

BIBLIOGRAFÍA: M. P. Baumann: "Music of the Indios in Bolivia's Andean Highlands (Survey)", *The World of Music*, XXV, 2, 1982; 80-98; A. Langevín: "La organización musical y social del conjunto de kantu en la comunidad de Quiabaya (provincia de Bautista Saavedra)", *Revista Andina*, 8, 1, Bolivia, 1990; A. Butrón: "Instrumentos musicales de la zonas de Tapacari", *Guía de instrumentos étnicos y populares de Bolivia*, Cochabamba, CENDOC, sf; R. Gutiérrez: "El lichiyayu", *ibid.*

WALTER SÁNCHEZ

Troperos de Pampa de Achala, Los. Argentina. Conjunto criollo de canto y guitarras. Se formó en 1946, realizó giras por todo el país y grabó discos de 78 rpm para varios sellos, entre ellos Odeón. Lo dirigió Marcos López, recopilador y compositor, que formó el grupo sobre la base de un dúo de canto que retomaba la tradición cuyana cultivada por los cantores populares de la anterior generación. Hasta 1951 integraron el grupo el dúo Arboz-Narváez. Entre 1952 y 1958 estuvo compuesto por los guitarristas Alfredo Alonso y José Zavala y en 1959 por Remberto Narváez y el propio López, grabando con Margarita Palacios, su esposa y cantante de gran prestigio. Participaron en la audición *Defendamos lo nuestro* de Radio El Mundo y estuvieron en activo hasta mediados de la década de 1960, en pleno auge del movimiento nativista.

RUBÉN PÉREZ BUGALLO

Tropilla de Huachi Pampa, La. Argentina. Conjunto criollo de canto y guitarras. Fue fundado por Buenaventura Luna (Eusebio Jesús Dojorti) en San Juan en 1936. Después se incorporó el dúo formado por Antonio Tormo y Diego Manuel Cabale, a quienes conoció en su programa radiofónico "A Z zafarrancho vocal". Viajaron a Buenos Aires para hacer su presentación, actuando juntos hasta 1942. Por el conjunto pasaron numerosos músicos, luego famosos individualmente o miembros de otras agrupaciones. La colección completa de sus discos de 78 rpm fue reconstruida y reeditada en Colombia con gran éxito popular. Tras la disolución del grupo, Luna organizó otro similar, Los Manseros del Tulum, con Arnedo Gallo, Pueyo, Molina, Gándara, Barraza y Marval, además de Eduardo Falú, primer guitarrista.

RUBÉN PÉREZ BUGALLO

Tropo. Nombre genérico empleado en la historia de la música y en la poesía de la Edad Media latina para referirse a los añadidos o a los desarrollos de los cantos de la misa romana y del oficio en los que son insertados, a manera de glosas, alegorías o paráfrasis puestas en música. Pueden ser colocados como introducción, intercalación o como agregado al canto base. Su uso se reserva habitualmente a las festividades litúrgicas más importantes. Se distinguen tres tipos: la adición de una frase musical o melisma sin texto; la adición de un texto o prósula a un melisma preexistente, y la adición de una nueva línea o líneas de canto, comprendiendo tanto texto como música. Huglo (1978) estableció el nombre de tropo meloforme para el primero, melógeno para el segundo, y logógeno para el tercero.

I. Historia. II. Fuentes y repertorios hispánicos. III. Tropos melódicos. IV. Tropos textuales. V. Tropos textuales y musicales.

I. HISTORIA. A partir del s. VI el vocablo *tropus* fue emparentándose con términos como *cantus* y *tonus*, que por analogía le hicieron adquirir la significación de melodía o melisma. En el campo litúrgico tuvo un carácter musical desde el principio, siendo asimilado como expresión para designar los textos agregados a los desarrollos melódicos; de ahí su valor intercambiable con la expresión *versus* (Castro, 1991). Odelman (1975) demostró que el

empleo del vocablo *tropus* en el mundo medieval distó bastante de ser uniforme. En las rúbricas de las fuentes puede encontrarse en convergencia con otros términos como *versus*, *laudes*, *prosa*, *prosula*, *verba*, *verbeta*, *tonus*, *preces*, *carmen angelicum*, etc., todos ellos empleados para definir los añadidos a los cantos del propio y del ordinario de la misa, pues en los del oficio su empleo sí pareció ser más estable.

Sin embargo, no siempre han quedado totalmente esclarecidas la ambigüedad en el uso del término y la diversidad de formas que se aglutinan bajo esta denominación, ya que por ejemplo las adiciones de un texto a un melisma preexistente, es decir, los tropos melógenos, de adaptación o, según la mayoría de las rúbricas de los manuscritos, *prosluae*, en la Edad Media parecen haber recibido comúnmente un tratamiento autónomo con respecto al resto de tropos y en las fuentes era habitual encontrarlas en series independientes o en diferentes lugares que el resto de formas trópicas, como ocurre en las próslulas del *Regnum* (fols. 13-14v) y del *Osanna* (fols. 60-63) del prosario-tropario *E:MO 73* (s. XII).

Se puede afirmar que los tropos surgieron dentro de la explosión artística que, ligada fundamentalmente a la liturgia, se dio en los monasterios de buena parte de Europa (Saint Gall, Jumièges, Vercelli, Saint Martial de Limoges, Toul...) tras la *renovatio* carolingia. En este sentido, Arlt (1993) da cuenta de un repertorio primitivo en el norte de Francia de donde podría proceder el primer arte de tropar conocido (entre Prüm, Echternach y Mezt) y que permite plantear la hipótesis del origen "lotaringio" (Gy, 1993) de los tropos. La expansión desde los centros más importantes aumentó a lo largo de los siglos sucesivos, y lo que en origen había sido un fenómeno casi exclusivamente monástico comenzó a cobrar nueva vida en catedrales e iglesias seculares. Precisamente algunos movimientos monásticos, como el cluniacense y el cisterciense, no tardaron en perseguir la práctica de tropar, eliminando todos los tropos del propio los primeros, y no permitiendo la entrada de ningún canto de nueva composición en el culto los segundos. Esta observancia fue reavivada en determinados momentos de centurias posteriores por algunas órdenes de entroncado carácter purista, hasta que se llegó a la completa prohibición de los tropos en el Concilio de Trento.

II. FUENTES Y REPERTORIOS HISPÁNICOS. Partiendo del estudio desde el punto de vista literario y con carácter parcial de Castro (1991), se puede afirmar que a la luz de un reducido número de fuentes con tropos conocidas hasta el momento —reducido en relación con los numerosos testimonios indirectos que hacen referencia a una bien conocida práctica de tropar en la Península— la manera y cantidad de éstos encuentra su fundamento en la forma y el momento en que el rito galo-romano penetró en las diferentes regiones. Así, mientras en la Marca Hispánica los tropos fueron conocidos y cultivados desde fecha más o menos temprana, en el resto de reinos cristianos del norte fueron asumidos en fecha más tardía (finales del s. XI) como reflejo de una más de las prácticas importadas de Francia. Ésta es la razón de que en el repertorio occidental predominaran principalmente los tropos del ordinario, puesto que, al margen de ser los más tardíos y persistentes en su uso dentro de la misa, el rito romano en esta zona entró de la mano de los cluniacenses, enconados enemigos de los tropos del propio por su carácter generalmente extrabíblico. Además, dicha recepción de tropos se produjo de manera coetánea a la asimilación de los propios cantos del ordinario, todavía en proceso de estandarización,

siguiendo los modelos procedentes de centros como Moissac o Saint Yrieix.

En cambio, el área catalana sí tuvo una evolución más acorde con la del resto de Europa en el sentido de que casi desde el principio la práctica de alterar secciones de los cantos fijos del rito galo-romano fue tomada como algo propio, susceptible de modificaciones y creaciones según el gusto local; no en vano, dichos cantos fijos ya eran bien conocidos en esta zona cuando empezaron a troparse. De esta manera, los tropos del introito abundan en un primer momento, como puede verse en el tropario *E:VI 105* (ss. XI-XIII), que recoge un fondo del período más arcaico indicando tan sólo el incipit del canto base, dado ya por supuesto.

El s. XIII supuso un nuevo florecimiento en la práctica de tropar: aparecieron tropos de nueva composición del propio como los del tropario *E:VI 106*; creció el cultivo de las pró-sulas –sobre todo del alleluia y del ofertorio– en centros como San Cugat; y, por ejemplo, en el prosario-tropario *E:TO 135* los tropos del ordinario se revistieron de las nuevas formas estructurales y, en ocasiones, se desarrollaron polifónicamente, como ocurre en la prósula del Osanna *Clangat coetus* (fol. 18v). Esté resurgir hispánico, que abarcaba también las epístolas farcidas y los tropos dramatizados, tanto en latín como en vulgar, se extendería hasta el s. XV, recibiendo en diferentes grados y momentos influencias aquitanas, de la Francia meridional e italianas; estas últimas especialmente en la zona oriental, como puede verse en *E:PAC*, del s. X (Gutiérrez, 1998a).

En lo que se refiere a los tropos del oficio, hay que decir que fueron introducidos con posterioridad a los de la misa y tuvieron más arraigo, especialmente en la zona oriental hasta tiempos muy tardíos. Los dos momentos litúrgicos más tropados fueron el último responsorio de maitines, cuyo tropo en el área catalana se rubricó como verbeta, y el *Benedicamus Domino*, que en el desarrollo de sus formas llegó a unas estructuras ritmadas y rimadas compuestas ex profeso, a veces con refrán y tratadas polifónicamente, que sustituirían al canto base mismo. Algunos ejemplos de esto último pueden vislumbrarse en el *Códice de Las Huelgas* (s. XIV). Siguiendo los criterios de Treitler (1980), habría que distinguir entre los centros de producción, principalmente en el área catalana (Castro, 1990), y los de recepción o periferia, concentrados en la zona occidental, partiendo siempre del hecho de que en España se dio predominantemente una actitud pasiva con respecto al desarrollo del repertorio europeo de tropos.

Los troparios hispánicos se dividían en dos tipologías fundamentales según su organización: A) a la manera del gradual era el tipo más temprano (ss. X-XI) y menos frecuente: se presentaba siguiendo el calendario litúrgico de cada iglesia o monasterio, y cada celebración contaba con los tropos del propio y del ordinario por orden litúrgico, a continuación las prosas y, a veces, las secuencias. B) Organizados en elencos, donde las piezas aparecían agrupadas de diferentes maneras por clases de cantos, es decir, tropos del Kyrie, del Gloria... (este tipo fue el más característico de la época posterior al final del s. XI). Además, el carácter de estas dos clases de troparios también vino determinado por su distribución geográfica, ya que mientras en la zona occidental solían estar integrados como anexos en misales o graduales, siempre según modelos francos, en la zona oriental tuvieron una vida propia y más independiente.

Las fuentes medievales españolas más importantes con tropos son:

a) Manuscritos y fragmentos del área oriental:

Manuscritos:

- *E:Bca 1087. Graduale-Troparium*, s. XV, de Granollers (Barcelona).
 - *E:Bac San Cugat 46. Consueta, Tonarius*, 1219-21, de Sant Cugat del Vallés (Barcelona).
 - *E:Bc 251* (olim 250). *Cantoral Sancti Hieronimi*, s. XV, de S. Jerónimo de la Murtra (Barcelona).
 - *E:Bc 911. Troparium-Prosarium*, s. XV, de Girona.
 - *E:Bc 1409/2 bis. Troparium*, s. XIII, de Tortosa (Tarragona).
 - *E:Boc 1. Troparium-Prosarium*, ca. 1300, de la Cartuja de Scala Dei (Barcelona).
 - Erlangen (Alemania), Musikwissenschaftsinstitut I. *Procesionario*, s. XIII, de Vic (Barcelona).
 - Estany (Barcelona), Monasterio de Santa María, s. s. *Graduale-Troparium*, s. XV.
 - *E:LEc 8. Collectaneum. Prosarium*, ss. XII-XIII, de Roda.
 - Montblanc (Tarragona), Iglesia de Santa María 3. *Antiphonarium missae-Troparium*, s. XV (XIV).
 - *E:MO 72. Breviarium plenarium et missale*, s. XII, de Sant Romà dels Bons.
 - *E:MO 73. Prosarium-Troparium*, segunda mitad del s. XII.
 - *E:MO 820. Antiphonarium missae. Troparium-Prosarium*, s. XV.
 - *E:MO 1061/1. Liber consuetudinum*, s. XII, de Bruch (Barcelona).
 - Mojà (Barcelona), Iglesia Parroquial 4. *Graduale-Troparium*, s. XV, de Santa María de l'Estany.
 - *E:Pac s. s. Cantoral de la Concepción*, s. XIV, del monasterio de la Concepción.
 - *E:TAc 12. Prosarium-Troparium*, s. XIV.
 - *E:TO 133. Ordo VII ecclesiarum graduum et in gradibus ordinandi*, s. XIII.
 - *E:TO 135. Prosarium-Troparium*, s. XIII.
 - *E:VI 105. Prosarium, Troparium et Kyriale*, ss. XI-XIII.
 - *E:VI 106. Troparium. Prosarium*, s. XIII.
 - *E:VI 117. Procesionario vicense. Troparium*, ca. 1278-1318.
 - *E:VI 131. Liber consuetudinum*, s. XII, de La Seu d'Urgell (Lleida).
 - *E:VI 134. Liber consuetudinum*, ss. XII-XIII.
- Fragmentos:
- *E:Bca s.s./2. Graduale*, s. XIII.
 - *E:Bca 1050/1. Antiphonarium officii*, s. XI. *Graduale*, s. XI.
 - *E:Bca 1050/4. Graduale*, s. XIII.
 - *E:Bac Ripoll 52. Fragmento de tropario*, s. XI, de Ripoll (Girona).
 - *E:Bac Ripoll 139. Fragmento de música*, s. XIV, de Ripoll.
 - *E:Bac Ripoll 199. Liber scintillarum*, s. XII, de Ripoll.
 - *E:Bc 1408/4 bis. Matutinarium*, fines s. XI, de Miret y Sans.
 - *E:Bc 1408/9 bis. Troparium*, s. XI.
 - *E:Bc 1451/2. Troparium-Prosarium*, s. XIII.
 - *E:Bc 1451/3. Troparium-Prosarium*, s. XIII.
 - *E:Boc 1. Antiphonarium*, s. XI.
 - *E:TAc 6/3. Fragmento de Homiliario*, s. XIII.
 - *E:TO 133. Fragmento de Tropario*, s. XIII.

b) Manuscritos y fragmentos del área occidental:

Manuscritos:

- *E:BUlh 11. Códice de las Huelgas*, s. XIV.
- *E:E Q III 10. Prosarium-Troparium*, ss. XII-XIII.
- *E:H 4. Prosarium-Troparium*, s. XII, de San Juan de la Peña (Huesca).
- Londres, British Museum, Add 30845. *Officia et missae*, s. X (tropos de fines del s. XI), de Santo Domingo de Silos (Burgos).
- *E:Mah Aemil.*, cód. 51. *Graduale. Troparium-Prosarium*, fines s. XI, de San Millán de la Cogolla (La Rioja).
- *E:Mn 913. Missale plenarium*, s. XII, del Convento de Velés.
- *E:Mn 1114. Remigius d'Auxerre: Super revelationem B. Joannis. Troparium*, s. XII.
- *E:Mn 1361. Graduale-Antiphonarium Missae* y fragmento de *Matutinarium*, s. XIV y s. XII fragmento.
- *E:SA 2637. Missale. Troparium-Prosarium*, fines s. XII, de Santo Domingo de Silos.
- *E:Sc. Codex Callixtinus*, s. XII.
- Sevilla, Biblioteca particular de R. de Zayas 2. *Graduale-Procesionale. Troparium*, s. XII.

- *E:Te* 35.10. *Graduale-Troparium-Prosarium*, s. XIII.
- *E:Te* 37.25. *Missale*, s. XV, de la Capilla de Nuestra Señora del Baçi (Toledo).
- *E:Te* 52.14. *Antiphonarium-Troparium*, ss. XV-XVI.
Fragmentos:
- *E:BUc* 61/2. *Prosario-Tropario*. ss. XIII-XIV, de la parroquia de San Estéban.
- *E:ETI* 12. *Tropario y Graduale*. s. XIV.
- *E:Mah* 1453B/5. *Troparium-Prosarium*, fines s. XII.
- *E:Mah* 1453B/7. *Antiphonarium officii*, fines s. XII.
- *E:Mah* 1455/17. *Processionale (Missale)*, s. XIV, de San Pedro de Tejada (Burgos).
- *E:Mah* 1456/4. *Kyriale-Troparium*, ss. XIV-XV.
- *E:Mah* 1474/17. *Kyriale-Troparium*, fines s. XIV.
- *E:Mah* 1474/21. *Antiphonarium missae (Graduale)*, s. XV.
- *E:Mn* 6528. *Tropario*, s. XIII.
- *E:SIG* s/n. *Tropario*, fines s. XII.

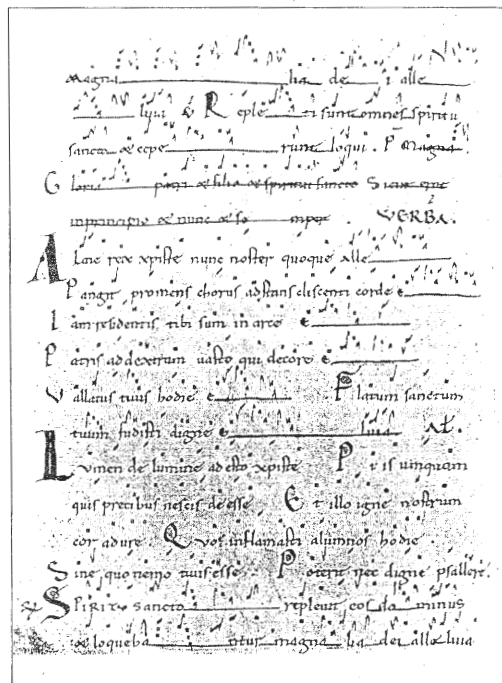
Además se conservan en *E:Mn* algunos manuscritos de diversa procedencia:

- *E:Mn* 136. *Processionarium. Troparium-Prosarium*, s. XIV, de Saint Sernin de Toulouse (Francia).
- *E:Mn* 288. *Troparium*, s. XII, de la Biblioteca de Felipe V, Palermo (Italia).
- *E:Mn* 19421. *Troparium*, ss. XII-XIII, de Catania (Italia).
- *E:Mn* V^a 20-4. *Graduale*, s. XII, de la Biblioteca de Felipe V, Palermo (Italia).

III. TROPOS MELÓDICOS. Este tipo de tropo (identificado usualmente en las fuentes con el término *pneuma*) suele estar vinculado a tres momentos litúrgicos: el Introito, el Gloria y determinados Responsorios del oficio. El Alleluia, por su misma naturaleza melismática, frecuentemente contaría también con extensiones melódicas, bien entre la repetición del alleluia y del jubilus después del versículo, o bien reemplazando directamente la repetición del alleluia por un nuevo melisma. Sin embargo, estos casos, llamados en los manuscritos *sequentiae*, por su carácter específico e independiente deben ser tratados aparte. Existen casos de difícil identificación de adiciones musicales al Kyrie, aunque faltan estudios al respecto. Véase SECUENCIA.

IV. TROPOS TEXTUALES. La adición de texto a un melisma preexistente —o al menos a una música predominantemente melismática— ha sido como norma general asumida por los especialistas modernos con la denominación de prósula, aunque en las fuentes pueden igualmente encontrarse rúbricas como *prosa*, *verba* o *verbeta* (esta última en el área catalana) para designarla. Véase PRÓsula; VERBETA.

V. TROPOS TEXTUALES Y MUSICALES. Son los más numerosos en las fuentes conservadas. Se trata de piezas en las que tanto texto como música son de nueva factura. Vinculados inicialmente a los cantos antiguos del propio y del Gloria, que fue el primero entre los del ordinario en recibir tropos, se extendieron más tarde al resto del ordinario (aunque en el Kyrie es difícil diferenciarlos de las próslulas) y a los cantos del oficio. Del extenso corpus que constituyen y de la diversidad de formas que adoptaron, se puede inferir una serie de características comunes a todos ellos (Castro, 1991): su carácter musical independiente; la tendencia de sus melodías a lo neumático y melismático y no ya tanto a lo silábico como en las próslulas; sus textos pueden servir de esquemas métricos y rítmicos al tiempo que de la *prosa*; y su relación con el texto base puede ir desde la dependencia directa hasta la más endeble de las filiaciones, pudiendo funcionar como introducción o interpolación a todo el canto oficial o a cada una de las partes, sin excluir la posibilidad del añadido al final.



Girona, Col·legiata de Sant Feliu. 4:
Antiphonarium-Breviarium, fol. 21v, s. XII.

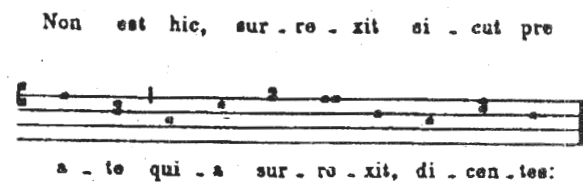
1. *Propio de la misa. Introito, Ofertorio y Comunión.* Los ss. X y XI constituyen la auténtica época dorada en la composición de tropos del Introito; en comparación, la cantidad de tropos del Ofertorio y de la Comunión parece cuando menos minúscula. El número decae en las fuentes del s. XII para pasar a ser casi excepcional en algunos lugares de Europa (norte de Francia y Alemania), a partir del s. XIII. España en este momento disfrutó de una tardía revitalización del repertorio. Los tropos del Introito, del Ofertorio y de la Comunión (menos elaborados) adquieren normalmente la forma de añadidos emplazados antes de todo el canto base (introducción) y/o entrelazados con diversas frases del mismo (interpolación). Precisamente estos últimos —excepción hecha en los ligados a la antifona— son de manera considerable menos frecuentes y rara vez se transmitieron de una tradición a otra. Como se puede observar en el ej. 1 del *Troparium-Prosarium E:VI* 106, fol. 21v (s. XIII), que servía “ad misa de nocte in die Natalis Domini”, las palabras en cursiva pertenecen a la antifona del Introito de la primera misa de Navidad, y el resto, por un lado, la introducen, “*Quem vates cecinerunt, iam in utero virginis missus a patre dicens: Dominus dixit...*”, y por otro, son intercaladas en ella, “*Quem ante saecula mecum habui hodie misi ad terras ego hodie...*”. Musicalmente, tropo y canto base están perfectamente integrados. Llama la atención la interpretación de varias tradiciones en la elaboración de este tropo, ya que la última célula (“ad terras”) aparece en Ivrea (Italia), Biblioteca Capitolare 60 (ss. XI-XII) integrada en una serie de Navidad distinta, mientras que en las fuentes aquitanas aparece como “ad te”: la versión de Vic sincretizará ambas tradiciones.

Por sus conexiones con el drama litúrgico medieval posterior, destaca la estructura dialogada conocida en numerosas fuentes por toda Europa como *Visitatio Sepulchri: Quem Queritis*, aplicada como introducción a partir del s. X

Ej. 1. *Quem vates* (E:VI 106, fol. 21v, s. XIII)

al Introito de la misa de Pascua y, posteriormente, adaptado al de la tercera misa de Navidad, que se fue complicando y enriqueciendo hasta constituirse como un auténtico drama litúrgico comúnmente extrapolado al final de los Maitines, justo antes del Te Deum. En el transcurso de su transmisión de una tradición local a otra se desarrollaría de diversas maneras, hasta el punto que su popularidad llevó a copiar este esquema de pregunta-respuesta para los introitos de otras festividades. En España se conocen versiones del s. XI: E:SI 30848, fol. 125 y E:SI 30850, fol. 106v; del s. XII: E:VI 105, fol. 58y E:Sc 12, fragmento; del s. XIII: E:VI 106, fol. 48v y E:VI 117, fol. 2v; y así hasta el s. XV (Gutiérrez, 1998b).

Como ejemplo de estos tropos dialogados, Anglés (1935) cita el tropo de introducción para la misa de Pascua *Hora est psallite* (ej. 2), rubricado como *In die sancto Pasche. Tropus* en el tropario E:VI 106, fol. 48v, del s. XIII, probablemente procedente de Ripoll. De esta pieza se puede decir que es un desarrollo con características propias de la *Visitatio Sepulchri*, la cual alcanzó un extraordinario éxito y gran vitalidad en el área de influencia vicense. Como puede verse, en ella se combinaron en torno al núcleo del *Quem queritis* elementos de diversas tradiciones como el italiano *Hora est psallite* o el aquitano *Alleluia. Ad Sepulcrum*, con otro probablemente de origen catalán, *Ubi est Christus* (Castro, 1989 y 1990). Véase TEATRO MUSICAL MEDIEVAL.

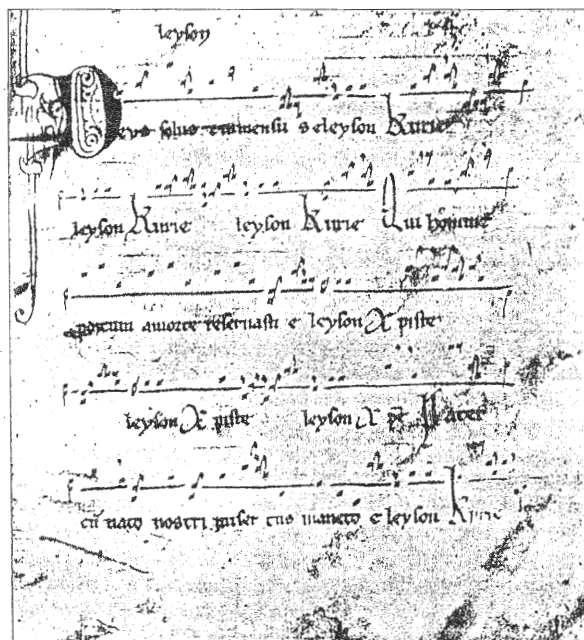
Ej. 2. *Hora est psallite* (E:VI 106, fol. 48v, s. XIII)

Epístolas farcidas y oraciones. La epístola de la misa se encontraba en muchas ocasiones farcida (comentada, parafraseada): se conocen más de cuarenta ejemplos en toda Europa. En contraste, el Evangelio rara vez llegó a adornarse con música o textos extraños a él. El Paternoster y el Credo —mucho más raramente, por ser la exposición del dogma— fueron también tardíamente farcidos. En España, Anglés (1922) remarca la importancia de la epístola farcida de San Esteban, conocida con el nombre de *Planchs* (o *Plant*) de Sant Esteve, cantada primeramente en latín y más tarde, desde Francia hasta Valencia, en texto vulgar. La relevancia otorgada a esta epístola por Anglés reside en la consideración de ser, por su naturaleza dramática, un documento para la reconstrucción de la historia del teatro religioso medieval. Sin haberse encontrado testimonios de esta composición en Castilla, en su popular y difundida versión en

lengua vernácula pervivió en Cataluña y Valencia desde el s. XIII al XV. Algo similar ocurre con la epístola farcida de San Juan Apóstol, mucho menos difundida (sólo se conserva en la catedral de Perpignan, Francia, hoja de guarda, s. XV). Casi como ejemplo independiente, por su especificidad y relevancia, podrían tratarse todos los cantos farcidos recogidos en latín en el *Codex Calixtinus* (s. XII).

2. *Ordinario de la misa. Kyrie.* Teniendo en cuenta los criterios de Bjork (1980, 1981), Castro (1991) distingue dos tipos de tropos bien diferenciados: A) Introducciones: son exhortaciones que invitan al coro y a la asamblea a participar en el canto, frecuentemente ubicando el tropo de interpolación que le sigue. Hay casos en los que pueden ser introducciones puramente musicales. B) Interpolaciones: son el tipo más abundante, aunque con diversas estructuras: a) interpolación de un único elemento unido a la primera invocación del Kyrie; b) series de tres elementos ligados a las primeras invocaciones de cada grupo; c) series de ocho elementos; d) series de nueve elementos; e) tropo + Kyrieleison; f) tropo + eleison + Kyrieleison; g) tropo (+ eleison) + Kyrieleison con el último elemento desarrollado; h) Kyrie + tropo + eleison.

Un ejemplo representativo (ej. 3), atribuido por Anglés (1935) a la escuela de Ripoll, es el Kyrie *Deus solus et immensus*, cuya melodía aparece en Vic, en el Proulario de los ss. XI-XIII E:VI 105, fol. 42v (en notación catalana)/fols. 50v-51 (en notación aquitana); y su tropo en Tortosa, en el también Proulario del s. XIII E:TO 1351, fol. 5 (fig. 3), en F:Pn 495, fol. 10, proveniente de Girona (s. XII), y en Barcelona, en el Tropario-Proulario (s. XV) E:Bc 911. Según la clasificación de Castro, podría decirse que los diferentes elementos de este tropo de interpolación en la versión de Tortosa, estarían ligados a las primeras invocaciones de cada grupo y, por consiguiente, encajarían en el tipo (b), aunque se da la circunstancia de que el último “eleison” de los tres grupos está situado sucediendo inmediatamente al elemento de tropo correspondiente —conectando así también con el

Kyrie *Deus Solus* (Proulario-Tropario E:TO 1351, fol. 5, s. XIII)

De - us, so - lus et im - men - sus, e - le - y - son.

Kir - ri - o (e) - le - y - son. Kir - ri - o (e) - le - y - son.

Kir - ri - o. Qui - bo - mi - nom per - di - turu, a mor te re - ser -

va - sti, e - le - y - son. Chri - sto (e) - le - y - son.

Chri - ste (e) - le - y - son. Chri - ste Pa - ter, cum na - to,

no - stri mi - ser - tus ma - ne - to, e - le - y - son. Kir - ri - o,

e - le - y - son. Ky - ri - o e - le - y - son. Kir - ri - o e - le - y - son.

Kyrie Deus Solus (Prosario-Tropario E:TO 135, fol. 5, s. XIII)

tipo (f). La clasificación, pues, no siempre es absoluta e inequívoca para cada caso, pero tiene una importancia operativa capital para afrontar el estudio de un repertorio completo.

En la mayor parte de Europa los tropos del Kyrie fueron desapareciendo progresivamente del repertorio durante el s. XII, aunque algunos del área suizo-alemana serían todavía copiados en Saint Gall en el XIII. En otras zonas como Inglaterra y España pervivieron hasta la prohibición de Trento, sirviendo de base para el desarrollo de un buen número de piezas polifónicas.

Gloria. Castro (1991) refiere que las colecciones de tropos del Gloria se encuentran entre las de menores dimensiones, señalando una clara diferencia entre los troparios catalanes, que tienen preferencia por los tropos de interpolación, y los occidentales, que contienen casi exclusivamente próslulas del *Regnum*, es decir, añadidos sobre la sílaba "per-" dentro del verso de tropo "Regnum tuum solidum"

A pesar de que la más importante colección en número de tropos del Gloria (o grupos de elementos de tropo) ha sido encontrada en *E:Mn* 19421, manuscrito del s. XII procedente de Catania (Sicilia), este repertorio cayó en desuso en el s. XIII, excepción hecha de alguna composición aislada como *Spiritus et alme orphanorum* para la festividad de la Beata María Virgine, que pervivió hasta el s. XVI.

Sanctus. Los tropos para el Sanctus tienen dos épocas bien diferenciadas en su producción: antes del s. XII, cuando el número es muy reducido y aislado, y a partir del siglo XII, con un incremento considerable a tenor del gran desarrollo melódico de este momento litúrgico (Thannabaur, 1962). En el Sanctus predominan los tropos entrelazados a continuación del texto oficial, y a veces, como en el Gloria, con un carácter migratorio y flotante. Todo ello puede hacerse a través de texto y música de nueva factura, adiciones rubricadas también como versos en Italia y como laudes en Winchester, o mediante próslulas, especialmente en el segundo Osanna. En este sentido, Iversen (1990) ve un claro predominio en todas las zonas de la adición de tropos (texto-música) sobre las próslulas, excepción hecha del área meridional e italiana. De esta manera, el segundo de los tropos del Sanctus encontrado en el manuscrito *E:PAc* s. s. fol. 59v, s. XIV, puede ser

bastante representativo (ej. 4). Aquí el tropo *Verbum caro factum est* se escribe con la melodía del Sanctus IV del *Graduale Romanum*, de la cual se conocen numerosos tropos (Thannabaur, 1962, cita cerca de 50), muchos de ellos en fuentes españolas. La curiosa mezcla de la melodía litúrgica, por un lado, y de una pieza trópica de ritmo ternario con forma musical AbaA (en notación mensural), por otro, simboliza en buena medida el carácter de interpolación que suelen poseer los tropos del Sanctus. De hecho, en origen *Verbum caro factum est* no es un tropo sino una canción latina con forma ABcccBAB intercalada dentro de la liturgia y sin relación aparente con la melodía gregoriana: la melodía del tropo, en modo I, choca con el final en Sol del Osanna y con el apéndice "in excelsis", que canta entre Sol y Re en modo VIII (Gutiérrez, 1998a).

Sanc - - - - - tus, sanc - - - - - tus,

sanc - - - - - tus. Do-mi-nus De-us sa - ba-oth.

Ple-ni sunt cae-li et ter-ra glo - ri - a tu - a.

O - san-na in ex - cel - - - - - sis.

Be-ne-dic-tus qui ve - nit in no-mi-ne Do - - - - - mi-ni.

O - - - - - san-na.

1. Ver - bum ca - ro fac - tum est

5 de vir - gi - ne Ma - ri - a.

In ex - - - - - cel - - - - - sis.

Sanctus. Osanna. Verbum caro factum est (E:PAc s. s. fol. 59v, s. XIV)

Agnus Dei. Según Iversen (1980), las maneras en las que un tropo se relacionaba con el Agnus dependieron directamente de las diferentes tradiciones. Así, en la tradición oeste (norte de Italia antes de 1050, Aquitania, Inglaterra y norte de Francia), el modelo fundamental consistió en una introducción optativa y en la interpolación de una serie de 3 a 5 elementos. En la tradición este (a partir del s. X, y extendida al oeste a partir de 1050), lo habitual fue la interpolación antes del "Miserere nobis" de tres elementos de tropo. En la tradición italiana, era norma que el tropo pudiera anteceder o concluir el texto base. Otras estructuras especiales pueden ser encontradas en varias de estas zonas. Los modelos de tropo del Agnus en tierras hispánicas (nunca anteriores al

s. XII siguieron en general los esquemas establecidos por Iversen, aunque una forma encontrada en el repertorio de Tortosa (Agnus Dei qui tollis peccata mundi – tropo – Miserere nobis – tropo) no se recoge ni en *Analecta Hymnica* ni en el estudio de Iversen (Castro, 1991). Por otro lado, el ejemplo más antiguo conservado en España no procede de los troparios sino de la misa de la festividad de la Translación del Apóstol Santiago, copiada en el *Códice Calixtino* de Compostela, fol. 139:

Cantores: AGNUS DEI
 Chorus: QUI TOLLIS PECCATA MUNDI
 Cant.: Qui pius ac mitis es clemens atque suavis
 Ch.: MISERERE NOBIS. AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI
 Cant.: Angelicus panis sanctorum vita perennis
 Ch.: MISERERE NOBIS. AGNUS DEI QUI TOLLIS PECCATA MUNDI
 Cant.: Culpas indulget virtutum munera praebet
 Ch.: DONA NOBIS PACEM

Como indica la rúbrica, la obra está atribuida a Fulberto de Chartres. Aunque no es un hecho probado, sí parece coherente esta atribución al corresponderse con un testimonio encontrado en *F:Ph* 10511, un tropario de finales del s. XII procedente de Auxerre (Castro, 1991). Sujeto a la extendida forma de interpolación de tres elementos de tropo, este Agnus arroja luz con respecto a la teoría de que los tropos comúnmente eran interpretados por solistas en alternancia con el coro, que cantaba el texto oficial.

Ite missa est. A pesar de ser la Despedida uno de los más tempranos elementos que conformaron la estructura de la misa, los tropos del *Ite missa* no aparecen en las fuentes hasta casi el final del s. X. Una vez llegado el s. XIV, experimentaron una expansión mayor a raíz de servir como base a multitud de motetes polifónicos, en cuyas voces sería común que se engarzasen las estructuras trópicas.

3. *Cantos del oficio*. Al margen de los melismas, prósusulas, verbetas y tropos del *Benedicamus*, todos ellos habituales en fiestas como Pascua, Navidad, Circuncisión, etc. (Arlt 1970), los tropos del oficio desarrollaron para determinados santos locales algunas estructuras poéticas, muy arraigadas y difundidas en España, conocidas como oficios rítmicos. Destacan los de Santa Eulalia (*E:Bc* 619, s. XII y Col·legiata de San Feliu de Girona 4, ss. XI-XII, único que ha conservado la música), San Ramón, obispo de Roda, y San Agustín (ambos en *E:LEc* 11, proveniente de Roda, 1191).

BIBLIOGRAFÍA: J. L. Villanueva, J. Villanueva: *Viaje literario a las iglesias de España*, 22 vols., Madrid, 1803-52; L. Gautier: *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Âge. I. Les tropes*, París, 1886; W. H. Frere, ed.: *The Winchester Troper from MSS of the Xth and XIth Centuries*, Londres, 1894; C. Daux, ed.: *Le Tropaire-prosier de l'abbaye Saint-Martin de Montauriol*, París, 1901; C. Blume, H. M. Bannister, G. M. Dreves, eds.: *Analecta Hymnica Medii Aevi*, XLVII, Leipzig, 1905 y XLIX, Leipzig, 1906; H. Villetard, ed.: *Office de Pierre de Corbeil (Office de la Circuncision) improprement appelé 'Office des fous': texte et chant publiés d'après le manuscrit de Sens (XIIIe siècle)*, París, 1907; P. Wagner: *Einführung in die gregorianischen Melodien*, III, Leipzig, 1921; H. Anglés: "Epistola farscida del martiri de sant Esteve", *Vida Cristiana*, X, 1922-3, 69-74; J. B. Ferreres: *Historia del Misal romano*, Barcelona, 1929; H. Anglés, ed.: *El códex musical de Las Huelgas*, Barcelona, 1931; P. Wagner: *Die Gesänge der Jakobusliturgie zu Santiago de Compostela aus dem sogenannten Codex Calixtinus*, Friburgo, 1931; K. Young: *The Drama of the Medieval Church*, Oxford, 1933; H. Anglés: *La música a Catalunya fins al segle XIII*, Barcelona, 1935; G. Prado: "El Kyrial español", *Analecta Sacra Tarraconensis*, XIV, 1941, 97-108, XIV, 1942, 43-63; J. Handschin: "Tropo, Sequence and Conductus", *New Oxford History of Music*, II, 1954, 128-74; H. Husmann: "Sequenz und Prosa", *Annales Musicologiques*, II, 1954, 61-91; B. Stäblein: "Epistel", *MGG*, III, 1954; —: "Evangelium", *ibid.*; D. Bosse: *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum "Gloria in excelsis Deo"*, Ratisbona, 1955; M. L. Melnicki: *Das Einstimmige Kyrie des lateinischen Mittelalters*, Ratisbona, 1955; W. Apel: *Gregorian Chant*, Bloomington, 1958; R. B. Donovan: *The Liturgical Drama in Medieval*

Spain, Toronto, 1958; R. Weakland: "The Beginnings of Troping", *Musical Quarterly*, XLIV, 1958, 477-88; H. Husmann: "Sinn und Wesen der Tropen veranschaulicht an den Introitustropen des Weihnachtstages", *Archiv für Musikwissenschaft*, XVI, 1959, 135-47; J. Chailley: *L'École musicale de Saint Martial de Limoges jusqu'à la fin du XI^e siècle*, Paris, 1960; H. Anglés: "Die Sequenz und die Verbeta im mittelalterlichen Spanien", *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, XLIII, 1961, 37-47; P. Evans: "Some Reflections on the Origin of the Trope", *JAMS*, XIV, 1961, 119-30; H.-J. Holman: "The Responsoria Prolixa of the Codex Worcester F 160", tesis, U. Indiana, 1961; P. J. Thannabaur: *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der Handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*, München, 1962; H.-J. Holman: "Melismatic Tropes in the Responsorios for Matins", *JAMS*, XVI, 1963, 36-46; O. B. Hardison: *Christian Rite and Christian Drama in the Middle Ages*, Baltimore, 1965; B. Stäblein: "Tropus", *MGG*, XIII, 1965; R. L. Crocker: "The Troping Hypothesis", *Musical Quarterly*, LII, 1966, 183-203; A. Mundó: "El proser-troper Montserrat 73", *Litúrgica*, III, Montserrat, 1966, 101-42; H. de Boor: *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tubinga, 1967; K. Rönna: "Regnum tuum solidum", *Festschrift Bruno Stäblein*, ed. M. Ruhnke, Kassel, 1967, 195-205; —: *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo*, Wiesbaden, 1967; M. Schildbach: *Das einstimmige Agnus Dei und seine handschriftliche Überlieferung vom 10. bis zum 16. Jahrhundert*, Erlangen, 1967; P. J. Thannabaur: "Anmerkungen zur Verbreitung und Struktur der Hosanna-Tropen im deutschsprachigen Raum und den Ostländern", *Festschrift Bruno Stäblein*, ed. M. Ruhnke, Kassel, 1967, 250-59; W. Arlt: *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*, Colonia, 1970; P. Evans: *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*, Princeton, 1970; G. Weiss, ed.: *Introitus-Tropen. I. Das Repertoire der südfranzösischen Tropare des 10. und 11. Jahrhunderts*, Monumenta Monodica Medii Aevi, III, 1970; H. Hofmann-Brandt: *Die Tropen zu den Responsorien des Officium*, U. Erlangen-Nürnberg, 1971; R. Steiner: "Some melismas for Office Responsories", *JAMS*, XXVI, 1973; T. Kelly: "Melodic Elaboration in the Responsoy Melismas", *JAMS*, XXVII, 1974, 461-74; L. Treitler: "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant", *The Musical Quarterly*, LX, 1974, 333-72; C. Atkinson: "The Early Settings of the Agnus Dei and its Tropes", tesis, U. North Carolina, 1975; R. Jonsson: *Corpus Troporum. I. Tropes du prope de la messe, pt 1. Cycle de Noël*, Estocolmo, 1975; E. Odelman: "Comment a-t-on appelé les tropes? Observations sur les rubriques des tropes des X^e et XI^e siècles", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII, 1975, 15-36; B. Stäblein: *Schriftbild der einstimmigen Musik, Musikgeschichte in Bildern*, III, pt. 4, Leipzig, 1975; C. Atkinson: "The Earliest Agnus Dei Melody and its Tropes", *JAMS*, XXX, 1977, 1-19; D. Björk: "The Kyrie Repertory in Aquitanian Manuscripts of the Tenth and Eleventh Centuries", tesis, U. Carolina, Berkley, 1977; A. E. Planchart: *The Repertory of Tropes at Winchester*, Princeton, 1977; B. Stäblein: "Pater noster-Tropen", *Sacerdos et cantus gregoriani magister: Festschrift Ferdinand Haberl*, ed. F. A. Stein, Ratisbona, 1977, 247-78; M. Huglo: "Aux origines des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introit", *Revue de Musicologie*, LXIV, 1978, 5-54; R. Steiner: "The Gregorian Chants Melismas of Christmas Matins", *Essays on Music for Charles Warren Fox*, ed. J. C. Graue, Rochester, Nueva York, 1979, 241-53; D. A. Björk: "Early Repertories of the Kyrie eleison", *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, LXIII-LXIV, 1980, 9-43; —: "Early Settings of the Kyrie eleison and the Problem of Genre Definition", *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society*, III, 1980, 40-8; "The Kyrie Trope", *JAMS*, XXXIII, 1980, 1-41; H. Huckle: "Toward a New Historical View of Gregorian Chant", *JAMS*, XXXIII, 1980, 437-67; M. Huglo: "Epistle", *TNG*, XIX, 1980; G. Iversen: *Corpus Troporum. IV. Tropes de l'Agnus Dei*, Estocolmo, 1980; N. Sevestre: "The Aquitanian Tropes of the Easter Introit: a Musical Analysis", *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society*, III, 1980, 26-39; L. Treitler: "Peripherie und Zentrum in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. bis 14. Jahrhunderts", *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress*, Kassel, 1980, 54-74; D. A. Björk: "The Early Frankish Kyrie Text: a Reappraisal", *Viator*, XII, 1981, 9-35; J. Drumb: *Quem quaeritis: teatro sacro dell'alto Medioevo*, Roma, 1981; G. Björvall, G. Iversen, R. Jonsson: *Corpus Troporum. III. Tropes du prope de la messe, pt 2. Cycles de Pâques*, Estocolmo, 1982; F. Bonastre: *Estudis sobre la verbeta*, Tarragona, 1982; C. Atkinson: "Music as 'Mistress of the Words': Laude Deo ore pio", *Liturgische Tropen*, München, 1983, y *Canterbury*, 1984, 67-82; G. Iversen: "Music as Ancilla verbi and words as Ancilla musicae: on the Interpretation of the Musical and Textual Forms of Two Tropes to Osanna in excelsis: Laudes Deo and Trinitas unitas", *ibid.*, 45-66; G. Silag: "Vorwort", *ibid.*, VII-X; T. F. Kelly: "Introducing the Gloria in excelsis", *JAMS*, XXXVIII, 1984, 479-506; G. Björvall: "Les deux tropaires d'Apt, mss. 17 et 18", *Corpus Troporum*, V, Estocolmo, 1986, 13-22; E. Odelman: *Corpus Troporum. VI. Prosules de la messe, pt 2. Les prosules limousines de Wolfenbüttel*, Estocolmo, 1986; M. Gros i Pujol: "Els més antics testimonis de l'ús dels tropes i de las proses a Catalunya", *Revista Catalana de Teologia*, XII, 1987, 117-23; T. Kelly: "Neuma triplex", *Acta Musicologica*, LX, 1988, 1-

30; E. Castro: "El texto y la función litúrgica del Quem queritis pascual en la catedral de Vic", *Hispania Sacra*, XII, 1989, 399-420; —: "Poesía litúrgica en el monasterio de Ripio durante el siglo XI", *III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca, 1989; A. Dennery: *Le Chant postgrégorien. Tropes, séquences et prosules*, Paris, 1989; J. Boe: *Beneventanum troporum corpus. II. Ordinary Chants and Tropes for the Mass from Southern Italy*, A. D. 100-1250, pt. 2. *Gloria in excelsis*, Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, XXII, XXIII-XXIV, 1990; E. Castro: "Los tropos de la misa en los costumarios catalanes más antiguos", *De Musica Hispana et Aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. J. López Calo*, S. J., I, Santiago de Compostela, 1990, 55-75; R. Crocker, D. Hiley: "The Early Middle Ages to 1300", *New Oxford History of Music*, II, Oxford, 1990; A. Haug: "Das ostfränkische Repertoire der meloformen Introitustropen", *Cantus Planus Study Session*, IV, Pécs, 1990, 413-26; C. Hespenthal: "Beobachtungen zu den Ite missa est im Tropenbestand der Handschriften aus dem Kloster Rheinau", *Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft*, nueva serie, X, 1990, 11-8; G. Iversen: *Corpus Troporum. VII. Tropes du Sanctus: introduction et édition critique*, Estocolmo, 1990; E. Castro: *Tropos y troparios hispánicos*, Santiago de Compostela, 1991; W. Arlt: "Schichten und Wegw in der Überlieferung der älteren Tropen zum Introitus Nunc scio vere des Petrus-Festes", *Recherches nouvelles sur les tropes liturgiques*, ed. W. Arlt y G. Björvall, Estocolmo, 1993, 13-93; C. Atkinson: "Text, Music and the Persistence of Memory in dulcis est cantica", *ibid.*, 95-117; P.-M. Gy: "L'Hypothèse lotharingienne et la diffusion des tropes", *ibid.*, 231-37; D. Hiley: *Western Plainchant: a Handbook*, Oxford, 1993; C. J. Gutiérrez: "Poesía y música en los archivos de León: versiones inéditas de secuencias, prosulas y Canto de la Sibila", *Studi Gregoriani*, X, 1994, 5-39; J. Borders, L. Brunner, eds.: *Early Medieval Chants from Nonantola. I. Ordinary Chants and Tropes*, Recent Researches in the Music of the Middle Ages and Early Renaissance, XXX, Madison Wisconsin, 1996; A. Haug: "Melisma", *MGG*, VI, 1997; C. J. Gutiérrez: "Spanien: Mittel Alter", *MGG*, VIII, 1998; —: "De monjas y tropos: música tardomedieval en un convento mallorquín", *AnM*, LIII, 1998, 29-60; A. Haug: "Tropus: I. Definition. XII. Neuere Forschungsgeschichte", *MGG*, XIII, 1998; M. S. Gros i Pujol: *Els Tropers Provers de la catedral de Vic: estudi i edició*, Barcelona, 1999; A. E. Planchart: "Tropo", *TNG*, 2ª ed., XXV, 2001.

ARTURO TELLO RUIZ-PÉREZ

Trote. Forma musical y danzaría cuya difusión abarca la cordillera de los Andes desde el sur de Colombia hasta el norte de Argentina con variantes propias en cada país. Véase AYMARA; HUAYNO.

Trotta, José. Barcelona, 1906; Barcelona, 1979. Violonchelista. Después de iniciar los estudios de violonchelo con su padre, pasó a estudiar en la Escuela Municipal de Música de Barcelona, donde Josep Soler le dirigió la carrera de violonchelista, y Enric Morera le introdujo en la armonía. En 1925 ganó el Premio Parramón, y en 1949 el Premio Extraordinario del Ayuntamiento de Barcelona. Destacó especialmente como solista, alcanzando gran categoría artística. Formó parte del Quintet Català (1929) y del Cuarteto Labor Artis y fue primer violonchelo de la Orquesta Municipal de Música de Barcelona y de la Orquesta Ciutat de Barcelona. Fue también catedrático de Violonchelo de la Escuela Municipal de Música.

BIBLIOGRAFÍA: DML.

LLUIS MILLET I LORAS

Troupe. Uruguay. Tipo de agrupación del Carnaval uruguayo que alcanzó su período de auge entre 1925 y 1950. La primera troupe que se integró en las fiestas carnavalescas fue creada en 1925 por Salvador Granata con el nombre de Un Real al 69. Como antecedente debe mencionarse la presencia en los escenarios montevidEOS de la llamada Troupe Jurídico Ateniense. Esta troupe surgió cuando un grupo de estudiantes universitarios y jóvenes bohemios miembros del Club Deportivo Atenas se presentaron en 1922 a un concurso de obras teatrales con la revista *¿Estás ahí, Montevideo...?* Los "atenienses", constituidos como un grupo de tea-

tro popular, crearon con éste y otros éxitos un nuevo estilo en el Río de la Plata. La famosa troupe aglutinó además a personalidades de la música popular montevidEOS, la más destacada, Gerardo Matos Rodríguez, el autor de *La cumparsita*.

Fue característica de estos conjuntos la heterogeneidad de su repertorio, con ritmos de los más diversos orígenes. Debe señalarse, además de los tangos, su papel en la difusión de fados y maxixas, especies con las que varias troupes conquistaron primeros premios de los carnavales de fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930. Salvador Granata, Víctor Soliño, Ramón Collazo, Orlando Romanelli y Alberto Munilla fueron los compositores de mayor relieve que compusieron expresamente para estos grupos y para el contexto carnavalesco. Algunos fragmentos de esta producción experimentaron un verdadero proceso de folclorización. Es el caso de la tarantela *Montevideo* de Salvador Granata y de algunos fragmentos del tango *Adiós mi barrio* compuesto por Soliño y Collazo para homenajear al demolido Barrio Sur de Montevideo. Esta pieza pasó a identificarse con el tiempo con el fenómeno de las troupes montevidEOS, como una especie de himno. La partitura, comercializada bajo la forma de las tan populares reducciones para piano, está encabezada por la afirmación "Ésta es la música indiscutida del Carnaval de Montevideo 1930". Algunas troupes incluían "prólogos" que constituían una especie de ambientación del tema musical, sin importar el estilo de éste. Hacia 1950 desapareció la categoría troupe del Carnaval oficial por las exigencias de la reglamentación oficial, que obligaba a la presentación de cincuenta integrantes como mínimo. Fue sustituida por la troupe revisteril, de la que surgió la revista, tipo de agrupación desde entonces existente. Véase CARNAVAL.

BIBLIOGRAFÍA: P. de Carvalho Neto: *El Carnaval de Montevideo. Folklore, historia, sociología*, Sevilla, Facultad de Filosofía y Letras, 1964; V. Soliño: *Mis tangos y los atenienses*, Montevideo, Alfa, 1967; J. C. Patrón: *200 Carnavales montevidEOS*, Montevideo, El País, 1976; R. Infanzozzi: *Yo, Matos Rodríguez, el de "La cumparsita"*, Montevideo, Ed. de la Plaza, 1992.

MARITA FORNARO

Trova. Término musical que tiene varias acepciones. 1. Composición métrica escrita generalmente para canto. En sentido menos general, canción, copla, verso. 2. Canción amorosa compuesta y cantada por los trovadores con la melodía correspondiente. 3. Composición métrica que imita la consonancia o el estilo de otra. 4. En Colombia es un duelo cantado entre dos rivales, generalmente hombres, que utilizan coplas. Es un estilo muy cultivado entre las gentes de Antioquia y el viejo Caldas, los llamados popularmente paisa. La historia del pueblo paisa se desarrolló entre la minería y la colonización, produciendo cierto espíritu agresivo que daba lugar a la solución de los conflictos mediante duelos a machete o a palos y a muerte. Con el tiempo estos hechos pasaron a ser juegos mímicos y también cantados. Así nació la trova, acompañada de un tiple bambuquero a ritmo de 3/4, sincopado y siempre en tono mayor. Las coplas son de pie forzado, es decir, que el último verso que canta un trovador, es el primero de la copla correspondiente al otro. Se canta improvisando sobre un tema, que a medida que transcurre el tiempo puede ir variando, pues los enfrentamientos pueden durar horas. Quien interpreta el tiple es un tercero y la combinación de acordes más usada es I-IV-I-V-I. El cantante entra en el momento del pase inicial I-IV; algunos utilizan IV7 antes de IV. Esta modalidad