

Dalbosco, Dulce María

*Trayectorias líricas: del romancero español
al tango argentino*

Letras N° 65-66, 2012

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Dalbosco, Dulce María. “Trayectorias líricas : del romancero español al tango argentino” [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/trayectorias-liricas-romancero-espanol-tango.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Trayectorias líricas: del romancero español al tango argentino

DULCE MARÍA DALBOSCO

*Universidad Católica Argentina
Becaria del Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas*

Resumen: El objetivo de esta ponencia es analizar la peculiar presencia de un romance español, “Boda de negros” de Francisco Quevedo, en el repertorio poético del tango argentino. En efecto, dicho texto ingresa con ciertas transformaciones en el *corpus* poético del tango bajo el título “Milonga en negro”, de la mano del autor, compositor e intérprete Edmundo Rivero. Para efectuar este trabajo tendremos en cuenta el circuito operado por dicho romance; las condiciones contextuales en que se produjo tal inserción, y las características textuales conservadas o modificadas que permitieron este pasaje. Este trabajo reclama la revisión de conceptos como el de “poesía culta”, el de “poesía popular” y las relaciones entre ambos, así como evoca clásicas teorías sobre la lírica, entre ellas la del “estado latente” de Menéndez Pidal.

Palabras claves: romance - tango - poesía culta - poesía popular

Abstract: The objective of this presentation is to analyze the particular presence of a Spanish romance, “Bodas de negros” by Francisco Quevedo, in the poetic repertory of the Argentinian tango. Indeed, the mentioned text enters with certain transformations in the poetic corpus of tango under the title “Milonga en negro”, thanks to the author, composer and performer Edmundo Rivero. To proceed with this task we will consider the circuit operated by the mentioned romance; the contextual conditions in which that insertion occurred, and the textual features kept or modified which allowed this passage. This work claims the revision of concepts such as “academic poetry”, “popular poetry” and the relationships between them, and recalls classic theories about poetry, among them the one of the “latent condition” by Menéndez Pidal.

Keywords: romance - tango - popular poetry - academic poetry

Como es sabido, las composiciones lírico narrativas llamadas ‘romances’ nacieron como un género eminentemente popular, razón por la cual sus orígenes cuentan con cierta aura de misterio propia de este tipo de fenómenos. A finales del siglo XV los

poetas cortesanos ponen su atención en estos romances, y luego sucede otro tanto con autores cultos de los siglos XVI y XVII —Lope de Vega, Quevedo, Góngora, San Juan de la Cruz, entre otros—, quienes imitan dichas composiciones populares, y dan lugar así a los *romances artísticos* (Carrizo Rueda, 1990: 125). Es uno de estos el que ha despuntado nuestras presentes reflexiones debido a la asombrosa vitalidad que ha manifestado, al pasar a formar parte, matizado por algunos cambios, del tango rioplatense del siglo XX. Nos estamos refiriendo al romance de Francisco de Quevedo “Boda de negros”, escrito entre 1640 y 1643¹, y a su pervivencia en el tango “Milonga en negro”, cuya versión para este género obedece a la adaptación y al arreglo musical de Edmundo Rivero.

En este trabajo reflexionaremos sobre las circunstancias que permitieron que un romance del siglo XVII cobrara vida, tres siglos después, en el repertorio lírico de un género popular, de características tan particulares como las del tango. Atenderemos, también, a las semejanzas y las diferencias entre uno y otro, y al circuito operado por el romance, desde la escritura de Quevedo hasta sus folklorizaciones en América. Veremos, luego, que las relaciones entre la poesía culta peninsular y la poesía popular argentina no se reducen a este único ejemplo.

En las Jornadas de Literatura Española del Siglo de Oro celebradas en la Universidad de Salta en 1987, Emilio Carilla presenta una ponencia titulada “Folklorizaciones y recreaciones quevedescas (la vitalidad de un romance)”, en la que introduce distintas folklorizaciones de “Boda de negros” presentes en Sudamérica. Distingue, en realidad, dos grupos de composiciones: aquellas que constituyen, propiamente, ejemplos de folklorización, y aquellas que, en realidad, son especiales formas de recreación literario-musicales. En el primer grupo, ubica una composición recogida por Juan Alfonso Carrizo en Tucumán, “Para decir este verso”, y dos recopiladas por Ismael Moya en Entre Ríos, “Un casamiento de negros” y “Boda de negros”. No consta que ninguna de ellas haya sido musicalizada, sino que fueron halladas solo en su versión literaria para ser recitadas. En cambio, en el grupo de las recreaciones Carilla incluye la de Violeta Parra, “Casamiento de negros”, rotulada como “Parabién” y la “Milonga en negro”, la cual es, como su nombre lo indica, una milonga del repertorio tanguero rioplatense. Ambas composiciones fueron musicalizadas y difundidas, consecuentemente, como canciones. Destaca Carilla que estas dos recreaciones están más próximas a las versiones folklóricas que al romance quevedesco, si bien la relación con aquel no está del todo diluida.

En esta ocasión atenderemos a la “Milonga en negro” difundida en el tango por Edmundo Rivero, quien la registró en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y

¹ Emilio Carilla explica que no hay consenso respecto de la fecha precisa del romance. Astrana Marín ubica la primera versión impresa en 1640, mientras que Crosby y Bleuca en 1643 (Carilla, 1987: 46).

Compositores) en 1950. Respecto de las circunstancias de composición, podemos precisar algunos datos. Pareciera que el cantante y compositor desestima, sin menospreciar, la genealogía quevedesca de su milonga, puesto que en un reportaje realizado por Roberto Selles, explica, refiriéndose a su familia: "...de ellos aprendí las primeras canciones que entoné. Mucho después llevé algunos de esos cantares al disco. Por ejemplo, mi madre me enseñó "Milonga en negro", escrita o recreada por el payador Higinio Cazón" (Selles, 1987). Rivero le atribuye la escritura o la recreación del romance a Higinio Cazón, payador argentino de raza negra. El entrevistador, Roberto Selles, le advierte que dicha milonga tiene un antecedente en la poesía de Quevedo, a lo cual él responde: "No sé si Cazón habrá leído a ese poeta del siglo de oro" (Selles, 1987). No habría que tomar dicho comentario como un descrédito del romance quevedesco sino como evidencia de la vigencia popular de tal composición, que llega, con ciertas variaciones, a América y es recogida por un payador suburbano, el cual ignora el origen de aquella. Lamentablemente, no tenemos registros de la versión que hizo circular Cazón.

Lo cierto es que, de algún modo, el primigenio romance "Boda de negros", fruto de una pluma culta, pasó a formar parte de la memoria colectiva. Al llegar a esta, renació en distintas versiones cuyo elemento en común es el breve relato del matrimonio concertado entre una pareja de negros, excusa para componer verdaderas "sinfonías en negro"². En esta ocasión, nos interesa particularmente indagar de qué manera llegó este romance al tango.

Si contrastamos "Boda de negros" con la "Milonga en negro" observaremos diferencias en todos los niveles de análisis. No se puede precisar en qué momento del proceso de tradicionalización y aclimatación del poema culto español al tango argentino se ha producido cada una de las transformaciones, ni las causas que las han motivado, pues estas proceden de la imaginación popular, a menudo sorprendente e inasible. Mas sí podemos explicar por qué no han resultado improcedentes o incoherentes en el contexto del tango.

Corresponde, en primer término, una cierta mención a la historia de la milonga como una variante rítmica y discursiva dentro del repertorio del tango. Debemos distinguir la milonga "ciudadana" o "urbana" a la que nos referimos, de la payada pueblera cultivada en la campaña argentina durante el siglo XIX y principios del XX. Esta última variedad musical da lugar a la milonga "campera". El vocablo "milonga" es un afronegrismo de origen quimbunda, que constituye el plural de "mulonga", que significa "palabra". Tal término se utilizó para designar tres realidades diferentes:

- En primera instancia, se conoce como "milonga" el ritmoailable, pero no cantable, que da lugar al tango como forma musical. También, por extensión, designó el baile en sí mismo y los lugares de baile. Explica José Gobello que esto se debe a que

² Emilio Carilla acuña esta expresión para describir el romance de Quevedo.

la payada pueblera solía desarrollarse en esos sitios de baile (1978: 179). Aún hoy se conservan estas acepciones.

- También se utilizó la palabra “milonga” para la variedad musical derivada de la payada pueblera, conocida como “milonga campera”. De ella proviene, a su vez, la “milonga suburbana”, cultivada en las orillas de la ciudad de Buenos Aires a comienzos del siglo XX por los payadores del arrabal. Antes de comenzar a cantar tangos, Carlos Gardel cultivó un repertorio folklórico que incluía milongas de este tipo, cuando formaba parte del dúo Gardel-Razzano.
- Por último, está la milonga “ciudadana”, “urbana”, o también llamada “porteña”, cuya creación es más elaborada y conciente. En efecto, Sebastián Piana, músico y compositor de tango, se autoproclama creador de esta variedad musical, puesto que aunó elementos de la milonga campera con otros del tango y creó la primera milonga urbana, “Milonga sentimental”, en 1931, con letra de Homero Manzi. Será la aparición de esta pieza, junto con la extensa creación del dúo compositor Piana-Manzi, la que permitirá la inserción de “Milonga en negro” al repertorio tanguero. Para aquel entonces, el tango canción ya existía³.

El surgimiento de la milonga urbana le permitió al tango canalizar su comicidad, presente en un número menor pero no desestimable de tangos previos. Al mismo tiempo, esta forma musical permitió conservar el tono y los temas arrabaleros, que por entonces muchos tangos comenzaban a abandonar o a trasladar a un segundo plano, en pos de un tono más grave y llorón. Si no se hubiera desarrollado la variedad musical de la milonga en el tango, la inserción del romance de Quevedo en dicho repertorio no habría sido posible, o al menos no se habría producido con tanta naturalidad.

El romance de Francisco de Quevedo presenta 52 versos en los que una voz enunciadora, autopresentada como testigo, relata la boda ya mencionada: “Vi, debe de haber tres días,/ en las gradas de San Pedro,/ una tenebrosa boda/ porque era toda de negros” (Rivero, “Milonga en negro”, 1950). Luego de presentarse, el sujeto lírico testigo se camufla, pues prácticamente la totalidad del texto se construye en tercera persona. Quevedo utiliza el término “negro” 12 veces: dos como sustantivo, para designar al hombre de raza negra, y las restantes como adjetivo, predicándolo de diversas cosas. Al mismo tiempo, el autor construye toda una galería de imágenes y de figuras que evocan el color negro: “Iba afeitada la novia/ todo el tapetado gesto, /con hollín y con carbón,/ y con tinta de sombreros” (Rivero, “Milonga en negro”, 1950). Se trata de un romance burlesco, de tono socarrón, en el que no faltan versos que resultarían hoy ofensivos, si no fueran interpretados en su contexto histórico y sociocultural.

³ Se considera que el tango canción nace en 1917, con “Mi noche triste”, letra de Pascual Contursi para la música preexistente de “Lita”, tango instrumental de Samuel Castriota.

En la “Milonga en negro” ya no quedan vestigios del enunciador testigo, toda la enunciación es asumida por un enunciador extradiegético. En cuanto a la forma del discurso, observamos que la versificación del romance, que responde a la predominante en el romancero —octosílabos de rima asonante en los versos pares— se pierde en la milonga. En esta última los versos son también octosílabos pero la rima es consonante y responde, en su mayor parte, al esquema de cuarteta abba duplicada en octavilla abba acca. Observamos, por ende, que hipotexto e hipertexto difieren en una característica formal.

La imaginería desplegada en esta milonga es bastante menos sofisticada que la de Quevedo. Entre uno y otro texto se opera una evidente simplificación retórica. De no ser así, manifestaría inadecuación con el registro de las letras de tango, que carecen del nivel de complejidad que alcanza, por momentos, la poesía quevedesca. No obstante, “Milonga en negro” exagera el recurso de predicar el color negro de diversas realidades, presente con mayor sutileza en el romance del autor español. La milonga juega con la plurivocidad del término “negro”. Dicha palabra, en este caso, hace las veces de latiguillo puesto que duplica su aparición con respecto al romance: en los 48 versos del tango, se utiliza 23 veces, de las cuales solo tres en función sustantiva. Esta monocromía redundante en una polifonía: el uso del “negro” como adjetivo se despliega en un abanico semántico en el que se ponen en juego diversos significados, y hasta ciertas ambivalencias:

Se sientan en negra mesa,
negros manteles tendieron,
Y negros los brindis fueron,
hechos con negra pereza.

Después de negra tristeza,
aquellos negros cantaron,
un negro tango bailaron
dentro de una negra pieza (Rivero, “Milonga en negro”, 1950).

Las variaciones semánticas están motivadas por el nombre del cual se predica el adjetivo “negro”. El contraste de la materialidad que implica la designación de un color con realidades inmateriales, de las cuales, probablemente, resultaría impropio e ilógico predicar un color en el discurso no poético, dispara aquí nuevas significaciones, cuya interpretación queda abierta. Esto sucede en casos como “negra tristeza”, “negro tango”, “negra pereza”. La exacerbación del uso de la palabra “negro” responde a una particularidad retórica y semántica que, a menudo, poseen las milongas: la redundancia en torno a un tema o a un núcleo de significación condensado.

En otro orden de cosas, merece remarcarse que en el romance de Quevedo los negros son pobres. Esa pobreza queda insinuada como una característica de raza: “Tan

pobres son que una blanca/ no se halla entre todos ellos,/ y por tener un cornado/ casaron a este moreno” (Quevedo). No sucede así en la milonga, en la que la condición de los negros es muy distinta, como queda dicho desde el comienzo: “Allá en una negra casa,/ bajo un negro firmamento/ Y donde en negro momento, /una negra escena pasa,/ donde es negro el dueño /e casa/ y negros sus habitantes/ Pero negros muy galantes/ y de educación no escasa,” (Rivero, “Milonga en negro”, 1950). Mientras que en el romance de Quevedo los negros huelen “a grajos” y son abrazados por las pulgas, en la milonga son gente galante y educada. Estas diferencias en la construcción del imaginario de la cultura negra podrían responder a las diferencias en los contextos históricos. En España, en el siglo XVII, la realidad de la cultura negra era la esclavitud. Antonio Santos Morillo (2011) explora la visión del negro trasuntada por la literatura española del siglo XVI, y advierte que ésta lo presenta como un ser más cercano al bruto que al humano. Santos Morillo lee en ello un modo de legitimar la esclavización de estas personas. De acuerdo con su análisis, el negro literario suele ser infantilizado, es decir, se le atribuyen rasgos de niños; es representado como un personaje lujurioso, afecto a las fiestas y al baile; a menudo, es también animalizado. El propio romance de Quevedo ejemplifica esto último al describir el lugar donde tendrá lugar la “negra boda”, una caballeriza: “Era una caballeriza/ y estaban todos inquietos/ que los abrazaban las pulgas/ por perrengues o por perros” (Quevedo).

Pero a finales del siglo XIX, en el Río de la Plata, la situación de los negros, afortunadamente, es otra. La Asamblea de 1813 había abolido la esclavitud en territorio argentino, gesto luego ratificado por la Constitución de 1853. En 1887, sobre una población de 432.000 habitantes en la ciudad de Buenos Aires, los negros eran 8.000. Por diversas razones, en el siglo XX dicho número fue disminuyendo, mientras que la población se incrementaba, a tal punto que se pierde la población negra en la Argentina. No obstante, entre fines del siglo XIX y principios del XX, la presencia negra fue lo suficientemente contundente como para hacer su aporte a la génesis del tango rioplatense. El alcance de esa aportación es discutido. Por lo pronto, hay quienes sostienen que la palabra “tango” para designar nuestra música proviene de la cultura negra, puesto que en varios de sus dialectos significaba “lugar cerrado” o “círculo”, acepción vinculada a prácticas religiosas, razón por la cual pasó a denotar los lugares de baile de los negros. Por extensión, habría comenzado a referir el baile que luego se bailó allí: el tango porteño. Por otra parte, según José Gobello el tango toma el elemento coreográfico de los cortes y las quebradas del candombe, baile de la cultura negra (1999: 23). Además, merece destacarse que muchos de los primeros músicos del tango fueron de raza negra. Sin ir más lejos, “El entrerriano” (1897), considerado por muchos críticos el primer tango o uno de los primeros, debe su existencia a Anselmo Rosendo Mendizábal, músico afrocriollo.

Como podemos advertir, el hecho de que la entrada del romance “Boda de negros” al repertorio del tango, en una versión distinta, no se haya visto obstaculizada o no haya resultado incoherente obedece a motivos de varios órdenes. Entre ellos, podemos agregar que la “Milonga en negro” toma ciertos elementos de la letrística del tango que le brindan mayor verosimilitud a su presencia en dicho repertorio. Por ejemplo, se añade una metarreferencia, recurso muy frecuente en el género. De hecho, son altamente numerosas las veces en las que el tango habla del tango. Este mismo elemento aparece en nuestra milonga: “Un negro tango bailaron/ dentro de una negra pieza” (Rivero, “Milonga en negro”, 1950). Además, “Milonga en negro” concluye con un remate típico del género milonga, siempre contundente, expresado en un giro pícaro que ofrecen los últimos versos: “Y a eso de la medianoche,/ cosas de negros hicieron./ La negra durmió en la cama/ y el negro durmió en el suelo” (Rivero, “Milonga en negro”, 1950).

El ingreso del romance quevedesco en el tango también resultó coherente en el orden temático. Más allá de la ya mencionada contribución de la cultura negra al tango, el tema “negro” constituyó un motivo poético del corpus tanguero, particularmente desplegado en las milongas urbanas pertenecientes a este género. Entre los pre-tangos, merece nombrarse “El negro Schicoba”, conocido por ser una de las composiciones antecedentes del tango. Entre las letras de tangos donde los negros son un tema central o importante, podemos mencionar: “Moneda de cobre” (Horacio Sanguinetti, 1942), “El viaje del negro” (Alberto Mastra), “Milonga negra” (Mario Rada). Pero el motivo fue particularmente explorado en una serie de milongas del poeta Homero Manzi, en las que, con tono nostálgico, este autor evoca los avatares de los negros en el Río de la Plata: “Ropa blanca”, “Pena mulata” (1940), “Papá Baltasar”, “Oro y plata” (1943), “Negra María” (1941).

Los romances, insertos en el corazón mismo de la cultura hispánica, de la que América fue heredera, fueron hechos en un principio para el canto. Por esta causa, el romancero español se inscribe en una tradición europea antiquísima, la de la balada, “canción que narra una historia, pero que también presenta rasgos de poesía lírica” (Carrizo Rueda, 1990: 123-124). Este aspecto musical del romance se pierde luego, de modo que en los romances artísticos, entre los cuales está el de Quevedo, ya no quedan rastros de aquella música. Sin embargo, el romance de Quevedo, en su versión rioplatense, retorna a las fuentes melódicas, evocando así, en cierta forma, los orígenes del género. Se trata de un tipo de versificación —el verso octosílabo— evidentemente solidario con la música, razón por la cual la composición conserva en sus entrañas cierta tendencia a la musicalización. Del mismo modo, con “Milonga en negro” el romance regresa a sus orígenes populares. Recordemos que “Boda de negros” pertenece a los romances artísticos, inspirados en el modelo de los primeros romances, populares. En esta dirección, los antagonismos y las líneas tajantes que, en una mirada

superficial, en ocasiones se trazan entre la poesía culta y la poesía popular, se ven aquí difuminados o, al menos, cuestionados.

“Milonga en negro” no es el único ejemplo de la relación entre la poesía culta peninsular y la poesía popular que el tango ofrece. Podemos mencionar otro, en cuyo caso el hipotexto ya no es un romance artístico sino un soneto del siglo XVI, de estilo italianizante, cuya autoría ha suscitado algunos interrogantes. Se trata de “A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa”, atribuido ya a Bartolomé Leonardo de Argensola, ya a su hermano, Lupercio Leonardo de Argensola. El hipertexto en cuestión es “Maquillaje” un tango de 1956, de Homero Expósito, con música de su hermano, Virgilio. No se trata de una reescritura sino de una sutil evocación del soneto, manifestada tanto en los primeros versos del tango como en la configuración semántica de toda la composición. En efecto, tanto en el soneto como en el tango el núcleo semántico disparador es el maquillaje femenino como artificio, del cual se derivan la falsedad, la mentira, la máscara, la belleza como engaño, el dinero como comprador de engaños. Al famoso remate del soneto: “Porque ese cielo azul que todos vemos,/ ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza!” (Argensola), el tango le responde en su primer verso: “No.../ ni es cielo ni es azul” (Expósito, “Maquillaje”, 1956). En cuanto a la forma, los dos textos son totalmente distintos. El texto de Argensola es un soneto, mientras que “Maquillaje” no responde a una disposición fija, si bien hay un marcado predominio de los versos heptasilábicos y rima irregular en todas las estrofas. La configuración enunciativa también es totalmente distinta en ambos textos: el soneto es un apóstrofe a un tal “don Juan”, a quien el hablante lírico le refiere la extraordinaria belleza, adquirida mediante afeites, de doña Elvira. A diferencia del ejemplo anterior, entre estos dos textos la relación es evocativa y semántica. El tango de Homero Expósito parafrasea el final del soneto y recrea la temática, en un apóstrofe que ya no se dirige a un tercero sino a la mujer que se maquilla: “No.../ ni es cielo ni es azul,/ ni es cierto tu candor,/ ni al fin tu juventud./ Tú compras el carmín/ y el pote de rubor/ que tiembla en tus mejillas,/ y ojeras con verdín/ para llenar de amor/ tu máscara de arcilla” (Expósito, “Maquillaje”, 1956).

El tono del hablante lírico va *in crescendo*, hasta que finalmente arremete, con una mezcla de furia y de desazón, contra el enunciatario lírico: “Mentiras.../ son mentiras tu virtud,/ tu amor y tu bondad/ y al fin tu juventud./ Mentiras.../ ¡te maquillaste el corazón!/ ¡Mentiras sin piedad!/ ¡Qué lástima de amor!” (Expósito, “Maquillaje”, 1956).

El caso de “Maquillaje” y su evocación de un soneto peninsular es otro de los ejemplos que ofrece el tango, género musical y popular, de las relaciones y los contactos entre la poesía culta y la poesía tradicional. Homero Expósito es uno de los representantes de la generación de poetas finos del tango, ya alejado de la imagen de los primeros letristas, cuya habilidad para construir versos carecía de trabajo retórico.

Expósito se halla entre los poetas del tango más reconocidos —Manzi, Discépolo, Cadícamo, Castillo—, todos los cuales tenían gran conocimiento de la poesía culta universal, herencia que no desdeñaron a la hora de componer su letras.

Conclusión

En este trabajo hemos podido advertir la inserción de un romance culto español en una manifestación típica de la poesía popular sudamericana, el tango argentino. La evolución de una composición a otra está mediada por sucesivas versiones folklóricas de aquel primigenio romance quevedesco, modificadas en distintos contextos por la imaginación popular. Sofía Carrizo Rueda considera que la interpretación de un texto europeo puede verse iluminada por el estudio de los modos de apropiación ejercidos en el continente americano (2008: 537). Creemos que este es el caso de “Milonga en negro”, con respecto a su hipotexto, la “Boda de negros” de Francisco de Quevedo. Tal milonga, recreada para el género tango por Edmundo Rivero, permite que el romance retorne a sus fuentes musicales originarias, al tiempo que pone en tela de juicio las distancias, a veces exacerbadas por intereses ideológicos, entre el territorio de la poesía culta y el de la poesía popular. A su vez, reflota e ilumina ciertas teorías y reflexiones sobre las trayectorias líricas, como la propuesta sobre el “estado latente” de Menéndez Pidal (cita).

Bibliografía

- Carilla, Emilio, “Folklorizaciones y recreaciones quevedescas (la vitalidad de un romance)”, en: *Cuadernos de Humanidades*, 6, Salta: Universidad Nacional de Salta, 1987, pp. 46-72.
- Carrizo Rueda, Sofía, “Formas y procesos de apropiación del tópico medieval de ‘carnal’ y ‘cuaresma’ en coplas tradicionales argentinas”, en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXVII, 293-294, Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 2007, pp. 525-541.
- , “Meses, hombres y naturaleza: la investigación de la herencia medieval en las Crónicas Americanas y la actual polémica sobre Huamán Poma”, en: *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Coruña: Universidade da Coruña, 2001, 79-88.
- , “Presencia del romancero español en América”, en: *Cuadernos del Milenio*, 1, 1990, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, pp. 123-131.
- , “Un motivo poligenético en una copla del cancionero tradicional argentino. De los clásicos y la Biblia al petrarquismo tardío”, en: *Poéticas de la restitución: Literatura y cultura en Hispanoamérica colonial*, University of Richmond: Raúl Marrero Frente (ed.), 2005, pp. 307-315.

DULCE MARÍA DALBOSCO

Gobello, José (1999), *Breve historia crítica del tango*, Buenos Aires: Corregidor.

Romano, Eduardo (comp.), (1993), *Las letras de tango. Antología cronológica 1900-1980*, 3ª ed. ampliada y corregida, Rosario: Fundación Ross.

Santos Morillo, Antonio, “Caracterización del negro en la literatura española del XVI”, en: *Lemir*, 15, Valencia: Universitat de Valencia, 2011, pp. 23-46.

Selles, Roberto, “El último reportaje a Edmundo Rivero”, en: Luna, Félix (dir.) *Todo es historia*, 243, sept. de 1987.