

EL SIGNIFICADO DE TROPO DESDE LA CONCEPCIÓN DE GÉNERO EN EL MUNDO MEDIEVAL

Revista de Musicología, XXIX, 1 (2006)

Arturo TELLO RUIZ-PÉREZ

Resumen: Sin lugar a dudas uno de los problemas centrales en la historia del tropo ha sido el de la terminología. Partiendo de los intentos de respuesta más relevantes a esta cuestión (desde una perspectiva puramente histórica, práctica, estética, filológica, musicológica o litúrgica), se plantea la exigencia de definición de «género» en el mundo medieval, a través de la cual se pueda tener una comprensión más profunda de lo que supuso el tropo como fenómeno. A través de este análisis multidimensional de algunos ejemplos conservados en manuscritos españoles, se ahondará en el sentido, significado e intencionalidad de los compiladores medievales cuando escribían tropus en el encabezamiento de una pieza, así como en los puntos de encuentro y desencuentro con nuestra concepción «moderna» de género.

THE MEANING OF TROPE FROM THE CONCEPT OF GENRE IN THE MEDIEVAL WORLD

Abstract: With no doubt, one of the main problems in the history of the trope has been the present-day terminology. From the most meaningful attempts (which take account of a perspective which can be purely historical, practical, aesthetical, philological, musical or liturgical), the question of «genre» in the medieval world urges an answer, which may comprehend in a deeper way what the trope as a phenomenon meant in those centuries. The analysis of some samples preserved in Spanish manuscripts will provide more information about the sense, the meaning and the purpose of medieval compilation workers, such as their writing tropus in the heading of an item. This research will also point out different reasons of agreement and disagreement between their medieval conception of genre and our «modern» one.

Una de las piedras de toque fundamentales en la historia de las definiciones de tropo, sin duda, ha sido la de la terminología. Desde que Gautier formulase la pregunta *Qu'es-ce qu'un Trope?* en su pionero estudio de 1886¹, han sido muchas y variadas las respuestas dadas con ánimo de solución definitiva, aunque la cuestión pervive todavía hoy de manera latente. Es más, muchos de estos intentos de delimitar de manera clara e inequívoca lo que es un tropo no han hecho en gran medida más que enturbiar y oscurecer su misma naturaleza.

Asimismo, algunos de estos estudios modernos han tenido un carácter parcial en su aproximación. Por ejemplo, para los historiadores de la literatura, aunque no del todo inconscientes de sus valores musicales, un tropo solía estar definido formalmente en función únicamente de su texto. En este sentido, para el mismo Gautier un tropo:

«C'est l'interpolation d'un texte liturgique [...] C'est l'interpolation d'un texte nouveau et sans auctorité dans un texte authentique et officiel.»²

Esta definición un tanto en negativo, imbuida quizá por todo el movimiento renovador dado en el siglo XIX en pro de recuperar el original y auténtico canto romano, se vería ampliada, también desde el punto de vista literario, por Blume, uno de los editores de *Analecta Hymnica*, que consideraba el concepto «interpolación» algo restrictivo y calificaba el tropo como un embellecimiento del texto litúrgico por medio de introducciones, inserciones y adiciones en los finales³.

Por otro lado, el campo de la musicología no ha estado del todo exento de intentar particularizar el fenómeno del tropo dentro de los límites de la supremacía del hecho musical. Por tomar un ejemplo valga la objeción que Handschin interpuso a la definición de Gautier:

«The trope is a musical phenomenon: it is, in fact, a melodic interpolation, which supplied the framework for a literary or poetic interpolation.»⁴

1. GAUTIER, L. *Histoire de la Poésie Liturgique au Moyen Age: Les Tropes*. París, 1886.

2. *Ibid.*, p. 1.

3. BLUME, C. – BANISTER, H. M. *Analecta Hymnica Medii Aevi*. Leipzig, 1905, tomo XLVII, p. 7: «Tropus ist die Interpolation, d.h. durch Einleitungen, Einschaltungen und Zusätze bewirkte Ausschmückung eines liturgischen Textes». A partir de ahora los *Analecta Hymnica Medii Aevi* se citarán como *AH* más el tomo correspondiente.

4. HANDSCHIN, J. «Trope, Sequence and Conductus». En: HUGHES, A (ed.). *New Oxford History of Music*. Londres, 1954, II, p. 128.

Y llevando más allá esta concepción, Handschin consideraba que era únicamente la forma melódica, bien fuera melismática o silábica, la que debía ser considerada propiamente como tropo⁵. En cierto modo, esta postura fue compartida, al menos en lo que respecta a los orígenes de la práctica de tropar, por Weakland⁶ y Stäblein⁷, entre otros, aunque como veremos más adelante no se corresponde de manera adecuada y completa a lo que en los manuscritos medievales se entendía como *tropus*.

Además, sea desde la filología o desde la musicología, la mayoría de estas definiciones han tendido de manera más o menos consciente a englobar bajo el término tropo toda una suerte de géneros de canción litúrgica medieval que, en ocasiones, nuevamente poco o nada tienen que ver con lo que podía concebirse como *tropus* en la Edad Media temprana. Quizá el testimonio más notorio en este sentido vuelva a ser el de Handschin cuando afirma en relación a la secuencia que:

«Is a subdivision of the trope: it is the trope connected with the Alleluia of the Mass [...] Since the sequence became particularly prominent, the term 'trope', which properly includes sequence, is also used, in a more restricted sense, to indicate any kind of trope which is not a sequence. So far the terminology is not in dispute.»⁸

A pesar de su contundencia, esta posición parece poco sostenible al no existir ningún tropario o algún otro tipo de fuente que identifique en algún caso una secuencia como una clase de tropo. Según Evans⁹, la razón para esta confusión es fácilmente identificable al ser consecuencia de una mala aplicación moderna de la precisa terminología medieval. Efectivamente, si se aísla un aspecto sencillo de lo que abarca el tropo como concepto, es decir, la interpolación en un canto litúrgico oficial, y se toma como su cualidad esencial para elaborar una definición, el término «tropo» puede entonces ser aplicado a otras formas de interpolación, incluso cuando éstas carezcan de las características específicas del tropo y nunca fueran denominadas así en la Edad Media. Por tanto, tomando como punto de referencia los troparios lemosinos más antiguos, Evans

5. *Ibid.*, p. 147.

6. Véase WEAKLAND, R. «The Beginnings of Troping». En: *Musical Quarterly*, XLIV (1958), pp. 477-488.

7. STÄBLEIN, B. «Tropus». En: BLUME, F. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel, 1966, XIII, pp. 797-826.

8. HANDSCHIN. *Op. cit.*, p. 128.

9. Véase EVANS, P. *The Early Trope Repertory of Saint Martial de Limoges*. Princeton, 1970, p. 3.

establece que se pueden considerar como tropos las adiciones a los cantos del propio y del ordinario de la misa, concluyendo que en este proceso de tropear:

«Not only is the music of the trope newly composed, but it and the text are simultaneously conceived. In other words, a trope is not constructed by adding words to a preexisting melody, whether the latter is part of the chant, as the case of the *prosulae*, or is itself an addition, as in the *prosa* or 'sequence', as it is more commonly called today. On the contrary, it is a true musical composition in which new words are set to music, and the whole serves to embellish the liturgical chant.»¹⁰

A partir de 1970, el equipo de investigación sueco *Corpus Troporum* continuó con el estudio de los tropos más antiguos en su pretensión de elaborar un catálogo global de los textos de todo el repertorio hasta 1100. De esta manera, se asumió *tropus* como un término genérico en el que se omitiese hacer alusión al origen o a la función litúrgica de los tropos:

«Les tropes sont des chants (texte et mélodie) qui constituent une introduction, une interpolation ou une addition insérée soit dans un chant liturgique de la messe romaine, soit dans un chant de l'Office (texte liturgique de base). Trope est donc employé ici comme un terme générique, indépendant de la technique musicale.»¹¹

De acuerdo con Huglo¹², *Corpus Troporum* estableció que esta definición en la edición debía ser articulada a través de dos categorías: el tropo melógeno o la adición de un texto, una *prósula*, a un melisma preexistente; y el tropo logógeno, en el caso de la adición de una nueva línea o líneas de canto, comprendiendo tanto texto como música. Según Jonsson, una de las editoras, una tercera categoría, los tropos meloformes, es decir, las adiciones de una frase musical sin texto o los melismas puros, no tendría cabida dentro de esta definición. En cualquier caso, todas estas clasificaciones y sus correspondientes denominaciones han sido casi unánimemente aceptadas en la actualidad.

La valiosa edición de los textos de *Corpus Troporum* ha dado pie a la profundización en otros campos como, nuevamente, el de la musicología.

10. *Ibid.*, pp. 8-9. Véase también del mismo autor «Some Reflections on the Origin of the Trope». En: *Journal of American Musicological Society*, XIV (1961), pp. 119-130.

11. JONSSON, R (ed.) y otros. *Tropes du prope de la messe 1. Cycle de Noël*. Estocolmo: Corpus Troporum I, 1975, p. 11, nota 3.

12. Véase HUGLO, M. «Aux origines des tropes d'interpolation: le trope méloforme d'introit». En: *Revue de Musicologie*, LXIV (1978), pp. 5-54.

Así, por ejemplo, en 1998 Haug define como tropo, tanto en los estudios musicales como en los de la poesía latina medieval, a aquellos productos de una práctica extendida por toda Europa que consiste en ampliar en su forma y duración cantos fijos del rito romano a través de adiciones variables de nueva creación y de distinto tipo (textuales y melódicas) sin modificar el canto mismo¹³. En esta definición, por tanto, se concilia el hecho literario con el musical dentro del marco litúrgico global. Y en la misma línea se situaría nuestra reciente definición para el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*:

«Nombre genérico empleado en la historia de la música y en la poesía de la Edad Media latina para referirse a los añadidos y/o desarrollos, a la manera de glosas, alegorías o paráfrasis puestas en música, de los cantos de la misa romana y del oficio en los que son insertados. Pueden ser colocados como introducción, intercalación o como agregado al canto base, siendo habitual que su uso quede reservado a las festividades litúrgicas más importantes del año para embellecer, explicar y amplificar su solemnidad.»¹⁴

* * *

Como puede verse, pues, una primera aproximación a la solución de «¿qué es un tropo?» presupone la enumeración de toda una sucesión de intentos de respuesta que implican características particulares con más o menos consistencia en relación con el término «tropo» (origen, historia, categorías, etc.); y todo ello nos abre las puertas de una segunda cuestión –no menos importante– referente a la naturaleza de qué es lo que pretendían los compiladores de manuscritos en torno al cambio de milenio cuando escribían *tropus* en el encabezamiento de una pieza. Pero, dentro de esta dimensión histórica, no podrían conseguirse resultados satisfactorios sin a la vez dirigir un análisis similar sobre el resto de tipos de canción litúrgica con otras denominaciones, es decir, secuencia, himno, *versus*, prosa, prósula, laudes, verbeta... En definitiva, preguntar «¿qué es un

13. HAUG, A. «Tropus: Definition». En: BLUME, F. (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: 1998, XIII, p. 898: «Als Tropen bezeichnet man in der Geschichte der Musik und der Dichtung des lateinischen Mittelalters die Produkte einer in ganz Europa verbreiteten Praxis, die in ihrem Bestand und ihrer Gestalt festgelegten Gesänge des römischen Ritus durch freiformulierte und wechselnde Zusätze verschiedener Art textlich und melodisch zu erweitern, ohne dabei den erweiterten Gesang selbst zu verändern».

14. TELLO, A. «Tropo». En: CASARES RODICIO, E. (ed.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 2003, X, pp. 478-484.

tropo?» inseparablemente conllevaría preguntar ¿en cuántas categorías se presenta el mundo de la canción litúrgica medieval a través de los manuscritos?

Esta manera de enfocar el problema, como primer paso para comprender realmente «¿qué es un tropo?», cobra especial urgencia en su dimensión más práctica, o lo que es lo mismo, cuando los editores de obras como *AH* o *Corpus Troporum* tienen que establecer sin dilación los criterios por medio de los cuales incluir o excluir un texto a la hora de editar tropos.

Además, un tercer sentido de la cuestión florece en el momento que se toma un tropo con el propósito de juzgar sus cualidades y valores. Esto lo podemos calificar como sentido estético o crítico, puesto que para valorar los rasgos y significado de *algo* primero debemos conocer las normas y estereotipos que determinan ese *algo*.

Por tanto, en estas tres dimensiones –histórica, práctica y estética– subyace la exigencia de una definición de «género»¹⁵ a través de la cual podamos tener una comprensión más profunda de lo que supuso el tropo como fenómeno. Inevitablemente el empleo de la palabra «género» encaja muy bien cuando se habla de obras de arte, puesto que inmediatamente tendemos a identificar las divisiones en una taxonomía. Sin embargo, en el caso que nos ocupa sería más productivo su empleo en relación al análisis de la obra artística y su historia a través de un enfoque multidimensional. Es decir, cuando planteamos la cuestión desde este punto de vista, debemos tener conciencia de tres perspectivas inherentes a ella: la del artista, la de la obra y la del público.

Con respecto al artista, un género representa una tradición de convenciones y modelos que constituye el caldo de cultivo para que el creador ejercite sus propias intenciones artísticas; esta perspectiva, pues, estaría más centrada en la práctica o en el proceso que en el producto. Desde la perspectiva de la obra, un género encarna todo un complejo de rasgos estilísticos y de características en cuanto al contenido, constituyendo una base sólida para poder clasificar la morfología de los productos artísticos. Y finalmente, en lo que concierne al público, un género simboliza el propósito y la función de una determinada obra artística, dirigida a un públi-

15. Sobre esta cuestión nuestra exposición se basa en las directrices marcadas por Jacobsson y Treitler. Véase JACOBSSON, R. – TREITLER, L. «Tropes and Concept of Genre». En: JACOBSSON, R. (ed.). *Pax et Sapientia, Studies in Text and Music of Liturgical Tropes and Sequences in Memory of Gordon Anderson*. Estocolmo: Studia Latina Stockholmiensia, 1986, 28, pp. 59-89.

co particular, al igual que las expectativas y respuestas de éste a la luz de esa función y de los significados artísticos anejos a ella.

Únicamente la interrelación de estas tres perspectivas nos permitiría teóricamente acercarnos a la comprensión de una obra artística dentro del concepto de género, ya que en la dinámica del análisis no sólo entrarían en juego las características morfológicas y de contenido, sino también aquéllas referentes a la intención, la actitud, la recepción, etc. Por ejemplo, si extrapolásemos esta definición teórica al plano de la canción litúrgica medieval en general, veríamos que su clasificación debería servir como piedra angular para la comprensión de la historia de sus categorías, puesto que, de esta manera, tendríamos una categorización tanto de la morfología de las piezas aisladamente como de su generación y transmisión, así como de su función y relación cara a cara con el destinatario.

Sin embargo, en principio este intento estaría abocado al fracaso desde que lo máximo que en este caso podríamos dilucidar e identificar estéticamente con respecto al género son ciertas características referentes a la forma, a los rasgos estilísticos del lenguaje y de la melodía, a la longitud, a la función litúrgica, al contenido, al carácter, etc. Y esto nos conduciría a todo un rosario de categorías, la gran mayoría con muy pocos elementos, y con unas líneas de demarcación entre ellas muy poco claras y difusas. Además, siempre que se dice que una canción litúrgica es un tropo, una secuencia o un himno, se debería tener la completa seguridad de que esos nombres realmente representan clases y de que nuestro análisis al comparar los grupos de características de un corpus concreto nos lleva a tales conclusiones.

Lejos de esta seguridad, nos volvemos a topar de nuevo con una serie de interrogantes que necesitan ser resueltos: ¿qué intentaban transmitir los manuscritos litúrgicos medievales cuando muestran *tropus* como rúbrica en el comienzo de una pieza?, ¿qué quiere decir, por ejemplo, que Notker llamase a su colección de secuencias *Liber Hymnorum*, cuando hoy en día creemos tener clara la diferencia entre un himno y una secuencia? y, por encima de todo, ¿estaba el concepto de canción medieval dividido de la misma manera, y con los mismos criterios, que lo hacemos nosotros en la actualidad?

Como ha demostrado Odelmann¹⁶, existe la dificultad añadida de que en las mismas fuentes medievales hay un cierto grado de «inconsistencia» a la hora de asignar las piezas a una determinada clase o denomina-

16. Véase ODELMANN, E. «Comment a-t-on appelé les tropes? Observations sur les rubriques des tropes des xe et xie siècles». En: *Cahiers de civilisation médiévale*, XVIII (1975), pp. 15-36.

ción. Por ejemplo, el término *versus*, que en principio sólo quiere decir «una colección de líneas», como rúbrica comúnmente era asociado a diferentes estilos y funciones; en el caso de *laudes*, vemos que solía referirse a una clase de función o carácter, y no a una clase de pieza concreta; y algo parecido sucede con *prosa* o *prosula*, que no hacían referencia más que a ciertos rasgos morfológicos de una pieza. La misma falta de uniformidad la encontramos con el término *tropus*, que podía encontrarse en convergencia con algunos de los ya citados o con otros como *verba*, *verbeta*, *tonus*, *preces*, *carmen angelicum*, etc., siendo todos ellos empleados para definir los añadidos a los cantos del propio y del ordinario de la misa, pues en los cantos del oficio su empleo sí pareció ser más estable.

¿Qué sucede entonces?... Casi con toda probabilidad que el mundo medieval poseyese categorías no directamente contrastantes unas con otras a partir de un conjunto consistente de criterios comparativos. Por eso, no pueden ser confrontadas en el sentido moderno y uno no puede decidir con seguridad si una pieza pertenece a una categoría o a otra. Es un mundo a nuestros ojos asistemático y no nos permite sentar una base muy firme para la comprensión teórica a la hora de definir un género concreto. Pero lejos de considerar esto como una concepción primitiva del intelecto medieval, debemos tener en cuenta que quizá nuestras expectativas no son las adecuadas para denominar y clasificar la manera medieval de organizar el material.

Sólo un nuevo enfoque puede ayudarnos a esclarecer un tanto el problema. Si consideramos una pieza como un tropo, y luego otra, porque en algún aspecto importante es como la primera, y luego otra y otra, y así sucesivamente, en la colección resultante siguiendo este proceder es posible encontrar dos piezas que son muy diferentes entre sí, aunque ambas pertenecerían por igual a la clase tropo. En verdad, no parece ni mucho menos descabellado pensar que éste fuera el proceder medieval a la hora de establecer la categoría *tropus*. En este sentido, se podría disponer una lista de los diferentes aspectos de los tropos en los que es posible vislumbrar algunas semejanzas y diferencias como la proximidad a la misa del día, la asimilación y yuxtaposición de textos bíblicos o de otro tipo, el empleo de ciertos textos estereotipados (como la exhortación al canto), la identificación de la fiesta del día, la especificación de un grupo de celebrantes, su inspiración en antífonas, himnos u otros tipos de canción litúrgica, el carácter de la oración, la práctica de reutilizar con un sentido nuevo textos y melodías preexistentes, etc. Y, aprovechando una imagen propuesta por Jacobsson y Treitler a partir de un razonamiento de Witt-

genstein¹⁷, sería posible considerar todos estos aspectos como fibras en una hebra que corre a través de todo el género del tropo, siendo algunas de estas fibras más alargadas y gruesas que otras. Pero en todo momento la hebra en sí misma estaría constituida por la coincidencia, mezcla y cruce de sus fibras, a lo que hay que añadir que cada una de esas fibras siempre tendría la libertad de ir a través de otra u otras hebras en lo que sería auténticamente el entramado de una red, la de la canción litúrgica.

Por tanto, parece evidente la imposibilidad de llegar a una caracterización satisfactoria del tropo como una de estas «hebras» a través de la identificación de una serie de características o «fibras» comunes inequívocamente a todos los tropos, es decir, a través de la descripción morfológica de las piezas. Y aquí resurge uno de los principales problemas del planteamiento del tropo como género, ya que ningún texto o melodía de tropo, con su correspondiente versión melódica o textuada, parece llevar explícito –al menos para nosotros, en el estado actual de nuestra conciencia crítica– un universo artístico suficiente como para elaborar unos convincentes y válidos criterios de generalización.

Agotadas, pues, las vías para intentar caracterizar estéticamente el tropo dentro de esa «red» que conforma toda la canción litúrgica medieval, nuestra atención debe centrarse en las dos otras perspectivas que determinan un género, esto es, el creador y el destinatario. De este modo, quizá fuese más productivo interpretar y valorar el material en términos referentes a los sistemas y tradiciones en la composición de tropos, adaptados a una serie de funciones y propósitos dentro de la liturgia, con un carácter particular y para unas celebraciones determinadas. Guardando nuevamente numerosos puntos de contacto con otras categorías en la amplia red de la canción litúrgica, los sistemas a partir de los cuales se generan los tropos siempre deben entenderse en el seno de un sistema a más alto nivel, aquél que depende enteramente de la función central de la misa o del oficio. Los tropos, tal y como los encontramos representados en los manuscritos y siempre de acuerdo a diferentes codificaciones locales, son, por tanto, mucho mejor comprendidos en el contexto de este sistema global de la celebración que en los fútiles intentos de clasificar sus características como obras de arte fijas. Así, sin negar en ningún momento su valor *per se*, en este mismo sentido se manifiesta Jonsson en la introducción al primer tomo de *Corpus Troporum*:

17. JACOBSSON – TREITLER. *Op. cit.*, p. 64.

«Parmi les nouvelles créations liturgiques, les tropes représentent le genre musical et poétique le mieux intégré à la messe, si étroitement même que trope et texte liturgique de base forment une symbiose. Prenant la forme d'introductions, d'intercalations ou, parfois, de chants parallèles, les tropes ne peuvent donc être compris ni même étudiés autrement qu'en liaison avec le texte liturgique de base, c'est-à-dire dans leur cadre authentique. Ils ont toujours pour fonction de fournir soit une interprétation, soit une manière de lire, de comprendre ou de chanter le texte auquel ils sont rattachés, fonction comparable à celle des antiennes par rapport aux psaumes.»¹⁸

Asimismo, en una época en la que todavía se retenían hábitos de la tradición oral (la escritura estaba en un incipiente proceso de ejercitación y perfeccionamiento), es necesario aclarar que la concepción de la obra «fija» o concluida no era la unidad principal o la meta de la producción artística. Los productos artísticos, entonces, siempre dependían más de las necesidades que pudieran surgir localmente –y para un uso local– que de una tradición de creadores trabajando conscientemente para ahondar en un ideal que les permitiera alcanzar las más altas cotas artísticas. Por supuesto, esto no quiere decir que la destreza artística fuera algo ajeno a esta cultura ni, mucho menos, que no se produjesen elevadas consecuciones estéticas. Lo que sí viene a poner de manifiesto es que, una vez más, el concepto moderno de género es inadecuado para el estudio y análisis del repertorio de tropos.

Entre los rasgos más característicos heredados de la tradición oral y reconocibles dentro del repertorio de tropos tenemos: expresiones que son estereotipadas y altamente contextualizadas; una manera rapsódica de composición en la que elementos de diferentes orígenes son yuxtapuestos y re combinados; un lenguaje altamente evocativo y referencial; una adopción del creador del papel y carácter del intérprete a través de la cual se dirige directamente a sus *oyentes* (de ahí el uso frecuente del imperativo y la segunda persona del plural)¹⁹; etc.

No obstante, por otro lado, en las tendencias posteriores tanto en poesía como en música, con una firme base ya en la notación, se dio el curioso fenómeno de que algunos tropos comenzaron, consciente o inconscientemente, a tomar una apariencia más cercana a nuestro concepto de género en el sentido moderno. Es decir, en ciertos casos se buscó la con-

18. JONSSON. *Op. cit.*, pp. 11-12.

19. Para un estudio general sobre tales tradiciones véase WALTER, J. – ONG, S. J. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres – Nueva York, 1982.

secución de determinados parámetros artísticos definidos por algunos modelos particulares. Y así, quizá, bien pudiera decirse que en algún punto más allá de sus comienzos, dentro del transcurso de la historia del tropo como fenómeno litúrgico, éste asumió uno de los rasgos taxativos de nuestra concepción moderna de género. Sobre esta y otras cuestiones intentaremos profundizar a continuación.

* * *

De manera paradigmática, la cuestión del tropo como género cae en el corazón del problema de algunas otras de estas «hebras» o categorías del mundo medieval, categorías entre otras como el drama litúrgico, la secuencia, el versus o el himno. Teniendo esto en cuenta, a partir de ahora tomaremos como base de nuestra línea expositiva, aunque de manera sucinta, algunos ejemplos representativos en este sentido.

En primer lugar, tomaremos la conocida pieza dramatizada *Quem quaeritis*²⁰. El núcleo básico de este diálogo pascual entre el ángel y las tres mujeres frente al sepulcro vacío lo constituyen fundamentalmente tres sentencias: primero una pregunta, *Quem quaeritis in sepulchro, christicolae*, luego la respuesta, *Iesum Nazarenum crucifixum, o caelicolae*, y por último la réplica que lo cambia todo, *Non est hic –surrexit sicut praedixerat*, seguida normalmente de la exhortación *Ite nuntiate quia surrexit, alleluia*.

Casi desde sus inicios la estructura tuvo una función ritual polivalente y, por ende, recibió una gran variedad de rúbricas. La encontramos como *Versus ante officium*²¹, o pieza procesional en la ceremonia de entra-

20. Son numerosos los trabajos sobre este tema. Para tener una visión de conjunto remitimos a las bibliografías de: STRATMAN, C. *Bibliography of Medieval Drama*. Nueva York, 1972 y FLANIGAN, C. «The Liturgical Drama and its Tradition: A Review of Scholarship 1965-1975». En: *Research Opportunities in Renaissance Drama*, XVIII (1975), pp. 81-102, y XIX (1976), pp. 109-136. Algunas nuevas referencias son presentadas en BJÖRVALL, G., IVERSEN, G. – JONSSON, R. *Tropes du propre de la messe 2. Cycle de Pâques*. Estocolmo: Corpus Troporum III, 1982, pp. 363-377 (en el mismo volumen los textos del *Quem Quaeritis* son editados en las pp. 217-223). La principal edición por el número de testimonios utilizados es LIPPHARDT, W. *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*. Berlín-Nueva York: 1975-1976, I-V. Véase también RANKIN, S. *The Music of the Medieval Liturgical Drama in France and in England*. Universidad de Cambridge, Tesis doctoral inédita, 1982, I-II y JONSSON, R. «The Liturgical Function of the Tropes». En: *Research on Tropes*. Estocolmo: Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Konferenser, 8, 1983, pp. 99-123. En lo que atañe a su desarrollo en España, véase CASTRO, E. «El texto y la función litúrgica del “Quem Quaeritis” pascual en la catedral de Vic». En: *Hispania Sacra*, 41 (1989), pp. 399-420.

21. Sobre este tipo de composiciones véase STÄBLEIN, B. «Versus». En: BLUME, F (ed.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Kassel: 1966, XIII, cols. 1519-1522.

da de la misa de Pascua del rito romano; como tropo, ligado a la antífona del introito, *Resurrexi et adhuc tecum sum*, de dicha misa; o bien como *Visitatio sepulchri*, expresión normalmente utilizada para hacer referencia a la celebración litúrgica de carácter dramático que no encaja en ninguna otra categoría litúrgica, y que solía tener lugar al final del oficio de maitines, antes del *Te Deum*²². Así, según su función en cada contexto, el *Quem quaeritis* aparece en diversos tipos de manuscritos litúrgicos (misales, brevarios, antifonarios, troparios, etc) y, dentro de ellos, inmersa en diferentes series de antífonas, de tropos y secuencias, y, en ocasiones, como parte integrante de un más o menos –según el caso– sofisticado drama litúrgico. Sin embargo, llama la atención que sea siempre la misma pequeña fórmula, con sus tres sentencias, la que permanezca sin grandes alteraciones a lo largo de toda la Edad Media.

Que el *Quem quaeritis* fue cantado como un tropo lo demuestran las rúbricas de varias fuentes; ahora bien, que fue cantado como otra cosa que no era propiamente un tropo, también (sobre todo en aquellos que no contienen tropos de otra especie). Sin embargo, al margen de la polémica alrededor de si el drama litúrgico se desarrolló a partir de una estructura trópica o no²³, lo que sí podemos deducir de esta circunstancia son dos importantes conclusiones en referencia a nuestra exposición:

a) Tenemos un caso muy claro de una composición empleada tanto como un tropo como en relación a otras categorías de canción litúrgica o incluso drama, sin perder en ningún caso sus características esenciales.

b) Tenemos en este caso la evidencia de un tipo de tropo, el «dramático», que ha servido de modelo para otros tropos similares contruidos a partir de este esquema de pregunta / respuesta / (exhortación). Dos de los más representativos entre ellos son el *Quem quaeritis in praesepe*, para Navidad, o *Quem quaeritis ascendentem in caelum*, para la Ascensión.

22. Para otras localizaciones en el comienzo de los maitines o después de laudes véase YOUNG, K. *The Drama of the Medieval Church*. Oxford, 1967, esp. I, pp. 231 y ss. y FLANIGAN, C. «The liturgical context of the "Quem quaeritis" Trope». En: *Comparative Drama*, VIII (1974), pp. 45-62.

23. Una puesta al día sobre la cuestión puede encontrarse en RANKIN, S. «Musical and Ritual Aspects of Quem Quaeritis». En: SILAGI, G (ed.). *Liturgische Tropen*. Munich: Referate zweier Colloquien des Corpus Troporum in München (1983) und Canterbury (1984), 1985, pp. 181-192.

Un caso similar lo encontramos en el tropo pascual del Gloria *Christe salus mundi*²⁴, que si bien por un lado lo hallamos rubricado principalmente como *Laudes* o *Laus*²⁵ en casi todos los testimonios del suroeste de lo que fue el Imperio Franco, en aquéllos de lo que podríamos denominar grupo meridional –centros al norte de los Pirineos– y en los de Cataluña –en concreto, en Vic y en Gerona–, por otro, especialmente en el este del Imperio franco, encontramos manuscritos que poseen algunos elementos de su texto integrados en una composición más amplia rubricada como *Versus*²⁶, o como células integrantes del himno pascual *Salve festa dies*. En ambos casos, *Christe salus mundi*, nuevamente sin perder sus cualidades morfológicas esenciales, tendría una funcionalidad litúrgica completamente diferente, aunque principalmente dentro siempre de la misma festividad, Pascua.

*Osanna Clemens et benigna*²⁷ y *Osanna Trinitas unitas deitas aeterna*²⁸, por su parte, podrían muy bien ejemplificar una vez más cómo la obra litúrgica medieval, según el gusto o la necesidad local, podría funcionar de maneras polivalentes. Así, en ambos casos, lo que en principio eran prósulas ligadas al *Osanna* del *Sanctus* de la misa, eso sí, con unas características muy definidas como el empleo del verso pareado y de la rima,

24. Sobre el texto de *Christe salus mundi* véase AH 47, n° 178 y AH 50, n° 69; CASTRO, E. *Estudios literarios sobre troparios hispánicos*. Tesis Doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 1989, pp. 504-505. Sobre la música véase BOSSE, D. *Untersuchung einstimmiger mittelalterlicher Melodien zum 'Gloria in excelsis Deo'*. Resensburg, 1955, Mel. 39 y RÖNNAU, K. *Die Tropen zum Gloria in excelsis Deo*. Wiesbaden, 1967, pp. 79, 126 y 175.

25. Siendo éstas las rúbricas más habituales para los tropos del Gloria. Véase ODELMANN. *Op. cit.*, pp. 22-24.

26. Se trata de *Tempora florifero* de Venancio Fortunato, AH 50, n° 69.

27. Sobre el texto véase AH 47, n° 346; CHEVALIER, U. *Op. Cit.*, n° 3391 y 24677; IVERSEN. *Op. cit.*, n° 17; CASTRO. *Op. cit.*, pp. 559-560. Para la música véase THANNABAUR, P. J. *Op. cit.*, Mel. 54; LÜTOLE, M. *Die mehrstimmigen Ordinarium Missae-Sätze vom ausgehenden 11. bis zur Wende des 13. zum 14. Jahrhundert*. Bern, 1970, II, p. 43.

28. Sobre el texto véase AH 47, n° 345 y AH 20, p. 219; CHEVALIER. *Op. Cit.*, n° 20567 y 20571; IVERSEN, G. *Tropes de l'Agnus Dei*. Estocolmo: Corpus Troporum IV, 1980, n° 161; CASTRO. *Op. cit.*, pp. 577-578. Para la melodía y algunos estudios generales véase ARLT, W. *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais in seiner liturgischen und musikalischen Bedeutung*. Köln: 1970, pp. 124 y ss.; THANNABAUR, P. J. *Das einstimmige Sanctus der römischen Messe in der Handschriftlichen Überlieferung des 11. bis 16. Jahrhunderts*. Munich: 1962, Mel. 184; SCHLAGER, K. «Trinitas, unitas, deitas: a Trope for the Sanctus of Mass». En: *Journal of the Plainsong & Medieval Music Society*, VI (1983), pp. 8-14; IVERSEN, G. «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*.» En: SILAGI. *Op. cit.*, pp. 45-66; SCHLAGER, K. «Miszellen zur Edition und zur uführung eines Sanctus-Tropus». En: *Ibid.*, pp. 151-161; IVERSEN, G.: «Pax et sapientia, A Thematic Study on Tropes from different Traditions». En: JACOBSSON. *Op. cit.*, pp. 29-35.

precisamente quizá por esas mismas características, terminaron usándose como *prosaes* o *sequentiae* ligadas al Alleluia en manuscritos posteriores.

* * *

De esta manera, pueden sacarse una serie de conclusiones en relación a las cuestiones planteadas. Lo primero de todo es que no existe ninguna diferencia entre los principios básicos de composición de los tropos y otras canciones litúrgicas. Desde el mismo momento, por ejemplo, que los textos bíblicos son empleados de diferentes maneras, también otros textos pueden adoptar diferentes funciones y significaciones dentro de la liturgia. Sería posible, pues, formarnos la imagen del creador litúrgico medieval como la de una abeja que va de flor en flor extrayendo el néctar allí donde puede encontrarlo, para seguidamente verterlo en el panal de la celebración.

Asimismo, toda esta falta de distinción en cuanto a los principios básicos de composición, está bien representada en los manuscritos que contienen tropos, desde los más antiguos hasta los más recientes, desde los que son troparios hasta los que contienen otros tipos de repertorio (incluso no litúrgico). Si echásemos un vistazo a todos ellos, veríamos que, incluso en los que las rúbricas son más claras y definidas, no sólo hay tropos sino también otras categorías como secuencias, prósulas, versículos del ofertorio y del alleluia, etc. Y esto ejemplifica perfectamente la idea medieval del tropo como género: el concepto fundamental es que hay un único género, el de la misa o el del oficio, y que incluso éstos no siempre tienen las fronteras tan bien delimitadas como pudiéramos pensar (un claro caso es el tropo *Quem quaeritis*, en ocasiones perteneciente a la Misa y en otras a los Maitines). La celebración, por tanto, estaría constituida por algunas partes que permanecen constantes, otras que cambian ligeramente y otras que cambian con frecuencia. Parece mejor ver los tropos como pertenecientes a este «género» más amplio, siempre con la celebración como su centro, que posee círculos concéntricos de tropos, secuencias, antífonas procesionales, versos y versículos, y otras canciones de diferentes géneros, interfiriendo e influyéndose las unas con las otras, aunque nunca de manera aislada y no pudiendo ser entendidas a parte de su contexto.