

La iglesia como lugar de la música

Jaime Navarro Casas
Juan José Sendra Salas

A nuestro entender, el análisis arquitectónico de la tipología eclesial resulta incompleto si no se incluye la valoración del comportamiento acústico. Esto, que puede ser considerado como una afirmación general válida, cualquiera que sea el modelo de edificio estudiado, se manifiesta con claridad en la «Iglesia», que durante mucho tiempo ha sido «el lugar cedido para la música».

Sin embargo, resulta difícil encontrar alusiones al problema acústico de estos espacios en la historiografía arquitectónica y musical, a pesar de disponer de una gran cantidad de fuentes documentales que versan sobre la relación entre arquitectura y música. De hecho, la terminología musical está presente en la literatura arquitectónica: ritmo, armonía, cadencia, etc. Nos llaman poderosamente la atención, las escasas referencias que los arquitectos y los músicos hacen de las cualidades acústicas de los lugares de interpretación de la música.

Un autor tan analítico como Pevsner, dedica al teatro todo un capítulo de su *Historia de las tipologías arquitectónicas*,¹ sin apenas mencionar el problema acústico; siendo el teatro, sobre todo, un lugar para ver y oír a unos actores.² Sólo en ocasiones muy excepcionales nos encontramos con alguna personalidad de un mundo u otro (arquitectura o música) que se manifiesta objetivamente sensible al ámbito no propio (musical o arquitectónico). Paradigmática resulta la figura de J. M. García de Paredes, melómano arquitecto, yerno de Falla,³ en cuya persona vemos aunada la común preocupación por arquitectura y música.

Con el fin de procurar el entendimiento de la especial relación entre el tipo eclesial y la música, en particular, y la acústica, en general, a lo largo de la historia de la construcción, se presenta este trabajo.

LA ARQUITECTURA ESPECIALIZADA

Cada actividad humana ha tenido siempre una respuesta arquitectónica, generando modelos de edificios. Museos, bibliotecas, oficinas, escuelas, teatros..., cualquier ocupación distinta a la vivienda, produce arquitecturas especializadas, específicas. Cada época da una respuesta estilística o funcional distinta, pero la simple apreciación de sus plantas y secciones las hacen reconocibles en su especificidad, al contemplar las distintas tipologías propias del modelo. Esta es una constante intrínseca de la arquitectura, imprescindible para la definición espacial.

Resulta sorprendente, tras una reflexión tan elemental, encontrar que en la historia de la arquitectura no se haya llegado a definir un lugar, una arquitectura para la música, hasta, prácticamente, este siglo. Únicamente encontramos un referente posible en el Odeón griego, tipo del que se tiene una escasa documentación.⁴ Salvando este casi desconocido antecedente (de importancia menor, ya que griegos y romanos consideraban la música, sobre todo, como una manifestación festiva, para acompañamiento de la danza), no nos encontramos más que con edificios de usos diferentes al musical; en ellos la presencia de la

música no tiene más que un valor accesorio o complementario.

Hay que esperar a principios de nuestro siglo para ver nacer el Auditorio o Palacio de la Música, precisamente en un momento en el que, prácticamente, las propuestas plásticas y las necesidades físicas de la música hacen perfectamente prescindible un lugar especial para la música, sino es por el aforo. La música actual, que utiliza el apoyo electro-acústico y la grabación como elementos comunes de expresión, no necesita de espacios muy cualificados, o por decirlo de otra manera, los problemas no son ya arquitectónicos.

En el inmenso intervalo de tiempo que media entre el Odeón y el Auditorio, la Iglesia ocupa el sitio más destacado, entre los diferentes modelos de edificios, como lugar que ve nacer y acoge, temporalmente, a la música. Este hospedaje marca una impronta fundamental, que ha de ser tenida en cuenta para entender la historia de la construcción de las iglesias y de la música, en general. Para lograr un mejor conocimiento de la interrelación entre música e Iglesia, haremos una serie de consideraciones sobre las claves que la facilitan.

LA MÚSICA: SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

Reconocida siempre como la más abstracta o inmaterial de las artes, la música está presente en cada cultura como manifestación y expresión de todos los estados anímicos del hombre. Pero nos interesa aquí destacar, con independencia de otros contenidos, cómo la música tiene un carácter que se desarrolla en el tiempo, es decir, en un momento determinado, y durante ese momento es capaz de producir un tipo de sensación y emoción de una intensidad muy superior a las percibidas a través de otras artes. Ello es debido, fundamentalmente, al vehículo utilizado como medio de transmisión: «la vibración física». Este camino supone una perturbación física, una acción mecánica que no solamente es percibida por el oído, sino por todo el cuerpo. De ahí la facilidad de la música para producir estados anímicos: alegría, tristeza, euforia, nostalgia,...

En realidad, queremos hacer hincapié sobre el carácter de la acción directa de la fuente de sonido sobre el oyente, como generador del gran atractivo que el ser humano tiene por la música. Pero ello exige un

primer gran condicionante: la proximidad de ese oyente a la fuente sonora, sin la cual difícilmente se producirá esa emoción de la que hablamos.

Por otra parte, como la historia de la música se ha encargado de demostrar, sin un soporte escrito o permanente, la transmisión de los conceptos musicales está condenada a moverse en círculos pequeños y poco evolutivos. Juglares, trovadores, músicos de corte y salones no pueden llegar a desarrollar una teoría musical. Sin embargo, en el ámbito de la música religiosa, donde colectivos más amplios de personas (religiosas) tienen un interés en mantener y salvaguardar determinadas prácticas musicales, la música encuentra el ámbito adecuado para crecer y desarrollarse; y lo hará de una manera espectacular. Es en los monasterios donde nace la escritura musical y donde nacen también las primeras formas musicales «artísticas».

El Papa Gregorio Magno, pontífice del 590 al 604, ordenó recopilar las plegarias, hasta entonces transmitidas de manera oral, y dejarlas en forma manuscrita, coordinando además dichos cantos con los ritos. Gregorio, de familia hacendada, había sido antes monje y en los monasterios debió conocer las formas de canto que explotaban las características acústicas de locales muy reverberantes, cuyos ancestros se remontan a los cantos judaicos de las sinagogas. Esta labor de unificación de las formas musicales, por una parte, y de difusión a los distintos países donde se encuentra asentado el cristianismo, por otra, provoca unos de los puntos de arranque de la música occidental como manifestación artística: el canto gregoriano.

El gregoriano como forma musical consiste en un desarrollo melódico diatónico y de ritmo libre, de tipo silábico, es decir, que cada sílaba del texto se canta sobre una o dos notas mantenidas en tiempos muy largos. En la relación entre este tipo de música y el lugar en que se canta, está el germen del nacimiento de la polifonía. Se puede afirmar que es éste uno de los momentos clave de una auténtica relación entre música y arquitectura, a lo largo de la historia. El gran tiempo de reverberación, característico del templo románico, provoca la simultaneidad, en el oído del espectador, de notas distintas al unísono. Ello no sólo condiciona la cadencia melódica sino que procuró a lo largo del tiempo, una cierta educación y familiarización con los sonidos polifónicos. En efecto, la persistencia sonora de las distintas notas de la melodía conduce a desarrollos melódicos, es-

tructurados de tal forma que la simultaneidad de notas se solucione sobre determinados armónicos. Por consiguiente, el lugar (la iglesia medieval) es la principal causa de que la música siga una dirección determinada (la polifonía). La acústica influye en el desarrollo de la música.

La iglesia es un lugar en el que la música se hospeda de manera circunstancial. No es el lugar destinado a la música, pero sí es el utilizado por aquellos músicos que la entienden enmarcada en el servicio religioso. Para cuando se logre la autonomía de la música, se habrán cambiado ya tanto las formas musicales como arquitectónicas, desapareciendo la sintonía que se dio entre Románico y Gregoriano. Sin embargo, los lazos creados entre música e iglesia en ese período habrán de permanecer, pese a todas las evoluciones posteriores. El énfasis ceremonial que la música aporta al rito religioso, así como la carga de solemnidad y grandiosidad que se introduce con la música, hacen que ésta se convierta en un referente de prestigio dentro de la iglesia. Surgen los músicos de las iglesias, quienes, con independencia de su condición de clérigos, tienen un carácter profesional y especializado. Ellos son los encargados de introducir la música instrumental en la iglesia; en particular, el órgano, instrumento cuya sonoridad y características tímbricas le confieren una especial idoneidad para el espacio eclesial.

No obstante, las complejas y ricas formas musicales propias del Renacimiento, así como las características espaciales de las nuevas corrientes arquitectónicas, ponen de manifiesto que ya la música necesita encontrar otro sitio, que la iglesia sólo resulta adecuada como lugar para la música si se transforma para la ocasión, en las grandes solemnidades. La autonomía de la música y su alto grado de desarrollo, producen formas musicales que no pueden ser apreciadas en locales tan reverberantes como las iglesias. Esto provoca, por un lado, que, para las paredes y techos interiores de las iglesias, se prefieran acabados más absorbentes y/o difusores sonoros (grandes colgaduras de telas, por ejemplo) y, por otro, que los músicos propongan otros lugares para interpretar su música.

Por otra parte, desde que aparecen los músicos de iglesia, la música profana va a verse afectada por la fuerza de arrastre del crecimiento de la música sacra. En efecto, estos músicos profesionales, que entienden el arte musical como su principal ocupación, no

van a dedicarse exclusivamente a la música religiosa, sino que desarrollarán sus ideas musicales en temas profanos. Al mismo tiempo, utilizarán melodías profanas como inspiración para la música sacra.⁵ Este trasvase entre manifestaciones musicales producirá un enriquecimiento mutuo, a la vez que propiciará un desarrollo en paralelo. La música profana pasará al salón palaciego (del que nacerá la música de cámara) y de ahí, debido a su éxito, pasará al teatro, buscando un mayor aforo. Como consecuencia de estos cambios de localización, surgirá la música para orquesta, dadas las dimensiones de los teatros y la necesidad de mantener unos niveles sonoros mínimos sobre el espectador.

La música de orquesta y, sobre todo, la ópera, producirán una auténtica hipertrofia del teatro, lo que ocasionará, en muchos casos, un funcionamiento inadecuado de este recinto, tanto para el uso teatral como para el musical. Aparecerán así los primeros auditorios, en cuya primera definición formal tendrán mucha influencia los tipos teatrales. La necesidad de «inventar» el nuevo espacio, así como los primeros (y sonoros) fracasos de los primeros auditorios, forzarán el nacimiento de la disciplina denominada Acústica Arquitectónica, a finales del siglo XIX.

En nuestros días, la tecnología de grabación y audición es ya de tal calidad, que obliga a músicos y arquitectos a replantear algunas cuestiones. La posibilidad de dejar una obra grabada, para ser oída con gran fidelidad cuantas veces se desee, desdramatiza la necesidad de control que los compositores han tenido siempre sobre su obra y la manera en que debe interpretarse.

EL CORO Y EL ÓRGANO EN LA IGLESIA: SU ORIGEN Y EVOLUCIÓN

El carácter clandestino e ilegal de la iglesia cristiana de los siglos I y II, obligó a los primeros cristianos a tener sus reuniones de culto en las casas de sus miembros. La ley romana, particularmente respetuosa con los lugares de enterramiento, dio a estos primeros cristianos la oportunidad de usar sus cementerios como lugares de reunión y culto. En Roma existían galerías subterráneas, «las catacumbas», antiguas minas de terreno volcánico usado por los romanos como materia prima de sus morteros hidráulicos. Los cristianos las ocuparon para sus

enterramientos, abriendo nuevas galerías y convirtiéndolas también en lugares de culto. Estas catacumbas tendrán una influencia decisiva en el desarrollo posterior de la iglesia. El sonido de ritos y cantos debía reverberar largamente por entre las galerías, como corresponde a la «acústica de la cueva».⁶

Cuando, en el siglo III d. C., el cristianismo hubo de plantearse la definición de un espacio como templo, adoptó como modelo espacial la basílica, edificio civil romano, sin ninguna relación con la religión romana, que servía de forma aceptable a los fines principales de esa comunidad en aquella época: las necesidades propias del culto, la propagación de la fe y la enseñanza de la religión. De hecho, al utilizar este mismo espacio como lugar de culto y de catequesis, la importancia de la comprensión de la palabra, del mensaje hablado, resultaba crucial.

De la tradición hebraica, la iglesia primitiva cristiana heredó el gusto por la entonación de fragmentos de textos sagrados. Estas salmodias no tenían, en principio, ningún interés musical, más allá del valor enfático sobre el rito y de la consecución de estados anímicos trascendentes o semihipnóticos (manifestación ésta muy común en los ritos de muchas religiones). Este efecto debía de estar muy reforzado por la atmósfera envolvente creada en espacios muy reverberantes, como podían ser las iglesias prerrománicas. No debía de ser tan importante el texto cantado como el estado conseguido por oficiantes y oyentes, con el mantenimiento persistente de notas muy prolongadas.

Sin embargo, por secundario que sea el papel concedido a la música, en este caso al canto, la tendencia natural hacia el perfeccionamiento de sus valores estéticos y emotivos, hará surgir pronto un repertorio de formas musicales más o menos sencillas, pero de gran implantación, que más tarde sería recogido por el Papa Gregorio en su conocido *Antiphonarum Centom*.⁷ Además de otros logros, este precursor de la escritura musical originará la institucionalización de la figura del coro en la liturgia y, por ende, el establecimiento de un lugar para el coro en la iglesia.

El término coro se refiere tanto al conjunto de personas agrupadas para cantar, como al lugar donde éstas se reúnen. Para ejecutar bien, los cantores necesitan verse entre ellos; pero, sobre todo, oírse. Por ello, se disponen en círculo o en U, sobre paredes traseras que reflejen el sonido. El coro, como conjunto de voces, tiene su origen formal en la tragedia griega, aunque su sentido no fuera estrictamente musical.

En las iglesias cristianas de las catacumbas, se le daba el nombre de coro al lugar reservado delante del altar para los cantos sagrados. Más tarde, al ocupar las basílicas, se emplazó el coro en el crucero o se dispuso tras el altar, como en San Silvestre o San Lorenzo Extramuros, en Roma.

En las iglesias bizantinas, en las que prevalece la planta central cruciforme, el coro se ubica en el crucero, debajo de la cúpula, con los inconvenientes acústicos derivados de esta ubicación. Quizás, este peor comportamiento acústico puede ser una de las causas del menor desarrollo de la música sacra en la cultura oriental.

En muchas iglesias medievales el coro se localizaba en la nave principal, cerrándose con una verja o con una balaustrada, apoyada en las columnas laterales. Esta disposición es propia de las iglesias monacales, en las que el coro está formado por toda la comunidad de monjes. Ellos son los auténticos ocupantes de la nave; la asistencia de fieles es inexistente o es considerada de importancia menor para el ritual. Muchas catedrales adoptarán también esta disposición, dándole al coro esta situación preferente por su valor escultórico. En estos monumentales espacios, el coro termina siendo el pretexto para el «amueblamiento» del interior, adquiriendo carácter escultórico y obviando los requerimientos funcionales o acústicos.

El gótico cierra el coro con muros muy decorados y con sillerías (series de sillas), que solían estar en doble altura: coro alto, para los canónigos y coro bajo, para los clérigos. La elevación del coro sobre el nivel de la planta suele ser producto de la existencia de una cripta. Estas piezas funcionan, prácticamente, como un volumen dentro de otro volumen, con dos ventajas de tipo acústico: los cantores se oyen unos a otros como si estuvieran en un recinto pequeño y los sonidos salen fuera del coro completamente mezclados, como si la fuente sonora fuera única.

Sin embargo, dependiendo del uso de la iglesia, encontramos esta situación (coro en la nave) conviniendo con el coro en el ábside y, a veces, coexistiendo ambos coros en una misma iglesia. Cuando esto ocurría, el del ábside era ocupado por los sacerdotes, adoptando el nombre de presbiterio, siendo el otro ocupado por los cantores.

El Renacimiento incorpora una ordenación de la decoración del coro de la nave central en los grandes templos, adoptando los nuevos cánones estéticos. No

obstante, tanto el Renacimiento, como posteriormente el Barroco, tienen una clara vocación de eliminar el coro de la nave central, al considerarlo un obstáculo en la percepción del espacio único y para la perspectiva, valores éstos muy superiores a los acústicos en la jerarquía mantenida por los arquitectos de la época. Además, los cantores ya no son clérigos, sino grupos más o menos profesionalizados, para los que no se precisa ya el protagonismo de los coros de clérigos.

Estos grupos de cantores estaban en ocasiones integrados por niños o niñas formados en los hospicios. Por ello se les buscaba una situación elevada sobre el plano del suelo, de forma que no pudieran ser vistos por los fieles. Las voces de los niños venidas desde la zona superior de la iglesia tenían un marcado valor efectista, muy propio de la época. Particular prestigio llegaron a adquirir en Venecia los coros de los *Ospedali*,⁸ hasta el punto de que el ritual social de la época pasaba por la asistencia obligada y periódica a sus funciones dominicales. Ello favoreció el auge musical veneciano, que llegó a rivalizar musicalmente con Roma.

La nueva disposición del coro en un segundo nivel, normalmente al fondo de la nave central, era acústicamente más favorable al estar mucho más próximo al techo, con lo que los cantores se escuchan mejor entre ellos y el sonido, tanto el directo como el reflejado, llega a los oyentes desde arriba. La creación de una atmósfera mística estaba garantizada con estas condiciones, puesto que el oyente no ve de dónde procede el sonido. Esto último, no obstante, debiera ser considerado como un inconveniente acústico.

Sin embargo, la iglesia reformista, en su afán por «humanizar» la religión, opta por un coro situado prácticamente entre los fieles, en una invitación permanente a que éstos se sumen al canto. Aparece así el «coral» luterano (sencillo y popular), al que el mundo católico responde con el «oratorio»⁹.

La irrupción de los instrumentos musicales en las iglesias es muy tardía. La mayoría de ellos estaba relacionada con actividades profanas, cuando no paganas, por lo que, comúnmente, eran rechazados en la liturgia. Por otra parte, ya hemos señalado anteriormente que el mayor interés de la primera iglesia cristiana no era, precisamente, el aspecto musical del canto litúrgico. Hasta la aparición del *Ars Nova* en la Edad Media, con cantos litúrgicos ya muy elabora-

dos, no empieza a darse apoyo instrumental a dichos cantos. Y no será hasta principios del siglo XVI, con la obra de Cavazzoni, organista en Urbino, Venecia y Padua, cuando la música instrumental se libere de la vocal y alcance verdadera autonomía.

De todos los instrumentos, es el órgano, por sus especiales características, el destinado a erigirse en el instrumento litúrgico por excelencia. Su potencia y amplio registro tímbrico están en la base de este éxito, por lo que conviene detenernos en él con cierto detalle.

Organum, en latín, designa cualquier instrumento. En particular, designa un instrumento que compendia (o imita) a todos los demás. El órgano está compuesto por tres elementos fundamentales, la tubería, el teclado y el sistema propulsor. Parece que, en los primeros órganos, el sistema propulsor estaba resuelto mediante un sistema de agua, por lo que dichos órganos adoptaban el nombre de *hidraulicos* u órgano hidráulico. Su invención se atribuye a Ktesibios, un barbero de Alejandría en el siglo II a.C., partiendo para ello de la flauta de Pan. Con no muchas diferencias, éste es el órgano que describe Vitrubio.

El *hidraulicos* desaparece en Occidente con la invasión bárbara, igual que el órgano neumático, más sencillo que aquél, al ser accionado por fuelles. En Bizancio se mantuvo bajo muy diversas formas, utilizándose en todo tipo de ceremonias y festejos, debido a su gran potencia. Su técnica de construcción se desarrolló de tal forma, que se fabricaban incluso portátiles. Éste es el origen del órgano positivo (del latín *pono*: poner en algún sitio). Estos últimos son los que vuelven a entrar en Occidente, traídos por los embajadores bizantinos, como regalos a las cortes europeas medievales.

Por ello, la iglesia bizantina asoció el órgano al paganismo, considerándolo como instrumento propio de circos y fiestas, no apto para ser usado en el culto. Sin embargo, los bárbaros de Occidente, a quienes el órgano no evocaba recuerdo alguno, quedaron fascinados ante un instrumento tan versátil y potente, no encontrando ningún inconveniente para introducirlo en su música sacra. Carlomagno, en el 811, hace venir a artesanos griegos para que los construyan en su corte y, a su vez, les enseñen a construirlo. Más tarde, sabemos que Ludovico Pío, en Alemania, encarga la construcción de un gran órgano para la catedral de Aquisgrán.

En la primera mitad del siglo X, el uso del órgano ya está generalizado en toda Europa, aunque con mayor profusión en Alemania. En el s. XIV aparecen órganos muy perfeccionados, con la inclusión de los teclados «pedales», que amplían la extensión del instrumento.

Pero con todo, es la imponente presencia de la tubería, y su versatilidad para la ornamentación, lo que permite al órgano adoptar un lugar preeminente en la iglesia, pues pasa a ser considerado como un elemento de prestigio de la misma. Catedrales e iglesias competirán por disponer del órgano más elaborado hasta el momento. Si a ello unimos el hecho de que, con un único instrumento (e instrumentista), se pueden llenar de sonido espacios tan amplios como los eclesiales, hallaremos la clave de su éxito.

Como hemos dicho anteriormente, los primeros órganos que se introducen en la iglesia son de carácter portátil, por lo que su ubicación suele hacerse sin mayor dificultad, allí donde convenga. Sin embargo, cuando comienzan a aumentar de tamaño en búsqueda de mayor potencia y espectacularidad, necesariamente se hacen fijos y pasan a formar parte de la ornamentación y arquitectura del templo. Ello plantea el problema de su situación.

Durante el Renacimiento, con el auge musical de la polifonía, tenemos testimonios de que se utilizaron juegos de coros y órganos buscando efectos sonoros sorprendentes. Quizás, el más conocido sea el caso de S. Marcos en Venecia, en donde se colocaba un coro y un órgano en ambos lados de la nave transversal, utilizado por músicos como Gabrielli o Monteverdi, y más tarde, en el Barroco, por Vivaldi.

En las grandes catedrales, con el coro en el arranque de la nave, el órgano, su arquitectura de tubería, será utilizada, además, como cerramiento de dicho coro. En iglesias de menor tamaño, se dispondrá en alguna pared lateral, pasando a ocupar más tarde, junto con el coro, la parte superior del fondo de la nave principal.

Esta «ubicuidad» del órgano en la iglesia, induce a pensar que la solución «tecnológica» (aumento de la potencia del órgano) tuvo más fortuna que la solución arquitectónica (buscar un lugar que favoreciera la sonoridad del órgano en el templo); es decir, dada la posibilidad que tiene el órgano de aumentar su potencia sonora aumentando su sistema propulsor y su tubería, resultaba más sencillo construir órganos a

escala de los grandes templos, de manera que su comportamiento sonoro fuera como el de un instrumento normal en una sala de dimensiones normales: todo el local se «llena» de sonido, de tal forma que no tiene importancia el lugar donde se sitúe.

CONCLUSIONES

A la vista de lo anteriormente expuesto, podemos concluir en primer lugar que, para el análisis histórico de los diferentes tipos eclesiales, es importante tener en cuenta aspectos propios de la Acústica Arquitectónica. En segundo lugar, que la existencia del canto litúrgico origina la inclusión del coro como una pieza importante en la tipología eclesial, marcada en su definición y ubicación por una serie de consideraciones, entre ellas principalmente las acústicas. De hecho, cuando el coro se sitúa en la nave, son fundamentalmente problemas acústicos los que conducen a la inclusión de un verdadero recinto dentro del espacio interno global. Por último, la música sacra instrumental introduce en la iglesia el órgano, que, a diferencia del coro, no se plantea el problema acústico en la definición formal del espacio eclesial, ni siquiera en la fijación de la posición del órgano en el templo. Más bien hay una aceptación por parte de los compositores, que someten sus obras musicales a las «malas condiciones» acústicas de las iglesias.

NOTAS

1. Pevsner, N., *Historia de las tipologías arquitectónicas*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona 1979.
2. Aunque citemos a Pevsner, igual referencia podríamos hacer sobre L. Benevolo, P. Frankl u otros autores, especialmente de nuestro siglo, a partir del cual se toma conocimiento de la existencia de la disciplina conocida como «Acústica Arquitectónica».
3. Esta circunstancia debió ser decisiva en la orientación personal y profesional que citamos.
4. La inmensa mayoría de los textos sobre arquitectura griega o romana se limitan a constatar su existencia.
5. En ocasiones, se trata de la misma pieza musical que simplemente cambia de nombre, como la anónima «chanson» *L'homme armé* que Dufay convierte en la misa *Ave Regina Coelorum*.

6. Forsyth, M., *Building for music*. Cambridge University Press. Cambridge.
7. *Centone* era para los romanos una especie de cobertor confeccionado con retales diversos cosidos juntos.
8. Hospicios en los que se daba formación musical a niños y niñas, que llegaron a tener maestros de la talla de Vivaldi.
9. No obstante, la terminología no es muy precisa y encontramos muchas alternativas como *pasión*, *pasión-oratorio*, *oratorio-pasión*,...