado para el altar* de casi cualquier dios del panteón yoruba (Nigeria). Representa a una sacerdotisa o a una devota anónima que espera la bendición de todos los dioses o expresa una forma de agrade-

cimiento por haber tenido un hijo. Algunas de estas piezas son llevadas durante los festivales religiosos.
Estas figuras femeninas arrodilladas, que sostienen recipientes simples o en forma de gallo, son denominadas *olumeye* por los pueblos ekiti. Este nombre se traduce literalmente por "uno-que-conoce-honor". La *ikunle abiyano* o "postura arrodillada de una mujer sufriendo los dolores del parto" es la forma más apropiada de saludar a los Orisha Akunlebo, "aquellos que deben ser adorados de rodillas". Tales esculturas* se utilizan como recipientes de altar para las ofrendas, para contener las nueces de palma utilizadas en la adivinación Ifa o para guardar las nueces de cola que se ofrecen a los visitantes. Entre los yoruba está muy acentuado el respeto por los ancianos e invitados, por lo que los jóvenes y las mujeres se arrodillan a la hora de recibirlos u ofrecerles regalos, especialmente estas nueces de cola, que también pueden almacenarse en recipientes independientes muy elaborados.
Ref.: Acosta Mallo, A. y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992), pp. 104-105

Omfalos
V. Ónfalo

Omphalos
V. Ónfalo

Ónfalo
Del griego *omphalos*, ombligo. Piedra sagrada marmórea, redondeada, con forma de huevo, utilizada por los griegos como símbolo del centro del mundo ("el ombligo del mundo"). Es uno de los tres atributos de Apolo Pitio, "el que había matado a Pitón", junto con el trípode y el laurel, que facilitaba la tarea profetizadora.
El *ónfalo* es uno de los símbolos más importantes de la adivinación délfica. Este valor, y sobre todo su connotación como centro del mundo, se subrayan cuando el ónfalo aparece coronado por dos águilas, iconografía que suele acompañar al objeto como marca del lugar de reencuentro de las dos aves que manda Zeus desde lugares opuestos del mundo.
Ref.: Greenberg, M. (ed.), ThesCRA, vol. 3 (2005), *s.v.* cult Instruments, p. 23 y p. 319; Ocampo, E. (1992), p. 155; Daremberg, CH. et Saglio, E.D.M., t. 4, vol. 1, pp. 197-198

Órganos sexuales
Representación escultórica en forma de testículos, falos, senos o vulvas femeninas. En el mundo clásico (Grecia y Roma) fue más habitual encontrar estos objetos, principalmente como exvotos* o amuletos, en su forma de representación masculina, siendo estos más fáciles de esculpir o modelar. La representación de los órganos sexuales masculinos simboliza la fuerza germinativa de la naturaleza, una fuerza mágica, la fuerza vital generadora que puede representar incluso el *genius* de un difunto, lo que le sobrevive después de la muerte. Esta fuerza vital vegetal y generadora lo lleva a convertirse en el mundo clásico en un objeto de uso cotidiano. Sin embargo, mientras que en Grecia o en Roma, la representación masculina se podía ver expuesta por todas partes, las femeninas se escondían, por ejemplo, en la oscu-

ridad de las habitaciones privadas. En cualquier caso, si se trata de amuletos, se correspondan a una u a otra identificación (masculina o femenina), serían un amuleto propiciatorio de la fecundidad y no apotropaico, como el caso del *fascinum* o mal de ojo (amuleto fálico). Este amuleto se utilizaría como exvoto o como colgante, atrayendo así las fuerzas generativas de la fertilidad, en el marco de esa mentalidad de carácter mágico, como era la romana, en la que se toma la parte por el todo, fundamento de la magia.

Ref.: Sánchez Fernández, C. (2005), pp. 49-52; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), F. Salcedo, pp. 266-267

Oscillum

Tondo*, por lo general de mármol blanco, con orificio circular en la parte central y labrado con una escena en bajo relieve* por una de sus caras. En su origen, el *oscillum* fue un elemento sagrado.

Virgilio en las *Geórgicas* habla de los *oscilla* como objetos que se balancean en las ramas de los pinos durante las fiestas del dios Baco. El *oscillum* podía ser la misma efigie del dios o bien cabezas de las víctimas inmoladas en su honor. En cualquier caso, siempre aparecen unidas al culto de Baco. Más tarde, se destinan a ser colgadas en los intercolumnios del *atrium**, del peristilo o del jardín de la *domus* (casa romana), con un fin estrictamente decorativo, aunque no exento de valor simbólico. Al estar colgadas suponía que podían verse las dos caras labradas. Los *oscilla* se asociaban principalmente con el *thiasos* dionisíaco y con animales marinos, por lo que la mayoría de las piezas conservadas tienen estos motivos decorativos. Junto a ellos, se colocaban esculturas* que, unidas a la vegetación y al agua, conformaban uno de los espacios privados más importantes en las casas romanas, el jardín.

[Fig. 31]

Ref.: Pompeya y Herculano. A la sombra del Vesubio (2008), M. Boriello, pp. 116-117; Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), p. 96

P

Panel calado
Relieve* calado integrado en una composición decorativa.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* panneau, p. 505

Panel compuesto
Panel de escultura*, compuesto por varios elementos de niveles yuxtapuestos o ensamblados en sentido longitudinal de la fibra o de la veta de la madera.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* panneau, p. 505

Panel de escultura
En escultura*, todo elemento o conjunto de elementos de madera que presenta una superficie continua y cuyo fin es decorativo. Se pueden distinguir los paneles simples*, los compuestos* y los calados*.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* panneau, p. 505

Panel simple
Panel de escultura* compuesto por un solo elemento.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* panneau, p. 505

Paño de respiradero
En los pasos procesionales*, tramo del respiradero* enmarcado en chapa repujada y con huecos de respiración.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 279

Pantaleón
V. Pantalón

Pantalón
Una de las máscaras cómicas* más conocidas de la *Commedia dell´Arte* que representa a un viejo mercader avaro, generalmente lascivo y frecuentemente engañado en las intrigas de sus amantes. Se trata de una de las más antiguas máscaras venecianas (segunda mitad del siglo XVI). Con barba y distinguido por su larga nariz, se vestía convencionalmente en rojo escarlata con una capa y máscara negra. De manera gradual va evolucionando hacia el *Pantaloon* de la arlequinada.
El nombre de este personaje pudiera proceder de Pantaleone, santo protector de la ciudad de Venecia, o bien de la denominación de *piantaleone* que se daba a los venecianos, quienes solían plantar en los territorios por ellos conquistados el conocido león de san Marcos.
Ref.: Ferrera Esteban, J. L. (2009), vol. 2, p. 1.315; Portillo, R. y Casado, J. (1988), p. 113

Papel barrera
Papel neutro, fino, de buena calidad, usado para proteger las fotografías* del contacto de cartones o papeles ácidos. Puede intercalarse entre las hojas de álbumes*.
Ref.: Pavão, L. (2001), p. 267

Parigolón
Nombre específico con el que se conoce a la parihuela* en la localidad cordobesa de Lucena.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 280

Parihuela
Artefacto de madera sobre el que se colocan las imágenes procesionales* que van sobre el paso*, así como los objetos artísticos que conforman todo el conjunto. La parihuela está compuesta de dos varas gruesas, con unas tablas atravesadas donde se pone la carga para transportarla. En su interior, se instalan las trabajaderas* para ser portadas por los costaleros. Recibe distintos nombres según las localidades.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 280; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.142; Burgos, A. (1998), p. 34-35

Paso
V. Paso procesional

Paso de Cristo
Paso procesional penitencial* que porta, como única imagen*, la de Cristo Crucificado.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 287

Paso de Misterio
Paso procesional penitencial*, compuesto por varias imágenes* que, en su conjunto, representan algún pasaje de la Pasión de Cristo.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 287

Paso del Señor
Paso procesional penitencial*, que porta la imagen* de Cristo, al que se le representa como nazareno o en un momento de la Pasión anterior a la Crucifixión.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 287

Paso procesional
Imagen* o grupo escultórico* que representa un suceso o escena de la Pasión de Cristo y que se saca en procesión por la vía pública.
A comienzos del siglo XVII, las imágenes solían ser de cartón. Después se hicieron en madera policromada, generalmente huecas para que no pesaran. Estos pasos suelen ir acompañados por nazarenos o penitentes cubiertos con túnicas y capirotes de diferentes colores, según la Cofradía a la que pertenezcan.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 285; González Casarrubios, C. (dir.) (2003), vol. I, p. 26; Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* paso, p. 1.150; Martín González, J. J. (1980), pp. 201-202

Paso procesional patronal
Paso procesional* que se confecciona en honor a un santo.
Normalmente, la organización de la procesión de estos pasos corresponde a una parroquia o cofradía, que suele coincidir con un gremio.
Ref.: Martín González, J. J. (1980), p. 201

Paso procesional penitencial
Paso procesional* que tiene como motivación escenificar los episodios de la Pasión de Cristo.
Normalmente, su organización corre a cargo de las Cofradías de penitencia.
Ref.: Martín González, J. J. (1980), p. 201

Paspartú
Montaje de cartón o de papel utilizado para la protección y presentación de documentos gráficos (estampas*), dibujos* y fotografías*. Está compuesto por dos hojas de cartón de un mismo formato y de gramaje a veces diferente, que suelen estar unidas por una bisagra de papel o de tela. El cartón que recubre la cara de la imagen presenta una ventana, de un formato superior o igual al de la imagen, y cuyos bordes se pueden cortar en bisel para evitar sombras. Este cartón no solo tiene un interés estético, sino también de conservación al evitar el contacto del documento, dibujo o fotografía con el vidrio del enmarcado o con otros cartones durante el almacenamiento. En la segunda hoja de cartón, la obra se fija mediante esquinas de papel permanente o de poliéster, de un tamaño que permita sujetarla eficazmente. El cartón del paspartú debe de cumplir los mismos criterios que los papeles y cartones de conservación. En general, es de color blanco, marfil, crema o gris; si se utiliza cartón de color, se debe garantizar que la materia colorante no destiña.
El montaje en paspartú tiene dos ventajas: es totalmente reversible y garantiza la mejor protección durante la exposición, las manipulaciones y el almacenamiento. Gracias a este, los dibujos o fotografías de los formatos más variados pueden presentar dimensiones idénticas, lo que facilita su archivo en cajas estándar.
Ref.: Lavédrine, B. (2010), p. 306 y p. 331; Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 470; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.696; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 136

Passe-partout
V. Paspartú

Pastel
Dibujo* y pintura* resultante de la aplicación de la técnica del mismo nombre, basada en el empleo de frágiles barritas de pigmentos de origen mineral, mezclados con agua y aglutinantes en pequeñas cantidades (antes, la goma de tragacanto; en la actualidad, la metilcelulosa). La pieza suele protegerse con un cristal, ya que los fijadores restan brillantez a la superficie empolvada.
Tuvo gran difusión durante el siglo XVIII, debido a que su variada y delicada gama cromática se adaptaba muy bien al gusto rococó, y también en el siglo XIX, sobre todo aplicado a los retratos y estudios preparatorios*.
[Fig. 18]
Ref.: Kroustallis, S. (2008), *s.v.* pastel (1), p. 328; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 311; Calvo Manuel, A. (1997), p. 167; Benito Blas, J. (coord.) (1996), p. 38

Pastiche
Obra en la que la composición es novedosa, pero en la que la manera (estilo, formas) es tomada de un escultor. El pastiche es una imitación o plagio, que consiste en tomar determinados elementos característicos de la obra de un artista y combinarlos de forma que den la impresión de ser una creación independiente.
El pastiche, obra ejecutada por un escultor a la manera de otro, no puede ser considerado como una copia*, sino que difiere de esta en el hecho de que la copia es el resultado de la reproducción de la composición de una obra copiada y no de la ejecución de un artista.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 550

Patung Laki
Figura ritual* antropomorfa* en posición sedente (v. Estatua sedente*), normalmente tallada en madera. Con este nombre los dayak, población nativa de la isla de Borneo (Indonesia), denominan a las estatuas* de madera que, representando a espíritus con forma humana, se sitúan a la entrada de los poblados para protegerlos de los espíritus portadores de enfermedades. La figura suele asentarse sobre un pedestal* con las piernas flexionadas y los pies a modo de garras. Generalmente el torso* recibe en sus hombros unas enormes orejas que ocupan prácticamente toda la cabeza*.
La función de los *Patung Laki* y de los *Patung Leto** es la misma; la única diferencia estriba en que mientras a los primeros se les representaba en posición sedente, los segundos lo eran en posición erguida.
Ref.: Santos Moro, F. de (1998), p. 285; El mundo de las creencias (1999), F. de Santos Moro, p. 103

Patung Leto
Figura ritual* antropomorfa* de madera que los dayak, pueblos de la isla de Borneo (Indonesia), utilizaban para proteger la entrada de las casas. Se representan en posición erguida (v. Estatua exenta*).
Ref.: Santos Moro, F. de (1998), p. 285

Peana
Basa* o apoyo para sostener otro elemento. También se puede utilizar como soporte escultórico.
Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 70

Peaña
V. Peana

Pedestal
Cuerpo que funciona como base o pie de otro elemento. Basamento de una columna, en el que se distingue la basa*, el dado* o paralelepípedo central y el cimacio, cornisa o moldura volada en su parte superior. Normalmente, el pedestal tiene función de soporte de una columna, de una estatua*, un busto*, etc.
Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 467; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 70; Baudry, M-Th. (2002), p. 512; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 514; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 249

Pedró
V. Cruz de término

Peiró
V. Cruz de término

Peirón
V. Cruz de término

Perfil
En el dibujo arquitectónico*, representación real o imaginaria de una sección* vertical de un edificio. También se refiere al contorno aparente de una figura*.
El perfil se utiliza, sobre todo, en aquellos motivos estructurales u ornamentales cuyo relieve es difícil de apreciar frontalmente.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 287; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 38-39

Persona
V. Prósopon

Picota de justicia
Columna de piedra o de fábrica que se colocaba en la entrada de algunos lugares, donde se exponían a la vergüenza pública las cabezas de los ajusticiados o de los reos. La picota solía levantarse sobre un basamento, por lo común de gradas, y tenía argollas salientes o garfios para colgar las cabezas o miembros de los reos, o bien unas aberturas de donde salían los cepos para sujetar a los condenados a la vergüenza. Como en los rollos de justicia*, su forma es variada: sencillos pilares cilíndricos o prismáticos, con un templete* o linterna menuda de coronación.
Generalmente, casi todos los pueblos poseían rollo de justicia y picota. En principio,

las picotas fueron señoriales y más tarde, desde los Reyes Católicos, al centralizar la jurisdicción, reales. Desde Castilla pasaron a América donde, en general, se construyen en madera.
En Francia, se llamaba picota o *pilari* a un rollo o torrecilla calada de aberturas, de donde salían dos maderos con una muesca semicircular que, yuxtapuestos de manera vertical, formaban el cepo para suplicio de los reos.
Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 654; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 1.752

Pie
Representación escultórica, en bulto redondo* o en relieve*, de la extremidad de cualquiera de los dos miembros inferiores de la figura* que sirve para sostener el cuerpo y andar.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* pie, p. 1.753

Pie de mesa
Soporte o trapezóforo, por lo general de mármol o alabastro, que en la antigua Roma aguantaba el tablero rectangular del mismo material de una gran mesa. Los pies de mesa solían decorarse con relieves figurados de seres mitológicos (tritones, centauros, etc.), entre los que se tallaban otros de figuras fitomorfas*.
Estas grandes mesas solían colocarse en espacios de recepción de la *domus* romana, como el *atrium* o *tablinum*, ambos espacios de recepción.
[Fig. 38]
Ref.: España encrucijada de civilizaciones (2007), Á. Castellano Hernández, p. 152; Márquez, C. (2004), p. 338; Rodá, I. (2004), p. 405

Piedra de moler
V. Metate

Pierna
Representación escultórica en bulto redondo* o en relieve* de uno de los miembros inferiores del cuerpo animal o humano comprendida, en las antropomorfas, entre la rodilla y el pie*.
Ref.: Diccionario de la Lengua Española (2001), *s.v.* pierna, p. 1.753

Pilar-estela
Monumento funerario característico del sudeste ibérico construido con sillares de piedra caliza y decorado habitualmente con relieves*, esculturas* exentas o animales de esquina. Se compone de una base escalonada, un pilar cuadrado o columna que sustenta un capitel. El capitel puede estar decorado con ovas, volutas e incluso con personajes femeninos o masculinos tallados en relieve. El pilar suele estar rematado en moldura y una gola o nacela como soporte de una estatua zoomorfa* en bulto redondo*: un toro, un león o un ser fantástico, como la sirena o la esfinge. Sus dimensiones medias oscilan entre los 2 m y los 3 m de altura. Los ejemplares más antiguos datan del siglo v a.C.
El pilar-estela, expresión más completa de la arquitectura ibérica, simboliza los privilegios sociales y los deseos de trascender tras la muerte. Tanto los monumentos

turriformes como los pilares-estela, surgen en los primeros momentos de la cultura ibérica (siglos VI-V a.C.) y, a la novedad técnica, que supone su planificación arquitectónica, hay que añadir el papel que cumplieron como receptores de una iconografía monumental, introduciendo el particular gusto ibérico por la escultura que se mantendrá vivo hasta la época romana. El monumento, como otros procedentes de las necrópolis ibéricas, reúne distintos significados, desde su evidente carácter funerario y conmemorativo, como construcción que señala una tumba; su voluntad de perpetuar el recuerdo del difunto en la sociedad y el deseo, por tanto, de trascender tras el paso al más allá; hasta su función de exaltación y exhibición del poder de las élites. Casos como los de Pozo Moro o Monforte del Cid suponen buenos ejemplos de esas tumbas aristocráticas.

Ref.: Izquierdo Peraile, I. (2004), pp. 119-122; Chapa Brunet, T. *et al*. (1998), p. 110; Los Iberos. Príncipes de Occidente (1998), P. Rouillard, p. 289 y p. 350; Almagro-Gorbea, M. y Cruz Pérez, M. L. (1981), pp. 138-140

Pintura

Objeto sobre el que se han fijado pigmentos u otros materiales mediante distintos procedimientos pictóricos con un fin esencialmente estético. La pintura es ante todo un objeto elaborado por una persona, a veces por un grupo de personas, y caracterizado por una técnica que revela su época o, incluso, las opciones concretas de un artista.

Teniendo en cuenta la definición, es decir, la pintura abordada como objeto, con una historia tanto más larga y compleja cuanta más antigua sea la obra, para su estudio y catalogación se debe disponer de información relativa a su autor (autoría), a la manera en que se realizó (técnica) y a su pasado (historia).

[Fig. 86]

Ref.: Laneyrie-Dagen, N. (2010), pp. 2-3; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 259; Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz (1998), p. 615; Ocampo, E. (1992), p. 169

Pintura a la acuarela

V. Acuarela

Pintura abstracta

Elemento ornamental y decorativo consistente en una placa labrada en piedra o madera, con recortes y escotaduras propias de una labor de carpintería y ebanistería. La placa suele colocarse en el centro del cancel*, flanqueado por barroteras.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 696

Pintura al óleo

V. Óleo

Pintura de caballete

Pintura* cuyo soporte pictórico es móvil y transportable. Recibe su nombre del caballete* del pintor, que es un atril alto en el que el artista coloca el cuadro* durante su ejecución. El soporte puede ser de madera (pintura sobre tabla, por extensión tabla*), de tela o lienzo (pintura sobre tela o simplemente tela o lienzo*) y papel.

Su forma se halla condicionada por su función social, esto es, ser colgada de la pa-

red. Tradicionalmente, la pintura de caballete occidental subordina lo decorativo al efecto dramático. Recorta en la pared la ilusión de una cavidad como una caja escénica y, dentro de esta, organiza las formas, la luz y el espacio.

Ref.: Greenberg, C. (2006), p. 45; Esteban Lorente, J. F.; Borrás Gualis, G. M. y Álvaro Zamora, M.ª I. (1996), pp. 251-252

Pintura mural

Pintura* que se fija sobre un paramento o que es destinada a formar parte de un conjunto arquitectónico, en su exterior o de manera más habitual en su interior, con carácter inamovible. El procedimiento mural por excelencia es la pintura al fresco, pero también se ejecuta al temple, al óleo o a la encáustica, aplicándose directamente sobre la pared o bien sobre una tabla* o un lienzo* que después se adhieren al muro.

La pintura mural, al estar incluida dentro de la propia estructura de los muros, tiene el carácter de inmueble.

En cuanto a su función, la pintura mural es la más idónea para comunicar con el gran público. En todas las épocas de la historia ha estado presente en los lugares comunitarios: desde la prehistoria, como manifestación de los ritos mágicos o religiosos, hasta el presente, en los aeropuertos por ejemplo, como testimonio del arte actual.

Su función propagandística, con fines ideológicos, políticos o religiosos también ha sido importante. En la Edad Media, la Iglesia como institución utilizó la pintura mural para ilustrar a los fieles con una "pintura narrativa" que explicaba los hechos más relevantes de la religión. Por este motivo, ha estado presente durante siglos en templos, lonjas y palacios.

[Figs. 93 y 94]

Ref.: Pedrola i Font, A. (2008), pp. 143-144; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 272; Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz (1998), p. 616; Calvo Manuel, A. (1997), pp. 148-149

Pintura no figurativa

V. Pintura abstracta

Pintura rupestre

Pintura mural* realizada sobre paredes, techo o suelo de cuevas y abrigos rocosos. El soporte mural varía según su emplazamiento y estilo; en la zona cantábrica (el periodo de apogeo corresponde al Paleolítico Superior, *ca.* 40.000-10.000 B.P.) y sur de Francia, el soporte principal es la piedra caliza; en el levante, sur de España y norte de África, suele usarse el granito y, en menor medida, la caliza y arenisca. Las características de cada zona también suelen variar, más naturalista la cantábrica y esquemática la levantina. En la primera época, los temas son casi exclusivamente de animales. Más tarde se representan figuras antropomorfas*, aisladas o componiendo escenas de caza, danza o guerra. También hay pinturas esquemáticas de carácter simbólico. Los colores, de origen mineral o animal, suelen ser negro, rojo y ocre. Muchas de estas figuras* se localizan en zonas de entrada de estos lugares y, por tanto, cuentan con luz natural (zona levantina), pero la mayor parte se encuentran en zonas profundas de las cavernas y deben su conservación al mantenimiento de un microclima constante a lo largo de milenios.

En la actualidad aún sigue sin aclararse el verdadero motivo que impulsa a la aparición de estas representaciones pictóricas; la caza, la magia, el misterio o el rito siguen siendo algunos de los fines de los que habla el investigador.

Ref.: García Guinea, M. A. (2004), p. 60 y p. 66; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 360; Ferrer Morales, A. (1998), pp. 21-22; Moure Romanillo, A. (1997), p. 99

Pintura sobre lienzo
V. Lienzo

Pintura sobre tabla
V. Tabla (2)

Piso de retablo
V. Cuerpo de retablo

Pitipié
V. Escala

Placa
Pieza plana, de diferentes tipos de materias (cerámica, metal, marfil, yeso, etc.) alargada y poco espesa pero rígida. Suele llevar una inscripción, una decoración grabada o una decoración en relieve*. La pieza puede ser aplicada o no sobre un edificio o un monumento.
La placa no debe confundirse con la losa, que será siempre de piedra.

Ref.: Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera Bonet, P. (2002), p. 72; Baudry, M-Th. (2002), pp. 503-504

Placa alegórica
Placa* en cuya decoración grabada o en relieve* se personifica o simboliza un concepto o idea abstracta: la justicia, la fe, la gloria o un hecho histórico haciendo inteligible la representación.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 29

Placa conmemorativa
Placa* labrada con tallas en relieve* o con inscripciones y que está destinada a conmemorar el recuerdo de determinados hechos o personajes.

Ref.: Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, F. de (2000), p. 288

Placa de cancel
Elemento ornamental y decorativo consistente en una placa* labrada en piedra o madera, con recortes y escotaduras propias de una labor de carpintería y ebanistería. La placa suele colocarse en el centro del cancel*, flanqueado por barroteras.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 696

Placa votiva
Placa* de diversas materias como bronce, conglomerado de arenisca, etc., que se coloca en un lugar consagrado por la presencia de un dios o de un difunto, al que

se le dirigen regularmente ofrendas y que han sido utilizadas a lo largo de las épocas por diferentes culturas. La mayoría de las placas votivas están decoradas con escenas (placa votiva del santuario de Baratella –E–, dedicada a la diosa paleovéneta Reitia, en la que puede verse a un grupo de jinetes armados que cabalgan sobre estilizados caballos) y/o inscripciones (placa votiva de Némesis con inscripción realizada mediante puntos con punzón) relativas a la ofrenda dedicada a un dios o diosa particular.

Ref.: Quesada Sanz, F. y Zamora Merchán, M. (eds.) (2003), p. 220; Valdés Guía, M. (2002), p. 199; Caballos Rufino, A. (ed.) (2001), p. 99

Plano (2)

Representación geométrica, a escala en una superficie plana, de un terreno, máquina o edificio en planta*, alzado* o sección*.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 740; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 39

Plano alzado

V. Alzado

Plano de planta

V. Planta

Planta

Plano* de la sección* horizontal de un edificio o nivel. En función de los distintos pisos en que esté dividido el edificio, recibe la denominación de planta baja, planta del piso principal, etc. En arquitectura, las plantas pueden dedicarse a la representación de un aspecto particular: la distribución, cimentación, instalaciones, etc.

[Fig. 12]

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 421; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 39

Plantilla

Patrón a tamaño natural de una obra completa o de una parte de ella y que, junto con otras hojas de papel, sirve para hacer la maqueta* de esta. Normalmente, suele aplicarse a elementos constructivos: arco, escalera, armadura, etc.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 740; Blas Benito, J. (coord.) (1996), pp. 39-40

Plaqueta

Pequeña placa* ornamental, por lo general de forma rectangular o irregular, que no suele sobrepasar los 20 cm de altura. Puede estar realizada en diferentes materias. Suele llevar una inscripción o una decoración grabada o en relieve*.

La plaqueta se diferencia de la medalla en que esta siempre tendrá una forma circular o elíptica.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 504; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 261; Ocampo, E. (1992), p. 171

Plinto

Parte inferior del acropodio* o de la basa de la columna, con forma cuadrada o paralelepípeda, que es más largo que alto. Por lo general, el plinto hace cuerpo con

el bulto redondo*, ya sea porque esté tallado en el mismo bloque o bien porque esté modelado en la misma masa que este. Puede tener su origen en la piedra que servía de base a la columna o pie derecho de madera.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 470; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* plinthe, p. 511; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 262; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 549; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 260; García-Ormaechea Quero, C. (1996), p. 462

Plúteo

Cerramiento que separa el presbiterio o las capillas de la nave mayor, compuesto por un muro bajo de paneles de piedra, mármol o madera decoradas.
Se le llamará plúteo si el muro es macizo y *transenna** si es calado.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* clôture de choeur, p. 73

Políptico

Obra constituida por varios elementos figurativos, pintados o esculpidos, armada en un marco* o colocada en una caja. El políptico se ubica, por lo general, sobre o detrás del altar*, por lo que la forma más usual de políptico es la de un retablo de altar*. Está compuesto al menos por dos elementos llamados paneles de políptico cuando son fijos y hojas* de políptico cuando son articuladas. El banco* o la luneta de altar* pueden formar parte de un políptico.
Cuando el políptico es de pequeñas dimensiones se le denomina políptico reducido.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* polyptyque, pp. 74-75; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* polyptyque, p. 38; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 328; Ocampo, E. (1992), p. 172; Morales y Marín, J. L. (1982), p. 230

Polsera

V. Guardapolvo de retablo

Polvera

V. Guardapolvo de retablo

Portal de Belén

Elemento constructivo del Belén* o establo donde tuvo lugar el Nacimiento de Jesús. Es un término específico acuñado en la Edad Media y presente ya en su literatura. El significado genérico de la palabra "portal" remite al primer plano visual, ya que el vocablo deriva del latino *porta*, puerta. Su arquitectura dio lugar a una serie de representaciones que, simplificadas, constituyen un arco de medio punto y un espacio, más o menos profundo, en bóveda de medio cañón que sustenta un paisaje agreste en su plano superior. Es, pues, una estancia subterránea, conforme a la orografía de Judea y la tradición mitraica, que otorga un sentido sagrado al mundo inferior.
Sin embargo, a finales de la Edad Media, otro planteamiento visual, propuesto por la estética del Gótico, hace, con éxito, la competencia a las representaciones pictóricas, especialmente de la escuela oriental y de los primeros Belenes latinos. Se trata de presentar un establo al modo nórdico, choza de maderas entramadas, a veces con techumbre de paja o brezo, un tanto ruinosa.

El Renacimiento propone nuevas soluciones estéticas que serán, a su vez, la génesis de otro tipo de Belenes, como el napolitano: un espacio mixto, con el pesebre instalado en venerables ruinas del mundo clásico que representa el triunfo del cristianismo sobre el paganismo.
En el siglo XVIII, es frecuente el uso de ruinas. Ahora bien, sea una cueva, un ruinoso palacio o una alquería abandonada, en castellano siempre se define como el Portal de Belén. Y siempre Jesús, María y José se hallan a la entrada del Portal, mientras la mula, el buey y, a veces, los ángeles, quedan al fondo.
La idea del primer plano en este tipo de representaciones es tan clara, que el Belén tradicional español también acude al empleo de la estructura del porche, siguiendo otra acepción de "portal", atrio cubierto con tejadillo y columnas.
Ref.: Arbeteta Mira, L. (2001), pp. 160-162

Postigo
V. Hoja

Prósopon
Máscara* que se ponían los actores en el teatro griego para representar los personajes, cuya traducción al latín es "persona", según algunas fuentes porque estas máscaras llevaban adosado un embudo (megáfono) a través del cual los actores *personabant*.
La máscara comienza en época homérica (siglos IX-VIII a.C.) como un culto dionisíaco, realizado entre danzas, recitales ditirámbicos y contorsiones, tomando apariencias de identificación con Dioniso (dios enmascarado y cubierto de ramas vegetales).
1044 La danza, ebria y orgiástica en honor de Dioniso (Baco para los romanos), era una "imitación divina", tiznándose los asistentes la cara, con hez de vino nuevo y barbas hechas de hojas de verdolaga.
Pero la máscara propiamente dicha, la que representa a los hombres, comienza con el teatro escénico. Tespis crea (hacia 534 a.C.) la máscara rígida, con agujeros en boca y ojos, de color de hez de vino para los hombres y blanca para los papeles de mujer (papeles que también eran representados por hombres).
Esquilo, al introducir para el diálogo un segundo actor (entre los dos representaban todos los papeles, el tercer actor no aparece hasta 449 a.C.), necesita toda la colección de máscaras del *Dramatis personae*. Aparecen la policromía, los coturnos* y la expresión del rostro de la máscara (hasta 470 a.C. era rígida), con el arco bucal hacia arriba como sonrisa, o hacia abajo como tristeza, con la cólera del ceño fruncido y las prominencias (cejas, pómulos, etc.) exagerados.
Ref.: Russ, J. (1999), p. 295; Durby, G. (1997), pp. 232-233; Aguirre Baztán, A. (1994), pp. 2-3

Prótomo
Busto* de hombre o animal que sirve como elemento decorativo o remate de cualquier objeto. La forma del *prótomo* puede considerarse característica de muchas teseras celtibéricas (v. Tesera de hospitalidad*), en especial anepígrafas, seguramente por ser de pequeño tamaño. Además de cabezas* humanas, entre los animales representados se documentan équidos, toros y numerosos carnívoros.

Los *prótomos* son figuras votivas* que los jóvenes colgaban en las paredes de los santuarios o depositaban en las tumbas como ofrendas fúnebres.

Ref.: La herencia del pasado (II) (2004), pp. 56-57; Almagro-Gorbea, M. *et al*. (2004), pp. 342-344

Proyecto

Dibujo arquitectónico* o conjunto de dibujos y documentos relativos a la intervención en un terreno o a la construcción de una máquina, edificio, etc.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 374; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 41

Proyecto a escala

V. Boceto

Prueba

Ejercicio* al que eran sometidos los artistas que deseaban conseguir alguna graduación, premio, ayuda, etc.

En la enseñanza académica estas pruebas eran conocidas con los calificativos "de repente"* y "de pensado"*.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 763; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 41

Prueba de artista

Primera prueba que se saca de un grabado*, antes de proceder al tiraje definitivo. Son estampas* tan definitivas como las de la edición venal o las fuera de comercio*. A las pruebas de artista se las reconoce por llevar anotada a lápiz la abreviatura P.A. –E.A. en francés o A.P. en inglés–, pero también es frecuente individualizar cada una de ellas con cifras romanas.

Este tipo de pruebas están reservadas al artista y destinadas a su colección personal o, en su caso, al depósito legal. Aunque el número de ellos varía, dependiendo de la exclusiva voluntad del artista, existen unos límites normalizados y aceptados no pudiendo superar un diez por ciento de la tirada.

Ref.: Martínez de Sousa, J. (2004), p. 763; Martínez de Sousa, J. (2001), p. 362; Blas Benito, J. (1996), pp. 139-140

Prueba de pensado

Ejercicio* realizado por los alumnos o profesores de las academias y escuelas de arte para la obtención de premios, ayudas y títulos, a partir de un asunto o tema propuesto que se desarrollaba a lo largo de varios meses.

La de pensado era la segunda de las pruebas en que se dividía el examen, realizándose después de haber pasado por la prueba de repente*.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 42

Prueba de repente

Prueba* de dibujo ejecutada por los alumnos o profesores de las academias y escuelas de bellas artes para obtener un premio, ayuda o título. Consistía en realizar durante un corto periodo de tiempo, generalmente dos horas, un asunto o tema propuesto por el tribunal calificador. Esta prueba siempre precedía a la de pensado*.

Ref.: Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 42

Puerta de retablo

Pieza del retablo* sujeta por goznes a los extremos laterales, que puede cerrarse sobre él para resguardarlo. Habitualmente se pinta por ambas caras.

Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 238

Puerta de sagrario

Armazón* de materia sólida, no transparente, normalmente de madera dorada y policromada, con decoración orfebre, en relieve*, de temática religiosa. Su función es la de cerrar y abrir el sagrario* con el objeto de preservar la Sagrada Eucaristía.

Ref.: Calzada Echevarría, A. (2003), p. 800; Iguacen Borau, D. (1991), p. 844

Púlpito

En la iglesia, plataforma elevada, con antepecho y tornavoz, destinada a los cantores o lectores. El púlpito puede tener forma circular, poligonal o cuadrada, ir sobre pilares o columnas, con dosel o sin él. A esta plataforma se accede mediante una pequeña escalera. Se le da un valor decorativo e iconográfico de carácter didáctico.

Hacia el año 1000 se limitan las funciones a las órdenes de predicadores, adquiriendo el púlpito una tipología funcional determinada. Los frailes mendicantes (dominicos, franciscanos y agustinos) lo emplearon, al principio, para su predicación al aire libre por lo que, normalmente, era móvil (v. Púlpito móvil*). Más tarde, al entrar la predicación en el templo, entró con ella el púlpito, encontrando su emplazamiento, por necesidades acústicas, en medio de la nave, lugar en el que quedó fijo hasta nuestros días.

En el Barroco, la talla y los mármoles suelen alternarse en su elaboración de los púlpitos, que ocuparán un lugar clave en los espacios de los cruceros. En algunas iglesias hay tres púlpitos: uno en la nave central de la iglesia, para la predicación, y los otros dos para la lectura (v. Púlpito para la lectura*), colocados a los lados extremos del presbiterio, uno para la epístola y otro para el evangelio.

En las sinagogas, el púlpito no aparece hasta el siglo XIX, en el marco de la corriente reformista y asimiladora. En las iglesias protestantes, el denominado púlpito pastoral tiene una función y ubicación muy similar al púlpito católico; puede estar ubicado al fondo de la nave, cara a los bancos de fieles, aunque también se puede desplazar a un lateral, como en las iglesias católicas. El púlpito protestante además puede estar desprovisto de tornavoz.

Ref.: Plazaola Artola, J. (2006), pp. 115-116; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* chaire à prêcher, p. 78, *s.v.* chaire protestant, p. 87 y *s.v.* chaire à prêcher de synagogue, p. 89; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), pp. 572-573; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 271; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* chaire à pêcher, p. 66; Sánchez-Mesa Martín, D. (1991), p. 471; Iguacen Borau, D. (1991), p. 773

Púlpito móvil

En el culto católico, púlpito* destinado a la predicación, aunque con un tamaño reducido para facilitar su desplazamiento.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* chaire à pêcher, p. 66

Púlpito para la lectura

Tribuna fija y elevada, rodeada de un antepecho y destinada a la lectura en voz alta en el refectorio de un convento.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* chaire de lecture, pp. 78.79; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* chaire de lecture, p. 66

Puteal

En la antigua Roma, brocal de pozo sagrado, decorado en sus frentes, por lo general labrado en mármol con escenas mitológicas y elementos que, posiblemente, formaba parte del mobiliario decorativo del jardín de la *domus* (casa romana).

El *puteal* (del latín *puteus*, pozo) a veces ha sido relacionado, por influencia oriental, con la costumbre de abrir un pozo de carácter sagrado en el sitio donde caía una exhalación. El Museo Arqueológico Nacional (Madrid) cuenta con una de las piezas de excelencia, el Puteal de la Moncloa, pieza clave desde el siglo XIX en los estudios sobre la decoración escultórica del Partenón ateniense, en especial de su frontón oriental.

[Fig. 33]

Ref.: España encrucijada de civilizaciones (2007), P. Cabrera, p. 157; Casado Rigalt, D. (2006), p. 99; Ocampo, E. (1992), p. 178

R

Rasguño
V. Apunte

Ratha
Paso procesional* o altar portátil, preferentemente hindú. Consta de una plataforma sobre ruedas, coronada por un baldaquín* o *chhattri*, bajo el cual se protege la imagen de culto. Suele tratarse de grandes estructuras troncopiramidales, compuestas de varios pisos, de madera exquisitamente tallada. Reciben el mismo nombre que los templos de piedra que imitan su forma (como los pequeños de Mahaballipuram o el gran templo de Konarak). Todos los recintos sagrados y las ciudades santuarios guardan con especial cuidado sus *rathas*, habiendo conservado algunos ejemplares de madera tallada de gran antigüedad, si bien es frecuente reconstruirlos para cada procesión, según prescribe el ritual. El *Ratha-yatra* (festival de carros) más famoso es el de Puri, pero en general los *rathas* protagonizan la mayoría de las procesiones hindúes dentro y fuera de India. El maestro constructor de los *rathas* siempre es un *brahman*, llamado Bhrigu ("Fuego Crepitante"), descendiente del sacerdote del altar védico (*vedi*), a cuya época debe remontarse esta tradición.
Ref.: García-Ormaechea Quero, C. (1998), p. 162

Reborde de relieve
Borde saliente, liso o decorado, que limita un relieve* escultórico. Por lo general, está tallado sobre el mismo material que el relieve al que rodea.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* rebord, p. 505

Relicario de brazo
V. Brazo relicario

Relicario de busto
V. Busto relicario

Relieve
Escultura* en la que las diferentes formas representadas alcanzan, en principio, menos de tres cuartas partes del volumen real de un cuerpo o de un objeto. Estas formas se adhieren, por lo general, a un fondo plano, cóncavo o convexo. Dependiendo de la manera en la que las figuras* u ornamentos representados sobresalgan del fondo al que están adheridos, se reconocen distintos tipos de relieves: alto relieve*, medio relieve* y bajo relieve*. Por extensión, un relieve puede ser considerado como toda obra compuesta de elementos que sobresalen, en alguna medida, de un fondo plano.
[Figs. 27 y 28]
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 500; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 236; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 597

Remate de altar
Coronamiento de altar*. Su función es esencialmente decorativa.
Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 236

Remate de sagrario
Coronamiento de sagrario*. Su función es esencialmente decorativa.
Ref.: Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 236

Réplica
Copia* exacta de una pintura* o escultura* hecha por el autor o bajo su inmediata supervisión, pero que difiere de su modelo por los materiales, por sus dimensiones o por ambos a la vez.
Con frecuencia la réplica resulta tan semejante a su modelo* que es imposible decir cuál de las dos ha sido realizada primero.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 389; Baudry, M-Th. (2002), p. 549; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 348; Calvo Manuel, A. (1997), p. 190; Ocampo, E. (1992), p. 182

Reproducción
Copia* de una obra literaria o artística, en cualquier tamaño y materia, obtenida generalmente por procedimientos mecánicos, aunque también existen reproducciones realizadas de manera artesanal. Las reproducciones pueden ser también calcos* exactamente iguales en tamaño y materiales al original, a escala, ampliadas o reducidas.
Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 389; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 787; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 349; Calvo Manuel, A. (1997), pp. 190-191

Respiradero procesional
Celosía* que se coloca alrededor de la parte superior de las parihuelas* para que pueda entrar el aire en su interior. Se realiza en maderas talladas, en orfebrería o bordados, con variedades en cuanto a su forma y tamaño.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 320; Burgos, A. (1998), pp. 80-81

Retablo

Mueble de culto que desarrolla una o varias representaciones religiosas figuradas, generalmente pintadas o esculpidas, situado detrás del altar*. La palabra retablo procede del latín *retaulus* formada por *retro* (detrás) y *tabula* (tabla). El retablo se define principalmente por su planta (retablo lineal o recto y retablo ochavado) y por su forma, en la que destacan: el banco*, el cuerpo*, calles*, ático* y caja*. Su origen se debe buscar en la antigua costumbre litúrgica de colocar para su adoración reliquias o imágenes de santos en el altar. Su forma ha variado durante los diferentes periodos históricos. Durante el Gótico, fue un elemento pequeño, portátil, colocado sobre la mesa de altar* para oficiar la liturgia sagrada. Pintado o esculpido, adoptó a menudo una disposición tripartita, con hojas laterales que a manera de puertas podían cerrarse sobre la parte central. Con el tiempo evoluciona adosándose al muro, creciendo tanto en proporciones como en complejidad, hasta convertirse en el Barroco en una maquinaria lígnea con una clara finalidad didáctica y decorativa, haciéndole al mismo tiempo grandioso y permanente. De igual forma sucede con los materiales empleados en su construcción, donde se han utilizado una gran diversidad de ellos, ya sea como soportes: madera, tela, cuero, metal o piedra; o como revestimiento o decoración polícroma: pigmentos y materias colorantes, adhesivos, aglutinantes, etc. Por otra parte, es destacable la relación del retablo con la arquitectura circundante, llegando a establecerse entre ambos mutuos intercambios; si el retablo se comporta estructuralmente como una auténtica portada de templo, las fachadas arquitectónicas llegan a evocar claramente estructuras retablísticas. Algunos autores afirman que durante el Renacimiento y el Barroco el templo goza de dos fachadas; una externa, de acceso, indicadora y de piedra, la portada; y otra interna, aproximativa, refrendo de la oratoria sagrada y dorada, el retablo. Así, mientras que la fachada atrae e invita a entrar al fiel, el retablo, en el interior, le invita igualmente a fijar la mirada en el lugar de la celebración litúrgica.

Junto con el sagrario*, el púlpito y el confesonario, el retablo define lo que es un templo cristiano a diferencia de lo que sucede en los templos no cristianos e, incluso, en los de otras religiones cristianas no católicas.

Ref.: Retablo. Terminología básica ilustrada (2006); Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* retable, p. 75; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* retable, pp. 44-45; Martín González, J. J. (1998), p. 25; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995), p. 13; Román Hernández, N (1994-1995), p. 101; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1989), pp. 225-258; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 700

Retablo baldaquino

Retablo* dotado de una construcción arquitectónica de tipo central, con planta cuadrada, circular o poligonal, soportado por columnas exentas.

Desde finales del siglo XVII y durante la primera mitad del XVIII esta construcción se realiza no tanto para albergar el altar* como para aportarle una imagen de especial significación, ya que la mesa de altar ya no se halla situada debajo del baldaquino* sino delante de él.

Ref.: Rodríguez G. de Ceballos, A. (1995), p. 23; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 395

Retablo bifronte

Retablo* que surge en el Barroco en el ámbito de los monasterios y conventos católicos para servir simultáneamente a la comunidad monástica y la de fieles. El re-

tablo bifronte consta de dos altares* e imágenes visibles solo desde cada campo, con una cara posterior con altar para el sacrificio de la misa, lo que permite a los fieles tener ante la vista lo más suntuoso del retablo. A veces se añade una pantalla divisoria con el fin de acentuar el carácter independiente de las dos asambleas, la de los fieles y la de los monjes.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 15

Retablo camarín

Retablo* que, adaptándose al vano de comunicación del camarín (capilla generalmente circular o poligonal, elevada respecto al nivel de la iglesia), funciona como portada o fachada de este, y se comporta como presentador entre la capilla y el resto del templo. En este tipo de retablos la calle central (v. Calle de retablo*) está más desarrollada que en el resto, abriéndose un espacio tras ella, generalmente con carácter luminoso, que tiene acceso al camarín donde se aloja la imagen*. Se establece así una relación entre la arquitectura del camarín y la del retablo, que convierte a este último en nexo entre el espacio independiente y el del resto del templo, con el fin de captar la atención del fiel y aproximarlo a la imagen conservada en el interior.

Ref.: Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 396; Román Hernández, N. (1994-1995), p. 110; Martín González, J. J. (1993), p. 16

Retablo cuadro

Retablo* formado por una gran pintura* o por un relieve* de gran tamaño, y en el que la construcción arquitectónica sirve como marco a esta. La obra se integra en un conjunto, con banco, mesa y altar* para la misa, por lo que no se puede considerar como cuadro* o relieve aislado.

Ref.: Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 396; Martín González, J. J. (1993), p. 20

Retablo de arco de triunfo

Retablo* constituido por una arquería sustentada por pilastras. Este tipo fue frecuente en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVI.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 22

Retablo de Cristo yacente

Retablo* con la representación del cuerpo yacente de Cristo. Dentro de esta tipología existen dos variantes: una consiste en la mera presencia del cuerpo y, la otra, propiamente eucarística, en la que la figura* se suele situar detrás del altar* y en el lugar que corresponde a la herida del costado se coloca un receptáculo redondo para depositar la Sagrada Forma el Jueves Santo.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 16

Retablo de pila bautismal

Representación del Bautismo de Cristo, por lo general pintada o esculpida, colocada en un marco más o menos desarrollado, y situada cerca de la pila bautismal o a la espalda de la cuba.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* retable des fonts baptismaux, p. 78; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* retable des fonts baptismaux, p. 60

Retablo escenario
Tipo de retablo* que asemeja una representación de teatro litúrgico, formando una gran escena en el centro.
Ref.: Martín González, J. J. (1964), p. 7

Retablo eucarístico
Retablo* en el que el expositor* tiene tal volumen y relevancia que acredita el desempeño de una función primordialmente eucarística, además de estar realizado, generalmente, en materiales preciosos. Hay retablos en los que el tabernáculo* cubre el espacio central del primer cuerpo.
El retablo eucarístico se considera un producto genuino de la Contrarreforma.
Ref.: Rodríguez G. de Ceballos, A. (1995), p. 20; Martín González, J. J. (1993), p. 16

Retablo expositor
Tipo de retablo* que presenta, en un punto destacado, un receptáculo para la Sagrada Forma. Así, el retablo parece la custodia y el expositor* el viril de la misma.
El retablo expositor es típico de Aragón y surge en el siglo XV.
Ref.: Martín González, J. J. (1964), p. 7

Retablo fachada
Tipo de retablo* con pretensiones arquitectónicas, evocando en el interior del templo la delantera de un gran edificio religioso.
Ref.: Martín González, J. J. (1964), p. 7

Retablo fingido
Retablo* pintado sobre un muro.
El retablo fingido surge como consecuencia de una falta de recursos económicos, en el momento en el que se halla en auge la escenografía.
Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 15

Retablo hornacina
Retablo* que se adapta a la arquitectura del ábside, ocupando toda la embocadura de la capilla mayor y, a veces, ciñéndose al arranque de la misma. Suele tener planta poligonal, creando sensación de hornacina. El retablo puede adaptarse a la disposición de dos cuerpos superpuestos. En todo caso, el remate adopta la forma de cascarón, con nervios que se dirigen a una nave central. En el siglo XVIII las calles de retablo* toman planta curva, con lo que en lugar de poligonal se hace de planta semicircular.
Ref.: Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 395; Martín González, J. J. (1993), p. 15

Retablo ilusionista
Tipo de retablo* que forma parte del mismo trazado arquitectónico del templo, indisolublemente unido a él tanto en formas como en colores.
Ref.: Martín González, J. J. (1964), p. 7

Retablo relicario
Retablo* destinado a custodiar y exponer las reliquias de los santos u otros personajes sagrados, adecuando su morfología a esta función. A veces adopta forma de armario.

Consta de banco*, varios cuerpos y encasamentos para las reliquias, que se guardan directamente en hornacinas o nichos donde se colocan los relicarios, por lo general, en forma de arquetas, bustos* o urnas acristaladas en cuya peana se disponía la teca u orificio conteniendo la correspondiente reliquia. Es frecuente encontrar esta tipología en las iglesias jesuitas. Por lo general, su pequeño tamaño indica que uno de los principales usos fueron los de oratorios privados. Muchas de estas piezas están realizadas en ricas maderas, como el ébano, realzando su riqueza con el empleo de piedras duras. Su producción fue común en las ciudades de Roma y Florencia durante la primera mitad del siglo XVII, y exige un trabajo en equipo llevado a cabo por ebanistas, plateros y orfebres. Se conservan numerosas referencias a los talleres de piedras duras que realizaron una variedad de objetos como mesas, marcos*, retablos, etc., con gran aceptación entre las cortes europeas, en especial, en la española.

Ref.: Sánchez Garrido, A. y Jiménez Villalba, F. (coords.) (2001), pp. 176-179; Zorrozua Santisteban, J. (2000), p. 567; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995), p. 22; Martín González, J. J. (1993), p. 18

Retablo rosario

Tipo de retablo* que desarrolla los 15 Misterios en escenas independientes y por el mismo orden del rosario.

El retablo rosario es de procedencia medieval y de origen germano. En España tuvo especial difusión en Cataluña, consecuencia de la extensión de la devoción en los conventos de la orden de santo Domingo.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 17; Martín González, J. J. (1964), p. 7

Retablo sepulcro

Tipo de retablo* en cuya estructura se integran elementos funerarios. Los sepulcros forman parte del esquema general del mismo.

Desde el siglo XVII se hizo frecuente la colocación de los sepulcros de los patronos en actitud orante a uno y otro lado de la capilla mayor del templo.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 18; Martín González, J. J. (1964), p. 6

Retablo tramoya

Retablo* que cuenta con un lienzo* (bocaporte*) que, mediante un mecanismo, se levanta para dejar ver la custodia o imagen* que está tras él.

Ref.: Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 395

Retablo tríptico

Tipo de retablo* de origen medieval que se compone de un cuerpo central, generalmente de escultura*, sobre el que se abaten las alas o puertas y que, al cerrar, dejan una parte descubierta en la parte superior.

Ref.: Martín González, J. J. (1964), p. 6

Retablo vitrina

Retablo* cuya finalidad es la de aumentar la intimidad de la imagen*, protegiéndola a la vez del polvo y del humo de las velas. Se utilizan sobre todo para preservar las imágenes de vestir*.

Ref.: Martín González, J. J. (1993), p. 20

Ribete de relieve
Elemento que enmarca un panel de escultura*, una placa*, una plaqueta* o una losa funeraria. El ribete puede ser una moldura plana o convexa, lisa u ornamentada.
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* bordure, p. 504

Rodillo
Uno de los elementos que forman parte del rollo vertical* y que sirve para enrollar este tipo de formato. También es utilizado como contrapeso mientras la pintura* se encuentra colgada en la pared.
Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 152

Rollo
Pintura* oriental realizada en seda o en papel que se enrolla en sentido vertical u horizontal. Por lo general, se representan paisajes acompañados de un texto caligrafiado (poema).
Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 80; Milicua, J. (dir.) (1986), pp. 349-350

Rollo de justicia
Columna cilíndrica de piedra con dos argollas y una cruz* de hierro por remate.
El rollo de justicia, normalmente ubicado en el centro de la población, simboliza la "suprema justicia real" o del poder judicial. Los reos permanecían encadenados a la columna durante la celebración del juicio y, una vez condenados, sufrían la ejecución pública.
Ref.: Morchoine, J-C. (2009), p. 293; Restrepo Manrique, C. (2005), p. 47; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 798

Rollo horizontal
Pintura* de formato alargado y estrecho, realizada sobre soporte de papel o seda. En dichas obras suelen representarse paisajes acompañados de un texto (poema) caligrafiado. El papel o la seda se montan, tras un proceso de almidonado, sobre seda bordada, siendo esta enrollada sobre un palo de madera o bambú. La longitud y el ancho del rollo varía según los artistas, pudiéndose encontrar desde 1 m a 9 m de longitud y entre 25 cm y 40 cm de ancho.
Para su contemplación, se extienden sobre una mesa, desenrollándose de derecha a izquierda, esto es, en el mismo sentido que se leen los libros en China. ıı Tiene su origen en la forma del libro chino, a base de hojas sueltas de papel, estrechas y alargadas, enrolladas sobre un palo.
[Fig. 99]
Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 151

Rollo vertical
Pintura* de formato alargado y estrecho, realizada sobre soporte de papel o seda. En dichas obras suelen representarse paisajes, siendo el paisaje monumental el más adecuado para este tipo de formatos. Por lo general, estas representaciones pictóricas van acompañadas de un texto (poema) caligrafiado. Sus dimensiones son variables, alcanzando, en ocasiones, una altura superior al metro y en longitud alrededor

de los 50 cm. Los rollos verticales se montan, tras un proceso de almidonado del papel, sobre sedas bordadas. En los extremos, superior e inferior, se colocan unos palos de madera o bambú sobre los que se enrollan. En el extremo superior y en su parte posterior se pega una cinta para que pueda ser colgada en la pared.
Su origen se encuentra en los estandartes y banderas budistas llevadas desde India a China y utilizadas en las ceremonias religiosas.

[Fig. 98]

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), pp. 151-152

S

1056 **Sagrario**

En el culto católico, caja o edículo cerrado con una portezuela para guardar con seguridad el copón que contiene las hostias consagradas; se utiliza igualmente para la adoración de los fieles y para llevar la comunión a los enfermos. Puede colocarse sobre el altar mayor*, suspendido o, como en algunas iglesias a finales del siglo XIV, empotrado cerca del altar en *cornu evangelio*. Puede realizarse en diversos materiales (madera, piedra o metal). Su forma externa suele ser reflejo del estilo arquitectónico de su tiempo. Las paredes interiores del sagrario deben ser doradas o plateadas, o bien cubiertas de seda blanca. Si el Santísimo Sacramento está en el sagrario, este se cubre con un conopeo o se coloca una lamparilla cerca de él para indicar su presencia. El conopeo evoca la tienda en que Yahveh permanecía junto a su pueblo. Cuando el sagrario está artísticamente trabajado, el conopeo puede ser de tejido transparente.

Custodia, sagrario y tabernáculo son términos equivalentes cuando se utilizan estrictamente en el sentido de caja para guardar las Sagradas Formas. La prescripción de conservar la *píxide* o copón con las hostias consagradas sobre el altar data del siglo IX. Por seguridad, poco a poco se consolidó la costumbre de conservarla en un receptáculo que se estructuró a modo de un pequeño sagrario, fórmula adoptada principalmente en Italia y en Francia. En 1215, el sínodo Lateranense prescribió la necesidad de estructuras cerradas para conservar las *píxides* y se volvieron frecuentes los sagrarios murales, bastante extendidos durante el siglo XV en los países ya mencionados. Estos edículos murales estaban situados al lado del altar en *cornu evangelio* (a la derecha), provistos de una portezuela con cerradura y marco, nor-

malmente de mármol, con relieves alusivos al misterio de la Eucaristía. Al otro lado de los Alpes, desde fines del siglo XIV y hasta el siglo XVII, se optó por estructuras arquitectónicas verticales en cuyo interior podía verse también el ostensorio con la hostia consagrada. El sagrario fijo en el centro del altar se estableció entre los siglos XVI y XVII, hasta la prescripción de Pablo V en el *Rituale Romanorum* de 1624. En 1863 se instituyó como único sagrario el situado fijo cerca del altar mayor.

Ref.: Plazaola Artola, J. (2006), pp. 385-386; Giorgi, R. (2005), pp. 23-25; Martín González, J. J. (1998), pp. 25-26; Iguacen Borau, D. (1991), p. 844

Sagrario de retablo

Elemento donde se guarda y deposita a Cristo sacramentado que, en el retablo*, se sitúa debajo del expositor*.

Ref.: Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación (2003), p. 165

Sarcófago

Caja cerrada con una tapa, realizada en diversos tipos de materiales (piedra, tierra cocida, cerámica o yeso), destinada a contener los restos mortales de uno o de varios cuerpos y que es utilizada en diferentes cultos, épocas y lugares. El sarcófago puede estar tallado en un solo bloque o puede conseguirse uniendo piezas dispares, a veces reutilizadas. En este último caso se habla de pseudosarcófagos. Durante algunas épocas fue frecuente el uso de dos sarcófagos, uno de los cuales se introducía en el otro, por lo que el tamaño del exterior fue muy considerable. Puede estar decorado con relieves* e inscripciones sobre sus diferentes frentes (v. Frente de sarcófago*), así como sobre la tapa (v. Tapa de sarcófago*), o en su interior, pero en todos ellos predominan las imágenes* religiosas y las advocaciones a divinidades funerarias.

El uso del término sarcófago y el de sepulcro* dependerá del contexto cultural de las piezas. El objeto adopta el nombre de sarcófago (en griego, "que come carne") por una calidad especial de la caliza a la que se atribuía la propiedad de consumir los restos mortales. A pesar de su significación etimológica, se denomina con dicho término a toda caja funeraria realizada en material duradero –piedra, bronce, plomo, etc.– dentro de la cual se puede depositar un ataúd con el cadáver.

[Fig. 40]

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Baudry, M-Th. (2002), p. 533-537; González Villaescusa, R. (2001), p. 97; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* sarcophage, p. 119; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), pp. 364-365; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), M.ª C. Pérez Díe, pp. 356-357; Meyer, F. S. (1994), p. 761; Breuille, J-P. (dir.) (1992), pp. 597-598

Sarcófago antropoide

Sarcófago* que adopta la forma del cuerpo humano. Aunque normalmente se le asocia con Egipto, también es utilizado por otras culturas.

En el antiguo Egipto, el sarcófago antropoide varía su estilo y decoración según las épocas. Aparece durante la dinastía XII (1985-1795 a.C.) con el objetivo de servir de sustituto al cuerpo del difunto si llegaba a ser destruido. Durante el Imperio Nuevo (1550-1069 a.C.) se convierte en un tipo popular, y su apariencia llega a identificarse con Osiris, añadiéndole en ocasiones barba y brazos cruzados sobre el pecho. La

decoración solía cubrir completamente la superficie exterior y las dos tapas (v. Tapa de sarcófago*). Los temas y las composiciones tienen un significado preciso y responden a la concepción religiosa de la época. Los espacios vacíos se cubrían, generalmente, con inscripciones que narran capítulos del *Libro de los Muertos* o de los *Textos de las Pirámides*. En la cultura fenicia los sarcófagos constituyen la parte más espectacular de su escultura*. La apelación de antropoide, "a la imagen del hombre", se debe a Ernest Renan. Fundamentalmente se distinguen de los egipcios en que mientras estos últimos son tallados en piedras duras, típicamente egipcias, los fenicios fueron realizados preferentemente en mármol griego de Paros, de Tasos y del Pentelikón, y fueron esculpidos, al menos una gran parte de ellos, por artistas de formación griega. La mayoría fueron policromados, pintura que hoy ha desaparecido. Los sarcófagos más antiguos, datados del fin del siglo VI y V a.C., tienen una caja y una tapa que se adaptan a las formas del cuerpo humano, con una curvatura para brazos y piernas, y las rodillas estaban sugeridas. Sobre la tapa, el rostro del difunto se talla según los cánones de belleza griega: rostro impasible y cabellera rizada. Los ejemplares más recientes, datados entre los siglos IV y III a.C., presentan una caja rectilínea, redondeada a la altura de los hombros. Los últimos ejemplos van perdiendo la forma antropoide: la cabeza del muerto se posa sobre el coronamiento de la cimbra de la tapa, separada por una línea transversal. Los sarcófagos de mármol se reservaban para la élite del poder. Su presencia jalona el Mediterráneo occidental, Cartago, Sicilia y la península ibérica.

Ref.: Fontan, E. (2007), pp. 153-155; Van der Plas, D. y Pérez Die, M.ª C. (eds.) (2005), *s.v.* sarcófago, vol. 7; Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), *s.v.* ataúdes y sarcófagos, p. 274; Shaw, I. y Nicholson, P. (2003), pp. 67-69; Museo Arqueológico Nacional. Guía General (1996), pp. 98-99

Sarcófago antropomorfo

V. Sarcófago antropoide

Sarcófago de bañera

Sarcófago* en forma de pila* que se consigue partiendo de un rectángulo en la parte superior y curvando sus lados en la inferior. A menudo recibe una decoración de gallones, con o sin follaje. La tapa de sarcófago* suele ser troncopiramidal cuando no se representa al difunto en su parte superior.

Ref.: Sánchez Trujillano, M.ª T. (2002), p. 167; Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 100

Sarcófago monolítico

Sarcófago* de piedra con forma rectangular, trapezoidal o, por lo general, paralelepípeda. Excepto los de mármol, suelen ser toscos, ahuecados en un bloque monolítico, someramente desbastados y con una cubierta maciza en forma de doble vertiente.
El uso funerario y constructivo de la piedra es tan antiguo como la misma existencia de los rituales mortuorios. La piedra es el elemento imperecedero, símbolo de eternidad y perduración frente a la carne en proceso de corrupción.

Ref.: González Villaescusa, R. (2001), pp. 96-97

Sarcófago rectangular

Sarcófago* que tiene forma de rectángulo. Los lados son rectos en su mayor parte o en su totalidad, aunque se le pueden añadir pequeñas partes curvas, en particular,

en la parte inferior o en la tapa de sarcófago*. En caso de no recibir la representación del difunto en la parte superior, esta se cubre con una tapa troncopiramidal, recuerdo de la cubierta a dos aguas de los sarcófagos romanos de origen oriental.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 100

Sección

Dibujo* resultante del corte de un objeto por un plano*. En función de dicho corte la sección puede ser vertical, horizontal, transversal, longitudinal u oblicua. Las secciones en los diseños arquitectónicos suelen coincidir con un plano de intersección vertical que permiten ofrecer los detalles interiores de un edificio.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 421; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 44

Sepulcro

Obra por lo común de piedra, que se construye levantada del suelo, para dar sepultura, honrar y hacer más duradera la memoria del difunto. Se divide en dos partes: la cama, donde descansa el difunto, y la peana* o cuerpo decorado con diversas figuras*. Según esté concebido como una estructura exenta o incorporada a un soporte mural, se puede distinguir entre sepulcro exento* y *arcosolio**. En fosas y túmulos pueden ser rupestres.

El uso del término sepulcro y el de sarcófago* dependerá del contexto cultural de las piezas. En la Edad Media, en particular durante el siglo XV, el sepulcro adquiere un mayor desarrollo ante la especial atracción y respeto que experimenta la muerte, que se concibe como un paso a una nueva vida, sin despreciar el prestigio y posición social que el difunto ha adquirido en la vida terrena y que encontrará su reflejo en el sepulcro, y en el complicado ritual funerario que se desarrolla con el fin de conseguir el descanso eterno del alma. El enterramiento en el interior de las iglesias estaba reservado para las más altas dignidades o individuos de elevada posición social.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 476; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 629; García Blanco, A. y Padilla Montoya, C. (1995), pp. 26-27; Redondo Cantera, M. J. (1987), pp. 33-35 y pp. 102-108

Sepulcro domatomorfo

Tipo de sepulcro exento* que imita o reproduce la forma de una casa y que se caracteriza por presentar una cubierta a dos aguas. La cubierta a doble vertiente fue también utilizada en los sepulcros medievales, principalmente en aquellos que carecían de representación del difunto y cuya tapa se decoraba con motivos heráldicos. Su precedente remoto se encuentra en los sarcófagos* que se labraron en los siglos V y IV a.C. en Fenicia, Jonia y Cartago.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 102

Sepulcro exento

El de base paralelepípeda exenta, por lo común en piedra, que se construye levantado del suelo, y sobre el que aparece representada la figura* del difunto, esculpido todo su contorno al estar concebido para ser contemplado en una visión circundante. En este tipo de sepulcro se distinguen dos elementos fundamentales: la "cama" o núcleo, base o plano horizontal sobre el que se dispone la estatua*, y el "bulto" o

representación del difunto. Esta cama sepulcral venía a ser la perpetuación del túmulo funerario o catafalco que se colocaba en la iglesia y sobre el que era expuesto el cadáver antes de proceder a su enterramiento. El segundo elemento del sepulcro exento lo constituyen la peana* o cuerpo, testeros y costados que se decoran con escudos de armas, figuras en relieve* y encasamentos de diverso tipo, destacando la apertura de pequeñas hornacinas* sobre soportes. Generalmente los costados se dedican a contener las figuras o escenas religiosas, mientras que los testeros se reservan para colocar a los pies, una inscripción sepulcral, y en la cabecera, el emblema o escudo heráldico.

El sepulcro se situaba en el centro de una capilla, bajo la cúpula y frente al retablo*, dependiendo esta ubicación de la importancia y rango del personaje representado. Normalmente el enterramiento en el interior de las iglesias estaba reservado para las más altas dignidades o individuos de elevada posición social que, sin embargo, podían señalar su tumba de muy diversas formas, siendo una de ellas el enterramiento exento con el sepulcro colocado en un lugar destacado.

Ref.: García Blanco, A. y Padilla Montoya, C. (1995), pp. 26-27; Redondo Cantera, M. J. (1987), pp. 33-35, p. 102

Sepulcro mural

Sepulcro* que está incorporado a un muro del que forma parte o se yuxtapone. De acuerdo con la relación existente entre el monumento funerario y el muro que le sirve de sustento, se pueden distinguir dos tipos fundamentales, según se haya construido como un nicho* (sepulcro mural en nicho*) o como un monumento simplemente adosado a la pared (sepulcro mural adosado*).

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 107

Sepulcro mural adosado

Tipo de sepulcro mural* en el que los relieves* o elementos arquitectónicos que lo acompañan se yuxtaponen a la pared, sin formar parte de ella y sin incidir en su estructura. El sepulcro se concibe entonces en relieve hacia fuera, sobresaliendo en mayor o menor medida del lienzo de la pared a la que se adosa. La forma más sencilla de esta modalidad es la colocación del sepulcro pegado a la pared por uno de sus costados, permaneciendo visibles dos de sus lados si se coloca en un ángulo o, más frecuentemente, tres laterales.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 107

Sepulcro mural en nicho

Tipo de sepulcro mural* que implica la apertura de un arco o vano adintelado en la pared que lo cobija. La forma más sencilla de sepulcro mural en nicho comprende un arco excavado en el muro en el que se introduce una cama sepulcral, sobre la que suele colocarse la representación del difunto. El frente de la cama o arco se alinea con respecto a la superficie exterior de la pared y se decora con motivos de diversa índole. Por encima de la cama, los muros y bóveda del nicho* pueden ser revestidos con ornamentación esculpida o pintada. Partiendo de estos elementos, que forman el núcleo central del sepulcro*, la estructura puede complicarse de diversas formas, fingiendo estructuras arquitectónicas mediante la adición de elementos a los lados del nicho y sobre el mismo, con un desarrollo variable en altura.

Normalmente el arco del sepulcro permanece ciego, aunque si está situado entre dos capillas, puede abrirse por completo, de modo que la figura del difunto pueda ser vista.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 108

Sepulcro trapezoidal

Tipo de sepulcro exento* en el que predomina un perfil trapezoidal, quizá para facilitar la visión de la estatua yacente* que se tiende sobre su núcleo, o bien para recordar el modo en que el difunto era expuesto durante la celebración de los ritos que precedían a su entierro. En este tipo de sepulcro la cama se eleva en la cabecera y desciende en los pies.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 105

Sepulcro troncopiramidal

Tipo de sepulcro exento* cuyas paredes se disponen en talud.

El modelo para este tipo de sepulcro fue el de Sixto IV, obra de Pollaiolo de finales del siglo xv, con una cama en forma de pirámide oblonga de paredes cóncavas. En España se introduce en las primeras décadas del siglo xvi.

Ref.: Redondo Cantera, M. J. (1987), p. 102

Silla de coro

V. Sitial de coro

Sillería de coro

Elemento mobiliar que, junto con el altar* principal, es el más relevante de iglesias y catedrales. Está compuesto por un conjunto de sitiales de coro*, generalmente iguales y unidos entre sí, de estructura compartida que se sitúan en el coro de una iglesia o de una catedral, acomodándose a su perímetro. Generalmente adopta la tradicional forma cerrada en "U". La forma básica, fijada ya en los primeros ejemplos conservados de principios del siglo xii, consta de sitiales de coro, siempre en número creciente, que se distribuyen en tres lados –occidental, septentrional y meridional– formando un rectángulo abierto hacia el altar mayor*, con el fin de facilitar la visión de este durante las celebraciones litúrgicas. Las sillas se organizan en dos coros enfrentados: el coro del obispo, generalmente en el lado de la Epístola; y el coro del deán o del rey, el lado del Evangelio. Los sitiales se disponen en dos niveles; el coro alto y el coro bajo; los canónigos ocupaban las sillas altas y los racioneros o canónigos menores las bajas, ya que no formaban parte del cabildo. La sillería se protegía habitualmente con un trascoro o antecoro colocado en el lado occidental y unos cerramientos en los lados septentrional y meridional, con un gran acceso enrejado en el lado oriental para facilitar el tránsito procesional.

Con el desarrollo del Gótico, las tallas se fueron enriqueciendo y ocupando los respaldos, coronados con doseles de tracería. Más tarde también se decoran las misericordias*.

[Fig. 42]

Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 310; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Bastos, C.; Conceição, M.ª da y Sousa, B. de (2004), p. 106; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 803; Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* stalle, pp. 82-83; Camino Olea, M.ª S. (2001), p. 34; Teijeira Pablos,

M. D. (2001), pp. 365-366; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* stalles, p. 93; Encrucijadas. Las Edades del Hombre (2000), p. 340; Meyer, F. S. (1994), pp. 562-564; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 784

Silueta

Dibujo* de color uniforme, normalmente negro, que suele reproducir el perfil de un busto* o de un cuerpo entero sobre un fondo casi siempre blanco, sacado siguiendo los contornos de la sombra del objeto representado.

Es un procedimiento de retrato anterior a la fotografía*. En 1783, Jean Gaspard Lavater (1741-1801) construyó un aparato especial para dibujar estas figuras.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 287; Jiménez, C. (2008), p. 45

Sinopia

Trazado o dibujo* de preparación a escala real en la pintura mural*, normalmente sobre enfoscado.

El nombre deriva de la ciudad de Sinope, de donde procedía el óxido de hierro de color rojizo (hematites) con el que se hacía una aguada para realizar el dibujo base.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 454; Calvo Manuel, A. (1997), p. 206

Sitial de coro

Asiento de ceremonia situado en el coro. Estas piezas llegan a alcanzar una relevancia excepcional tanto desde el punto de vista artístico como del iconográfico cuyo lenguaje o programa se dispone en diferentes partes del sitial: misericordia*, brazo del sitial* o, por ejemplo, en los dorsales superiores que asientan directamente sobre el mismo.

1062 A comienzos de la Edad Media se construían los asientos de manera aislada en el muro, a la derecha e izquierda de la silla episcopal; más tarde fueron reemplazados por asientos sueltos o portátiles. Desde el siglo XIII, aproximadamente, estos fueron sustituidos por la sillería de coro*, en la que los sitiales pasan a formar parte de un todo continuo, con estructura y carácter arquitectónico.

Ref.: Bolaños Atienza, M.ª (ed.) (2009), M. Arias Martínez y J. I. Hernández Redondo, pp. 66-67; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* banc de choeur, p. 81; Feduchi, L. (2001), p. 198; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* banc de choeur, p. 87; Meyer, F. S. (1994), p. 562

Sotabanco

Una de las partes en las que se distribuye el retablo* en sentido vertical. El sotabanco es una estructura auxiliar colocada en forma corrida bajo el banco*, y cuya función principal es la de elevar el retablo a una altura adecuada a la visión de los fieles. Normalmente, este elemento está realizado siguiendo el mismo esquema formal y decorativo que el resto del retablo.

Ref.: Retablo de Carbonero el Mayor: restauración e investigación (2003), p. 160; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 250

Sphyrelaton

Estatua antropomorfa* de bronce de la Grecia arcaica que está compuesta por placas de metal clavadas o ribeteadas en un cuerpo de madera.

Este tipo de piezas pertenecen a una antigua tradición oriental. Para las culturas del Mediterráneo oriental, la estatua era un receptáculo del poder oculto. En Grecia, el principio creador de la estatuaria es de origen religioso; los primeros escultores de ídolos no tienen como objeto satisfacer unas motivaciones estéticas, sino que obedecen a la necesidad de aclarar a través de la imagen el concepto divino, expresan la creencia esencialmente idólatra de que la imagen es la sede de ese poder divino. En la Grecia arcaica estas primeras imágenes tuvieron una clara función sagrada, y fueron considerados verdaderos fetiches o talismanes.

Ref.: Neer, R. T. (2010), p. 109 y p. 220; Moormann, E. M. y Uitterhoeve, W. (1997), p. 37; Daremberg, Ch. et Saglio, E. D. M., t. 4, vol. 2, *s.v.* statuaria, pp. 1.488-1.489

T

1064

Tabla (2)

En pintura*, soporte de madera empleado para la realización de obras pictóricas. Las tablas suelen unirse formando paneles, sobre todo para configurar retablos* de grandes dimensiones, como en Italia y España. En otros países, como Flandes, Alemania y Francia, se pueden encontrar tablillas pequeñas, normalmente de roble, de una sola pieza. Las tablas se encuentran encajadas por diferentes sistemas de ensamblajes y con refuerzos de travesaños* por el reverso. En el anverso llevan una preparación constituida generalmente por tela, estopa y, en muchas ocasiones, pergamino, todo encolado sobre las juntas y uniones de molduras. Las tablas llevan varias capas de preparación de yeso con cola y, finalmente, la capa pictórica. Si la policromía incluye pan de oro llevará una capa de bol en las zonas a dorar.

Hasta el Renacimiento fue el soporte más utilizado, después se sustituirá por el lienzo*, aunque su uso perdurará siempre, sobre todo para cuadros* de pequeño formato. A pesar de que, según los países y escuelas, se han empleado diversas clases de maderas, en España, la más corriente fue el pino, aunque también se usaron algunas maderas blancas.

[Fig. 95]

Ref.: Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 379; Calvo Manuel, A. (1997), pp. 211-212

Tabla del Hic est Chorus

V. Sitial de coro

Tableros
Nombre específico con el que se conoce a la parihuela* en la localidad vallisoletana de Medina de Rioseco.
Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 280

Tablilla de coro
Tabla de madera que indicaba la preeminencia del coro a la hora de iniciar los rezos y cantos. La tablilla suele tener una forma rectangular y estar enmarcada. En ella se grababan, en dorado, las letras correspondientes a *Hic est Chorus*. Normalmente se colocaba en los chaflanes de la sillería de coro*.
En los coros conventuales, así como en los de las catedrales o en los de las parroquias, el canto y el rezo se efectuaba de forma antifonal, por lo que imaginariamente quedaba dividido, desde el sitial de coro* presidencial, en coro de la izquierda y en coro de la derecha. Cada semana le correspondía a un lado del coro iniciar los rezos y cantos de las horas canónicas (siete, divididas entre diurnas y nocturnas: Prima, Tercia, Sexta, Nona, Vísperas, Completas y Maitines), de ahí que se eligiera a un fraile o monja que hacía las veces de hebdomadario/a, con la misión de dirigir, comenzar y finalizar las diversas fases en que estaba dividida cada una de las horas del coro. Para señalar el coro que predominaba cada semana, la tablilla del *Hic es Chorus* se colocaba en el sitial correspondiente. Esta variaba semanalmente de un lado al otro del coro en el caso de que la comunidad contara con una sola. Cuando se contaba con dos tablillas, eran colocadas a modo de remate en sitiales enfrentados, portando cada una de ellas una pequeña cortinilla que era subida o bajada en función de la preeminencia del coro de cada semana.
Ref.: Martín Pradas, A. (2004), p. 39; Martín Pradas, A. (2003), p. 233; Covarrubias Orozco, S. de (1995), *s.v.* coro, p. 357

Talla
V. Imagen

Tanagra
Figura* de pequeñas dimensiones de época helenística en barro cocido, en ocasiones suavemente policromada. Por lo general, representa a mujeres jóvenes idealizadas, a menudo tocadas con sombrero de ala ancha y sosteniendo un niño o un abanico. Estas piezas se hacían una por una con moldes* múltiples, por lo que sus actitudes y acciones son muy variadas.
El principal centro de producción fue la ciudad griega de Tanagra, en Beocia, cerca de la frontera del Ática. Por lo común, fueron empleadas como ofrendas funerarias durante los siglos IV y III a.C.
[Fig. 46]
Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 528; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 382; Fleming, J. y Honour, H. (1987), p. 814

Tanteo
V. Apunte

Tapa de sarcófago

Elemento del sarcófago* cuya función es la de cerrar la caja (v. Caja de sarcófago*). La tapa puede ser una simple lápida* plana, con forma de cubierta a dos aguas o con forma antropomorfa, como las que se realizaron en Egipto durante la dinastía XXI, imitando la silueta humana; pueden ser lisas o cruciformes, con o sin acróteras*, o tener forma de cubierta abombada.

En algunos sarcófagos egipcios se han encontrado tapaderas en su interior, que entran en contacto directo con la momia para proporcionarle así una mayor protección. Para los egipcios, el difunto se impregnaba de la potencia mágica contenida en las imágenes divinas que decoraban la tapadera.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* sarcophage, pp. 533-537; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), M.ª C. Pérez Díe, pp. 356-357

Tavu

Altar* doméstico utilizado en la isla Tanimbar (Maluku, Indonesia) que, normalmente, se representa como una figura antropomorfa* con los brazos extendidos. La pieza, de formas elegantes, a menudo se decora con motivos en espiral. Estos altares evocan el cuerpo de un ancestro sosteniendo una de las vigas del techo de la casa. Las riquezas o los bienes de prestigio, transmitidos por vía hereditaria, están igualmente figurados sobre el altar. Ciertos animales –perros, gallos o peces– pueden recordar las hazañas de los fundadores de la casa. Bajo el altar, sobre una estantería, reposan los cráneos de los antepasados venerados; sus dos primeras vértebras (el atlas y el axis), sobre las que se verifica el movimiento de rotación de la cabeza, y, a veces, sus efigies en madera.

El *tavu* era inseparable de la noción de linaje y de poder sagrado. Lazo manifiesto entre el pasado y el presente, estaba dotado de cierto poder espiritual, herencia de "jefes de la casa". Evoca el ancestro fundador de una casa noble, normalmente viviendas decoradas con paja y bambú que fueron desapareciendo después del siglo XIX. El *tavu* se situaba en el interior de dicha vivienda, frente a la puerta. Delante se colocaba un banco que era reservado para el jefe de la casa.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); http://www.tropenmuseum.nl (2009); Chefs-d´oeuvre dans les collections du musée du quai Branly (2008), p. 33

Tekhen

En el antiguo Egipto, nombre con el que se conocía al obelisco*, un tipo de monumento en piedra con el extremo superior tallado en forma de piramidón (*benbenet*), por lo común dorado o chapado en oro para acentuar aún más el brillo y el reflejo de los rayos solares. En principio, el uso de obeliscos estaba limitado, difundiéndose de manera progresiva a partir de su lugar de origen en Heliópolis. Ya en el Imperio Antiguo (2707 a.C.-2170 a.C.) se empiezan a levantar pequeños obeliscos en el exterior de algunas tumbas privadas, aunque lo más usual es que se trate de un elemento integrado en la arquitectura de los santuarios o templos. En el Imperio Nuevo (1550 a.C.-1080 a.C.) continuará la costumbre de levantarlos en el exterior de las tumbas, aunque se hace común el erigir parejas de grandes obeliscos monolíticos frente a la fachada principal de los templos o de los pilonos exteriores.

El término *tekhen* puede estar relacionado con el verbo *webwn,* "brillar", lo que supone una conexión adicional con el culto al sol.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 480; Shaw, I. y Nicholson, P. (2004), pp. 267-268

Telón de boca (2)
Lienzos* o pinturas*, fijadas a bastidores*, que pueden moverse hacia arriba o hacia abajo, quedando ocultas tras el retablo* por medio de un sistema de guías, poleas, maromas, contrapesos y cuerdas que, originalmente, se accionaban desde el exterior. Se sitúa por delante de las hornacinas, dejando ver las imágenes de los santos titulares.
El telón de boca es un claro ejemplo de teatralidad y del efectismo buscado durante el Barroco, pudiéndose ver una u otra representación en función de las necesidades litúrgicas. Las pinturas pueden o no guardar relación con los objetos que ocultan.
Ref.: Pérez Marín, E. (2004), p. 227; Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995), pp. 1207-1209

Témpera
V. Aguada

Templete
Pabellón cubierto a modo de pequeño templo, a veces abierto, y generalmente sostenido por columnas que alberga una imagen*, un altar* o cualquier otro objeto de veneración. El término en castellano designa una construcción abierta o cerrada, de planta circular, cuadrada o poligonal, realizada en piedra y cubierta abovedada o cupuliforme. En otras lenguas, se recurre a la voz italiana *tempietto* para aludir a esta estructura. Sus formas pueden ser muy variadas. Muchos de ellos imitan los templos griegos, particularmente la de la *tholos* y la de los *martyria*, con una columnata (peristilo) que envuelve la *cella* y una cubierta en forma de cúpula. Estos a menudo se adornan con órdenes clásicos (toscano, dórico romano) y se rematan con otros elementos como una balaustrada (San Pietro in Montorio de Roma). En los claustros de las iglesias, es frecuente encontrarlos con morfologías que van desde la más simple (San Esteban de Salamanca) a otras más complejas (templete del claustro del monasterio de Guadalupe en Cáceres), donde se mezclan los estilos góticos y mudéjar para formar sobre su planta cuadrada una pirámide de gabletes. Algunos autores hablan de la posible influencia de los pabellones de recreo que se levantan en los jardines de los palacios hispano-musulmanes (Pabellón del Patio de los Leones de la Alhambra de Granada) en este tipo de estructuras. Asimismo, en el Próximo Oriente el *sabil* se protege en ocasiones con una construcción similar al templete otomano. El monasterio de El Escorial también conserva en el centro del claustro otro pabellón de estilo renacentista, en este caso con forma similar al italiano de San Pietro in Montorio.
[Fig. 43]
Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 390; Fatás, G. y Borrás, G.M. (2001), p. 305; Camino Olea, M.ª S. (2001), p. 669; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 312; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 386; Ocampo, E. (1992), p. 200

Término
Piedra sacra bajo la protección del dios Término, que los romanos colocaban en los campos en diversas ceremonias.
Durante la ceremonia se encendía el fuego en la fosa donde se situaba la piedra, se inmolaba la res de modo que su sangre cayera dentro del *terminus*, para más tarde

arrojar frutas e incienso, derramar vino y miel y, por fin, asentar la piedra orlada con coronas y ungida.

Ref.: Díaz Ariño, B. (2008), pp. 59-60; Calzada Echevarría, A. (2003), p. 809

Terminus

V. Término

Terracota

Obra de barro cocido que, bajo la acción de una temperatura elevada, ha perdido su contenido de agua, adquiriendo una condición estable. Tiene una textura suelta, porosa, a veces heterogénea y, en general, libre de esmalte. La pieza adquiere un color marrón-rojo cuando se cuece a una temperatura suficientemente alta (1.000º C) y en una atmósfera oxidante, y un color gris cuando lo es en una atmósfera reductora. Estos colores son debidos a la presencia de hierro: la forma ferrosa tiene un color pálido, mientras que la forma férrica tiene un color amarillo-naranja que el titanio intensifica de una manera característica.

Ref.: Méndez Lloret, M. (2008), p. 191; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* terre, p. 528

Terraza

Parte superior del acropodio* que representa un suelo natural (hierba, flores, etc.) o artificial (suelo, losa, etc.), sobre la que se alza una figura* o reposan los pies* de una o varias figuras en bulto redondo*. Por extensión, parte superior de la basa*.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* terrasse, p. 511; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 390

Tesera de hospitalidad

Objeto fabricado preferentemente en bronce, pero también en plata y probablemente en cuarzo, que presenta diferentes formas, normalmente divididas por la mitad. En cuanto a su forma, se han atestiguado teseras antropomorfas: de cabeza* y de figura antropomorfa*, en forma de *herma** o de manos* entrelazadas; figuras zoomorfas* con forma de ave, caballo o de cabeza o prótomo* de equino, de cabeza de carnero, en forma de jabalí, de verraco*, lobo, perro, pez, serpiente enrollada, etc.; o figuras fitomorfas*, estilizadas bicónicas y en forma de piña o capullo. Por último, hay que señalar las geométricas abstractas, bicónica, cúbicas, helicoidal y paralelepípeda. Las teseras de hospitalidad, que se adscriben a las culturas célticas de la península ibérica, correspondientes a los celtíberos, vacceos, vettones, astures, galaicos y otros pueblos célticos, constituyen uno de los conjuntos documentales más interesantes de la Hispania republicana; recogen inscripciones en las que se cita el lugar de celebración de los pactos y, en algunos ejemplares, el nombre de los firmantes, su filiación y el lugar de su procedencia, aunque también se pueden encontrar algunas anepígrafas.

Las teseras de hospitalidad, denominadas *car* en lengua celtibérica, prueban el arraigo entre las poblaciones celtibéricas del *hospitium*, institución típicamente indoeuropea. La hospitalidad era una institución muy arraigada entre las poblaciones célticas del interior de la península ibérica. Esta práctica indígena era, en algunos aspectos, semejante a la *proxenía* griega, que se materializaba en acuerdos que implicaban generalmente a ciudades e individuos y probablemente con-

llevaban la concesión de la ciudadanía local. La plasmación por escrito de estos acuerdos, en pequeñas piezas de bronce de forma geométrica o figurada, está influenciada por las teseras de hospitalidad latinas que consignan acuerdos interindividuales y quizá también por modelos púnicos. En la península ibérica están atestiguadas teseras escritas tanto en *signario* celtibérico como en alfabeto latino.

Las piezas latinas, desde un punto de vista tipológico, tiene muchos elementos en común con las celtibéricas. Todas ellas están grabadas sobre pequeñas figuras de bronce realizadas a la cera perdida o láminas del mismo metal recortado.

[Fig. 47]

Ref.: Díaz Ariño, B. (2008), pp. 56-58; Almagro-Gorbea, M. *et al.* (2004), p. 19 y pp. 308-309; Cano Borrego, P. D. (2002), p. 42

Tian

Traducido como "cielo", se trata de un trozo de seda o papel utilizado como soporte de la parte superior del rollo vertical*.

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 152

Tiangan

En el rollo vertical*, rodillo superior realizado en madera, de sección plana en uno de sus lados y semicircular en el opuesto.

Ref.: Cervera Fernández, I. (1997), p. 152

Tinagtagu

Denominación específica de anito* entre los kankanay, pueblos de la cordillera de Luzón (Filipinas). Al igual que estos, pueden representarse de pie o sentados.

El *tinagtagu* (nombre que podría traducirse "como un hombre") se hace cada vez que se construye una nueva casa, quedando fijados en su interior, con una función protectora, desde el momento que se enciende el primer fuego para la preparación de los alimentos de la familia.

Ref.: Romero de Tejada, P. (1998b), p. 51; Romero de Tejada, P. (1996), p. 8

Tondo

Motivo decorativo en relieve*, de forma circular rehundido en un paramento y, a veces, con molduras alrededor. Puede incluir elementos historiados.

Este tipo de relieves aparecen en el arte renacentista italiano, y después pasan a emplearse en otras escuelas artísticas.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 348 y p. 481; Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 682; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 311; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 318; Retablos de la Comunidad de Madrid: siglos XV a XVIII (1995), p. 396; García Gutiérrez, P. F. y Landa Bravo, J. (1990), p. 141

Tornavoz

En el púlpito*, elemento superior o marquesina que lo corona, generalmente a manera de dosel o pequeña bóveda. Con esta disposición se busca que el sonido repercuta y se escuche mejor.

Ref.: Camino Olea, M.ª S. *et al.* (2001), p. 683; Carrero de Dios, M. (2001), p. 375; Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 318; Pevsner, N.; Fleming, J. y Honour, H. (1996), p. 510

Torso
Representación en bulto redondo* o en relieve* del tronco del cuerpo humano o animal, generalmente desprovisto de cabeza* y de los miembros superiores e inferiores. Se considera torso cuando aparece con los miembros cortados por debajo de los hombros y sobre la parte superior de los muslos.

[Figs. 72 y 73]

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* torse, p. 508; Monreal y Tejada, L. y Haggar, R. G. (1999), p. 396; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 265; Breuille, J-Ph. (dir.) (1992), p. 599

Torre eucarística
Armario con forma de torre, colocada detrás del altar mayor*, destinado a conservar las reservas eucarísticas. A veces puede situarse en la parte superior de un retablo*. Se trata de una de las formas más antiguas de tabernáculo. Las primeras que se difundieron por Europa estaban coronadas con flecha gótica, con una decoración que imitaba lo arquitectónico. El conjunto era completado con multitud de figurillas*; más tarde se adoptaron formas plateresca y, por último, clasicistas.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* tabernacle suspendu, p. 77; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* tabernacle suspendu, p. 54

Transenna
Cerramiento de piedra o mármol, abalaustrado y trabajado con labor de calado. También puede hacerse en madera.
Se le llamará plúteo* si es macizo y *transenna* si es calado.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 483; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Paniagua Soto, J. R. (2000), p. 320; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* clôture de choeur, p. 73

Travesaño
Pieza horizontal comprendida entre dos o más verticales. En pintura*, el travesaño es una barra que sujeta, por el reverso, la unión de varias tablas* con el fin de formar un panel apto para pintar. Tradicionalmente los más utilizados eran de madera. Existen diversos sistemas de travesaños: en aspa, horizontales, alrededor como un marco*, encajados en ranuras y pegados en surcos realizados en las tablas.
En la Edad Media se colocaban, antes de la preparación, introduciendo los clavos por el anverso y hundiendo bien las cabezas en la madera para evitar que la oxidación afectara al yeso.

Ref.: Rodríguez Bernis, S. (2006), p. 333; Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 314; Calvo Manuel, A. (1997), p. 224

Traza
Delineación de un plano* o proyecto* de un edificio.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), *s.v.* trazar, p. 225 y p. 410; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 48

Tríptico (2)
Obra pictórica tallada o en relieve*, compuesta por tres paneles u hojas*, la central de mayor tamaño que las dos laterales, las cuales pueden ser plegadas sobre aque-

lla para mejor conservación y transporte. Los paneles contienen representaciones figuradas que suelen compartir una lectura iconográfica.
Cuando el tríptico es de dimensiones reducidas se denomina tríptico portátil*, y es utilizado principalmente en la devoción privada.

[Fig. 89]

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* triptyque, p. 75; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* triptyque, p. 40; Arroyo Fernández, M.ª D. (1997), p. 268

Tríptico portátil

Tríptico* o tabla de dimensiones reducidas, fácil de transportar y utilizada también para devoción privada.

[Fig. 39]

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004)

Tupilak

Figura ritual* híbrida* tallada en hueso o en madera que los inuit (Ammassalik, Groenlandia) utilizan con una función principal, la de obedecer, normalmente, a fines maléficos. Sus representaciones son variadas; de ojos y pupilas muy abiertas, sacando pecho o, al contrario, recogidos en posición fetal. Exhiben su esqueleto y marchan sobre dos patas de oso, reptan sobre los dos muñones articulados o combinan en su talla rasgos antropomorfos (v. Figura antropomorfa*) y zoomorfos (v. Figura zoomorfa*).
El "diálogo" desarrollado por los inuits ("hombres por excelencia", como ellos se denominan, en oposición al término "esquimales", "comedores de carne cruda") entre el hombre y el animal, no solo resulta fundamental para su subsistencia sino que también se puede apreciar en el corazón mismo de su arte y de su tradición oral. Todo inuit tiene el poder de saber dar forma, según unas reglas precisas, a estos fetiches capaces de hacer mal, incluso de matar a un enemigo. De los materiales empleados dependía la eficacia misma de esta magia: trozos de animales muertos durante una cacería, esqueletos, patas de pájaro, placentas y partes anatómicas de nonatos; así como cabellos y trozos de los vestidos de la persona pretendida.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Geoffroy-Schneiter, B. (2006a), pp. 343-346

U

1072 **Urna cineraria**

Vasija, vaso o caja cubierta, con formas, materiales y capacidad variables utilizada para depositar las cenizas provenientes de la incineración de un cuerpo a lo largo de diferentes culturas, épocas y lugares. La urna cineraria de terracota, bronce, alabastro o incluso de vidrio, puede presentar una tapa que, a veces, representa la cabeza* del difunto y puede adoptar una forma cónica, bicónica, cilíndrica, cúbica, tomar un aspecto antropomórfico o representar pequeños edículos.

Los fenicios reutilizaron como urnas cinerarias grandes vasos de alabastro de forma oval y dos asas, que habían sido fabricados en Egipto para contener vino y exportarlo. En Roma y en Etruria, las urnas cinerarias podían ser de dos tipos; grandes cajas labradas en un bloque de piedra de planta rectangular, en ocasiones, con el nombre del difunto y escenas de distinto tipo grabadas en sus paredes. La tapa puede ser plana, a dos aguas (en forma de templo o urna oicomorfa*) o llevar esculpida la figura yacente (v. Estatua yacente*) del difunto. También se pueden encontrar en forma de grandes vasijas de vidrio, algunas de las cuales se han conservado prácticamente intactas, al introducirlas a su vez en otras vasijas de plomo, antes de ser enterradas o depositadas en los columbarios*. Las cenizas de los difuntos, tras ser consumidos por el fuego, eran depositadas en estas urnas que, posteriormente, se colocaban en los columbarios, en los estantes o en los vasares de tumbas monumentales, aunque en ocasiones eran depositadas en el suelo. Además del ámbito romano, es característica del mundo funerario ibérico, en el cuadrante sureste peninsular. Terminado el banquete ritual que implica la destrucción y el enterramiento de la vajilla utilizada, se depositaban los restos del difunto dentro de cada tumba,

generalmente introducidos en una urna de cerámica, que en ocasiones puede ser una cratera ática o una caja de piedra. Su presencia, unida a la arquitectura de tumbas de cámara, ha sido considerada como característica de la etnia bastetana. Una de sus particularidades más notables es su marcado carácter arquitectónico, lo que les lleva a convertirse en verdaderas miniaturas* de monumentos funerarios. Están construidas en piedra y pueden estar decoradas con pinturas* o relieves*. Al igual que las romanas, las urnas ibéricas están cubiertas por una tapa. Un caso excepcional, dentro de la cultura ibérica, es la estatua sedente* femenina conocida como Dama de Baza (v. Dama ibérica*), en cuyo trono se excavó un orificio para introducir huesos quemados, probablemente de mujer.

Ref.: Los etruscos (2007), p. 204 y p. 226; Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Menéndez Fernández, M.; Jimeno Martínez, A. y Fernández Martínez, V. M. (2004), p. 420; Fernández Gómez, F. (2004), pp. 142-143; Chapa Brunet, T. (2004), pp. 239-246; Baudry, M-Th. (2002), *s.v.* urne cinéraire, p. 537; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* urne cinéraire, p. 204; Madrigal Belinchón, A. (1994), pp. 113-120; De gabinete a museo. Tres siglos de historia (1993), I. Negueruela, p. 221, González Sánchez, C., p. 401 y Cabrera Lafuente, A., pp. 410-411; Iguacen Borau, D. (1991), pp. 972-973; Almagro-Gorbea, M. (1982), p. 250; Olmos Romera, R. (1982), pp. 260-263

Urna de vísceras

Caja o cofre de pequeño tamaño, por lo general en metal y, a menudo, con forma de urna*. Su función es la de contener las vísceras de un muerto, cuando cuerpo y vísceras se entierran separados.

Ref.: Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004); Verdier, H. et Magnien, A. (dirs.) (2001), *s.v.* urne de viscères, p. 106; Perrin, J. et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999), *s.v.* urne de viscères, p. 204

Urna funeraria

Recipiente de forma y capacidad variables, así como de diferentes tipos de materiales como el metal, piedra, cerámica, vidrio o cualquier otra materia, destinada a contener los restos o las cenizas del difunto y que ha sido utilizada por diferentes culturas, épocas y lugares.

En la cultura naga (pueblos mongoloides que habitan en las regiones subhimalayas y en las fronteras con China y Birmania), algunas urnas funerarias en piedra servían de depósito del cráneo de un antepasado. También se encuentran urnas no decoradas entre los nagas del oeste. Otras culturas americanas, como la maya, esculpen al difunto sedente en la tapa (v. Estatua sedente*), con un tocado semejante al de la divinidad solar o bien representando, en el cuerpo central de la urna, un llamativo motivo polícromo aplicado que representa la cabeza del dios solar, con sus características pupilas en forma de espiral y la nariz aguileña; adornado con un gran tocado, orejeras* y collar de cuentas circulares de color verde, simulando ser de jade. La cultura zapoteca representa en sus urnas funerarias figuras antropomorfas*; una de las más características es la sedente ataviada con los rasgos que definen al dios zapoteca de la lluvia. En el curso medio bajo del río Magdalena, las urnas se encuentran asociadas al estilo "Mosquito", caracterizándose por sus tapaderas, que son coronadas por imágenes femeninas o masculinas sentadas, por lo general, sobre un banco y con las manos sobre las rodillas. Los cuerpos y las extremidades se representan estilizados y con las pantorrillas abultadas. El recipiente dispone generalmente de tres o cuatro asas y está decorado con cabezas modeladas de felinos o pájaros.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Sanz Tapia, A. (2007), p. 177; Menéndez Fernández, M.; Jimeno

Martínez, A. y Fernández Martínez, V. M. (2004), p. 420; Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R. y Cabrera, P. (2002), p. 83; Baudry, M-Th. (2002), p. 537; García Sáiz, M.ª C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999), F. Jiménez Villalba, pp. 216-217; Los mayas. Ciudades Milenarias de Guatemala (1999), p. 169; Martínez de la Torre, C. y Cabello Carro, P. (1997), pp. 76-77; Barbier, J. P. (1988), p. 27; Obras públicas en la Hispania Romana (1980), p. 75

Urna sepulcral

En el culto católico, urna de pequeñas dimensiones destinada a contener restos óseos que han sido trasladados desde su lugar de enterramiento original. Es, por tanto, un pequeño osario formado por el sarcófago*, que podía ir sostenido sobre figuras* o columnas a ras de suelo o en arcosolios*, y la tapa, de cubierta plana o a doble vertiente, siendo más común el segundo tipo. La urna se colocaba en las capillas o claustros de las iglesias y podía ir decorada con diferentes motivos y relieves*.

Alcanza su mayor desarrollo durante los siglos XIV y XV.

Ref.: Villaplana Calero, A. (2002), p. 94

V

Vaciado
Copia escultórica* de una figura* o adorno de yeso, estuco, etc., que se ha formado en el molde*. Se llama vaciado tanto a la copia obtenida como al procedimiento para la reproducción de esculturas* o relieves*.
El vaciado se consigue aplicando al modelo yeso líquido, gelatina, etc., y esperando a que endurezca. Una vez endurecido, se separa de él y sobre el molde se trabaja para conseguir tantas copias como se desee vertiendo una colada en su interior.
[Fig. 25]
Ref.: Fatás, G. y Borrás, G. M. (2001), p. 325; Diccionario de la Lengua Española (2001), p. 2.262

Vaso funerario
V. Urna cineraria

Verraco
Estatua zoomorfa* en piedra, tallada en bloques de granito donde se representa al animal de cuerpo entero, así como el pedestal* que lo sustenta. En general acusan un relativo esquematismo en las formas; en algunas ocasiones se observa la intención de querer indicar detalladamente las partes que constituyen la anatomía del animal, aunque lo habitual es que el autor se limite a unas líneas básicas que permitan especificar la especie (toros, cerdos y, cuando los detalles lo permiten, también es posible identificar jabalíes). Sus dimensiones no son uniformes, desde ejemplares de menos de un metro hasta esculturas* de más de 2,5 m de longitud. Normalmen-

te estas obras presentan los órganos sexuales muy marcados, tratándose siempre de machos.
Los verracos se distribuyen por el occidente de la meseta de la península ibérica, la mayor parte en las provincias de Zamora, Salamanca, Ávila, Segovia, Toledo, Cáceres y en las comarcas portuguesas de Tras-os-Montes y Beira Alta, es decir, coincidiendo en gran parte con el territorio que las fuentes históricas adjudican a los vettones. A pesar de ello, hay que tener en cuenta que, aunque sin tanta abundancia, también se han atestiguado ejemplos en otros pueblos como los carpetanos, los vacceos y, tal vez, los astures.
La cronología y la finalidad de estas esculturas son objeto de una gran controversia. Su localización en contextos arqueológicos que no son fácilmente datables, hace esta tarea más difícil. Las esculturas halladas en los castros que no fueron romanizados se pueden fechar desde el siglo IV a.C. hasta su abandono gradual a raíz de la conquista romana, ya en el siglo I a.C. El hecho de hallarse ejemplos (castro de Las Cogotas) junto a los caminos que conducían a recintos amurallados, llevó en los años 30 del siglo XX a defender para estas esculturas un significado mágico religioso, relacionado con la protección y fertilidad de la ganadería, la principal fuente de riqueza de estas poblaciones. La hipótesis, compartida por otros muchos investigadores, ha tenido un extraordinario peso en la actualidad.
Algunas piezas de gran tamaño fueron esculpidas en el interior de los recintos amurallados de las ciudades vettonas, o bien junto a las entradas principales y los caminos de acceso, lo que refuerza la hipótesis de la función apotropaica, como defensores del poblado y del ganado.
Junto a la rica problemática que suscitan estos hallazgos, las investigaciones más recientes, sin embargo, insisten, a la hora de abordar su significado, en una explicación de carácter económico y en la ubicación de estas figuras en el paisaje, señalizando buenas zonas de pasto. Modernos estudios en el valle Amblés (Ávila) van en esa dirección. Se ha demostrado que la mayor parte de las esculturas se localiza junto a prados y pastizales de excelente calidad, cerca de manantiales y fuentes de agua –rasgos básicos para la alimentación del ganado– y a varios kilómetros del pueblo.

[Fig. 76]

Ref.: Pisa Sánchiz, J. (2009), p. 20; Gracia Alonso, F. (coord.) (2008), pp. 720-724; Salinas de Frías, M. (2001), pp. 42-43; Nogales Basarrate, T. (1993), p. 162

Versión

Obra definitiva* que representa diversas interpretaciones de un objeto dado. Las diversas versiones de un mismo sujeto, tratado por el mismo pintor o escultor, se distinguen, las unas de las otras, bien por variaciones mínimas en el tratamiento de la pieza (accesorios, detalles, etc.), bien por importantes modificaciones en la composición.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 549

Viñeta

Dibujo* o estampa* de pequeño tamaño que se utiliza como ornamento en el principio o fin de un capítulo o libro manuscrito, con escenas del texto o motivos vegetales, por ejemplo. Se trata de una ornamentación que puede disponerse en la ca-

becera* pero también en el remate* de un manuscrito o de un impreso. Su denominación responde al tipo de adornos característicos de esta clase de diseño, que en los códices de temática religiosa fueron racimos y hojas de vid, una clara referencia a la iconografía eucarística. La viñeta también suele aparecer, con carácter humorístico o caricaturesco, en la prensa escrita.

Ref.: Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L. y Copón, M. (2005), p. 296; Martínez de Sousa, J. (2004), p. 871; Blas Benito, J. (coord.) (1996), p. 47 y pp. 151-152

Virgen abridera

Imagen de la Virgen María* que se abre por su parte delantera (v. Imagen abridera*) y en cuyo interior se esculpen o pintan diversas escenas relacionadas con la Virgen y Cristo. Realizada en materiales nobles, como el marfil, o bien en tallas más toscas de madera. Según la temática, estas imágenes fueron clasificadas en imágenes de Trinidad, de Dolor o de Gloria. En estas últimas, a veces, se representaron en su interior algunas escenas conocidas como gozos de María. La Virgen aparece de pie o bien sentada sobre su trono y habitualmente suele estar acompañada de su Hijo. Su originalidad reside básicamente en que estas pueden abrirse de arriba abajo (en el caso de las Vírgenes hispanas, la apertura se hace a partir del cuello), partiéndose por la mitad, y transformándose en un tríptico* destinado a mostrar en su interior todo un despliegue de escenas o imágenes relacionadas con la condición de la Madre de Cristo.

Su finalidad originaria fue permitir la visión del Niño Jesús durante su gestación en el seno de la Virgen, aunque más tarde el tipo se hizo extensivo a la Trinidad (María en cuanto portadora, en Jesús, de la entera Trinidad) o bien la imagen del crucificado (María, copartícipe del sacrificio redentor), rodeada esta a menudo de otras escenas de la Pasión. Louis Réau alude a las muchas objeciones que esta iconografía llegó a suscitar. Finalmente el Concilio de Trento la prohibió. Las imágenes solían abrirse en tiempo de penurias o sequías para mostrar las escenas contenidas y someterlas a la reflexión y contemplación de los fieles. En festividades muy concretas, como el Viernes Santo, era muy común la ceremonia conocida como la Adoración de la Cruz, en el transcurso de la cual se extraía de estas imágenes el Crucifijo*, que muchas veces se custodiaba en su interior, exponiéndolo a la veneración de los fieles. Concluida la ceremonia, era colocado de nuevo dentro de la imagen.

Ref.: Revilla, F. (2007), p. 14; Melero Moneo, M. (2001), p. 420; Cuadrado, M. (2001), p. 440

X

1078 **Xoanon**

En la escultura griega arcaica, estatua exenta* de madera próxima a la forma de un tronco de árbol o a una plancha. Los *xoana* están estrechamente sometidos a la ley de la frontalidad y se representan con las piernas unidas la una a la otra y los brazos pegados al cuerpo, justo hasta los muslos.

En Grecia, el principio creador de la estatuaria es de origen religioso. En la primera estatuaria griega, los *xoana* eran considerados verdaderos fetiches, ya que se creía que la divinidad se incorporaba temporalmente en las mismas tallas.

Ref.: Baudry, M-Th. (2002), p. 530; Daremberg, Ch. et Saglio, E. D. M., t. 4, vol. 2, *s.v.* statua, pp. 1470-1471

Y

Yipwon

Figura ritual* antropomorfa* de madera, plana y de perfil, cuya imagen está definida por la alternancia de superficies talladas y huecas, representativa de los espíritus ancestrales y en torno a los cuales gira toda la vida ritual de los inyai-Ewa (Sepik medio, Papúa, Nueva Guinea). La representación de la talla no es naturalista; la figura se descomponía en múltiples formas geométricas, ganchos o semicírculos concéntricos en torno a un elemento central que simboliza el corazón, junto con los pulmones, órganos que para los inyai-Ewa constituyen el centro de la vida, quedando de la figura tan solo la cabeza* y una única pierna sobre la que reposan.

Los *yipwons* están concebidos de acuerdo a un sorprendente patrón estilístico cuyos orígenes se desconocen. El propósito de ver una escultura de perfil desde distintos ángulos, según Auguste Rodin, era maximizar las fuerzas motrices y crear una enorme sensación de movimiento. Antiguamente estas tallas se pintaban con pigmentos ocres y las ranuras se rellenaban con cal. Aunque hay autores que señalan la existencia de tres tamaños de *yipwon*, predomina la creencia de solo dos: el más pequeño (de 10 cm a 35 cm) sirve como amuleto* o protector general, y se lleva consigo en las expediciones para que les proteja con su magia de los enemigos, y el de mayor tamaño (100 cm a 300 cm), está relacionado con la caza y con la guerra. Los *yipwons* se guardan en la casa de los hombres, centro de la vida intelectual y espiritual del poblado. En un principio, los hombres intentaron obtener de estas figuras poderes mágicos que les defendieran de sus enemigos, para lo que las frotaban con sangre o carne seca de sus víctimas. En la actualidad, se les pide consejo para de-

fender el poblado de los adversarios y de los malos espíritus, así como ayuda para la recolección y las expediciones de caza.

Ref.: http://www.quaibranly.fr (2009); Orígenes. Artes Primeras (2005), F. Mellén, pp. 144-145 y A. Gaspar, pp. 146-147

Yunque (2)

Parte fija del llamador procesional*. Tiene forma semiesférica y sobre la misma percute el martillo*.

Ref.: Carrero Rodríguez, J. (2006), p. 221; Burgos, A. (1998), p. 39 y pp. 82-83

Z

Zócalo

Elemento o parte inferior del pedestal*, bajo el dado* o neto. Como revestimiento, se dice de la faja resaltada en la parte inferior de la pared, a menudo revestido de azulejos.

Ref.: Plaza Escudero, L. de la (coord.) (2009), p. 487; Camino Olea, M.ª S. *et al*. (2001), p. 736; Paniagua Soto, J. R. (2000), pp. 338-339

.

Anexo gráfico de objetos asociados a las artes plásticas

Índice de figuras. Artes plásticas

Fig. 1. *Dibujo. Dama dibujando.* Rosi, Andrés. Museo Nacional del Romanticismo, CE1486.
Fig. 2. *Dibujo. Tertulia en el taller.* Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio M.ª. Museo de Bellas Artes de Sevilla, CE0557D.
Fig. 3. *Apunte. Fumando.* Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla, 10030.
Fig. 4. *Estudio preparatorio.* Proyecto de monumento a los mártires de Córdoba. Verdiguier, Juan Miguel de. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE0934D.
Fig. 5. *Estudio preparatorio. Concierto de ángeles.* Confortini, Jacobo. Museo Cerralbo, 05009.
Fig. 6. *Academia. Desnudo masculino.* Carderera y Solano, Valentín. Museo de Huesca, 01967.
Fig. 7. *Academia. Apolino.* Carderera y Solano, Valentín. Museo de Huesca, 01969.
Fig. 8. *Boceto. Cabeza de San Bartolomé.* Bayeu y Subias, Francisco. Museo de Zaragoza, 09213.
Fig. 9. *Boceto.* Ballester, Manuela. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí", CE4/00472.
Fig. 10. *Alzado. Cathédrale de Cologne.* Bury, Jean Baptiste Marie. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE0787G.
Fig. 11. *Croquis.* Inurria, Mateo. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE1412D.
Fig. 12. *Planta. Cathédrale d´York.* Ribault, Auguste Louis François. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE0814G.
Fig. 13. *Dibujo artístico.* Marín Bosqued, Luís. Museo de Dibujo Julio Gavín, 00600.
Fig. 14. *Dibujo a lápiz. Alegoría de la atención.* Weiss, Rosario. Museo Nacional del Romanticismo, CE7126.
Fig. 15. *Aguada.* Ballester, Manuela. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias «González Martí», CE4/00485.

Fig. 16. *Carboncillo.* Alcalde del Río, Hermilio. Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira, FD00103.
Fig. 17. *Acuarela.* SEM. Biblioteca Nacional de España, dib_018_001_4908.
Fig. 18. *Pastel. La modelo.* Peña Muñoz, Maximino. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE1704D.
Fig. 19. *Álbum.* Kôrin, Ôgata. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE21795.
Fig. 20. *Hoja de álbum.* Museo Nacional de Artes Decorativas, 24960.
Fig. 21. *Caricatura. Eugenia de Montijo.* Museo Nacional del Romanticismo, CE34834.
Fig. 22. *Caricatura. Julio Martínez Santa-Olalla.* Atribuido al General Villegas. Museo de los Orígenes, CE2001/1/08.
Fig. 23. *Cómic. T.B.O.* Museo Pedagógico de Aragón, 01108.
Fig. 24. *Escultura. Apolo.* Museo Arqueológico Nacional, 1999/99/172.
Fig. 25. *Vaciado. Ares Ludovisi.* Museo Nacional de Escultura, 00256.
Fig. 26. *Bulto redondo. Santa María Egipcíaca.* Salvador Carmona, Luis. Museo Nacional de Escultura, CE2862.
Fig. 27. *Relieve. Acróbata de Osuna, Monumento de Osuna.* Museo Arqueológico Nacional, 38427.
Fig. 28. *Relieve. Camino del Calvario.* Holanda, Fray Rodrigo de. Museo Nacional de Escultura, CE0029.
Fig. 29. *Clípeo. Jupiter Ammon.* Museo Nacional Arte Romano, CE33002.
Fig. 30. *Clípeo. Medusa.* Museo Nacional Arte Romano, CE33001.
Fig. 31. *Oscillum.* Museo Arqueológico Nacional, 2750.
Fig. 32. *Acrótera.* Yacimiento de El Salobral. Museo Arqueológico Nacional, 38444.
Fig. 33. *Puteal. Puteal de la Moncloa.* Museo Arqueológico Nacional, 2691.
Fig. 34. *Miliario.* Museo Arqueológico de Sevilla, REP05375.

Fig. 35. *Obelisco.* Museo Arqueológico Nacional, 3514.
Fig. 36. *Lápida conmemorativa.* Museo Casa Cervantes, CE079.
Fig. 37. *Ara. Ara Monumento de Santa Eulalia.* Museo Nacional Arte Romano, DO36839.
Fig. 38. *Pie de mesa.* Museo Arqueológico Nacional, 2824.
Fig. 39. *Tríptico portátil. San Jerónimo con santos.* Museo de América, 06914
Fig. 40. *Sarcófago. Sarcófago de Doña Constanza de Castilla.* Museo Arqueológico Nacional, 50242.
Fig. 41. *Escultura de retablo.* Retablos del trascoro de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura, A30conjunto.
Fig. 42. *Sillería de coro.* Sillería del Monasterio de Santa María de Gradefes. Museo Arqueológico Nacional, 50548.
Fig. 43. *Templete.* Museo Nacional de Artes Decorativas, CE01671.
Fig. 44. *Figura de Belén.* González Orea. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE08318.
Fig. 45. *Figura ritual. Exú.* Museo de América, 1993/03/137.
Fig. 46. *Tanagra (anverso y reverso).* Museo Arqueológico Nacional, 1991/104/1.
Fig. 47. *Tesera de hospitalidad.* Museo de Teruel, 18847.
Fig. 48. *Exvoto (femenino).* Museo Arqueológico Nacional, 28680.
Fig. 49. *Exvoto (masculino).* Museo Juan Cabré, 0041.
Fig. 50. *Mascarón de proa.* Fundación Pablo Neruda (Santiago de Chile).
Fig. 51. *Netsuke.* Museo Nacional de Artes Decorativas, CE21017.

Fig. 52. *Autómata*. Museo Nacional del Romanticismo, CE1563.
Fig. 53. *Máscara de teatro*. Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba, CE027107.
Fig. 54. *Máscara de teatro*. Museo Nacional de Arte Romano, CE08399.
Fig. 55. *Máscara funeraria*. Museo Nacional de Antropología, CE10098.
Fig. 56. *Figura antropomorfa*. Museo Arqueológico de Sevilla, REP08368.
Fig. 57. *Figura zoomorfa*. Pozo Moro. Necrópolis de Pozo Moro, Chinchilla de Monte-Aragón (Albacete). Museo Arqueológico Nacional, 1999/76/A/13.
Fig. 58. *Figura híbrida. Bicha de Balazote*. Museo Arqueológico Nacional, 18529.
Fig. 59. *Figura híbrida. Sirena*. Museo Arqueológico Nacional, 1999/99/42.
Fig. 60. *Figura híbrida. Centauro de Royos*. Museo Arqueológico Nacional, 18536.
Fig. 61. *Estatua sedente. Livia de Paestum*. Museo Arqueológico Nacional, 2737.
Fig. 62. *Estatua exenta (togado)*. Museo Nacional de Arte Romano, DO34662 (Depósitos de las CC.AA.).
Fig. 63. *Estatua orante. Pedro I de Castilla*. Museo Arqueológico Nacional, 50234.
Fig. 64. *Estatua yacente. Cristo Yacente*. Fernández, Gregorio. Museo Nacional de Escultura, DE0036 (Depósito del Museo Nacional del Prado).
Fig. 65. *Cabeza. Marco Aurelio*. Museo Arqueológico Nacional, 2009/36/1.
Fig. 66. *Busto. Antinoo*. Museo Nacional del Prado, E00060.
Fig. 67. *Busto corto. Archer M. Huntington*. Hyatt Huntington, Anna. Museo Casa Cervantes, CE077
Fig. 68. *Busto prolongado. Ecce Homo*. Mena, Pedro de. Museo Nacional de Escultura, DE0084.
Fig. 69. *Busto laureado*. Museo Arqueológico Nacional, 21270.
Fig. 70. *Busto velado. Isabel II velada*. Torreggiani, Camillo. Museo Nacional del Prado, E00525.
Fig. 71. *Busto velado. Sacerdote-Anquises*. Museo Nacional de Arte Romano, DO33675 (Depósitos de las CC.AA.).
Fig. 72. *Torso*. Museo de Huelva, CE02914.
Fig. 73. *Torso. Formas*. Inurria Lainosa, Mateo. Museo de Bellas Artes de Córdoba, DO0054E (Depósito del Excmo. Ayuntamiento de Córdoba).
Fig. 74. *Grupo escultórico. Jinete alanceando al enemigo*. Museo de Jaén, CE/DA01683/E04.
Fig. 75. *Dama ibérica. Dama de Baza*. Museo Arqueológico Nacional, 1969/68/155/123A.
Fig. 76. *Verraco*. Museo Arqueológico Nacional, 2011.
Fig. 77. M*aqueta. Corral de Comedias*. Museo del Teatro, Mo00040.
Fig. 78. *Maqueta arqueológica*. Yacimiento de Numancia. Museo Arqueológico Nacional, 2005/111/PC/1.
Fig. 79. *Maqueta de enterramiento*. Museo Arqueológico Regional, 0727/2.
Fig. 80. *Maqueta de templo. Partenón*. Museo Nacional de Escultura, 03248.
Fig. 81. *Maqueta de monasterio*. San Pedro de Arlanza. Museo Arqueológico Nacional, 1978/6/3.
Fig. 82. Maqueta de palacio. Alcázar de Madrid. Gómez de Mora, Juan. Museo Arqueológico Nacional, 2007/78/1.
Fig. 83. *Maqueta de barco*. Museo de Mallorca, DA06/01/046.
Fig. 84. *Maqueta de kayak*. Museo de América, 13893.
Fig. 85. *Instalación*. Blanco, Vicente. Museo de Teruel, 22504.

Fig. 86. *Pintura. El accidente*. Ponce de León, Alfonso. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, AS00745.
Fig. 87. *Estudio preparatorio. El mercado, Extremadura*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla, 01158.
Fig. 88. N*ota de color. Playa de San Sebastián*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla, 00332.
Fig. 89. *Tríptico. Tríptico de la Crucifixión*. Atribuido a: Tristán de Escamilla, Luis. Museo del Greco, CE00051.
Fig. 90. *Hoja. Tríptico de la Crucifixión*. Museo del Greco, CE00051.
Fig. 91. *Cuadro. Sátira del suicidio romántico*. Alenza y Nieto, Leonardo. Museo Nacional del Romanticismo, CE0032.
Fig. 92. *Marco. El descendimiento*. Weyden, Roger van der. Museo Nacional del Prado, P02825.
Fig. 93. *Pintura mural*. Anfiteatro de Mérida. Museo Nacional de Arte Romano, CE26719.
Fig. 94. *Pintura mural. Las mujeres del palco con abanicos y prismáticos*. Pradilla y Ortiz, Francisco. Colección Municipal Dispersa y Ermita de San Antonio de la Florida.
Fig. 95. *Tabla. Asunción de la Virgen*. Maestro de Osma. Museo Arqueológico Nacional, 51659.
Fig. 96. *Lienzo. Nadadores, Jávea*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla, 00719.
Fig. 97. *Arpillera*. Millares, Manuel. Museo de la Fundación Antonio Pérez.
Fig. 98. *Rollo vertical*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE22324.
Fig. 99. R*ollo horizontal*. Museo Nacional de Artes Decorativas, CE22393.
Fig. 100. *Miniatura. Niña*. Buck, Frederick. Museo Nacional del Romanticismo, CE7445.
Fig. 101. *Miniatura. Manuel Remírez y Barreda*. Corro, Cecilio. Museo Nacional del Romanticismo, CE1543.
Fig. 102. *Acuarela. La calle de la Feria*. Avilés Merino, Ángel. Museo de Bellas Artes de Córdoba, CE1861D.
Fig. 103. *Óleo. Autorretrato*. Martín de Campo, Victoria. Museo de Cádiz, CE20181.
Fig. 104. *Óleo. Vista y plano de Toledo*. El Greco. Museo del Greco, CE00014.



Fig. 1. Dibujo. *Dama dibujando*. Rosi, Andrés. Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 2. Dibujo. *Tertulia en el taller.* Esquivel y Suárez de Urbina, Antonio M.ª. Museo de Bellas Artes de Sevilla.



Fig. 3. Apunte. *Fumando*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla.



Fig. 4. Estudio preparatorio. Proyecto de monumento a los mártires de Córdoba. Verdiguier, Juan Miguel de. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 5. Estudio preparatorio. *Concierto de ángeles*. Confortini, Jacobo. Museo Cerralbo.

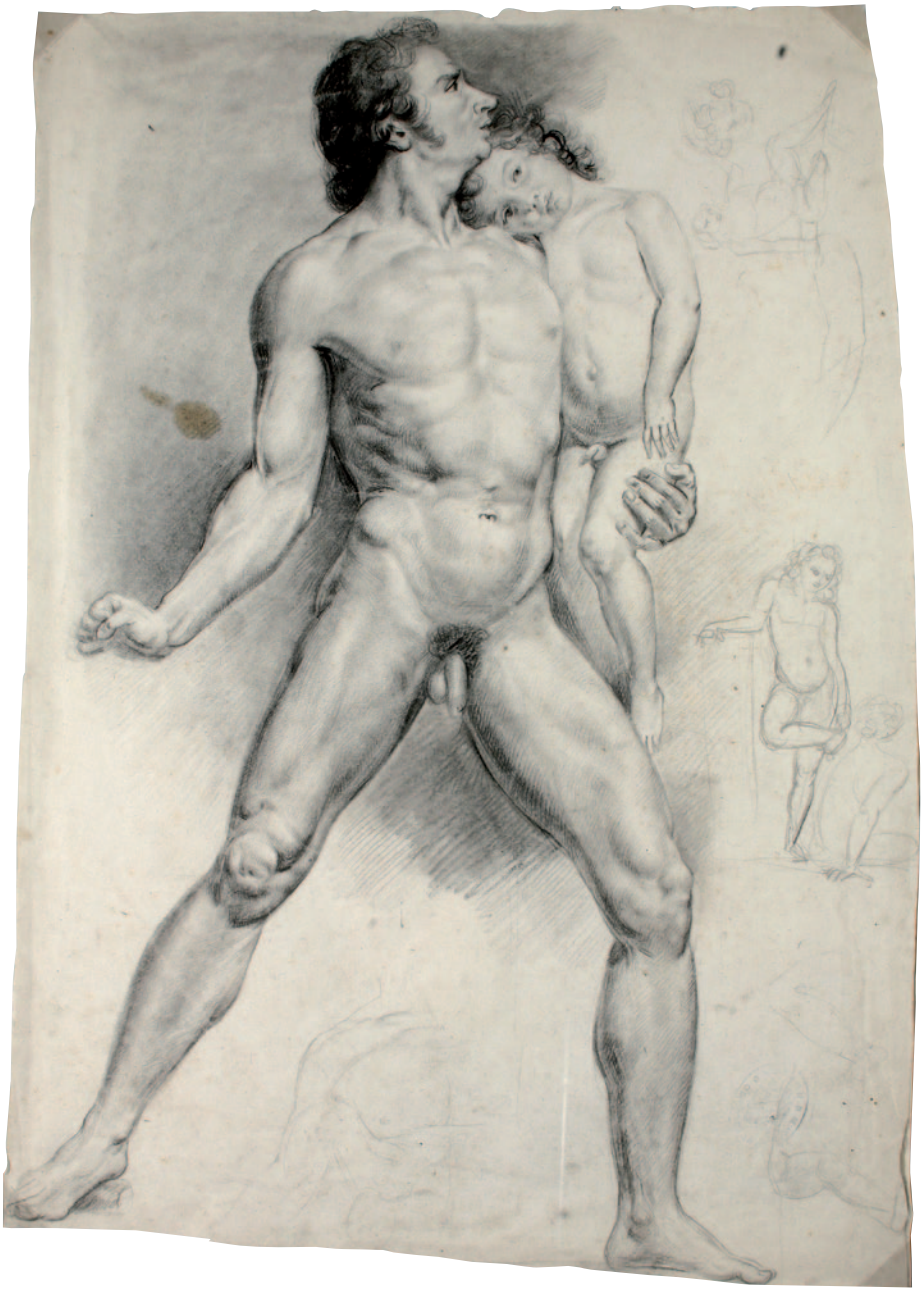


Fig. 6. Academia. *Desnudo masculino*. Carderera y Solano, Valentín. Museo de Huesca.

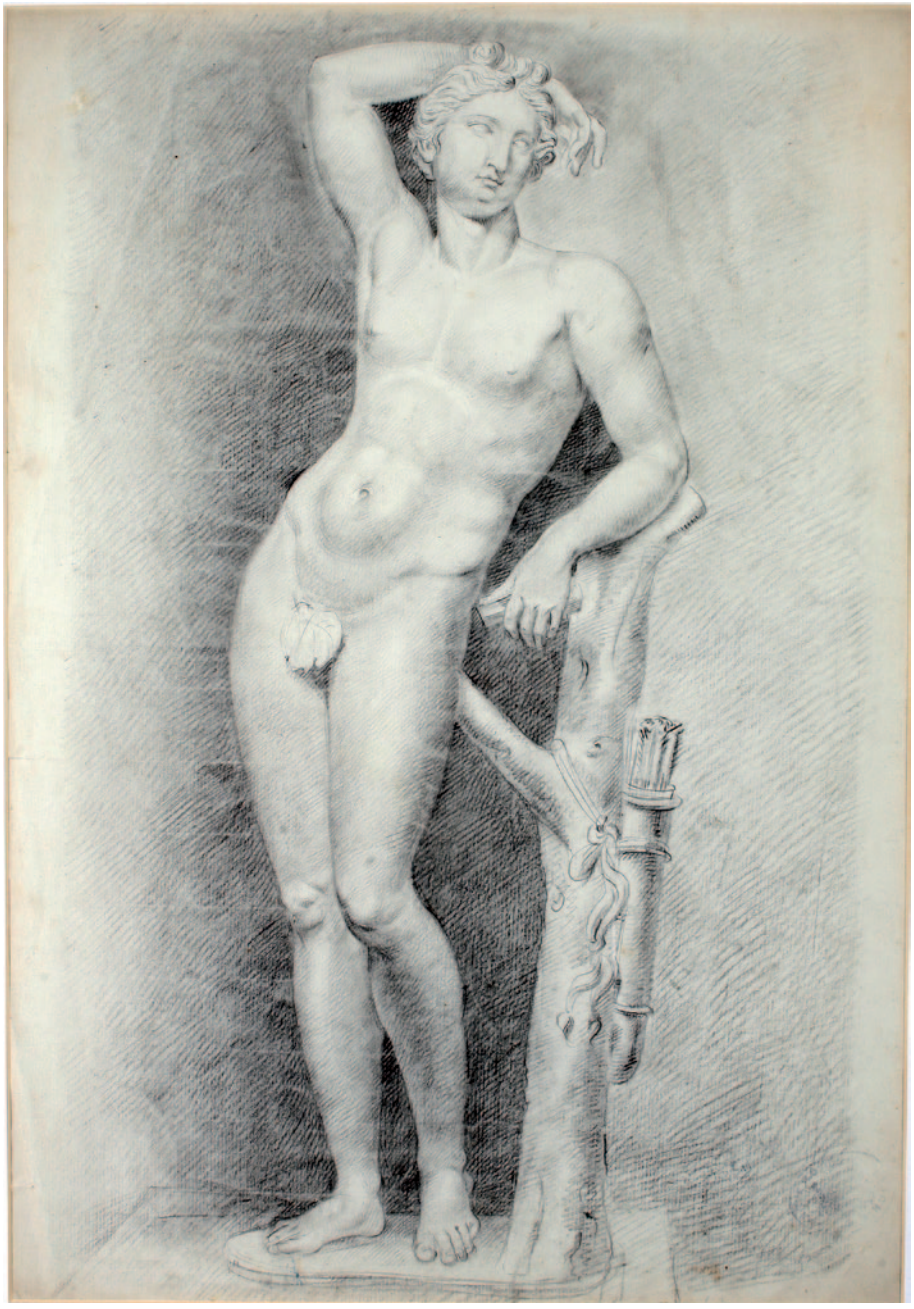


Fig. 7. Academia. *Apolino*. Carderera y Solano, Valentín. Museo de Huesca.



Fig. 8. Boceto. *Cabeza de San Bartolomé*. Bayeu y Subias, Francisco. Museo de Zaragoza.



Fig. 9. Boceto. Ballester, Manuela. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”..

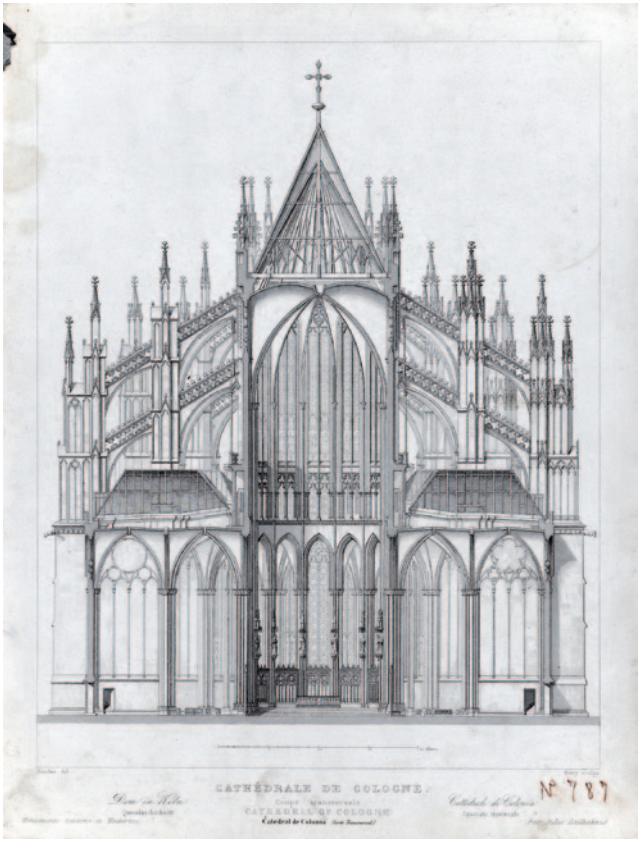


Fig. 10. Alzado. *Cathédrale de Cologne*. Bury, Jean Baptiste Marie.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

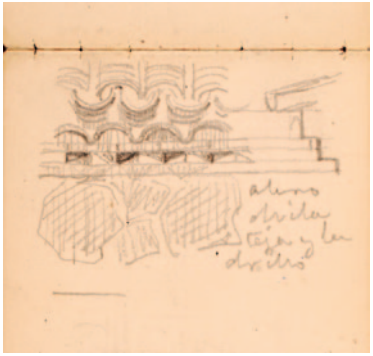


Fig. 11. Croquis. Inurria, Mateo.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.

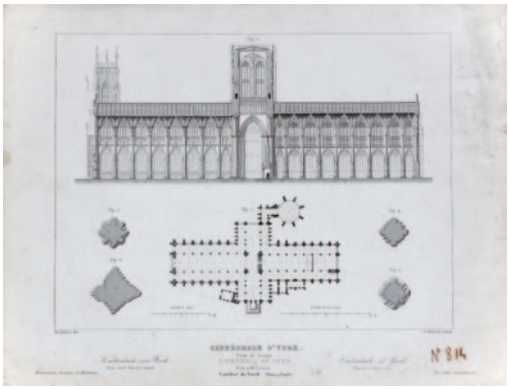


Fig. 12. Planta. *Cathédrale d´York*.
Ribault, Auguste Louis François.
Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 13. Dibujo artístico. Marín Bosqued, Luís.
Museo de Dibujo Julio Gavín.



Fig. 14. Dibujo a lápiz. *Alegoría de la atención*. Weiss, Rosario.
Museo Nacional del Romanticismo.



Fig. 15. Aguada. Ballester, Manuela. Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí".



Fig. 16. Carboncillo. Alcalde del Río, Hermilio. Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira.



Fig. 17. Acuarela. SEM. Biblioteca Nacional de España.



Fig. 18. Pastel. *La modelo*. Peña Muñoz, Maximino. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 19. Álbum. Kôrin, Ôgata.
Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 20. Hoja de Álbum.
Museo Nacional de Artes Decorativas.



Fig. 21. Caricatura. *Eugenia de Montijo*. Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 22. Caricatura. *Julio Martínez Santa-Olalla*. Atribuido al General Villegas. Museo de los Orígenes.



Fig. 23. Cómic. *T.B.O.* Museo Pedagógico de Aragón.



Fig. 24. Escultura. *Apolo*. Museo Arqueológico Nacional



Fig. 25. Vaciado. Ares Ludovisi. Museo Nacional de Escultura.



Fig. 26. Bulto redondo. *Santa María Egipcíaca*. Salvador Carmona, Luis.
Museo Nacional de Escultura



Fig. 27. Relieve. *Acróbata de Osuna*, Monumento de Osuna. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 28. Relieve. *Camino del Calvario*. Holanda, Fray Rodrigo de. Museo Nacional de Escultura



Fig. 29. Clípeo. *Jupiter Ammon*.
Museo Nacional Arte Romano



Fig. 30. Clípeo. *Medusa*.
Museo Nacional Arte Romano



Fig. 31. Oscillum.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 32. Acrótera. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 33. Puteal. *Puteal de la Moncloa*. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 34. Miliario.
Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 35. Obelisco.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 36. Lápida conmemorativa. Fernández de la Oliva, Nicolás. Museo Casa Cervantes.



Fig. 37. Ara. Museo Nacional de Arte Romano.



Fig. 38. Pie de mesa. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 39. Tríptico portátil. *San Jerónimo con santos*. Museo de América.



Fig. 40. Sarcófago. *Sarcófago de Doña Constanza de Castilla*. Museo Arqueológico Nacional.



1110 Fig. 41. Escultura de retablo. Retablos del trascoro de San Benito el Real. Museo Nacional de Escultura.



Fig. 42. Sillería de coro. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 43. Templete. Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 44. Figura de Belén. González Orea.
Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 45. Figura ritual. *Exú*. Museo de América.



Fig. 46. Tanagra (anverso y reverso). Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 47. Tesera de hospitalidad. Museo de Teruel.



Fig. 48. Exvoto (femenino).
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 49. Exvoto (masculino).
Museo Juan Cabré.



Fig. 50. Mascarón de proa.
Fundación Pablo Neruda



Fig. 51. Netsuke.
Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 52. Autómata. Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 53. Máscara de teatro.
Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba



Fig. 54. Máscara de teatro.
Museo Nacional de Arte Romano



Fig. 55. Máscara funeraria.
Museo Nacional de Antropología



Fig. 56. Figura antropomorfa. Museo Arqueológico de Sevilla.



Fig. 57. Figura zoomorfa. Pozo Moro. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 58. Figura híbrida. *Bicha de Balazote*. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 59. Figura híbrida. Sirena.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 60. Figura híbrida. *Centauro de Royos*.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 61. Estatua sedente. *Livia de Paestum*.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 62. Estatua exenta (togado).
Museo Nacional de Arte Romano.



Fig. 63. Estatua orante. *Pedro I de Castilla*.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 64. Estatua yacente. *Cristo Yacente*. Fernández, Gregorio.
Museo Nacional de Escultura.



Fig. 65. Cabeza. Marco Aurelio.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 66. Busto. Antinoo. Museo Nacional del Prado.



Fig. 67 Busto corto. *Archer M. Huntington*. Hyatt Huntington, Anna. Museo Casa Cervantes



Fig. 68. Busto prolongado. *Ecce Homo*. Mena, Pedro de. Museo Nacional de Escultura.



Fig. 69. Busto laureado. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 70. Busto velado. *Isabel II velada*. Torreggiani, Camillo. Museo Nacional del Prado



Fig. 71. Busto velado. *Sacerdote-Anquises*. Museo Nacional de Arte Romano.



Fig. 72. Torso. Museo de Huelva



Fig. 73. Torso. *Formas*. Inurria Lainosa, Mateo. Museo de Bellas Artes de Córdoba,



Fig. 74. Grupo escultórico. *Jinete alanceando al enemigo*. Museo de Jaén



Fig. 75. Dama ibérica. *Dama de Baza*. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 76. Verraco. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 77. Maqueta. *Corral de Comedias*. Museo del Teatro.



Fig. 78. Maqueta arqueológica. Yacimiento de Numancia. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 79. Maqueta de enterramiento. Museo Arqueológico Regional.



Fig. 80. Maqueta de templo. *Partenón*.
Museo Nacional de Escultura.

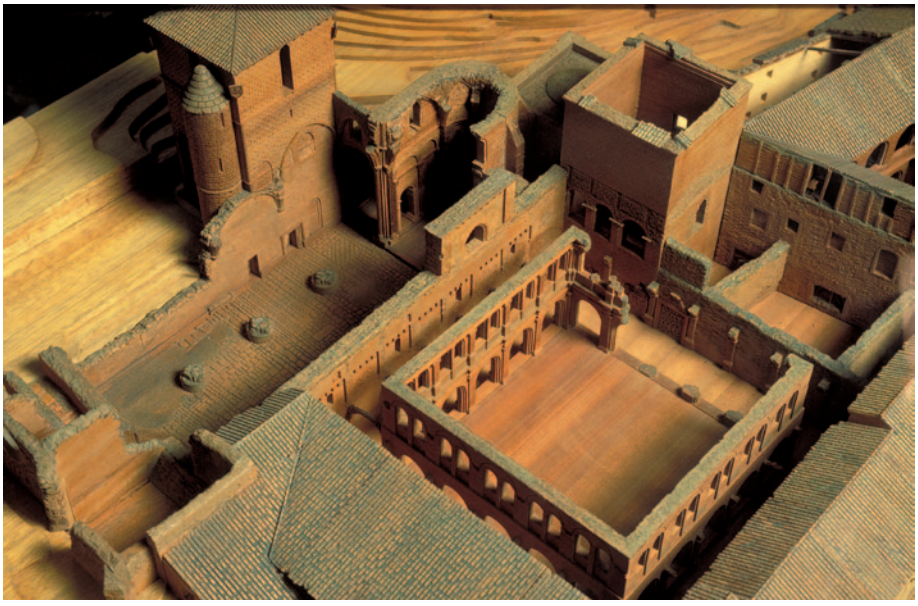


Fig. 81. Maqueta de monasterio. San Pedro de Arlanza.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 82. Maqueta de palacio. Alcázar de Madrid. Gómez de Mora, Juan.
Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 83. Maqueta de barco.
Museo de Mallorca.



Fig. 84. Maqueta de kayak.
Museo de América.

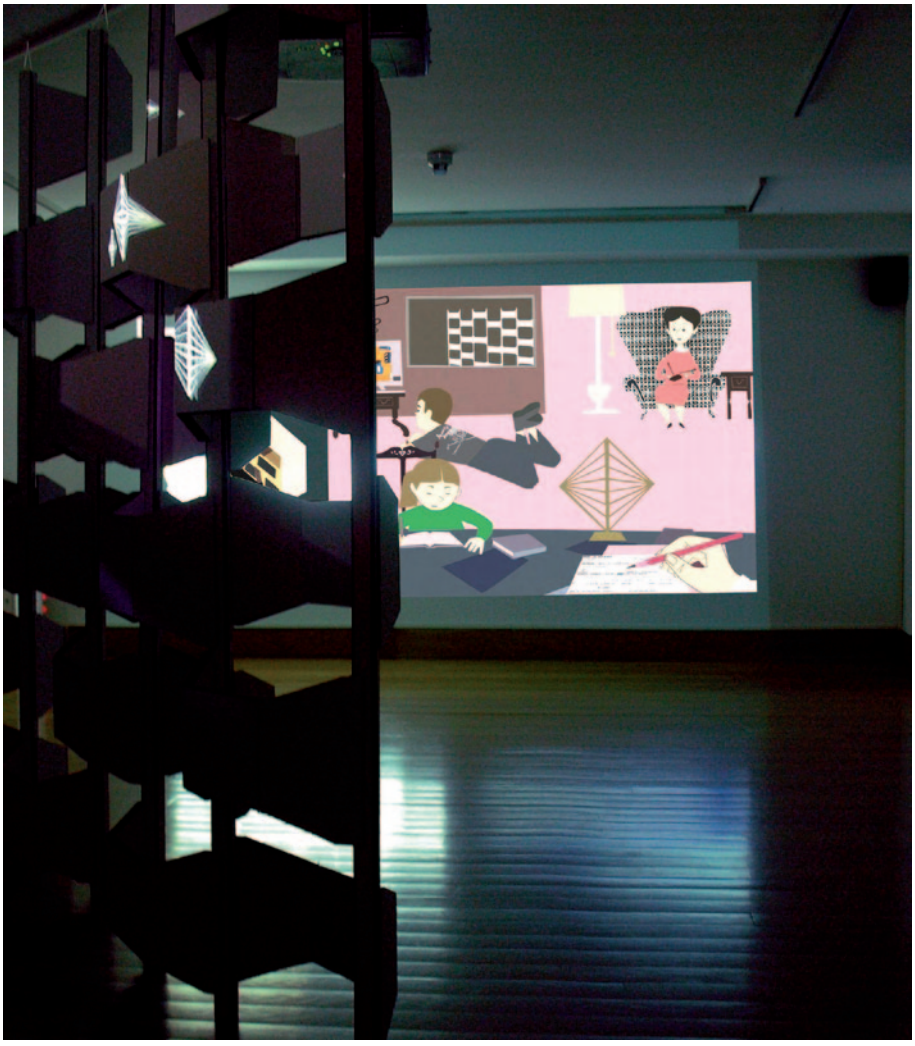


Fig. 85. Instalación. Blanco, Vicente. Museo de Teruel.



Fig. 86. Pintura. *El accidente*. Ponce de León, Alfonso.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.



Fig. 87. Estudio preparatorio. *El mercado, Extremadura*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla.



Fig. 88. Nota de color. *Playa de San Sebastián*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla.



Fig. 89. Tríptico. *Tríptico de la Crucifixión*. Luis. Museo del Greco



Fig. 90. Hoja. Museo del Greco



Fig. 91. Cuadro. *Sátira del suicidio romántico*. Alenza y Nieto, Leonardo.
Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 92. Marco. *El descendimiento*. Weyden, Roger van der. Museo Nacional del Prado.



Fig. 93. Pintura mural. Anfiteatro de Augusta Emerita.
Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.



Fig. 94. Pintura mural. Las mujeres del palco con abanicos y prismáticos. Pradilla y Ortiz, Francisco. Colección Municipal Dispersa y Ermita de San Antonio de la Florida.



Fig. 95. Tabla. *Asunción de la Virgen*. Maestro de Osma. Museo Arqueológico Nacional.



Fig. 96. Lienzo. *Nadadores, Jávea*. Sorolla Bastida, Joaquín. Museo Sorolla.



Fig. 97. Arpillera. Millares, Manuel. Museo de la Fundación Antonio Pérez.



Fig. 98. Rollo vertical.
Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 99. Rollo horizontal. Museo Nacional de Artes Decorativas



Fig. 100. Miniatura. *Niña*. Buck, Frederick. Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 101. Miniatura. *Manuel Remírez y Barreda*. Corro, Cecilio.
Museo Nacional del Romanticismo



Fig. 102. Acuarela. *La calle de la Feria*. Avilés Merino, Ángel. Museo de Bellas Artes de Córdoba.



Fig. 103. Óleo. *Autorretrato*. Martín de Campo, Victoria. Museo de Cádiz



Fig. 104. Óleo. *Vista y plano de Toledo*. El Greco. Museo del Greco

Bibliografía

AA.VV. (2005): *Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

AA.VV. (2002): *Arte y propaganda: carteles de la Universitat de València*. Catálogo de la Exposición. Valencia: Universitat de València

AA.VV. (2000): *Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas. Santillana del Mar, abril-junio 2000*. Catálogo de la Exposición. Santillana del Mar: Fundación Santillana

AA.VV. (2003): *Aspectos de la vida cotidiana en Bizancio. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, febrero-marzo 2003*. Catálogo de la Exposición. Atenas: Ministerio Helénico de Cultura

AA.VV. (2004): *Barajas de colección: un recorrido por la historia del naipe*, 3 vol. Madrid: Ediciones del Prado

AA.VV. (2003): *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a el Greco*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Secretaría general Técnica

AA.VV. (2007): *Boletín de la Real Academia de la Historia*, t. CCIV, N.º III

AA.VV. (2008): *Catálogo especializado enciclopédico FILABO*. Sant Joan Despí (Barcelona): FILABO

AA.VV. (2008): *Chefs-d´oeuvre dans les collections du musée du quai Branly*. París: Musée du quai Branly

AA.VV. (1994): *Cien años de historia. Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*. Madrid: Museo Casa de la Moneda

AA.VV. (1997): *Cien años de una Dama*, Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura

AA.VV. (2004): *Ciencias de la Tierra*. Madrid: Universidad Complutense

AA.VV. (1993): *De gabinete a museo. Tres siglos de historia*. Madrid: Ministerio de Cultura

AA.VV. (2007): *Découvrir l´art islamique en Méditerranée*. Bruxelles: Musée sans Frontières

AA.VV. (2004): *Diálogos en el País de los Iberos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones

AA.VV. (1994): *Diaphanoramas en el Museo Romántico*. Catálogo de la exposición. Madrid: Ministerio de Cultura

AA.VV. (2005): *Diccionario forestal*. Madrid: Mundi-Prensa

AA.VV. (1982-1983): *Enciclopedia práctica de la fotografía*, 10 vol. Barcelona: Salvat

AA.VV. (2000): *Encrucijadas. Las Edades del Hombre, Catedral de Astorga, 2000*. Catálogo de la Exposición. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre

AA.VV. (1995): *España en 1.000 carteles: festivos, taurinos, exposiciones, turísticos*. Barcelona: Postermil

AA.VV. (2007): *España encrucijada de civilizaciones*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

AA.VV. (1992): *Exposición de instrumentos musicales populares españoles: (Colección Ismael)*. Catálogo de la Exposición. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía

AA.VV. (1999): *Ficciones históricas. El cine histórico español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

AA.VV. (1999): *Gran Atlas de la Fotografía*. Alcobendas (Madrid): LIBSA

AA.VV. (2002): *Gran Diccionario de la Pintura*. Barcelona: Carraggio

AA.VV. (1982): *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 259-267

AA.VV. (2003): *Instrumentos musicales en los museos de Urueña. Colección de la Fundación Joaquín Díaz y Museo de la Música, Colección Luis Delgado*. Urueña: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz

AA.VV. (1998): *Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao = Haur-jolask eta jostailuak*. Catálogo de la Exposición. Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Fundación Bizkaia Kutxa

AA.VV. (1995): *La fotografía como fuente de información. Segundas jornadas archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva

AA.VV. (2004): *La herencia del pasado (II). Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (2002-2003)*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional

AA.VV. (1992): *La imatge i la recerca històrica. Ponències i comunicacions*, II Jornades Antoni Varés. Girona: Ajuntament

AA.VV. (2001): *La luz de las imágenes, Segorbe*. Catálogo de la Exposición. Valencia: Generalitat Valenciana

AA.VV. (1991): *La vida judía en Sefarad. Sinagoga del Tránsito. Toledo, noviembre 1991-Enero 1992*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones

AA.VV. (2007): *Los etruscos*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

AA.VV. (1998): *Los Iberos. Príncipes de Occidente*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundació «la Caixa»

AA.VV. (1991): *Los incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia. Centro Cultural de la Villa de Madrid, Febrero-Abril 1991*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario

AA.VV. (1999): *Los mayas. Ciudades milenarias de Guatemala*. Catálogo de la Exposición. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza

AA.VV. (1998): *Lux Ripacurtiae II. Arte Sacro Medieval*. Zaragoza: Gobierno de Aragón

AA.VV. (1995): *Magia, mentiras y maravillas de las Indias*. Catálogo de la Exposición. Huelva: Diputación Provincial de Huelva

AA.VV. (2008): *Masques. Chefs-d´œuvre des collections du musée du quai Branly*. París: Musée du quai Branly

AA.VV. (2002): *Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Biblioteca Nacional de España

AA.VV. (2002): *Memoria de Sefarad. Toledo, Centro Cultural San Marcos, octubre 2002-enero 2003*, Catálogo de la Exposición. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

AA.VV. (2008): *Modelos, intercambios y recepción artística: (de las rutas marítimas a la navegación en red). Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004*. XV Congrès Nacional d'Historia de l'Art (CEHA). Palma, Illes Balears: Universitat de les Illes Balears

AA.VV. (2011): *Museo del Romanticismo. La Colección*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, Ministerio de Cultura

AA.VV. (1999): *Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Patrimonio Nacional

AA.VV. (1980): *Obras públicas en la Hispania Romana*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General de Arqueología

AA.VV. (2009): *Orientando la mirada: Arte asiático en las colecciones públicas madrileñas*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid

AA.VV. (2003): *Oriente en palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas: marzo-mayo, 2003, Palacio Real de Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Patrimonio Nacional

AA.VV. (2002): *Patrimonio artístico de la Facultad de Bellas Artes: inventario*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid

AA.VV. (1987): *Pequeñas imágenes de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos

AA.VV. (1988): *Piedras y oro. El arte en el Imperio de los Incas*. Madrid: Museo de América

AA.VV. (2008): *Pompeya y Herculano. A la sombra del Vesubio. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida del 25 de enero al 20 de abril de 2008*. Catálogo de la Exposición. Salamanca: Ministerio de Cultura. Secretaria General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación; Instituto Italiano di Cultura; Caja Duero

AA.VV. (1989): *Premios del Certamen Nacional de Fotografía sobre artes y tradiciones populares 1988*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Cooperación Cultural

AA.VV. (1999): *Reflejos: la influencia de la estampa japonesa en las artes decorativas modernista y art déco*. Catálogo de la Exposición. Salamanca: Museo Art Nouveau y Art Déco

AA.VV. (2001): *Remembranza. Las Edades del Hombre. Catedral de Astorga, 2000*. Catálogo de la Exposición. Valladolid: Fundación Las Edades del Hombre

AA.VV. (2003): *Retablo de Carbonero el Mayor. Restauración e investigación*. Madrid: Secretaría General Técnica, SGIP; IPHE

AA.VV. (2006): *Retablo. Terminología básica ilustrada*, CD-Rom Multilingüe (inglés, español, francés, italiano, portugués). Los Ángeles/Sevilla: The Getty Conservation Institute & Junta de Andalucía, Consejería de Cultura

AA.VV. (1995): *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Educación y Cultura

AA.VV. (2007): *Roma S.P.Q.R.: Senatus Populus Que Romanus*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Canal de Isabel II, Aldeasa

AA.VV. (1999): *Soñar el cine: Fondos de la colección de la Filmoteca Nacional, Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón, Valladolid, marzo 1999*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura

AA.VV. (2008): *Statues. Webster's Quotations, Facts and Phrases*. San Diego: Icon Group International Inc

AA.VV. (1993): *The New Grove Dictionary of musical instruments* (3 vol.). Londres: Macmillan Press Limited

AA.VV. (2001): *Títeres con cabeza*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

AA.VV. (2001): *Vademécum. Actitudes espirituales para la celebración*. Zaragoza: Centre de Pastoral Litúrgica

AA.VV. (2005): *Y llegaron los Incas! Museo de América enero/agosto 2006*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

ABAD CASAL, L. (2010): "La Dama de Baza", en Chapa Brunet, T. e Izquierdo Peraile, I. (coords.), *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá: Actas del Encuentro Internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, pp. 195-199

– (1991): *El arte funerario hispanorromano*. Madrid: Historia 16

Abrashev, B., y Gadjev, V. (2006): *Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Todas las épocas y regiones del mundo*. Barcelona: Könemann

Acosta Mallo, A., y Llull Martínez de Bedoya, P. (1992): *Arte del África Negra*. Madrid: Tribal

Aguirre Baztán, Á. (1994): *Estudios de etnopsicología y etnopsiquiatría*. Barcelona: Boixareu

Alberich Sarmiento, A. (2000): *El circo que yo he visto*. Madrid: La Avispa

Alcina Franch, J. (coord.) (1998): *Diccionario de Arqueología*. Madrid: Alianza

Alemán de la Escosura, E. (coord.) (1984): *Cuando éramos niños. 30 años del juguete de lata en España 1906-1936*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Consejería de Cultura, Deportes y Turismo

Alfaro Asins, C. (1996): *Moneda, la: algo más que dinero*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional

Alfaro Fournier, F. (1982): *Los Naipes*. Vitoria: Heraclio Fournier S.A

Almagro-Gorbea, M.ª J. (2005): *Catálogo del Arte Egipcio y Caldeo-Asirio*. Madrid: Museo Nacional de Reproducciones Artísticas. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales

Almagro-Gorbea, M. (1996): *Ideología y poder en tartessos y el mundo ibérico: discurso leído el día 17 de noviembre de 1996 en la recepción pública de D. Martín Almagro Gorbea, y contestación por el Excmo. Sr. D. José María Blázquez Martínez*. Madrid: Real Academia de la Historia

Almagro-Gorbea, M. (1982): "Tumbas de cámara y cajas funerarias ibéricas. Su interpretación socio-cultural y la delimitación del área cultural ibérica de los bastetanos", en AA.VV., *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 249-257

Almagro-Gorbea, M.; Casado, D.; Fontes, F.; Mederos, A., y Torres, M. (2004): *Prehistoria y Protohistoria: Catálogo de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia

Almagro-Gorbea, M., y Cruz Pérez, M. L. (1981): *Los monumentos funerarios ibéricos de Los Nietos, Murcia*. Valencia: Facultad de Geografía e Historia de Valencia

Almarcha Núñez-Herrador, E., y García Alcázar, S. (coords.) (2006): *Frente y retaguardia. Visiones de la Guerra Civil, 1936-1939*. Catálogo de la Exposición. Ciudad Real: Aula Cultural Universidad Abierta, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Alonso González, J. M. (1997): *Colección Etnográfica. Museo de León*. León: Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura

Alonso Martínez, F. (2007): *Documentalidad y artisticidad en el medio fotográfico*. Barcelona: Editorial UOC

Álvarez, A. I.; Núñez, R., y Teso, E. del (2005): *Leer en español*. Oviedo: Nobel

Álvarez Leiva, C., y Macías Seda, J. (2007): *Manual de procedimientos en gestión de crisis*. Madrid: Arán

Amaro Gamboa, J. (1999): *Vocabulario de El Uayeísmo en la cultura del Yucatán*. Yucatán: Universidad Autónoma del Yucatán

Amo García, A. del (1996): *Inspección técnica de materiales en el archivo de una filmoteca*. Madrid: Filmoteca Española

– (1992): *La cinematografía en los archivos. Apuntes sobre historia y posibilidades de actuación en la conservación cinematográfica*. Girona: Ayuntamiento de Girona

Andrault-Schmitt, C. (dir.) (2006): *Saint-Martial de Limoges. Ambition politique et production culturelle (X-XIII siècles)*. Limoges: Presses Universitaires de Limoges

Angoso de Guzmán, D. (coord.) (2005): *Las técnicas artísticas*. Madrid: Akal / Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2005

Angulo Íñiguez, D. (2007): *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica

– (1999): *Velázquez: cómo compuso sus principales cuadros y otros escritos sobre el pintor*. Tres Cantos (Madrid): Istmo

Aramoni Calderón, D.; Lee Whiting, T. A., y Lisbona Guillén, M. (coords.) (2006): *Presencia zoque. Una aproximación multidisciplinaria*. Chiapas, México D.F.: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, Universidad Autónoma de Chiapas, Universidad Autónoma de México

Aranegui Gascó, C. (1998): "Los iberos a través de sus imágenes", en AA.VV., *Los Iberos. Príncipes de Occidente*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundació "la Caixa", pp. 175-189

Aranegui Gascó, C., y Prados Torreira, L. (1998): "Santuarios. El encuentro con la divinidad", AA.VV., en *Los Iberos. Príncipes de Occidente*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundació "la Caixa", pp. 135-145

Aranzadi, I. de (2009): *Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Apadema

Arbeteta Mira, L. (2005): *Belenes del mundo. Historia y actualidad del Belén popular*. Catálogo de la Exposición. Valladolid/Salamanca: Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León/Fundación Germán Sánchez

– (2000): *Oro, incienso y mirra. Los Belenes en España*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Fundación Telefónica

Arellano, F. (1986): *Una introducción a la Venezuela prehispánica. Culturas de las naciones indígenas venezolanas*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello

Arias Anglés, E.; Bassegorda Nonell, J.; Belda, C.; Guasch Ferrer, A.; Morales y Marín, J. L.; Pérez Reyes, C.; Rincón García, W.; Sancho Gaspar, J. L. (1999): *Del Neoclasicismo al Impresionismo*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Ariza, J. (2008): *Las imágenes del sonido: una lectura plurisensorial en el arte del siglo xx*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Arroyo Fernández, M.ª D. (1997): *Diccionario de Términos artísticos*. Madrid: Alderabán

Ayala Carcedo, F. J., y Olcina Cantos, J. (coords.) (2002): *Riesgos naturales*. Barcelona: Ariel

Ayuso de Vicente, M.ª V.; García Gallarín, C., y Solano Santos, S. (1990): *Diccionario de términos literarios*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Azor Lacasta, A. I. (2004): *Dioses y demonios. Manifestaciones de la religiosidad popular en América del Sur: colecciones del Museo de América*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica

– (1994): "Exvotos del Santuario del Padre Cícero en Juazeiro (Ceará, Brasil)". Madrid: Anales del Museo de América, 2, pp. 149-158

Balagué, C. (2004): *Las mejores películas de cine negro*. Madrid: J.C

Bald Romano, I. (2006): *Classical Sculpture: Catalogue of the Cypriot, Greek, and Roman Stone Sculpture in the University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology

Bango Torviso, I. G. (dir.) (2001): *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Junta de Castilla y León/Caja España

Barbier, J. P. (1998): *Arte naga. La colección Barbier-Mueller de Ginebra*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Barrientos Bueno, M. (2006): *Inicios del cine en Sevilla (1896-1906). De la presentación en la ciudad a las exhibiciones continuadas*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Sevilla

Bastos, C.; Conceição, M.ª da, y Sousa, B. de (2004): *Normas de Inventário. Artes Plásticas e Artes Decorativas. Mobiliário*. Lisboa: IPM

Baudry, M.ª-TH. (2002): *Sculpture, méthode et vocabulaire*. París: Editions du patrimoine

Bauer, S. W. (2008): *Historia del mundo antiguo. Desde el origen de las civilizaciones hasta la caída de Roma*. Barcelona: Paidós

Beauvillard, L. (2006): *Un instrumento para cada niño. Sepa cómo elegir el más adecuado*. Barcelona: Ma Non Troppo

Bejarano Osorio, A. M.ª (1996): "Sepulturas de incineración en la necrópolis oriental de Mérida: las variantes de 'cupae' monolíticas", *Anas*, 9, pp. 37-58

Bella, F. (coord.) (2005): *Payá 1905-2005: cien años de juguetes en la Comunidad Valenciana*. Catálogo de la Exposición. Valencia: Museu Valencià de la Il-lustració i de la Modernitat

Beltrán Llavador, R. (20021): *Maravillas, peregrinaciones y utopías. Literatura de viajes en el mundo románico*. Valencia: Universitat de València

Benabent Fernández de Córdoba, M. (2006): *La ordenación del territorio en España. Evolución del concepto y de su práctica en el siglo xx*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Consejería de Obras Públicas y Transportes

Bendala Galán, M.; Bango Torvisio, I. G.; Borrás Gualis, G.; Yarza Luaces, J.; Marías, F.; Bustamante García, A.; Rodríguez de Ceballos, A.; Navascués, P.; Quesada Martín, M.ª J., y García Castellón, M. (2003): *Manual del arte español*. Madrid: Silex

Benenzón, R. O. (2004): *Teoría de la musicoterapia*. Madrid: Mandala

Benito Olmos, A.; Fernández Tapia, T., y Pascual Gómez, M. (1997): *Arte y música en el Museo del Prado*. Madrid: Visor Dis

Bennassar, B. (2001): *La España del Siglo de Oro*. Barcelona: Crítica

Bennett, R. (2003): *Léxico de música*. Madrid: Akal

Benouis, F., et Ouadi, B. (2007): «Le Maghreb central: Conquête et dissedence», en AA.VV., *Découvrir l´art islamique en Méditerranée*. Bruxelles: Musée sans Frontières, pp. 149-160

Bertran i Luengo, J. (2001): *Fiestas de Cataluña: una muestra de la diversidad del Patrimonio Popular*. Barcelona, Madrid: Lunwerg

Bianchi Bandinelli, R. (1981): *Del Helenismo a la Edad Media*. Madrid: Akal, D.L

Blanco García, T. (1993): Para Jugar como Jugábamos. Salamanca: Diputación de Salamanca

Blas Benito, J. (coord.) (1996): *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional

Blasco Vercher, F., y Sanjosé Huguet, V. (1994): *Los instrumentos musicales*. Valencia: Universitat de València

Boadas, J. (dir.) (2001): *Manual para la gestión de fondos y colecciones fotográficas*. Girona: CCG

Bolaños Atienza, M.ª (ed.) (2009): *Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Colección/Collection*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica

Bonet Correa, A. (coord.) (1987): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, D.L

Boorstin, D. J. (2008): *Los creadores*. Barcelona: Crítica

Bordas Ibáñez, C. (2001): *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 2. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM

– (1999): *Instrumentos musicales en colecciones españolas*, vol. 1. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, INAEM

Borrás Gualis, G. M. (1990): *El Islam: de Córdoba al mudéjar*. Madrid: Sílex

Borges, M.; Hirt, T., y Wulf, A. (2000): *Adobe InDesign 1.5*. Barcelona: Marcombo

Breuille, J-Ph. (dir.) (1992): *Dictionnaire de la sculpture. La sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours*. París: Larousse

Breyer, G. (2005): *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Ediciones Infinito

Bruit Zaidman, L., y Schmitt Pantel, P. (2002): *La religión griega en la polis de época clásica*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Brunetta, G. P. (dir.) (2011): *Historia mundial del cine. Volumen primero, Estados Unidos*. Tres Cantos, Madrid: Akal

Buendía, J. R. (2001): *El Prado básico. Una visión del museo a través de los estilos*. Madrid: Sílex

Buisseret, D. (2004): *La revolución cartográfica en Europa, 1400-1800. La representación de los nuevos mundos en la Europa del Renacimiento*. Barcelona: Paidós Ibérica

Burckhardt, T. (1999): *El arte del Islam. Lenguaje y significado*. Barcelona: Sophia Perennis

Burgos, A. (1998): *Guía apasionada de la Semana Santa*. Sevilla: Unidad Editorial

Burillo Mozota, F., y Gonzalvo Vallesti, Á. (1981): *La fabricación de la esquila en Mora de Rubielos*. Teruel: Colegio Universitario, Seminario de Arqueología y Etnología Turolense

Butler, M. J. A. (1990): *Cartografía de recursos marinos. Un manual de introducción*. Roma: FAO

Caballos Rufino, A. (ed.) (2001): *Carmona romana. Actas del II Congreso de Historia de Carmona: Carmona, 29 de septiembre a 2 de octubre de 1999*. Carmona: Delegación de Cultura, Ayuntamiento de Carmona; Sevilla: Universidad de Sevilla

Cabello Carro, P. (1980): *Desarrollo cultural en Costa Rica Precolombina*. Madrid: Patronato Nacional de Museos

Cabezas Fontanilla, C., y Bastos Boubeta, A. I. (2007): *Técnicas de diseño de escaparate. Guía práctica de Métodos, Materiales y Procedimientos*. A Coruña: Ideaspropias

Cabrera, B.; Rodríguez Placeres, C., y Siemens Hernández, L. (2001): *La música popular canaria*. Gran Canaria: Centro de Cultura Popular Canaria

Cabrera Bonet, P., y Rodero Riaza, A. (2003): "Seres híbridos en las culturas del Mediterráneo antiguo", en *Seres híbridos; apropiación de motivos míticos mediterráneos*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 21-25

Calvo, C. (2007): *Diccionario de cine: Producción, distribución y exhibición*. Madrid: Ediciones J.C.

Calvo Manuel, A. (1997): *Conservación y restauración. Materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z*. Barcelona: Serbal

Calvo-Manzano, M.ª R. (1997): *Alfonso X El Sabio, impulsor del arte, la cultura y el humanismo. El arpa en la edad media española*. Madrid: Asociación Arpista Ludovico

Calzada Echevarría, A. (2003): *Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes*. Barcelona: Serbal

Camille, M. (2000): *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid: Akal

Camino Olea, M.ª S. [*et al.*] (2001): *Diccionario de Arquitectura y Construcción*. Madrid: Munilla-Lería

Candé, R. de (2002): *Nuevo Diccionario de la Música*, 2 vol. Barcelona: Ma Non Troppo

Cano Borrego, P. D. (2002): *Los celtas. La Europa del Hierro y la Península Ibérica*. Madrid: Sílex

Cano Vela, A. G., y Pastor Comín, J. J. (coords.) (2006): *Don Quijote en el aula. La aventura pedagógica*. Ciudad Real: Universidad de Castila-La Mancha

Carandell, L. (2000): *La familia Cortés. Manual de la vieja urbanidad*. Madrid: Aguilar

Carobene, B. (1984): *El gran libro de los juegos de cartas*. Barcelona: De Vecchi S.A

Carrasco Marqués, M. (1992): *Catálogo de las primeras Tarjetas Postales de España Impresas por Hauser y Menet (1892-1905)*. Madrid: Casa Postal

Carreras de Odriozola, A., y Tafunell, X. (2005): *Estadísticas históricas de España: siglos XIX-XX*, 3 vol. Bilbao: Fundación BBVA

Carrero de Dios, M. (1995): "Causas de alteración y medios de conservación de negativos fotográficos", en Rey de las Peñas, R. (dir.), *La fotografía como fuente de información. Segundas Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, pp. 101-112

Carrero Rodríguez, J. (2006): *Gran Diccionario de la Semana Santa*. Córdoba: Almuzara

Carrete Parrondo, J. (2007): *Goya. Estampas: grabado y litografía*. Barcelona: Electa

Casado Rigalt, D. (2006): *José Ramón Mélida (1856-1933) y la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia, Gabinete de Antigüedades

Casajús Quirós, C. (1998): *Manual de Arte y Fotografía*. Madrid: Universitas

Casares Rodicio, E. (dir. y coord.) (1999): *Diccionario de la música española e hispanoamericana,* 10 vol. Madrid: Sociedad General de Autores

Castañer López, X. (ed.) (2003): *Arte y arquitectura en el País Vasco: el patrimonio del Románico al siglo XX*. San Sebastián: Nerea

Castells González, R. M.ª (2003): *La escultura pública en el espacio urbano de Alicante*. Alicante: Fundación Eduardo Capa

Castellanos Mira, P. (1999): *Diccionario histórico de la fotografía*. Madrid: Istmo

Castillo Martínez de Olcoz, I. J. (2006): *El sentido de la luz. Ideas, mitos y evolución de las artes y los espectáculos de luz hasta el cine*, en http://tdx.cat/bitstream/handle/10803/1378/00.ICM_PREVIO.pdf?sequence=1México

Castro Abella, F., y Corral García, E. (coords.) (2007): *Manual del concejal*. Las Rozas (Madrid): El Consultor de los Ayuntamientos y de los Juzgados

Celdrán Gomáriz, P.; Sánchez, M.ª Á., y Posada, J. (2002): *Fiestas de España*. Madrid: Fomento de Construcciones y Contratas

Cerdá Muños, A.; Mayorga Ruvalcaba, F., y Amézcua Rosales, C. G. (2006): *Taller de Lectura y Redacción II*. México: Umbral

Cervera Fernández, I. (1997): *Arte y cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z*. Barcelona: Serbal

Chanan, G., y Francis, H. (1984): *Juegos y juguetes de los niños del mundo*. Barcelona: Serbal

Chapa Brunet, T., e Izquierdo Peraile, I. (coords.) (2010): *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá: Actas del Encuentro Internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica

Chapa Brunet, T. (2004): "La iconografia en la necropolis de Galera: a propósito de la caja cineraria de la tumba 76", en Pereira Sieso, J.; Chapa Brunet, T., y Madrigal Belinchón, A. (eds.), *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Cultura, pp. 239-254

Chapa Brunet, T.; Pereira Sieso, J.; Madrigal Belinchón, A., y Mayoral Herrera, V. (1998): *La necrópolis ibérica de los Castellones de Céal (Hinojares, Jaén)*. Sevilla: Consejería de Cultura, Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales; Jaén: Universidad de Jaén

Chastagnaret, G., y Gil Olcina, A. (2006): *Riesgo de inundaciones en el Mediterráneo occidental*. Madrid: Casa de Velázquez; Alicante: Universidad de Alicante

Checa Godoy, A. (2007): *Historia de la publicidad*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo

Chilvers, I.; Osborne, H., y Farr, D. (1992): *Diccionario de arte*. Madrid: Alianza Editorial, D.L

Ching, F. D. K. (2005): *Diccionario Visual de Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

Ciparisse, G. (2003): *Tesauro plurilingüe de tierras* (versión española). Roma: FAO

Cirici Narváez, J. R. (2006): *La Pintura Costumbrista en el Museo de Cádiz*. Cádiz: Museo de Cádiz

Cirlot, J. E. (1997): *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela

Clévenot, D. (2001): *Ornamentación del Islam*. Madrid: Encuentro, 2000

Clotas Cierco, S.; Guarner Alonso, J. L., y Jordá Catalá, J. (eds.) (1964-1975): *Enciclopedia ilustrada de cine*, 4 vol. Barcelona: Labor

Colomer, J. L. (2003): *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo xvii*. Madrid: Fernando Villaverde

Cook, B. F. (2000): *Los mármoles del Partenón*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Corbalán Sánchez, L. M., y Amat, C. B. (2003): *Vocabulario de información y documentación automatizada*. Valencia: Universitat de València

Coromines, J. (1954, reimp. 1980): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 4 vol. Madrid: Gredos

Corredor-Matheos, J. (2001): *El juguete en España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1999

Cortés, H. R.; Godoy, E. e Insúa, M. (eds.) (2008): *Rebeldes y aventureros, del viejo al nuevo mundo*. Madrid: Iberoamericana

Coso Marín, M. Á., y Sanz Ballesteros, J. (2004): *El escenario de la ilusión*. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la CAM

Cossio, J. M.ª de (1998): *Los toros. Tratado técnico e histórico*, T. I. Madrid: Espasa

Covarrubias Orozco, S. de (edic. F. C. R. Maldonado/revis. M. Camarero) (1995): *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia

Crespo Jiménez, L., y Villena Espinosa, R. (2007): *Fotografía y Patrimonio. II Encuentro en Castilla La Mancha*. Ciudad Real: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Crowther, D. S. (2003): *Usted puede leer música*. Utah: Horizon Publishers

Cuadrado, M. (2001): "Vírgenes abrideras", en Bango Torviso, I. G. (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Madrid: Junta de Castilla y León/Caja España, pp. 439-440

Cuadrado Esclapez, C. (2007): *Protocolo en las relaciones internacionales de la empresa y los negocios*. Madrid: Fundación Confemetal

Daremberg, CH., et Saglio, E. D. M. (1877-1919): *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Daremberg, 10 vol. París: Hacchette

David, A. R. (2003): *Religión y magia en el antiguo Egipto*. Barcelona: Crítica

Debicki, J., et Favre, J-F. (1995): *Histoire de l'art: Peinture – Sculpture – Architecture*. París: Hachette

Delgado Bellón, L.; García Cifuentes, T., y García-Hoz Rosales, C. (2009): *Juguetes de circo. Juguetes y carteles de circo de la colección del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico: Exposición temporal, 18 de diciembre de 2009, 7 de marzo de 2010*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo del Traje

Delley, T. (coord.) (1992): *Guía completa de ilustración y diseño. Técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume

Delpont, É., et Chakour, D. (coords.) (2007): *La Méditerranée des Phéniciens: de Tyr à Carthage*. Catálogo de la Exposición. París: Somogy et Institut du Monde Arabe

Demange, CH. (2007): *Sombras de mayo. Mitos y memorias de la Guerra de la Independencia en España (1808-1908)*. Madrid: Casa de Velázquez

Denis, D. (1997): *Dictionnaire du cirque: illustré des mots usuels et des locutions*, 3 vol. París: Association Arts des 2 Mondes

Díaz, J. (1997): *Instrumentos populares*. Valladolid: Castilla

Díaz Ariño, B. (2008): *Epigrafía latina republicana de Hispania (ELRH)*. Barcelona: Publicacions i Edicions, Universitat de Barcelona

Díaz Padilla, R. (2007): *El dibujo del natural: en la época de la postacademia*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Díaz-Plaja, F. (1984): *Apuntes para una historia del juguete*. Barcelona: Bruguera

Díez Borque, J. M.ª (1995): *Culturas en la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Complutense

Díez Carrera, C. (coord. y dir.) (1998): *Los materiales especiales en las bibliotecas*. Gijón: Trea

Domingo, I.; Burke, H., y Smith, C. (2007): *Manual de campo del arqueólogo*. Barcelona: Ariel

Donostia, J. A. de, y Tomás, J. (1947): "Instrumentos de música popular española: terminología general: ensayo de clasificación", en *Anuario Musical, I*. Barcelona: Instituto Español de Musicología

Doumet-Serhal, C. (2007): "Les nécropoles phéniciennes", en *La Méditerranée des phéniciens: de Tyr à Carthage*. París: Somogy e Institut du Monde Arabe, pp. 65-71

Dreyfus, J., y Richaudeau, F. (1990): *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez

Duce González, A. (2000): *Gran enciclopedia aragonesa, 2000* (16 vol.). Zaragoza: Prensa diaria aragonesa

Dürer, A. (2004): *Alberto Durero. Tratado de arquitectura y urbanismo militar*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Dutta, M. (2008): *Music and Musical Instruments of Indian*. Londres: ibs Books

Edmondson, J.; Nogales Basarrate, T., y Trillmich, W. (2001): *Imagen y memoria. Monumentos funerarios con retratos en la colonia Augusta*. Madrid: Real Academia de la Historia, Museo Nacional de Arte Romano

Eichel-Lojkine, P. (2001): *Le siècle des grands hommes: les recueils de vies d´hommes illustres avec portraits du XVI^{e} siècle*. Leuven: Peeters

Eiroa Rodríguez, J. A. (2006): *Antigüedades medievales. Real Academia de la Historia (España). Gabinete de Antigüedades*. Madrid: Real Academia de la Historia

Eli Rodríguez, V. (2006): "Güiro, Agbe o Chekeré: ceremonia y rito en un instrumento de música", *del Museo Nacional de Antropología*, XII, pp. 41-50

Elizondo Elizondo, R. (2006): *Fotografía y correspondencia en la frontera norte 1840-1870*. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León

Elvira Barba, M. Á. (2008): *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex

Enel, F. (1977): *El cartel: lenguaje, funciones, retórica*. Valencia: Fernando Torres, D.L

Escobar Borrego, F. J. (2002): *El mito de Psique y Cupido en la poesía española del siglo xvi*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones

Espinosa Martín, M.ª C. (2011): *Las miniaturas en el Museo del Prado*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado

– (1999): *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano

Esteban Lorente, J. F.; Borrás Gualis, G. M., y Álvaro Zamora, M.ª I. (1996): *Introducción general al arte: arquitectura, escultura, pintura, artes decorativas*. Madrid: Istmo

Esteva Grillet, R., y González Arnal, M.ª A. (2001): *Fuentes documentales y críticas de las artes plásticas venezolanas: siglos XIX y XX*, vol. II. Caracas: Consejo de Desarrollo Científico y Humanístico, Universidad Central de Venezuela

Esteve Selma, M. A.; Llorens Pascual del Riquelme, M., y Martínez Gallur, C. (eds.) (2003): *Los recursos naturales de la Región de Murcia: un análisis interdisciplinar*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia

Eugenio Díaz, F. (1989): *Breve historia de Roma*. Madrid: Dykinson

Fariña Tojo, J. (2001): *La ciudad y el medio natural*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Fatás Cabezas, G., y Borrás, G. M. (2001): *Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática*. Madrid: Alianza Editorial

Feduchi, L. (2001): *Historia del mueble*. Barcelona: Blume

Fernández, L. M. (2001): *Tecnología, espectáculo, literatura. Dispositivos ópticos en las letras españolas de los siglos XVIII y XIX*. Santiago de Compostela: Universidade, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, 2006

Fernández Gómez, F. (2001): *Arqueología del Valle del Guadalquivir, de la Prehistoria a Roma*. Córdoba: Caja Vital Kutxa. Obra Social, 2004

Fernández González, R. (2001): "El Belén napolitano del Museo Nacional de Escultura", en AA.VV., *Navidad en Palacio. Belenes napolitanos*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Patrimonio Nacional, 1999, 18-25

Fernández Uriel, P., y Vázquez Hoyos, A. M. (2001): *Diccionario del mundo antiguo: Próximo Oriente, Egipto, Grecia y Roma*. Madrid: Alianza Editorial, 1994

Ferrer Morales, A. (2001): *La pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 1998

Ferrera Esteban, J. L. (2009): *Glosario Ilustrado de las Artes escénicas*, 2 vol. [S.l.]: J.L. Ferrera

Filippis, J. (2005): *Glosario del diseño*. Buenos Aires: Nobuko

Fleming, J., y Honour, H. (1987): *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid: Alianza Editorial

Flood, G. D. (2008): *El hinduismo*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Flores Arroyuelo, F.; Carmona Fernández, F., y García Cano, J. M. (coords.) (2009): *La literatura en la historia y la historia en la literatura: in honorem Francisco Flores Arroyuelo*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia; Museo de la Universidad de Murcia

Flores Escobosa, I.; Garrido Garrido, M.ª; Muñoz Martín, M.ª del M., y Salas Barón, M. (2006): "Juguetes, silbatos e instrumentos musicales en tierras almerienses", en *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad. Diciembre 2006-febrero2007. Museo de Almería*. Navarro Ortega, A. D. Catálogo de la Exposición. Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura

Flynn, T. (2002): *El cuerpo en la escultura*. Tres Cantos (Madrid): Akal.

Font Tullot, I. (2007): *Climatología de España y Portugal*. Salamanca: Universidad de Salamanca

Fontan, É. (2007): « La sculpture en Phénicie », en Delpont, É., y Chakour, D. (coords.), *La Méditerranée des Phéniciens: de Tyr à Carthage*. Catálogo de la Exposición. París: Somogy et Institut du Monde Arabe, pp. 148-157

Fontanella, L. (1994): «Diaphanoramas», en *Diaphanoramas en el Museo Romántico*, AA.VV. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 9-16

Fortea Pérez, J. I., y Gelabert González, J. E. (dirs.) (2006): *La ciudad portuaria atlántica en la historia: siglos xvi-xix*. Santander: Autoridad Portuaria de Santander, Universidad de Cantabria

Foster, H.; Krauss, R. E.; Bois, Y-A., y Buchloh, B. H. D. (2006): *Arte desde 1900: modernidad, antimodernidad, posmodernidad*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Fouchet, A. (2006): *Las Artes del Circo. Una aventura pedagógica*. Buenos Aires: Stadium

Franco Mata, A. (2003): "Un arte para la liturgia", en AA.VV., *Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a El Greco*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 210-257

Franco Mata, A. (1993): *Catálogo de la escultura gótica*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Franco Mata, A. (1989): "Introducción al icono búlgaro", en *El arte del icono búlgaro de los siglos ix al xix*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, pp. 23-31

Franco Mata, A., y Paskáleva, K. (1989): *El arte del icono búlgaro de los siglos ix al xix*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Francovich, R., y Manacorda, D. (eds.) (2001): *Diccionario de arqueología: temas, conceptos y métodos*. Barcelona: Crítica

Frungillo, M. D. (2002): *Diccionário de percussão*. Sao Paulo: UNESP

Frutos Esteban, F. J. (2010): *Los ecos de una lámpara maravillosa. La linterna mágica en su contexto mediático* (Libro y Cd-Rom). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

Frutos Esteban, F. J. (2008): "El análisis de contenido y la organización de repertorios culturales: El caso de las placas de linterna mágica", en *Revista Latina de comunicación Social* 63. Tenerife: Facultad de Ciencias e la Información. Universidad de la Laguna. (http://www.ull.es/publicaciones/latina/_2008/21_30_Salamanca/Francisco_Javier_Frutos.html)

Frutos Esteban, F. J. (1999): *Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino*. Catálogo de la Exposición. Salamanca: Junta de Castilla y León: Excmo. Ayuntamiento de Salamanca

Frutos Esteban, F. J. (1996): *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid: Junta de Castilla y León: Semana Internacional de Cine de Valladolid

Fuente Ballesteros, R. de la, y Villa, S. (eds.) (2003): *Diccionario general del teatro*. Salamanca: Almar

Fuentes de Cía, Á., y Martínez, C. (2000): *La conservación de copias fotográficas*. Madrid: Curso impartido en el Museo Nacional de Ciencias Naturales (CSIC)

– (2000): "La conservación de la fotografía en color, una urgente necesidad", en *Image i ReÇerca. 6ª Jornades Antoni Varés*. Girona: Ajuntament de Girona

Fusco, R. de (1999): *El quattrocento en Italia*. Tres Cantos (Madrid): Istmo

García Blanco, A., y Padilla Montoya, C. (coord.) (1995): *Creencias y ritos funerarios,* en Guías Didácticas del MAN. Madrid: Fundación Caja de Madrid; Museo Arqueológico Nacional

García Calatayud, M.ª C. (1998): *Material Cartográfico*. Gijón: Trea

García Ejarque, L. (2000): *Diccionario del archivero bibliotecario. Terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales de los centros documentales*. Madrid: Trea

García Guinea, M. Á. (2004): *Altamira y otras cuevas de Cantabria*. Madrid: Sílex

García Gutiérrez, P. F., y Landa Bravo, J. (1990): *De la Prehistoria al Gótico*, t. IV. Madrid: Antiquaria

García Gutiérrez, A. (dir.), y Martín Pradas, A. (coord.) (1998): *Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz*. Granada: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio

García Lorenzo, L. (ed.) (2000): *Estado actual de los estudios calderonianos*. Kassel: Reichenberge. García Medina, C. (1987): *Arte pastoril*. Salamanca: Diputación de Salamanca

García Sáiz, C.; Jiménez Villalba, F., y Sánchez Garrido, A. (coords.) (1999): *Hombres sagrados dioses humanos*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Caja de Ahorros del Mediterráneo

García Valcárcel, R., y Écija Moreno, A. M.ª (2003): *Fiestas tradicionales madrileñas*. Madrid: La Librería

García-Hoz Rosales, C. (2001): "Juguetes alemanes en el Museo Nacional de Antropología", en Anales Museo Nacional de Antropología, n.º VIII, pp. 121-143

– (1997): *¡Yo tenía uno de ésos!: un siglo del juguete industrial en España*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ayuntamiento de Leganés; Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes

– (1996): "¿A qué jugamos? El juguete industrial en las colecciones del Museo Nacional de Antropología", en Anales del Museo Nacional de Antropología, n.º III, pp. 89-107

García-Hoz, C.; Delgado, L., y García, T. (2009): *Juguetes de circo. El mayor espectáculo del mundo*. Madrid: Ministerio de Cultura

García-Ormaechea Quero, C. (1998): *Arte y cultura de la India: Península del Indostán, Himalaya y sudeste asiático de la A a la Z*. Barcelona: Serbal (Cultura Artística, 14)

– (1996): *Arte oriental, africano y precolombino*. Madrid: Espasa Calpe

George, P. (1991): *Diccionario de geografía*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Giannini, C. (2008): *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Donostia-San Sebastián: Nerea

Giner, J., y Molina, S. (2001): *Sismicidad y riesgo sísmico en la C.A.V.* Alicante: Club Universitario

Giorgi, R. (2005): *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Electa

Gómez, J. A. (1997): *Historia visual del escenario*. Madrid: La Avispa

Gómez Espelosín, F. J. (2001): *Historia de Grecia antigua*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Gómez García, M. (1997): *Diccionario de Teatro*. Madrid: Akal

Gómez Molina, J. J.; Cabezas, L., y Copón, M. (2005): *Los nombres del dibujo*. Madrid: Cátedra

Gómez Ordóñez, J. L. (2002): "La ciudad antigua, mito y razón", en *Artifex: ingeniería romana en España: Museo Arqueológico Nacional, Madrid, marzo-julio de 2002*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones

Gómez Pallarès, J. (2003): *Stvdiosa Roma. Los géneros literarios en la cultura romana. Notas para su explicación, de Apio Claudio a Isidoro*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicaions

Gómez Sánchez, D. (1998): *La muerte edificada: El impulso centrífugo de los cementerios de la ciudad de Cuenca (siglos xi-xx)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha: Diputación Provincial de Cuenca

González Casarrubios, C. (coord.) (2004): *Las fiestas populares de Castilla-La Mancha: rituales destacados*. Toledo: Consejería de Cultura

– (dir.) (2003): *Indumentaria, música y danza popular en la Comunidad de Madrid: comarcas de Madrid y su alfoz, Aranjuez, San Lorenzo de El Escorial, Navalcarnero y San Martín de Valdeiglesias*, vol. I. Madrid: Dirección General de Promoción Cultural

– (1995): *Fiestas populares del ciclo de invierno en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad de Madrid

González Casarrubios, C., y González-Pola de la Granja, P. (2002): *Las sociedades de quintos. Su vinculación con los ritos de paso y con el ciclo festivo español*. Urueña: Centro Etnográfico Joaquín Díaz; Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

González Chao, M.ª C. (1995): *Catálogo de Pinturas. Museo de León*. León: Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Castilla y León

González Lapuente, A. (2011): *Diccionario de la música*. Madrid: Alianza Editorial

González Mena, M.ª Á. (1994): *Colección Pedagógico Textil de la Universidad Complutense de Madrid. Estudio e inventario,* 2 vol. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid

González Vázquez, C. (2004): *Diccionario del teatro latino. Léxico, dramaturgia, escenografía*. Madrid: Ediciones Clásicas

González Villaescusa, R. (2001): *El mundo funerario romano en el País Valenciano: monumentos funerarios y sepulturas entre los siglos i a. de C.-vii d. de C.* Madrid: Casa de Velázquez; Alicante: Instituto Alicantino de Cultura –Juan Gil-Albert–

González-Hontoria y Allendesalazar, G. (2001): *Las Artesanías de España. II. Zona Oriental*. Barcelona: Serbal

– (1998): *Las Artesanías de España*. I. *Zona Septentrional*. Barcelona: Serbal

– (1991): *El arte popular en el ciclo de la vida humana: Nacimiento, matrimonio y muerte*. Madrid: Testimonio

Gorges, J-G., et Rodríguez Martín, F. G. (1999): *Économie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid: Casa Velázquez

Grabner, H. (2001): *Teoría general de la música*. Madrid: Akal

Gracia, R., y Sauquet, S. (coords.) (2000): *Monasterios y lamas del Tibet*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundación "la Caixa"

Gracia Alonso, F. (coord.) (2008): *De Iberia a Hispania*. Barcelona: Ariel

Greenberg, C. (2006): *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela

Greenberg, M. (ed.) (2004-2005): *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA)*, 5 vol. Los Ángeles: J. Paul Getty Museum

Gregorovius, F. (2001): *Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica

Griffiths, P. (2009): *Breve historia de la música occidental*. Madrid: Akal

Grunfeld, F. V. (ed.) (1978): *Juegos de todo el mundo*. Madrid: Edilan

Gudemos, M. (2004): *Canto, Danza y Libación en los Andes*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones

Guiard Grenier, E. R. (2008): *La luz del gótico francés: sus catedrales*. Buenos Aires: Dunken

Guidobaldi, M.ª P. (1992): *Música y danza. Vita e Costumi dei Romani Antichi*. Roma: Edizione Quasar di Severino Tognon

Haine, M. (dir.) (1992): *Les instruments de musique à Bruxelles et en Wallonie. Inventaire descriptif*. Lieja: Mardaga

Hamel, CH. De (1999): *Copistas e iluminadores*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Hattstein, M., y Delius, P. (eds.) (2007): *Islam. Arte y arquitectura*. Barcelona: Ullmann

Hawass, Z. (2007): *Las montañas de los faraones: la verdadera historia de los constructores de pirámides*. Barcelona: Crítica

Hedgecoe, J. (2004): *Manual de técnica fotográfica*. Tres Cantos (Madrid): Turse/ Hermann Blume

Herder, J. G. von (2006): *Escultura: algunas observaciones sobre la forma y la figura a partir del sueño plástico de Pigmalión*. Valencia: Universitat de València

Hernández Guerrero, J. A. (2006): *Las palabras de moda*. Cádiz; Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz; Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia

Hernández Ramírez, J. (2008): *La imagen de Andalucía en el turismo*. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces; Consejería de Presidencia

Herreros, E. (coord.) (2007): *Los carteles de cine de Enrique Herreros y otras obras importantes*. Madrid: EGEDA

Higuera Guimerá, J-F. (1998): *El circo en España y el circo –Price– de Madrid*. Madrid: J. García Verdugo

Holloway, A. (1981): *Manual del equipo y técnicas fotográficas*. Madrid: Blume Ediciones

Honolka, K.; Reinhard, K.; Sattäblein, B.; Engel, H., y Netil, P. (1988): *Historia de la música*. Madrid: Edaf

Huertas Torrejón, M. (2010): *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas. Volumen I. Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Iglésias i Franch, D. (2008): *La fotografía digital en los archivos: qué es y cómo se trata*. Gijón: Trea

Iguacen Borau, D. (1991): *Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Madrid: Encuentro

Invernó i Curós, J. (2003): *Circo y educación física. Otra forma de aprender*. Barcelona: Inde

Irigoyen de la Rasilla, M. J., y Burset Tourón, M. A. (coords.) (2000): *Colecciones de arqueología y etnología de América de la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid

Izquierdo Peraile, I. (2004): "Damas y guerreros del allende", en *Diálogos en el País de los Iberos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 22-127

Izquierdo Peraile, I., y Le Meaux, H. (coords.) (2003): *Seres Híbridos. Apropiación de motivos mediterráneos. Actas del seminario-exposición Casa Velázquez-Museo Arqueológico Nacional 7-8 de marzo 2002. Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Casa de Velázquez; Secretaria General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones MCU

Jarque, V. (2002): *Experiencia histórica y arte contemporáneo. Ensayos de estética y modelos de crítica*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Jerez Pastor, A. (2005): *Sellos de España: índice temático*: (comprende los sellos emitidos por el Correo español hasta final del año 2004 y registrados en el Catálogo Unificado EDIFIL 2005). Madrid: Verbum

Jiménez, C. (2008): *Los orígenes del cine*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Comunidad de Madrid; Consejería de Cultura y Turismo; Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Jiménez Ávila, F. J. (2002): *La toréutica orientalizante en la Península Ibérica*. Madrid: Real Academia de la Historia

Jiménez Pelayo, J., y Monteagudo López-Menchero, J. (eds.) (2001): *La documentación cartográfica. Tratamiento, gestión y uso*. Huelva: Universidad de Huelva, Servicio de Publicaciones

Jordans, E. (2001): *Guía sectorial Riego. ASEG Programa de Análisis Socioeconómico y de Género*. Roma: FAO

Julián González, I. (1996): *Arte del siglo xx*, t. 10. Madrid: Espasa Calpe

– (1993): *El cartel republicano en la Guerra Civil española*. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales

Julien, N. (2008): *Enciclopedia de los mitos*. Barcelona: Swing

Kerchache, J.; Paudrat, J-L., y Stephan, L. (1998): *Arte africano*. Madrid: Espasa Calpe

Knoll, W., y Hechinger, M. (2009): *Maquetas de arquitectura: técnicas y construcción*. Barcelona: Gustavo Gili

Konigsberg, I. (2004): *Diccionario Técnico Akal de Cine*. Madrid: Akal

Krauss, R. E. (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal

Kroustallis, S. K. (2008): *Diccionario de Materias y Técnicas (I Materias). Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales*. Madrid: Secretaría General Técnica; Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

KURTZ, G. (1995): "Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas", en Rey de las Peñas, R. (dir.). *La fotografía como fuente de información. Segundas Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, pp. 43-99

KVAERNE, P. (2000): "Los rituales tántricos y sus instrumentos" en, Gracia, R. y Sauquet, S. (coords.), *Monasterios y lamas del Tibet*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Fundación "la Caixa", pp. 58-71

LABARRE, A. (2002): *Historia del libro*. México: Siglo XXI

LAIR, Sh. S., y BLOOM, J. M. (1999): *Arte y arquitectura del Islam 1250-1800*. Madrid: Cátedra

LAMA, J. Á. de la (1982): *El órgano en Valladolid y su provincia: Catalogación y estudio*. Valladolid: Caja de Ahorros Provincial

LAMMÈR, J. (1989): *Recortables de papel*. Barcelona: CEAC

LANEYRIE-DAGEN, N. (2010): *Leer la pintura*. Barcelona: Larousse

LANGFORD, M. J. (1983): *Enciclopedia completa de la fotografía*. Madrid: Hermann Blume

– (1981): *Manual del laboratorio fotográfico*. Madrid: Hermann Blume

LANZA ESPINO, G. de la; CÁCERES MARTÍNEZ, C.; ADAME MARTÍNEZ, S., y HERNÁNDEZ PULIDO, S. (1999): *Diccionario de hidrología y ciencias afines*. Madrid: Plaza y Valdés

LASHERAS CORRUCHAGA, J. A. (dir.) (2003): *Museo de Altamira*. Barcelona: Electa

LASTRA MENÉNDEZ, J. J. (2001): *Bosques naturales de Asturias*. Oviedo: Servicio de Publicaciones, Universidad de Oviedo

LAVADO PARADINAS, P. J. (1996): *Historias con hilos*. Madrid: Museo del Juguete, Gobierno de Aragón, e Ibercaja

LAVÉDRINE, B. (2010): *(re) Conocer y conservar las fotografías antiguas*. Colección orientaciones y métodos, n.º 16. París: Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques

LE MAN, J. (2002): *Léxico del leonés actual,* vol. 2. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"

LÉVÊQUE, P. (2006): *Tras los pasos de los dioses griegos*. Madrid: Akal

LICERAS FERRERES, M.ª V., y VICENTE CONESA, M.ª V. (1994): *Fondos de Indumentaria Femenina en el Museo Nacional de Cerámica*. Madrid: Ministerio de Cultura

Líter Mayayo, C., y García Calatayud, C. (1999): *Materiales cartográficos: manual de catalogación*. Madrid: Arco/Libros

Llamazares Rodríguez, F. (2010): "La catedral de León ante las nuevas devociones en época barroca", en Ramallo Asensio, G. (coord.), *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, pp. 337-394

López, A., y Pociña, A. (2007): *Comedia romana*. Tres Cantos (Madrid): Akal

López Álvarez, A. M.ª, e Izquierdo Benito, R. (coords.) (1998): *El legado material hispanojudío. VII Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha

López Barja, P., y Reboreda Morillo, S. (eds.) (2001): *Fronteras e identidad en el mundo griego antiguo*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico; Vigo: Universidad de Vigo

López Galán, J. S. (2006): "Juegos infantiles y juguetes tradicionales en Andalucía", en Navarro Ortega, A. D., *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad. Diciembre 2006-febrero 2007. Museo de Almería*. Catálogo de la Exposición. Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 135-151

López Gómez, F. S. (1997): *El niño gallego y el juego*. A Coruña: Hércules

Lorenzo, J. de (2009): *Ciencia y artificio. El hombre, artefacto entre artefactos*. Oleiros, La Coruña: Netbiblo

Lucía Megías, J. M. (2000): *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero & Ramos

Lucien Febvre, L., y Martin, H. J. (2005): *La aparición del libro*. México D. F.: FCE

Luis, M.ª T. de [*et al.*] (1993): *Enciclopedia de las fiestas de España*. Madrid: Información y Prensa

Luna Traill, E.; Vigueras Ávila, A., y Baez Pinal, G. (2005): *Diccionario Básico de Lingüística*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México

Macías Liáñez, M. (2008): *Mérida monumental y artística: (bosquejo para su estudio)*. Valladolid: Maxtor

Maderuelo, J. (2008): *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Magny, J. (2005): *Vocabulario del cine: Palabras para leer el cine, Palabras para hacer cine, Palabras para amar el cine*, Magny, J. Barcelona: Paidós

MANOVICH, L. (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós Ibérica

MARCH, J. (2002): *Diccionario de mitología clásica*. Barcelona: Crítica

MARCO SIMÓN, F. (2002): *Religión y propaganda política en el mundo romano*. Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona

MARÍN HERNÁNDEZ, E. (coord.) (2006): *Soto: reflexiones para una modernidad venezolana*. Estado de Mérida, Venezuela: Consejo de Publicaciones de la Universidad de los Andes

MARÍN SÁNCHEZ, R. (2000): *La construcción griega y romana*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, Servicio de Publicaciones

MÁRQUEZ, C. (2004): "La decoración arquitectónica en *Colonia Patricia* en el periodo julio-claudio", en Ramallo Asensio, S. F. *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 337-353

MÁRQUEZ, M. B. (1995): "Problemática de la identificación de los materiales y colecciones", en Rey de las Peñas, R. (dir.). *La fotografía como fuente de información. Segundas jornadas archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva, pp. 17-41

MARSILLA DE PASCUAL, F. R. (2002): Littera scripta in honorem Prof. Lope Pascual Martínez. Murcia: Universidad de Murcia

MARTÍN, A. (2005): *Las aleluyas. Primera lectura y primeras imágenes para niños: historia de las lecturas infantiles*. Barcelona: Panorama de actualidad

MARTÍN, E., y TAPIZ, L. (1981): *Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas*. Barcelona: Don Bosco

MARTÍN ACEÑA, P., y MARTÍNEZ RUIZ, E. (2006): *La economía de la Guerra Civil*. Madrid: Marcial Pons Historia

MARTÍN DE SANTA OLALLA, F. J. (2005): *Agua y agronomía*. Madrid: Mundi-Prensa

MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. (1998): "Sagrario, y manifestador en el retablo barroco español", *IMAFRONTE*, 12-13, pp. 25-50

– (1993): *El retablo barroco en España*. Madrid: Alpuerto

– (1989): "Avance de una tipología del retablo barroco", *IMAFRONTE*, 3-5, pp. 11-155

– (1980): *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos. Patronato Nacional de Museos

– (1964): "Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XXX, pp. 5-66

Martín Pradas, A. (2004): *Sillerías de Coro de Sevilla. Análisis y evolución*. Sevilla: Guadalquivir

– (2003): "El conjunto coral de la iglesia colegial y parroquia del Divino Salvador de Sevilla (1512-2003): Sillería de Coro, Facistol y Órgano", en *Laboratorio de Arte 16*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 227-257

Martínez, B., y Salgado, S. (2006): *Olivares Valdivia: fotografía y sociedad en Copiapó 1909-1948*. Santiago de Chile: Pehuén

Martínez Abadía, J., y Vila i Fumàs, P. [*et al.*] (2009): *Manual básico de tecnología audiovisual y técnicas de creación, emisión y difusión de contenidos*. Barcelona: Paidós

Martínez-Artero, R. (2004): *En retrato. De sujeto en el retrato*. Barcelona: Ediciones de Intervención Cultural

Martínez de Anguita D'Huart, P. (coord.) (2006): *Planificación física y ordenación del territorio*. Madrid: Dykinson

Martínez de la Torre, C., y Cabello Carro, P. (1997): *Museo de América Madrid*. Madrid: Ibercaja

Martínez de Sas, M.ª T., y Pagès i Blanch, P. (2000): *Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans*. Barcelona: Universitat de Barcelona; Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Martínez de Sousa, J. (2004): *Diccionario de bibliología y ciencias afines. Terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas, bibliofilia*. Gijón: Trea

Martínez de Sousa, J. (2001): *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea

– (1999): *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea

Martínez Montalbán, J. L. (1993): "Entre la ciencia y la ficción: avatares de un género cinematográfico", en AA.VV, *Las imágenes de la ciencia en el cine de ficción*, t. CXLV, n.º 569. Madrid: Arbor, pp. 39-54

Martínez Muñoz, A. (2001): *Arte y arquitectura del siglo xx. Vanguardia y utopía social*, vol. 1. Barcelona: Montesinos

Martínez Sánchez, J. M.ª (1997): "Introducción a las imágenes digitales: creación y utilización". *Museo*, n.º 2. Madrid: Asociación Profesional de Museólogos de España, pp. 137-147

Martínez-Torres, L. M. (1995): *Principales tipos de mapas geoticos. Guía de mapas temáticos para el análisis del medio físico*. Bilbao: Universidad del País Vasco

Mateos Rodríguez, M. A. (coord.) (1993): *La Semana Santa en Castilla y León*. León: Edilesa

Matía Martín, P.; Blanch González, E.; Cuadra González-Meneses, C. de la; Arriba del Amo, P. de; Casas Gómez, J. de las, y Gutiérrez Muñoz, J. L. (2009): *Procedimientos y materiales en la obra escultórica*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Mayer, R. (1993): *Materiales y técnicas del arte.* Madrid: Tursen/Hermann Blume

Melero Moneo, M.ª L. (2005): *La pintura sobre tabla del gótico lineal. Frontales, laterales de altar y retablos en el Reino de Mallorca y los condados catalanes*. Bellaterra (Barcelona): Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions

Melero Moneo, M.ª L. (2001): "La Virgen y el Rey", en Bango Torviso, I. G. (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*. Madrid: Junta de Castilla y León/Caja España, pp. 419-431

Mena, J. V. (1988): *Vocabulario del juego*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia

Méndez Lloret, M. (2008): *Diccionario básico de la construcción*. Barcelona: CEAC

Méndez Montero, R., y Rodríguez Cruz, M. (1997): *Lico Rodríguez: escultor de la imaginería religiosa*

Mendoza Díaz-Maroto, F. (2001): *Panorama de la literatura de cordel española*. Madrid: Ollero y Ramos

Menéndez Fernández, M.; Jimeno Martínez, A., y Fernández Martínez, V. M. (2004): *Diccionario de Prehistoria*. Madrid: Alianza

Menéndez Pidal, G. (2003): *Hacia una nueva imagen del mundo*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales

Merigó, T. (2001): *Juguete y siglo xx. Historia del juguete en España durante el siglo xx*. Barcelona: Ediciones Just, S.L

Merino de la Fuente, J. M. (2006): *Las vibraciones de la música*. San Vicente (Alicante): Club Universitario

Mestre i Vergés, J. (2004): *Identificación y conservación de fotografías*. Gijón: Trea

Meyer, F. S. (1994): *Manual de ornamentación. Ordenado sistemáticamente para uso de dibujantes, arquitectos*. Barcelona: Gustavo Gili

Midgley, B. (coord.) (1993): *Guía completa de escultura, modelado y cerámica: técnicas y materiales*. Madrid: Hermann Blume

Milicua, J. (dir.) (1986): *África, América y Asia*, en *Historia Universal del Arte*, 10. Barcelona: Planeta

Millán Gamboa, J. M. (2006): *Fundamentos para cartografía náutica. Adaptado al programa de la Armada para el curso de oficiales especialistas en hidrografía*. Cádiz: J. M. Millán G.

Miralles, F. (2003): *Història de l'art català*, vol. VI. Barcelona: Edicions 62

Momplet, A. E. (2008): *El arte hispanomusulmán*. Madrid: Encuentro

Moneo, T. (2003): *Religión ibérica: santuarios, ritos y divinidades (siglos VII-I a.C.)*. Madrid: Real Academia de la Historia

Monreal y Tejada, L., y Haggar, R. G. (1999): *Diccionario de términos de arte*. Barcelona: Juventud

Monteiro de Castro, B. (2005): *As "Cantigas de Santa Maria". Um estilo gótico na lírica ibérica medieval*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta

Montel, P. (dir.) (1975): *Enciclopedia de la fotografía. Práctica, estética y aplicaciones modernas*. Madrid: Noguer

Montoya Martínez, J., y Domínguez Rodríguez, A. (1999): *El Scriptorium alfonsí. De los libros de astrología a las "Cantigas de Santa María"*. Madrid: Editorial Complutense

Moormann, E. M., y Uitterhoeve, W. (1997): *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Morales y Marín, J. L. (1982): *Diccionario de términos artísticos*. Madrid: UNALI

Morchoine, J-C. (2009): *Marche... et le silence te parlera: sur le chemin de St Jacques de Compostelle*. París: Publibook

Moreno Conde, M. (2006): *Exvotos ibéricos. El Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*. Jaén: Instituto de Estudios Jiennenses

Moreno Lara, X. (1980): *El cine: géneros y estilos*. Bilbao: Mensajero

Mota Oreja, I. H. de la (1988): *Diccionario de la Comunicación*, t. 1. Madrid: Paraninfo

– (1988): *Diccionario de la Comunicación*, t. 2. Madrid: Paraninfo

Moure Romanillo, A. (1997): *El origen del hombre*. Madrid: Historia 16

Moya Guijarro, A. J. (1999): *La introducción del tópico en los artículos de sucesos y en los folletos turísticos Microforma: un estudio comparativo*. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Muñoz Cosme, A., (2008): *El proyecto arquitectónico. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Reverté

Muñoz García, J.; Alonso Hierro, J., y Martín Fernández, J. (2002): *Involución y autarquía. La economía española entre 1890 y 1914*. Madrid: Editorial Complutense

Musquera, X. (2009): *Ocultismo medieval. Los secretos de los maestros constructores. Claves y ritos de las primeras logias masónicas medievales*. Madrid: Nowtilus

Musso Valiente, J. (2004): *Obras*. Lorca: Ayuntamiento de Lorca; Murcia: Universidad de Murcia

Nadal i Pedrero, N. (2007): *Músicas del mundo. Una propuesta intercultural de educación musical*. Barcelona: ICE, Universitat de Barcelona: Horsori

Nadal Martín, M.ª, y Pérez Celada, M.ª V. (1991): *Los medios audiovisuales al servicio del centro educativo*. Madrid: Castalia; Ministerio de Educación y Ciencia

Nash, M., y Tavera, S. (2003): *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria

Navarro Arriola, S. (2002): *Fiestas populares de España*, 2 *vol*. Madrid: Cultural Ediciones

Navarro de Zuvillaga, J. (2008): *Forma y representación. Un análisis geométrico*. Tres Cantos, Madrid: Akal

Navarro Lizandra, J. L. (2005): *Maquetas, modelos y moldes. Materiales y técnicas para dar forma a las ideas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions

Navarro Ortega, A. D. (coord.) (2006): *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad. Diciembre 2006-febrero2007. Museo de Almería*. Catálogo de la Exposición. Sevilla: Consejería de Cultura

Neer, R. T. (2010): *The Emergence of the Classical Style in Greek Sculpture*. Chicago: The University of Chicago

Newson, J., y Newson, E. (1986): *Juguetes y objetos para jugar*. Barcelona: CEAC

Nieto Alcaide, S. (1982): "Juguetes", en Bonet Correa, A. (coord.), *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Cátedra, pp. 631-638

Nieva, F. (2000): *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos

Nogales Basarrate, T. (1993): *El retrato privado romano,* Cuadernos de Arte Español, 85. Madrid: Historia 16

Nogales Basarrate, T., y Creus Luque, M.ª L. (1999): "Escultura de *villae* en el territorio emeritense: nuevas aportaciones", en Gorges, J-G., et Rodríguez Martín, F. G. *Économie et territoire en Lusitanie romaine*. Madrid: Casa Velázquez, pp. 409-524

Noguera Celdrán, J. M., y Conde Guerri, E. (eds.) (2001): *El sarcófago romano: contribuciones al estudio de su tipología, iconografía y centros de producción. Actas de las jornadas de estudio celebradas en la Universidad de Murcia del 8 a 17 de mayo de 2000*. Murcia: Universidad de Murcia

Núñez Jiménez, A. (1989): *Marquillas Cigarreras Cubanas*. Madrid: TABAPRESS

Ocampo, E. (1992): *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*. Barcelona: Icaria

Olmos Romera, R. (2004): "En traje de fiesta: el atuendo de las tres damas ibéricas", en *Diálogos en el País de los Iberos*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Información y Publicaciones, pp. 226-228

– (1997): "La metamorfosis de un símbolo", en *Cien años de una Dama*, Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, pp. 83-89

– (ed.) (1996): *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid: Colección Lynx

– (ed.) (1992): *La sociedad ibérica a través de la imagen*. Madrid: Centro Nacional de Exposiciones

– (1982): "Vaso griego y caja funeraria en la Bastetania ibérica", en AA.VV., *Homenaje a Conchita Fernández Chicarro*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 259-267

Olmos, R.; Rísquez, C., y Ruiz, A. (2006): "Exvotos en bronce: intenciones y perspectivas de una nueva serie", en *Exvotos ibéricos. El Instituto Valencia de Don Juan, Madrid*. Jaén: Instituto de Estudios Jiennenses, pp. 9-13

Osuna Acedo, S., y Busón Buesa, C. (2007): *Convergencia de medios. La integración tecnológica en la era digital*. Barcelona: Icaria

Otaola, P. (2000): *Tradición y modernidad en los escritos musicales de Juan Bermudo. Del "Libro primero" (1549) a la "Declaración de instrumentos musicales" (1555)*. Kassel: Edition Reichenberger

Otlet, P. (2007): *El tratado de documentación: El libro sobre el libro: Teoría y práctica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones

Padilla Montoya, C.; Maicas Ramos, R., y Cabrera Bonet, P. (2002): *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid: Secretaría General Técnica, Subdirección General de Información y Publicaciones

Padín Vaamonde, F. J. (1996): *Diccionario de filatelia*. A Coruña: F. Javier Padín Vaamonde

Palacios López, M.ª D. (2004): *Arte y toros: estampa e ilustración taurina*. Madrid: Alianza

Paniagua, E. (2003): *Músicas del Mundo. Colección de instrumentos de música de Eduardo Paniagua*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Consejería de las Artes. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Paniagua Soto, J. R. (2000): *Vocabulario Básico de Arquitectura*. Madrid: Cátedra (Cuadernos de Arte Cátedra, 4)

Papadopoulo, A. (1977): *El Islam y el arte musulmán*. Barcelona: Gustavo Gili

Páramo, J. A. (2002): *Diccionario Espasa cine y TV. Terminología técnica*. Madrid: Espasa-Calpe

Passek, J. L. (dir.) (1991): *Diccionario del cine*. Madrid: Rialp

Pastor Pérez, E. (2003): *Héroes descalzos*. México: Colofón

Pavão, L. (2001): *Conservación de colecciones de fotografía* (Cuadernos Técnicos, 5). Granada: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura

Payno, L. A. (1986): *Instrumentos musicales de construcción sencilla*. Valladolid: Centro Etnográfico de Documentación, Diputación

Paz Canalejas, J. (2006): *La caja de las magias. Las escenografías históricas en el Teatro Real*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid; Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha

Pedrell, F. (2009): *Diccionario Técnico de la Música*. Valladolid: Maxtor

Pedrola i Font, A. (2008): *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Barcelona: Ariel

Pelauzy, M.ª A. (1977): *Artesanía popular española*. Barcelona: Blume

Pepa Pozo, I. (1992): *Exposición de instrumentos musicales populares españoles: (Colección Ismael)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía

Pereira Sieso, J.; Chapa Brunet, T., y Madrigal Belinchón, A. (eds.) (2004): *La necrópolis ibérica de Galera (Granada). La colección del Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Subdirección General de Información y Publicaciones, Ministerio de Cultura

Pérez de Rubín, J., y Arriaga, E. (1995): *Las expediciones científicas españolas en ultramar (siglos xvi-xx). Aspectos científicos, náuticos y artísticos*. Málaga: Real Academia de Bellas Artes de San Telmo

Pérez Gutiérrez, M. (1985): *Diccionario de la música y los músicos, II (F-O)*. Madrid: Istmo

Pérez-Juez Gil, A. (2006): *Gestión del patrimonio arqueológico: el yacimiento como recurso turístico*. Barcelona: Ariel

Pérez Marín, E., y Vivancos Ramón, M.ª V. (2004): *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: UPV

Pérouse de Montclos, J-M. (2007): *Architecture: méthode et vocabulaire*. París: Imp. Nationale

Perrin, J., et Vasco Rocca, S. (dirs.) (1999): *Thesaurus Objets religieux du culte catholique*. París: Editions du patrimoine

Pevsner, N.; Fleming, J., y Honour, H. (1996): *Diccionario de Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial

Pimienta, J. (1980): *La captación de aguas subterráneas*. Barcelona: Editores Tècnicos Asociados

Pisa Sánchiz, J. (2009): *Breve historia de Hispania*. Madrid: Nowtilus

Plas, D. van der, y Pérez Díe, M.ª C. (eds.) (2005): *Tesoros Egipcios en Europa. Museo Arqueológico Nacional*. Horssen, Centre for Computer-aided Egyptological Research (Egyptian Treasures in Europe, vol. 7) CD-ROM

Plaza Escudero, L. de la (2009): *Diccionario visual de términos arquitectónicos*. Madrid: Cátedra

Plazaola Artola, J. (2006): *Arte Sacro actual*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos

Poché, CH. (1997): *La música arábigo-andaluza*. Madrid: Akal

Pollitt, J. J. (1989): *El arte helenístico*. Madrid: Nerea

Porro Gutiérrez, J. M.ª (2004): "Los tesoros de los mapas: la cartografía como fuente histórica (de la antigüedad a la época colombina)". Anales Museo de América, 12, pp. 53-80

Porta Casanellas, J.; López-Acevedo Reguerín, M., y Poch Claret, R. M.ª (2008): *Introducción a la edafología. Uso y protección del suelo*. Madrid: Mundi-Prensa

Portillo, R., y Casado, J. (1988): *Abecedario del teatro*. Madrid: Centro de Documentación Teatral

Poupard, P. (2003): *Diccionario de las religiones*. Barcelona: Herder

Prados Torreira, L. (2010): "La mujer aristocrática en el paisaje funerario ibérico", en Chapa Brunet, T e Izquierdo Peraile, I. (coords.) *La Dama de Baza. Un viaje femenino al más allá: Actas del Encuentro Internacional Museo Arqueológico Nacional. Madrid, 27 y 28 de noviembre de 2007*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, pp. 223-239

Prados Torreira, L. (1996): "Imagen, religión y sociedad en la toréutica ibérica", en Olmos, R. (ed.). *Al otro lado del espejo. Aproximación a la imagen ibérica*. Madrid: Colección Lynx, pp. 131-143

Präkel, D. (2009): *Diccionario visual de fotografía*. Barcelona: Blume

Preciado Herrejón, J. M. (2004): *Tecnología en los modelos a escala para la construcción arquitectónica*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México

Preckler, A. M.ª (2003): *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*. Madrid: Editorial Complutense

Quesada Sanz, F., y Zamora Merchán, M. (eds.) (2003): *El caballo en la antigua Iberia: estudios sobre los équidos en la Edad del Hierro*. Madrid: Real Academia de la Historia; Universidad Autónoma de Madrid

Quiney, A. (2005): *Hermenegildo Miralle. Arts gràfiques i enquadernació*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya

Quintanilla Montoya, A. L., y Fischer, D. W. (2003): *La energía eléctrica en Baja California y el futuro de las renovables. Una visión multidisciplinaria*. Baja California: Universidad Autónoma de Baja California

Ramallo Asensio, S. F. (coord.) (2010): *La catedral guía mental y espiritual de la Europa Barroca Católica*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones

– (2004): *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente: Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*. Murcia: Universidad de Murcia

– (2003): *Estudios de arqueología dedicados a la profesora Ana María Muñoz Amilibia*. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones

Ramírez Domínguez, J. A. (2009): *El objeto y el aura. (Des)orden visual del arte moderno*. Madrid: Akal

– (dir.) (2009): *Historia del Arte*. Madrid: Alianza

Ramón, A. (2009): *Diccionario de instrumentos musicales: De la antigüedad a J. S. BACH*. Barcelona: Península

Ramos Pérez, R. (2003): *Ephemera: la vida sobre el papel*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Biblioteca Nacional

Randel, D. M. (2004): *Diccionario Harvard de la música*. Madrid: Alianza

Reinhardt, G. (1987): *Cómo hacer muñecos de guiñol*. Barcelona: CEAC

Renault Adib, A. (2010): *Guía para formulación y gestión de planes de desarrollo rural sostenible. Un abordaje participativo con enfoque territorial*. Asunción. Paraguay: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura (IICA)

Redondo Cantera, M.ª J. (1987): *El sepulcro en España en el siglo xvi: tipología e iconografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Reinhard, K. (1998): "Música Extra-Europea", en Honolka, K. [*et al.*], *Historia de la música*,. Madrid: Edaf, pp. 17-40

Remnant, M. (2002): *Historia de los instrumentos musicales*. Barcelona: Ma Non Troppo

Restrepo Manrique, C. (2005): *La alimentación en la vida cotidiana del colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario 1653-1773*. Bogotá: Centro Editorial Universidad del Rosario.

Revilla, F. (2007): *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra

Rey de las Peñas, R. (dir.) (1995): *La fotografía como fuente de información. Segundas Jornadas Archivísticas*. Huelva: Diputación Provincial de Huelva

Reyes Mesa, J. M. (2001): *Evolución y tipos de molinos harineros: Del molino a la fábrica*. Granada: J. M. Reyes

Reyes Peña, M. de los (2004): *Lugares de representación y escenografía en la España barroca. Espacios escénicos. El Lugar de Representación en la Historia del Teatro Occidental*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía

Reynolds Vargas, J. (2002): *Manejo integrado de aguas subterráneas. Un reto para el futuro*. Costa Rica: UENED

Rico Martínez, L., y Martínez Cabetas, C. (coords.) (2003): *Diccionario Técnico Akal de Conservación y restauración de bienes culturales*. Madrid: Akal, 2003

Riego Amézaga, B. (2001): *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo xix*. Santander: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.

Riego Amezaga, B. (1992): "Una Multitud de Procesos Denominados Fotografía", en AA.VV. *La imatge i la recerca històrica: ponències i comunicacions*, II Jornades Antoni Varés. Girona: Ajuntament, pp. 67-87

Riesco Terrero, Á. (2003): *Vocabulario científico-técnico de paleografía, diplomática y ciencias afines*. Madrid: Barrero & Azedo

Ríos Zúñiga, R. (2005): *Formar ciudadanos, sociedad civil y movilización popular en Zapatecas, 1821-1853*. México D.F.: Plaza y Valdés

Risch, R., y Schubart, H. (1991): "Las estelas argáricas de Fuente Álamo", en *Trabajos de Prehistoria* 48. Madrid: Instituto Español de Prehistoria, Universidad Complutense, pp. 187-202

Rivière, M. (1999): *Diccionario de la moda. Los estilos del siglo xx*. Barcelona: Grijalbo

Rodá, I. (2004): "El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial", en Ramallo Asensio, S. F., *La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Cartagena entre los días 8 y 10 de octubre de 2003*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 405-420

Rodríguez Aguilar, I. C. (2000): *La pintura sevillana (1900-1936). Arte y cultura en la prensa*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla

Rodríguez Bernis, S. (2006): *Diccionario de Mobiliario*. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

Rodríguez González, E. (2001): *Diccionario Enciclopédico gallego castellano*. Pontevedra: Editorial Galaxia

Rodríguez Gutiérrez, O. (2004): *El Teatro Romano de Itálica. Estudio arqueoarquitectónico*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid

Rodríguez Gutiérrez de Ceballos, A. (1995a): "El retablo en el marco de la liturgia, del culto y de la ideología religiosa", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVIII*. Madrid: Comunidad Autónoma de Madrid, Consejería de Educación y Cultura, pp. 13-27

– (1995b): "Recursos teatrales en el retablo barroco español", en, *Congreso Nacional. Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, II. Madrid: Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte, pp. 1207-1220

– (1989): "El retablo barroco en Salamanca: materiales, formas, tipologías", *IMAFRONTE*, 3-5, pp. 225-258

Rodríguez Martín, J. M. (1998): *Historia del arte contemporáneo en España e Iberoamérica*. Madrid: Edinumen

Romaguera i Ramió, J. (1999): *El lenguaje cinematográfico: Gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre

Román Hernández, N. (1994-1995): "Relaciones del retablo con la arquitectura del entorno", en *Norba-arte*, n.º 14-15, pp. 101-118

Romero, E. (1998): "Arte Ceremonial Judío", en López Álvarez, A. M.ª e Izquierdo Benito, R. (coords.), *El legado material hispanojudío. VII Curso de Cultura Hispanojudía y Sefardí de la Universidad de Castilla-La Mancha*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 115-131

Romero de Tejada, P. (1999): "Animismo", en Vicente Redón, J. D. (coord.), *El mundo de las creencias*. Catálogo de la Exposición. Teruel: Museo de Teruel, 1999, 15-26

– (1998b): "Filipinas: un archipiélago diverso", en *Filipinas: un archipiélago diverso, Manila: un puerto español. Ferrol, de 16 de octubre al 20 de noviembre de 1998. Centro Cultural Municipal del Antiguo Hospital*, (Betanzos). Lugami: s.n., 55 p

Romero de Tejada, P.; Santos Moro, F. de, y Santos Munsuri, A. (1990): *Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Romero González, J. (2006): *España inacabada*. Valencia: Universitat de València

Roselló Bordoy, G. (2006): "El largo camino de una investigación", en Navarro Ortega, A. D., *Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad. Diciembre 2006-febrero2007. Museo de Almería*. Catálogo de la Exposición. Almería: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, pp. 15-50

Rousseau, J-J. (2007): *Diccionario de la música*. Tres Cantos (Madrid): Akal

ROUX, J-P. (2007): *Dictionnaire des Arts de l'Islam*. París: rmn y Édit Fayard

RUIZ GIL, J. A. (2005): *Creer y crear: el patrimonio cultural en la encrucijada de la globalización*. Cádiz: Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones

RUIZ ROJO, J. A. (2005): "Músicas persas. Una tradición milenaria con escaso eco en Occidente". Madrid: Ritmo, n.º 776, junio, en: http://www.revistasculturales.com

RUIZ VÉLEZ-FRÍAS, F., y ALENTORN VILÁ, J. (1974): *Catálogo del papel moneda español*. Madrid: s.n

RUSS, J. (1999): *Léxico de filosofía. Los conceptos y los filósofos en sus citas*. Madrid: Akal

SADIE, S. (2009): *Guía Akal de la música*. Madrid: Akal

SAINZ, J. (2005): *El dibujo de arquitectura. Teoría e historia de un lenguaje gráfico*. Barcelona: Reverté

SALINAS DE FRÍAS, M. (2001): *Los vettones. Indigenismo y romanización en el occidente de la meseta*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca

SALINAS LUNA, A. (2006): *Geografía*. México: Pearson Educación

SÁNCHEZ ALBARRACÍN, M.ª T. (2003): *Fiestas de primavera. Batalla de flores en Murcia*. Murcia: Universidad de Murcia

SÁNCHEZ FERNÁNDEZ, C. (2005): *Arte y erotismo en el mundo clásico*. Madrid: Siruela

SÁNCHEZ GARRIDO, A. (1991): *Los indios de América del Norte (Otras culturas de América)*. Madrid: Ministerio de Cultura

SÁNCHEZ GARRIDO, A., y JIMÉNEZ VILLALBA, F. (coords.) (2001): *La Ilusión de la Belleza. Una Geografía de la Estética*. Catálogo de la Exposición. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo

SÁNCHEZ LÓPEZ, R. (1997): *El cartel de cine: arte y publicidad*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza

SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, D. (1991): *El arte del Barroco. Escultura-Pintura y Artes Decorativas*, vol. VII. Sevilla: Gever

SÁNCHEZ MIRET, F. (ed.) (2001): *Semántica, lexicología y onomástica* (2003), vol. III, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica, Salamanca 24-30 septiembre 2001*

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2006): *Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*. Madrid: Alianza Editorial

Sánchez Sanz, M.ª E. (1984): *Maderas tradicionales españolas*. Madrid: Editora Nacional

Sánchez Trujillano, M.ª T. (2002): *A la sombra del castillo. La Edad Media en el museo de La Rioja*. La Rioja: Museo de La Rioja

Sánchez Vigil, J. M. (2007): *Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones*. Gijón: Trea

– (2006): *El documento fotográfico. Historia, usos, aplicaciones*. Gijón: Trea

– (dir.) (2002): *Diccionario Espasa Fotografía*. Madrid: Espasa Calpe

– (coord.) (2001): *La fotografía en España de los orígenes al siglo xxi*. Madrid: Espasa Calpe

Sánchez Vigil, J. M., y Durán Blázquez, M. (1991): *España en blanco y negro*. Madrid: Espasa Calpe

Sánchez-Vallejo, M.ª A. (1993): *500 años de cartografía en la Biblioteca Nacional*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas y Transportes

Sanchís Duato, E.; Fos Causer, M., y Bordón Ferré, Y. (2004): *Biogeografía*. Valencia: Editorial de la UPV

Sandoval Ramón, L. (2010): "Los mapas temáticos", en *Mapping interactivo. Revista Internacional de Ciencias de la Tierra*. Diciembre-enero, 9 de diciembre de 2010

Santa-Ana y Álvarez-Ossorio, F. de (2000): *Museo Sorolla*. Madrid: Electa España: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales. Secretaría General Técnica

Santos Moro, F. de (1998): "La vida de los Dayak al este de Borneo". Anales del Museo Nacional de Antropología, n.º V, pp. 257-286.

Santos Moro, F. de (2004): *África. Museo Nacional de Antropología. Indumentaria y adorno. Música y actividades lúdicas. Creencias. Vivienda y ajuar doméstico*. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica

Sanz Rodríguez, J. C. y Gallego García, R. (2001): *Diccionario Akal del Color*. Madrid: Akal

Sarrias i Mosso, I. (2005): "Payá 1905-2005", en *Payá 1905-2005: cien años de juguetes en la Comunidad Valenciana*. Valencia: Museu Valencià de la Il-lustració i de la Modernità, pp. 63-85

Satué Oliván, E. (1991): *Religiosidad popular y romerías en el Pirineo*. Huesca: Instituto de Estudios Aragoneses

Scarano, L., y Swiderski, L. (2008): *Fernández Moreno lector de Machado. Una poética de dos orillas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora

Sepúlveda, S., y Chinchilla, S. (1998): *Gestión sostenible de espacios rurales: sistema de información*. San José: IICA

Shaw, I., y Nicholson, P. (2004): *Diccionario Akal del Antiguo Egipto*. Madrid: Akal

– (2003): The Dictionary of Ancient Egypt. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2003

Siepmann, J. (2003): *El piano*. Barcelona: Ma Non Troppo

Silvela, Z. (2003): *Historia del violín*. Madrid: Entrelíneas

Simón Cornago, I. (2009): "Una inscripción ibérica sobre un árula de Tarragona (C.18.7)", en *Acta palaeohispánica X. Lisboa, 26-28 de fevereiro de 2009. Palaeohispánica 9*. Zaragoza: Institución "Fernando El Católico" Exma. Diputación de Zaragoza; Centro de Estudios Arqueológicos das Universidades de Coimbra e Porto, pp. 517-530

Sotomayor Tribín, H. A., y Cuéllar-Montoya, Z. (2007): *Aproximaciones a la paleopatología en América Latina*. Bogotá, D.C.: Convenio Andrés Bello

Sougez, M-L. (2003): *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra

Sougez, M-L. (1981): *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra

Sougez, M-L., y Pérez Gallardo, H. (2009): *Diccionario de historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra

Souriau, É. (1998): *Diccionario Akal de estética*. Tres Cantos (Madrid): Akal

Spaeth, B. S. (1996): *The Roman Goddess Ceres*. Texas: University of Texas Press

Speake, G. (ed.) (1999): *Diccionario Akal de Historia del mundo antiguo*. Madrid: Akal

Spencer, D. A. (1979): *Fotografía en color*. Barcelona: Hispano Europea

Spinosa, N.; Catello, E.; Catello, A.; Creazzo, I.; Catello, R., y Lorenzo, R. M. (2007): *El Belén napolitano: el arte del Belén entre Nápoles y España: Casa de María la Brava, Salamanca, del 4 de diciembre de 2007 al 7 de enero de 2008*. Salamanca: Caja Duero

Shepherd, J. (ed.) (2003): *Continuum encyclopedia of popular music of the world*, vol. II. Londres: Continuum

Teixidor Cadenas, C. (1999): *La fotografía en Canarias y Madeira. La época del daguerrotipo, el colodión y la albúmina: 1839-1900*. Madrid: C. Teixidor Cadenas

Tejada Álamo, G. (1994): *Vocabulario geomorfológico*. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Tió, T., y Ramírez, M.ª C. (1985): *El cartel en Puerto Rico, 1946-1985. Museo de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras, 22 de noviembre de 1985 al 30 de enero de 1986*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico

Tobón Correa, O., y García Ospina, C. (2004): *Fundamentos teóricos y metodológicos para el trabajo comunitario en salud*. Manizales (Colombia): Universidad de Caldas

Torelli, M. (1996): *Historia de los etruscos*. Barcelona: Crítica

Torralba, F.; Beltrán, M.; Ulibarri, J., y Fayanas, S. (2002): *Arte oriental. Colección Federico Torralba*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón

Torres Aguilar, F. (2008): *El cartel de Semana Santa de Málaga*. Málaga: Universidad de Málaga

Torres González, B. (dir.) (2001): *Amor y muerte en el Romanticismo*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Ámbit

– (2001): "Amor y muerte en el Romanticismo", en Torres González, B. (dir.), *Amor y muerte en el Romanticismo*. Catálogo de la Exposición. Barcelona: Ámbit, pp. 13-77

– (1999): *Selección del Gabinete de Estampas del Museo Romántico*. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura, Centro de Publicaciones

Torres Rodríguez, F. (coord.) (2002): *Juguetes Antiguos. Esos Preciosos Tesoros: del 19 de diciembre de 2003 al 23 de febrero de 2003*. Huelva: Consejería de Cultura Junta de Andalucía

Tortella, T. (1994): "Origen y evolución de los billetes de banco", en *Medallas y otras "curiosidades" relacionadas con la moneda. Ciclo de conferencias del 29 de noviembre al 3 de diciembre de 1993, organizadas por el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, pp. 27-40

Tovar Martín, V., y Martín González, J. J. (1990): *El arte del barroco*. Madrid: Taurus

Trachtenberg, M. (1990): *Arquitectura: de la prehistoria a la postmodernidad. La tradición occidental*. Madrid: Akal

Tranchefort, F-R. (1985): *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza

Trastoy, B., y Zayas de Lima, P. (2006): *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo Libros

Tubau, I. (1991): *Dibujando carteles*. Barcelona: CEAC

Udaeta, J. de (1989): *La castañuela española. Origen y evolución*. Barcelona: Serbal

Ulibarrena Arellano, J. (1995): *Juegos y juguetes en el Museo Etnográfico del Reino de Pamplona*. Pamplona: Institución "Príncipe de Viana"

Uría Ríu, J. (1997): *Homenaje a Juan Uría Ríu*. Oviedo: Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones,

Ubersfelda, A. (2002): *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna

Valadés Sierra, J. M. (1996): "Una aproximación a los exvotos españoles del Museo Nacional de Antropología". Anales del Museo Nacional de Antropología, n.º III, pp. 211-231

Valdés Guía, M. (2002): *Política y religión en Atenas arcaica. La reorganización de la polis en época de Solón*. Oxford: BAR International Series 1018

Valdivieso, J. H.; Valdivieso, L. T., y Ruiz-Fornells, E. (2004): *Presencia de la mujer hispana. En las letras, las ciencias y las artes. Ensayos*. Phoenix (Arizona): Orbis Press

Vallejo Oreja, J. A. (2006): *Los viejos instrumentos de música en la Comunidad de Madrid*. Catálogo de la Exposición. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la CAM

Vaquerizo Gil, D. (2004): *Immaturi et innupti: terracotas figuradas en ambiente funerario de Corduba, colonia patricia*. Barcelona: Publicacions Universidad de Barcelona

– (2002): "Espacios y usos funerarios en el occidente romano", en *Seminario de Arqueología de la Universidad de Córdoba*. Córdoba: Universidad de Córdoba, pp. 115-133

Verde Casanova, A. (1993): *América. Museo Nacional de Antropología. Inuit de Canadá, indumentaria de Guatemala, Amerindios Amazónicos*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Fundación Caja Madrid

Verdier, H., et Magnien, A. (dirs.) (2001): *Thesaurus des objets Mobiliers*. París : Ministère de la Culture et de la Communication

Vicente Redón, J. D. (coord.) (1999): *El mundo de las creencias*. Catálogo de la Exposición. Teruel: Museo de Teruel

Villaplana Calero, A. (2002): "Urnas funerarias góticas en Valencia y Barcelona", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 20, pp. 93-104

Villarquide Jevenois, A. (2004-2005): *La pintura sobre tela: historiografía, técnicas y materiales*, 2 vol. San Sebastián: Nerea

Villarín García, J. (dir.) (1979): *El maravilloso mundo del circo*, 2 vol. Madrid: Nova

Villarreal Morales, J. (2000): *CUCUNUBÁ: Modelo para un Desarrollo Sostenible*. Bogotá: Universidad de Bogotá

Vitrubio Polión, M. (2007): *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona: Iberia

Weinfeld, E. (dir.) (1948-1950): *Enciclopedia judaica castellana: el pueblo judío en el pasado y en el presente. Su historia, su religión, sus costumbres, su literatura, su arte, sus hombres, su situación en el mundo*. México: Enciclopedia Judaica Castellana, 10 vol

Widdess, R. (ed.) (1984): *Música Asiática*, 4. Cambridge: Cambridge University

Wright, T. (2001): *Manual de fotografía*. Madrid: Akal

Yáñez Polo, M. Á. (1994): *Diccionario histórico de conceptos, tendencias y estilos fotográficos*. Sevilla: Sociedad de Historia de la Fotografía Española

Young, H. (ed.) (1983): *Glosario ALA de bibliotecología y ciencias de la información*. Madrid: Díaz de Santos, D. L.

Zorrozua Santisteban, J. (2000): "El Imperio romano: economía, sociedad y cultura", en *Ondare. Cuadernos de Artes plásticas y Monumentales*, 19. Donosita: Eusko Ikaskuntza

Zucol, A. F. (1992): "Microfitolitos: I. Antecedentes y terminología". AMEGHINIANA, Revista de la Asociación Paleontológica Argentina, 29 (4), Buenos Aires, pp. 353-362

Catálogos de Exposiciones

Animalario. Visiones humanas sobre mundos animales (2005). AA.VV. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación.

Arte naga. La colección Barbier-Mueller de Ginebra (1988). Barbier, J. P. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Arte oriental: Colección Federico Torralba (2002). Torralba, F. [*et al.*]. Madrid: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón

Arte y propaganda: carteles de la Universitat de València (2002). AA.VV. Valencia: Universitat de València

Artilugios para fascinar. Colección Basilio Martín Patino (1999). Frutos Esteban, F. J. Salamanca: Junta de Castilla y León: Excmo. Ayuntamiento de Salamanca

Asia en las Colecciones Reales del Museo Nacional de Artes Decorativas. Santillana del Mar, abril-junio 2000 (2000). AA.VV. Santillana del Mar: Fundación Santillana

Aspectos de la vida cotidiana en Bizancio. Madrid, Museo Arqueológico Nacional, febrero-marzo 2003 (2003). AA.VV. Atenas: Ministerio Helénico de Cultura

Belenes del mundo. Historia y actualidad del Belén popular (2005). Arbeteta Mira, L. Valladolid/Salamanca: Fundación Siglo para las Artes de Castilla y León/Fundación Germán Sánchez

Cien años de una Dama (1997). AA.VV. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura

Cuando éramos niños: 30 años del juguete de lata en España 1906-1936 (1984). Alemán de la Escosura, E. (coord.). Madrid: Consejería de Cultura, Deportes y Turismo

Culturas de Oriente. Donación Santos Munsuri (1990). Romero de Tejada, P.; Santos Moro, F. de y Santos Munsuri, A. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

Del rito al juego. Juguetes y silbatos de cerámica desde el Islam hasta la actualidad. Diciembre 2006-febrero 2007. Museo de Almería (2006). Navarro Ortega, A. D. (coord.). Sevilla: Consejería de Cultura

Diaphanoramas en el Museo Romántico (1994). AA.VV. Madrid: Ministerio de Cultura

El arte del icono búlgaro de los siglos IX al XIX (1989). Franco Mata, A., y Paskáleva, K. Madrid: Museo Arqueológico Nacional. Dirección General de Bellas Artes y Archivos

El mundo de las creencias (1999). Vicente Redón, J. D. (coord.). Teruel: Museo de Teruel

Enciclopedia de las fiestas de España (2000). Luis, M.ª T. de [*et al.*]. Madrid: Información y Prensa, 1993

Encrucijadas. Las Edades del Hombre, Catedral de Astorga, 2000, AA.VV. Valladolid: Fundación "Las Edades del Hombre"

Ephemera: la vida sobre el papel (2003). Ramos Pérez, R. Madrid: Biblioteca Nacional

España encrucijada de civilizaciones (2007). AA.VV. Barcelona: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

Exposición de instrumentos musicales populares españoles: (Colección Ismael) (1992). AA.VV. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía

Frente y retaguardia. Visiones de la Guerra Civil, 1936-1939 (2006). Almarcha Núñez-Herrador, E., y García Alcázar, S. (coords.). Ciudad Real: Aula Cultural Universidad Abierta, Centro de Estudios de Castilla-La Mancha

Hombres sagrados dioses humanos (1999). García Sáiz, C.; Jiménez Villalba, F. y Sánchez Garrido, A. (coords.). Madrid: Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999

Instrumentos musicales de las etnias de Guinea Ecuatorial (2009). Aranzadi, I. de. Madrid: Apadema

Juegos y juguetes del Museo Vasco de Bilbao = Haur-jolask eta jostailuak (1998). AA.VV. Bilbao: Museo Arqueológico, Etnográfico e Histórico Vasco, Fundación Bizkaia Kutxa

Juguetes de circo. Juguetes y carteles de circo de la colección del Museo del Traje. Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico: exposición temporal, 18 de diciembre de 2009, 7 de marzo de 2010 (2009). Delgado Bellón, L.; García Cifuentes, T., y García-Hoz Rosales, C. Madrid: Museo del Traje

La luz de las imágenes, Segorbe (2001). AA.VV. Valencia: Generalitat Valenciana

La Ilusión de la Belleza. Una Geografía de la Estética (2001). Sánchez Garrido, A., y Jiménez Villalba, F. (coords.). Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo

La Méditerranée des Phéniciens: de Tyr à Carthage (2007). Delpont, É., y Chakour, D. (coords.). París: Somogy et Institut du Monde Arabe

La vida judía en Sefarad. Sinagoga del Tránsito. Toledo, noviembre 1991-enero 1992 (1991). AA.VV. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones

Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano (1999). Espinosa Martín, M.ª C. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano

Las miniaturas en el Museo del Prado (2011). Espinosa Martín, M.ª C. Madrid: Museo Nacional del Prado

Los etruscos (2007). AA.VV. Madrid: Ministerio de Cultura. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

Los Iberos. Príncipes de Occidente (1998). AA.VV. Barcelona: Fundació "la Caixa"

Los incas y el antiguo Perú. 3000 años de historia. Centro Cultural de la Villa de Madrid, febrero-abril 1991 (1991). AA.VV. Madrid: Sociedad Estatal Quinto Centenario

Los mayas. Ciudades milenarias de Guatemala (1999). AA.VV. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza

Los orígenes del cine (2008). Jiménez, C. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura y Turismo. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Los viejos instrumentos de música en la Comunidad de Madrid (2006). Vallejo Oreja, J. A. Madrid: Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas de la Consejería de Cultura y Deportes de la CAM

Magia, mentiras y maravillas de las Indias (1995). AA.VV. Huelva: Diputación Provincial de Huelva

Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía (2001). Bango Torviso, I. G. (dir.). Madrid: Junta de Castilla y León; Caja España

Memoria de la seducción. Carteles del siglo XIX en la Biblioteca Nacional (2002). AA.VV. Madrid: Biblioteca Nacional

Memoria de Sefarad. Toledo, Centro Cultural San Marcos, octubre 2002-enero 2003 (2002). AA.VV. Madrid, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

Monasterios y lamas del Tibet (2000). Gracia, R., y Sauquet, S. (coords.). Barcelona: Fundación "la Caixa"

Músicas del Mundo. Colección de instrumentos de música de Eduardo Paniagua (2003). Paniagua, E. Madrid: Consejería de las Artes. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas

Navidad en Palacio. Belenes napolitanos (1999). AA.VV. Madrid, Patrimonio Nacional.

Obras públicas en la Hispania Romana (1980). AA.VV. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Subdirección General de Arqueología

Orientando la mirada. Arte Asiático en las colecciones públicas madrileñas (2009). AA.VV. Madrid: Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid

Oriente en palacio: tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas: marzo-mayo, 2003, Palacio Real de Madrid (2003). AA.VV. Madrid: Patrimonio Nacional

Oro, incienso y mirra. Los Belenes en España (2000). Arbeteta Mira, L. Madrid, Fundación Telefónica

Payá 1905-2005: cien años de juguetes en la Comunidad Valenciana (2005). Bella, F. (coord.). Valencia: Museu Valencià de la Il-lustració i de la Modernitat

Pompeya y Herculano. A la sombra del Vesubio. Museo Nacional de Arte Romano de Mérida del 25 de enero al 20 de abril de 2008 (2008). AA.VV. Salamanca: Ministerio de Cultura. Secretaria General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación; Instituto Italiano di Cultura; Caja Duero

Reflejos: la influencia de la estampa japonesa en las artes decorativas modernista y art déco (1999). AA.VV. Salamanca: Museo Art Nouveau y Art Déco

Remembranza. Las Edades del Hombre (2001). AA.VV. Valladolid: Fundación las Edades del Hombre

Roma S.P.Q.R.: Senatus Populus Que Romanus (2007). AA.VV. Madrid: Canal de Isabel II, Aldeasa

Seres Híbridos. Apropiación de motivos mediterráneos. Actas del seminario-exposición Casa Velásquez-Museo Arqueológico Nacional 7-8 de marzo 2002, Madrid (2003). Izquierdo Peraile, I., y Le Meaux, H. (coords.). Madrid: Casa de Velázquez; Secretaria General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones MCU

Soñar el cine: Fondos de la colección de la Filmoteca Nacional, Sala Municipal de Exposiciones del Teatro Calderón, Valladolid, marzo 1999 (1999). AA.VV. Madrid: Secretaría de Estado de Cultura

Títeres con cabeza (2001). AA.VV. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música

Y llegaron los Incas! Museo de América enero/agosto 2006 (2005). AA.VV. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

¡Yo tenía uno de ésos!: un siglo del juguete industrial en España (1997). García-Hoz Rosales, C. Madrid: Ayuntamiento de Leganés; Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes

Diccionarios y Enciclopedias

Abecedario del teatro (1988). Portillo, R., y Casado, J. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988

Architecture: méthode et vocabulaire (2007). Pérouse De Montclos, J-M. París: Imp. Nationale

Arte y cultura de la India. Península del Indostán, Himalaya y sudeste asiático de la A a la Z (1998). García-Ormaechea, C. Barcelona: Serbal (Cultura Artística, 14)

Arte y cultura en China: conceptos, materiales y términos de la A a la Z (1997). Cervera Fernández, I. Barcelona: Serbal

Bizancio en España. De la Antigüedad tardía a el Greco (2003). AA.VV. Catálogo de la Exposición. Madrid: Secretaría general Técnica

Ciencias de la Tierra (2004). AA.VV. Madrid: Universidad Complutense

Conservación y restauración: materiales, técnicas y procedimientos: de la A a la Z (1997). Calvo Manuel, A. Barcelona: Serbal

Continuum encyclopedia of popular music of the world, vol. II (2003). Shepherd, J. (ed.) *[et al.]*. Londres: Continuum

Del daguerrotipo a la Instamatic. Autores, tendencias, instituciones (2007). Sánchez Vigil, J. M. Gijón: Trea

Diccionari biogràfic del moviment obrer als Països Catalans (2000). Martínez de Sas, M.ª T., y Pagès i Blanch, P. Barcelona: Universitat de Barcelona; Publicacions de l'Abadia de Montserrat

Diccionario Akal de estética (1998). Souriau, É. Tres Cantos (Madrid): Akal

Diccionario Akal del Antiguo Egipto (2004). Shaw, I., y Nicholson, P. Madrid: Akal

Diccionario Akal de Historia del mundo antiguo (1999). Speake, G. (ed.). Madrid: Akal

Diccionario Akal del Color (2001). Sanz Rodríguez, J. C., y Gallego García, R. Madrid: Akal

Diccionario básico de la construcción (2008). Méndez Lloret, M. Barcelona: CEAC

Diccionario Básico de Lingüística (2005). Luna Traill, E.; Vigueras Ávila, A., y Baez Pinal, G. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México

Diccionario clásico de arquitectura y bellas artes (2003). Calzada Echevarría, A. Barcelona: Serbal

Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico, 4 vol. (1980). Coromines, J., Madrid: Gredos, reimp. 1954

Diccionario de Arqueología (1998). Alcina Franch, J. (coord.). Madrid: Alianza

Diccionario de Arquitectura (1996). Pevsner, N., Fleming, J., y Honour, H. Madrid, Alianza Editoria

Diccionario de arqueología: temas, conceptos y métodos (2001). Francovich, R., y Manacorda, D. (eds.). Barcelona: Crítica

Diccionario de Arquitectura y Construcción (2001). Camino Olea, M.ª S. [*et al*.]. Madrid: Munilla-Lería

Diccionario de arte (1992). Chilvers, I.; Osborne, H., y Farr, D. Madrid: Alianza Editorial, D.L

Diccionario de bibliología y ciencias afines: terminología relativa a archivística, artes e industrias gráficas, bibliofilia (2004). Martínez de Sousa, J. Gijón: Trea

Diccionario de cine: Producción, distribución y exhibición (2007). Calvo, C. Madrid: Ediciones J.C

Diccionario de geografía (1991). George, P. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Diccionario de hidrología y ciencias afines (1999). Lanza Espino, G. de la; Cáceres Martínez, C.; Adame Martínez, S., y Hernández Pulido, S. Madrid: Plaza y Valdés

Diccionario de historia de la fotografía (1994). Sougez, M-L. Madrid: Cátedra

Diccionario de historia de la fotografía (2009). Sougez, M-L., y Pérez Gallardo, H. Madrid: Cátedra

Diccionario de iconografía y simbología (2007). Revilla, F. Madrid: Cátedra

Diccionario de instrumentos musicales: De la antigüedad a J. S. Bach (2009). Andrés, A. Barcelona: Península

Diccionario de la Comunicación, t. 1 (1988). Mota Oreja, I. H. de la. Madrid: Paraninfo

Diccionario de la Comunicación, t. 2 (1988). Mota Oreja, I. H. de la. Madrid: Paraninfo

Diccionario de la edición y de las artes gráficas (1990). Dreyfus, J., y Richaudeau, F. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez

Diccionario de la Lengua Española, I y II (2001). Real Academia Española (RAE). Madrid: Espasa

Diccionario de la moda: los estilos del siglo xx (1999). Rivière, M. Barcelona: Grijalbo

Diccionario de la música (2005). González Lapuente, A. Madrid: Alianza Editorial

Diccionario de la música (2007). Rousseau, J-J. Tres Cantos (Madrid): Akal

Diccionario de la música y los músicos, II (F-O) (1985). Pérez Gutiérrez, M. Madrid: Istmo

Diccionario de las artes decorativas (1987). Fleming, J., y Honour, H. Madrid: Alianza Eitorial

Diccionario de las religiones (2003). Poupard, P. Barcelona: Herder

Diccionario de materiales cerámicos (2002). Padilla Montoya, C., Maicas Ramos, R., y Cabrera Bonet, P. Madrid, Secretaría General Técnica. Subdirección General de Información y Publicaciones

Diccionario de mitología clásica (2002). March, J. Barcelona: Crítica

Diccionario de Prehistoria (2004). Martínez, V. M. Madrid: Alianza

Diccionario de Prehistoria (2004). Menéndez Fernández, M.; Jimeno Martínez, A., y Fernández Martínez, V. M. Madrid: Alianza

Diccionario de restauración y diagnóstico (2008). Giannini, C. Donostia-San Sebastián: Nerea

Diccionario de símbolos (1997). Cirlot, J. E. Madrid: Siruela

Diccionario de Teatro (1997). Gómez García, M. Madrid: Akal

Diccionario de Términos artísticos (1997). Arroyo Fernández, M.ª D. Madrid: Alderabán

Diccionario de términos artísticos (1982). Morales y Marín, J. L. Madrid: UNALI

Diccionario de términos de arte y elementos de arqueología y numismática (2001). Fatás Cabezas, G., y Borrás, G. M. Madrid: Alianza Editorial

Diccionario de términos literarios (1990). *A*yuso de Vicente, M.ª V.; García Gallarín, C., y Solano Santos, S. Torrejón de Ardoz (Madrid): Akal

Diccionario del mundo antiguo: Próximo Oriente, Egipto, Grecia y Roma (1994). Fernández Uriel, P., y Vázquez Hoyos, A. M. Madrid: Alianza Editorial

Diccionario del teatro latino: léxico, dramaturgia, escenografía (2004). González Vázquez, C. Madrid: Ediciones Clásicas

Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas (2001). Martínez de Sousa, J. Gijón: Trea

Diccionario de la música española e hispanoamericana, 10 vol. (1999). Casares Rodicio, E. (dir. y coord.). Madrid: Sociedad General de Autores

Diccionario de Materias y Técnicas (I Materias). Tesauro para la descripción y catalogación de bienes culturales (2008). Kroustallis, St. K. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

Diccionario de Mobiliario (2006). Rodríguez Bernis, S. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

Diccionário de percussão (2002). Frungillo, M. D. Sao Paulo: UNESP

Diccionario de términos artísticos y arqueológicos (1992). Ocampo, E. Barcelona: Icaria

Diccionario de términos de arte (1999). Monreal y Tejada, L., y Haggar, R. G. Barcelona: Juventud

Diccionario del archivero bibliotecario: terminología de la elaboración, tratamiento y utilización de los materiales de los centros documentales (2000). García Ejarque, L. Madrid: Trea

Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía (1996). Blas Benito, J. (coord.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional

Diccionario del Patrimonio Cultural de la Iglesia (1991). Iguacen Borau, D. Madrid: Encuentro

Dictionnaire de la sculpture: la sculpture occidentale du Moyen Âge à nos jours (1992). Breuille, J-Ph. (dir.). París: Larousse

Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines, 10 vol. (1877-1919). Daremberg, Ch., et Saglio, E. D. M., París: Hacchette

Dictionnaire du cirque: illustré des mots usuels et des locutions, 3 vol. (1997). Denis, D. París: Association Arts des 2 Mondes

Diccionario Enciclopédico de las Artes e Industrias Gráficas (1981). Martín, E., y Tapiz, L. Barcelona: Don Bosco

Diccionario Enciclopédico gallego castellano (2001). Rodríguez González, E. Pontevedra: Galaxia

Diccionario Espasa cine y TV: terminología técnica (2002). Páramo, J. A. Madrid: Espasa-Calpe

Diccionario Espasa Fotografía (2002). Sánchez Vigil, J. M. (dir.). Madrid: Espasa Calpe

Diccionario forestal (2005). AA.VV. Madrid: Mundi-Prensa

Diccionario general del teatro (2003). Fuente Ballesteros, R. de la, y Villa, S. (eds.). Salamanca: Almar

Diccionario Harvard de la música (2004). Randel, D. M. Madrid: Alianza

Diccionario histórico de la fotografía (1999). Castellanos Mira, P. Madrid: Istmo

Diccionario Técnico Akal de Cine (2004). Konigsberg, I. Madrid: Akal

Diccionario Técnico Akal de Conservación y restauración de bienes culturales (2003). Rico Martínez, L., y Martínez Cabetas, C. (coords.). Madrid: Akal

Diccionario Técnico de la Música (2009). Pedrell, F. Valladolid: Maxtor

Diccionario Visual de Arquitectura (2005). Ching, F. D. K. Barcelona: Gustavo Gili

Diccionario visual de fotografía (2009). Präkel, D. Barcelona: Blume

Diccionario visual de términos arquitectónicos (2009). Plaza Escudero, L. de la. Madrid: Cátedra

Enciclopedia completa de la fotografía (1983). Langford, M. J. Madrid: Hermann Blume Ediciones

Enciclopedia de los mitos (2008). Julien, N. Barcelona: Swing

Enciclopedia judaica castellana: el pueblo judío en el pasado y en el presente. Su historia, su religión, sus costumbres, su literatura, su arte, sus hombres, su situación en el mundo, 10 vol. (1948-1950). Weinfeld, E. (dir.). México: Enciclopedia Judaica Castellana

Enciclopedia ilustrada de cine, 4 vol. (1964-1975). Clotas Cierco, S.; Guarner Alonso, J. L., y Jordá Catalá, J. (eds.). Barcelona: Labor

Enciclopedia ilustrada de los instrumentos musicales. Todas las épocas y regiones del mundo (2006). Abrashev, B., y Gadjev, V. Barcelona: Könemann

Enciclopedia práctica de la fotografía, 10 vol. (1982-1983). AA.VV. Barcelona: Salvat

Glosario ALA de bibliotecología y ciencias de la información (1983). Young, H. (ed.). Madrid: Díaz de Santos, D. L

Glosario Ilustrado de las Artes escénicas, 2 vol. (2009). Ferrera Esteban, J. L. [S.l.]: J. L. Ferrera

Gran Diccionario de la Semana Santa (2006). Carrero Rodríguez, J. Córdoba: Almuzara

Gran Diccionario de la Pintura (2002). AA.VV. Barcelona: Carraggio

Gran enciclopedia aragonesa, 2000, 16 vol. (2000). Duce González, A. Zaragoza: Prensa diaria aragonesa

Guía Akal de la música (2009). Sadie, S. Madrid: Akal

Léxico de música (2003). Bennett, R. Madrid: Akal

Léxico del leonés actual (2002). Le Man, J., vol. 2. León: Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro"

Los instrumentos musicales en el mundo (1985). Tranchefort, F-R. Madrid: Alianza

Los toros: tratado técnico e histórico (1998). T. I. Cossio, J. M.ª de. Madrid: Espasa

Mobiliário. Artes Plásticas e Artes Decorativas (2004). Normas de inventário. s.n., Instituto Português de Museus

Nuevo Diccionario de la Música, 2 vol. (2002). Candé, R. de. Barcelona: Ma Non Troppo

Sculpture, méthode et vocabulaire (2002). Baudry, M.ª-Th. Paris: Editions du patrimoine2

Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia (2005). Giorgi, R. Barcelona: Electa

Tesoro de la lengua castellana o española. (1995). Covarrubias Orozco, S. de (edic. F. C.R. Maldonado/revis. M. Camarero). Madrid: Castalia

The Dictionary of Ancient Egypt (2003). Shaw, I., y Nicholson, P. New York: Harry N. Abrams, Inc

The New Grove Dictionary of musical instruments, 3 vol. (1993). AA.VV. Londres: Macmillan Press Limited

Vocabulario Básico de Arquitectura (2000). Paniagua Soto, J. R. Madrid: Cátedra (Cuadernos de Arte Cátedra, 4)

Vocabulario del cine: Palabras para leer el cine, Palabras para hacer cine, Palabras para amar el cine (2005). Magny, J. Barcelona: Paidós

Vocabulario del juego (1988). Mena, J. V. Valencia: Diputación Provincial de Valencia

Thesaurus

Diccionario de Mobiliario (2006). Rodríguez Bernis, S. Madrid: Secretaría General Técnica. Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación

Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesauro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía (1996). Blas Benito, J. (coord.). Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional

Tesauro de Patrimonio Histórico Andaluz (1998). García Gutiérrez, A. (dir.), y Martín Pradas, A. (coords.) Granada: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio

Tesauro plurilingüe de tierras (versión española) (2003). Ciparisse, G. Roma: FAO

Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum (ThesCRA), 5 vol. (2004-2005). Greenberg, M. (ed.) Los Ángeles: J. Paul Getty Museum

Thesaurus des objets Mobiliers (2001). Verdier, H., et Magnien, A. (dirs.) *[et al.].* París: Ministère de la Culture et de la Communication

Thesaurus Multilingue del Corredo Ecclesiastico (2004). Roma: Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD)

Thesaurus Objets religieux du culte catholique (1999). Perrin, J., et Vasco Rocca, S. (dirs.). París: Editions du patrimoine

Páginas web

Centro Virtual Cervantes: http://cvc.cervantes.es/actcult/art_reli/retablos/glosario.htm

Clownplanet: http://www.clownplanet.com

Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques-Anthony Rich:
http://www.mediterranees.net/civilisation/Rich/

Instituto Universitario de Tecnología del Estado Bolívar:
http://www.iuteb.edu.ve/carreras/geominas/contenidos/prosp/p5.html

Instrumentos Musicales en los Museos de Urueña: http://www.funjdiaz.net

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano: http://www.patrimoniofilmico.org.co

Association les Amis d´Émile Reynaud: http://www.emilereynaud.fr

Musée du cirque et de l´Illusion: http://www.museeducirqueetdelillusion.com

Musée du Louvre: http://www.louvre.fr
Musée du quai Branly: http://www.quaibranly.fr

Museo del Ferrocarril: http://www.museodelferrocarril.org

Museu Valencià del Joguet : http://www.museojuguete.com

Museo del Prado: http://www.museodelprado.es

Rich, A. *Dictionnaire des Antiquités romaines et grecques*, http://www.mediterranees.net

Rozemblum Sloin, J. L. "Música entre ríos. Los géneros litoraleños del área guaranítica, en

http:/www.musicasdelmundo.org/article.php/20030813063021364/print

Tropenmuseum: http://collectie.tropenmuseum.nl

UNESCO: http://unesdoc.unesco.org

Universidad de Valencia: http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista12/07_Porras_Faustino.pdf

Créditos fotográficos. Artes de la imagen

Museo Nacional del Romanticismo (10, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 41, 42, 46, 49, 56, 59, 77, 82, 83, 84, 85, 86)
Pablo Linés Viñuales (10, 31, 46)
Patricia Elena Suárez (14, 15, 16, 20, 21, 24, 25, 28, 29, 33, 49, 82, 83, 84)
Lucía Morate Benito (22)
Miguel Ángel Otero (26, 27, 41, 59, 85)
Víctor Gascón González (42, 86)

Filmoteca Española (1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9)

Museo del Traje. CIPE (2, 12, 13, 43, 44, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 57, 72, 73, 74, 80, 81)

Museo Etnolóxico de Ribadavia (11, 23, 36)
Santi M. Amil (11)

Museo Nacional de Antropología (34, 35)
Miguel Ángel Otero (34, 35)

Museo Nacional de Artes Decorativas (37, 70)

Museo Centro de Arte y Naturaleza (38)
© Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org, VEGAP 2012
© Manuel Millares, VEGAP, Madrid, 2012 (40)

Museo del Grabado de Goya (39)

Museo Casa de los Tiros (50, 68)

Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (52)

Museo de América (55, 60, 61, 67)

Museo Cerralbo (58)

Biblioteca Nacional de España (62, 64)

Museo de Mallorca (63)

Museo de Menorca (65,66)

Museo de los Orígenes (69)

Museo del Teatro (71)

Museo Sefardí (75, 76, 79)

Museo Arqueológico Nacional (78)

Créditos fotográficos. Artes escénicas

Museo Arqueológico Nacional (1, 2, 15)
José Latova (1)
Oronoz (2)

Museo de América (4, 9, 30)

Museo Nacional de Antropología (3, 22, 32, 33, 34)
Miguel Ángel Otero (4, 22, 34)
Pablo Linés Viñuales (33)

Museo Etnolóxico de Ribadavia (5)
Santi M. Amil (5)

Museo del Traje. CIPE (6, 10, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 27, 28, 51, 52, 53, 56, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80)

Museo de Almería (7)

Museo Nacional Artes Decorativas (8, 14, 21, 23, 31)

Museo Nacional del Romanticismo (11, 12, 13, 20, 35, 36, 41, 42, 76)
Paola di Meglio Arteaga (11, 12, 41)
Miguel Ángel Otero (13)
Pablo Linés Viñuales (20, 35)
Patricia Elena Suárez (36, 42, 76)

Casa Ric. Palacio Barones de Valdeolivos (16)

Museo de las creencias y costumbres populares del Pirineo (29)

Museo del Teatro (37, 40, 44, 46, 48, 59)

ANTIQUA ESCENA (38, 39, 43, 45, 47, 49, 50)

Museo de Cádiz (54, 55, 57, 58)

Créditos fotográficos. Artes plásticas

Museo Nacional del Romanticismo (1, 14, 21, 52, 91, 99, 100)
Pablo Linés Viñuales (1, 52, 91, 99, 100)
Arantxa Boyero Lirón (14)
Patricia Elena Suárez (21)

Museo de Bellas Artes de Sevilla (2)
Guillermo Mendo (2)

Museo Sorolla (3, 87, 88, 95)

Museo de Bellas Artes de Córdoba (4, 10, 11, 12, 18, 73, 101)

Museo Cerralbo (5)

Museo de Huesca (6, 7)

Museo de Zaragoza (8)
José Garrido Lapeña (8)

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias "González Martí" (9, 15)

Museo de Dibujo Julio Gavín (13)

Museo y Centro Nacional de Investigación de Altamira (16)

Biblioteca Nacional de España (17)

Museo Nacional de Artes Decorativas (19, 20, 43, 44, 51, 97, 98)

Museo de los Orígenes (22)

Museo Pedagógico de Aragón (23)

Museo Arqueológico Nacional (24, 27, 31, 32, 33, 35, 38, 40, 42, 46, 48, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 65, 69, 75, 76, 78, 81, 82, 94)
Marc Llimargas (27)
Miguel Ángel Otero (33, 38, 57, 76)
Gonzalo Case Ortega (40)
Ángel Martínez Levas (46, 75, 94)
Antonio Trigo Arnal (48, 59, 65)
Enrique Sáenz de San Pedro (58, 60)
José Latova (63, 81)

Museo Nacional de Escultura (25, 26, 28, 41, 64, 68, 80)

Museo Nacional Arte Romano (29, 30, 37, 54, 62, 71, 93)

Museo de Cádiz (102)

Museo Nacional del Prado (66, 70, 92)

Museo de Huelva (72)

Museo de Jaén (74)

Museo del Teatro (77)

Museo Arqueológico Regional (79)
Mario Torquemada (79)

Colección Municipal Dispersa y Ermita de San Antonio de la Florida (Madrid) (94)

Museo de Mallorca (83)

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (86)

Museo del Greco (89, 90, 103)

Museo Arqueológico de Sevilla (34, 56)

Museo Casa Cervantes (36, 67)

Museo de América (39, 45, 84)

Museo de Teruel (47, 85)

Museo Juan Cabré (49)

Fundación Pablo Neruda (50)

Museo Arqueológico y Etnológico de Córdoba (53)

Museo Nacional de Antropología (55)
Arantxa Boyero Lirón (55)

La imaginación es patrimonio de la Humanidad. Sin embargo, pocos son los privilegiados que gozan del "divino" don de transformarla en magia. Así, un simple cambio de posición se transforma en el más armónico de los movimientos del cuerpo; un segundo que siempre fue pasajero se convierte en eterno; un ruido, en un sonido rítmico y melódico; o un objeto, en la pieza más bella jamás creada.

La expresión artística es la plasmación consciente de una idea para su contemplación, a veces por la mera voluntad de la búsqueda de lo bello, otras, por la necesidad de manifestar un sentimiento. Pocos se ponen de acuerdo a la hora de definir qué disciplinas forman parte de la expresión artística. En este trabajo, y aún siendo conscientes de la inconveniencia de poner cualquier límite al arte, se ha dado prioridad al "imperio de los sentidos", y así se han recogido aquellas disciplinas que nos entran "por los ojos": artes de la imagen (cine, fotografía, arte gráfico); "por los ojos y los oídos": artes escénicas (música, artes de la representación, circo); y aquellas otras que priman el sentido del tacto: artes plásticas (dibujo, escultura, pintura). Todo ello buscando lo común que tienen dentro de su diferencia. El hilo conductor será siempre el objeto, porque será este el que nos permita interrelacionar las distintas disciplinas. Así, los primeros momentos del cine (artes de la imagen, vista), no podrían entenderse sin la presencia del fonógrafo (artes escénicas, oído); o Sorolla no habría finalizado su *Visión de España* (artes plásticas) si no hubiera podido apoyarse en un soporte fotográfico (artes de la imagen).

Como Diccionario, la obra no se limita a la mera descripción del objeto; en la medida de lo posible, se ha contextualizado porque no hacerlo sería amputarle su memoria. Como Tesauro, y entendiendo su multidisciplinaridad, se ha realizado un esfuerzo de compilación y sistematización terminológica, con el objeto de convertirlo en herramienta útil para todos aquellos que trabajan en la catalogación normalizada de los bienes muebles e inmuebles del Patrimonio Cultural.

GOBIERNO DE ESPAÑA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

