

CANTAR CURSO RIMADO: LA RIMA EN LAS LETRAS DE JOAQUÍN SABINA

JAVIER SOTO ZARAGOZA
Universidad de Almería*

Resumen

Pese a ser una parte fundamental de sus letras, hasta la fecha todavía no se había prestado atención a la rima en el cancionero de Joaquín Sabina, uno de los más importantes de la literatura y la música en español de finales del siglo XX y principios del XXI. Este estudio constituye un primer abordaje de esa parte de la práctica literaria del cantautor andaluz y analiza diversos usos de la rima en las letras de sus canciones para distinguir los modelos más comunes, las razones de su uso y la calidad literaria de su empleo.

Palabras clave: Joaquín Sabina, rima, canción de autor, letra de canción, cancionero, métrica.

SINGING RHYMING VERSE: THE RHYME IN JOAQUÍN SABINA'S LYRICS

Abstract

Despite being an essential part of his lyrics, to this date no attention had yet been paid to the rhyme in Joaquín Sabina's song book, one of the most important in Spanish literature and music in the late 20th century and the early 21st century. This study constitutes a first approach to that part of the Andalusian singer-songwriter's literary practice and analyzes various uses of the rhyme in his lyrics to distinguish the most common models, the reasons behind its use and its literary quality.

Keywords: Joaquín Sabina, rhyme, singer-songwriter song, lyrics, song book, metrics.

* Este artículo forma parte de un proyecto doctoral sobre el cancionero de Joaquín Sabina que su autor lleva a cabo en la Universidad de Almería gracias a un contrato de investigación predoctoral financiado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (BDNS 567163).

1. INTRODUCCIÓN

Poner en valor el uso que Joaquín Sabina hace de la rima en su cancionero requiere, primero, saber cómo se relaciona esta con las canciones. Martínez Cantón (2010: 69-71) ya expresó hace más de una década —y la situación apenas ha variado desde entonces— lo sorprendente que resulta que los estudios de métrica en español rara vez se hayan ocupado de las letras de canciones —tanto de forma autónoma como en relación con la poesía—, a pesar de que sea precisamente en ellas donde han acabado sobreviviendo prácticas métricas como la rima. Mucho antes Dalmonte (2002: 93-96) había advertido una circunstancia similar, en cuanto que señaló que con anterioridad las observaciones sobre la problemática de la relación música/poesía se habían realizado solamente desde la distinción de dos sistemas diferentes; sin embargo, dichos sistemas, aunque autónomos, pueden estudiarse, como aquí hacemos, a partir de sus puntos de intersección. Resulta entonces sencillo interpretar que entre las razones de la escasez de estudios sobre este asunto se encuentra el que las canciones vayan idiosincráticamente ligadas a una melodía, que es determinante para la conformación de su andamiaje métrico y que constituye una relación de los textos lingüístico y musical¹ con los planos fonético y —especialmente— fonológico (Ruwet, 2002: 71). Nos encontramos, pues, con unos textos que a pesar de requerir casi impositivamente el uso de la rima apenas han sido estudiados en ese sentido desde la perspectiva literaria, que sin embargo sí ha ido abriéndose en los últimos años a observar las letras de canciones —muy en especial, y como es lógico, las provenientes de la canción de autor— como literatura².

¹ Partimos aquí de la distinción en una canción de tres textos: lingüístico (la letra), musical (la melodía) e interpretativo (la *performance*) (Dalbosco, 2021: 69).

² Conviene destacar en este punto que nuestro trabajo se suma a una tradición ya algo dilatada de estudio de la canción de autor con perspectiva literaria. Desde que Romano (1991), en un artículo ciertamente pionero en el que retomaba la distinción que hiciera Eco (1984: 313-334) entre «canción de consumo» y «canción diversa», aportara varias de las claves para la especial elaboración literaria de esa canción diversa —que viene a ser la canción de autor—, los cancioneros que podríamos llamar postmodernos han ido siendo paulatinamente más estudiados por su valor literario hasta llegar a un tiempo actual en el que se da —o se tendría que dar— por superada la disputa acerca de la literariedad de la canción de autor y en el que son destacables publicaciones recientes como la de Nogueroles y San José Lera (2021) o la de Romano *et al.* (2021). Una especial

Ese vínculo necesario entre letra y música en las canciones determinará, según veremos, ciertos aspectos del empleo de la rima en el cancionero de Sabina, que comenzó a escribirse en 1978 y al que en las próximas páginas nos aproximaremos tanto para aclarar de qué forma el *ubetense* se sirve de la rima como una herramienta más de la composición de canciones como para identificar cuáles son sus usos más frecuentes. No obstante, antes de adentrarnos en ese análisis, conviene aclarar a qué aspectos de la rima prestaremos atención. Domínguez Caparrós (1999a: 153) señaló que en esta, además del hecho eufónico, es observable una función rítmica —razón por la que cabe entenderla como integrante de la métrica—; sin embargo, en el caso de Sabina estimamos más relevante aproximarnos a su uso desde las perspectivas eufónica y semántica, en tanto que la rítmica —aunque hagamos referencia a ella— exigiría un análisis conjunto con la música de las canciones que desbordaría los objetivos de este artículo y excedería sus necesidades.

En lo que respecta a Sabina, el cantautor andaluz se ha mostrado siempre un férreo defensor del uso de la rima. Ejemplo de ello son unas declaraciones a Valdeón (2017: 497), en las que constata también su conocimiento del papel sonoro —tal vez incluso rítmico— que juega: «estoy absolutamente a favor de la rima, que es la música del lenguaje. Me parece completamente absurdo que los cantantes no se den cuenta de que las palabras ya llevan su música». Y para atestiguar que esa afirmación está realizada desde su propia aplicación al postulado que defiende valga su cancionero, en el que únicamente puede localizarse una letra sin rima, la de «Gulliver» (*Mc*, 80)³, excepción que él mismo ha

mención merece el estudio que De Miguel Martínez (2008) realizó sobre el cancionero de Sabina, en cuyas palabras liminares no dudó en trazar analogías entre las letras del andaluz y los cancioneros de la tradición literaria española (2008: 12). La misma defensa del carácter literario de la canción de autor que lleva a cabo en ese prólogo es la que ha realizado, esta vez orientando específicamente hacia ello su argumentario, en un estudio más reciente (De Miguel Martínez, 2021). De posiciones como estas han surgido también reclamos como el de García Rodríguez (2017), que ofrece varias propuestas para integrar la canción de autor en el sistema poético español de las últimas décadas.

³ Los álbumes a los que pertenece cada canción, así como sus años de publicación, se ofrecen mediante abreviaturas, cuyas equivalencias pueden consultarse al final de este trabajo. En lo que respecta a la posible coautoría de alguna de las letras —que por otra parte solo se produce sistemáticamente en los últimos álbumes del autor—, estimamos innecesario para nuestros fines realizar esta puntualización y, en cualquier caso, nos sumamos a la postura de Zamorro González (2017: 17-18), quien ante la imposibilidad de determinar con exactitud cuál de los cofirmantes de una letra escribió uno u otro verso

señalado (cf. Valdeón, 2017: 485-486). Pero no solo en las letras de canciones ha practicado Sabina el verso rimado con fe inquebrantable, sino que lo ha hecho también en su poesía. De hecho, el único precedente que existe de un abordaje académico específico de su rima y métrica es el que realizó Julio Neira (2018) sobre los cien sonetos que integran *Ciento volando de catorce* (Madrid: Visor, 2001). Se trata de un trabajo que no podemos emular aquí con el cancionero porque, mientras que Neira se aplicó al estudio de un corpus más reducido y sobre todo menos heterogéneo, nosotros consideramos uno mucho más amplio tanto en número como en posibilidades formales. Sin embargo, pese a que no podamos, como Neira, analizar individualmente cada pieza integrante de nuestro corpus, sí podemos establecer algunas ideas generales sobre el empleo de la rima.

2. VENTAJAS PROSÓDICAS DE RIMAR EN CANCIONES

A pesar de que las diferencias en cuanto al uso de la rima en las canciones y los sonetos sean casi inexistentes —más allá de las inherentes a la disposición versal del soneto—, conviene antes que nada recordar que el propio Sabina se ha mostrado conocedor de que la poesía tradicional acepta menos y peor ciertas licencias que sí son posibles en las letras de canciones. Particularmente se ha referido a la posibilidad de rimar singulares con plurales en las canciones, que —afirma— no son un género tan riguroso como la poesía (cf. Menéndez Flores, 2018: 287). De ese recurso pueden encontrarse múltiples manifestaciones en su cancionero, por ejemplo: «a enfadar a las monjas y a los *niños*, / a poner zancadilla al guardia urbano, / a escupir sin piedad por un *colmillo*»⁴ en «Manual para héroes o canallas» (*Mc*, 80), «y el sol incendia el capó de los *coches*, / baja las persianas. / De ti depende y de mí / que entre los dos siga siendo ayer

estima más lógico considerar todas las letras de Sabina como suyas, pues la aprobación final depende de él y de su criterio para con su poética. Idéntica postura, aunque sin justificarla, ha adoptado Ortuño Casanova (2018: 168).

⁴ Todas las canciones se citan por la recopilación de *Con buena letra III* (Sabina, 2010), a excepción de «Leningrado» y «Canción de primavera», pertenecientes al álbum *Lnt*, 17, que no han formado parte todavía de ninguna publicación compilatoria, y por tanto se citan a partir de la reproducción que de ellas hay en el volumen *Incluso la verdad* (Sabina y Prado, 2017). En las citas textuales sucesivas destinadas a proporcionar empleos de rimas las cursivas que destacan el recurso son nuestras.

noche» en «Y si amanece por fin» (*Mp*, 90), o «la noche antes de la noche de *bodas* / arrojó la toalla, / el novio, con un frac pasado de *moda*, / enviudó ante el altar» en «Barbi Superestar» (*19d*, 99). Un caso similar, también ligado a la condición medial de la canción, es el de las rimas generadas por la unión de dos palabras que riman con una tercera, como sucedería en «porno» y «favor no» (Martínez Cantón, 2010: 80). Aunque se trata de un recurso mucho más habitual en géneros como el rap o el hip-hop, puede encontrarse algún ejemplo esporádico en las letras de Sabina: «hay un mohín, un tal vez, una *pose*, / hay una falda mintiéndome: *No se* / la vas a quitar», en «Peligro de incendio» (*Htg*, 88), o «sobran lunes por la *tarde*, / faltan novios en los cines. / Camarero ponme un *par de*», en «Canción de primavera» (*Lnt*, 17). Algo más común es que en lugar de a la unión de palabras para crear rimas se recurra a su separación, generando con ello un encabalgamiento léxico, que no es sin embargo un procedimiento exclusivo de la canción o de los textos destinados solo u originalmente a la dicción. Aunque se dan casos en canciones como «Incompatibilidad de caracteres» (*Jyp*, 85) o «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02), puede verse el caso más claro —por su doble presencia— en las dos primeras estrofas de «No permita la Virgen» (*Dc*, 02):

No permita la virgen que tengas *poder*
sobre lágrimas, egos, haciendas.
Cuando labios sin ánima quieran *querer-*
te al contado liquida la tienda.

No te pases un pelo de listo, no *invier-*
tas en cristos, no te hagas el tonto.
Las hogueras a primera vista *cuché*
de revista, se apagan bien pronto.

3. RIMA CRUZADA, ABRAZADA, GEMELA E INTERNA

Los modelos de rimas basadas en las ventajas ofrecidas por la dicción intrínseca que apareja la letra de canción pueden completarse, en lo que al cancionero de Sabina se refiere y como decíamos antes, con algunos de los señalados para los sonetos de *Ciento volando de catorce*. Así, Neira (2018: 265-266) identifica una recurrencia habitual a las rimas cruzada

(ABAB) y abrazada (ABBA). El segundo tipo, siendo muy común, como es natural, en los sonetos, es bastante más esporádico en las canciones. Se puede localizar algún ejemplo en los estribillos de «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87) —«y algunas veces suelo recostar / mi cabeza en el hombro de la luna / y le hablo de esa amante inoportuna / que se llama soledad»—, «Besos de Judas» (*Hdh*, 87) —«cuanto más le doy ella menos me da, / por eso a veces tengo dudas, / ¿no será un tal Judas / el que le enseñó a besar?»— o «Yo también sé jugarme la boca» (*Dc*, 02) —«porque el mundo es injusto, chaval, / pero si me provocan / yo también sé jugarme la boca, / yo también sé besar»—; asimismo hay también algún ejemplo ajeno a los estribillos, como en hasta cuatro estrofas de «De purísima y oro» (*19d*, 99).

Mucho más habitual es la rima cruzada y, a diferencia de la anterior, no hay que esforzarse mucho para encontrar casos pues recorren todo su cancionero con una presencia muy destacada. Veamos algunos: «como quien viaja a lomos de una yegua sombría / por la ciudad camino, no preguntéis a dónde, / busco acaso un encuentro que me ilumine el día / y no hallo más que puertas que niegan lo que esconden» en «Calle melancolía» (*Mc*, 80), «y como no teníamos apellidos, / ni hojas de parra, ni un tío concejal, / ni más dios que cupido, / no sirvió de nada protestar» en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88), o «lo primero que quise fue marcharme bien lejos, / en el álbum de cromos de la resignación / pegábamos, los niños que odiaban los espejos, / guantes de Rita Hayworth, calles de Nueva York» en «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96). Y a los modelos de rima abrazada y cruzada habría que añadir la rima gemela (AABB) —llamada «pareada» por dar origen a ese modelo (Domínguez Caparrós, 1999b: 337)—, también más frecuente que la abrazada y podría decirse que igual de recurrida que la cruzada. Puede encontrarse, por ejemplo, en «Por el túnel» (*Rr*, 84) —«todas te aventajaban en virtud / pero ninguna daba lo que tú; / luego volaste, alguien me contó / que has hecho del amor tu profesión»—, «Con la frente marchita» (*Mp*, 90) —«aquellas banderas / de la patria de la primavera / a decirme que existe el olvido / esta noche han venido»— y «Resumiendo» (*Al*, 05) —«hace siglos que quiero enviarte palomas de humo, / antes de que carcoma el invierno la culpa que asumo, / ten a bien recibir de mi parte un abrazo de amigo, / cuando estalle la guerra estaré en la trinchera contigo»—.

Otro de los modelos de rima señalados por Neira (2018: 267) como característico de los sonetos —y en este caso apuntado también por Nappo (2021: 143) para las canciones— es la rima interna, de la que es pertinente señalar, siguiendo a Domínguez Caparrós (2014: 119), que se trata de un tipo de rima que «no subraya la equivalencia entre versos, al no situarse al final de los mismos» y que, en consecuencia, «destaca su papel de artificio eufónico por encima del rítmico». Es un recurso al que Sabina acude también con asiduidad en su cancionero, según ilustran algunos versos como «déjame vivir *contigo* / demonio *amigo*—supliqué—, / no me hagas volver a la *vida* / *perdida* ya mi antigua fe», en «Mi amigo Satán» (*Mc*, 80), y «con seis *ducados arrugados* y un par / de *botas* casi *rotas* se camina mejor. / Te besaré la nuca mientras miras romper / las *olas* entre las *farolas* del malecón», en «Hotel, dulce hotel» (*Hdh*, 87), o incluso estrofas completas, como la primera de «A ti que te lo haces» (*Mp*, 90):

A ti que te lo *haces*
de baile de *disfraces* cada día,
a ti que te lo *montas*
de niña *tonta* en medio de una orgía,
a ti que me has *ganado*
con un naipe *marcado* la partida,
a ti que te has *colado*
en el coto *privado* de mi vida.

A través de estos tres casos es fácil observar que Sabina se sirve de la rima interna de formas diversas, bien rimando dos palabras presentes en un mismo verso —sin la necesidad de que una de ellas lo concluya—, bien estableciendo la relación entre la última palabra de un verso y una inserta en otro distinto —aunque, como en el caso de «Mi amigo Satán», esta sea la que abre el siguiente y, en consecuencia, se genere rima entre una palabra y la sucesiva—. Acudir a la rima interna permite a Sabina potenciar tanto la musicalidad de sus letras como la sensación de ligadura entre los versos, fundamental en el género canción, y lograrlo evitando las más de las veces el ripio o la cacofonía es uno de los valores del hacer poético del ubetense.

Muy próxima a la rima interna está la que se sitúa a comienzo de verso, otro de los modelos subrayados por Neira (2018: 268), quien explica que esas rimas junto con las presentes al final del verso generan un sistema doble que, como indica Devoto (1995: 80), no se trata de rimar dos palabras en un mismo verso sino dos palabras de un verso con dos de otro, en este caso específicamente la primera del verso. Por tanto, según Domínguez Caparrós (1999b: 332-334), podría sencillamente entenderse como una rima interna. En cualquier caso, más allá de las cuestiones teóricas sobre la denominación del fenómeno, lo cierto es que se trata de una práctica poco habitual en el cancionero sabiniano. Apenas puede localizarse algún caso, como el de «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87): «*febril* como la carta de amor de un preso... / *así* estoy yo, *así* estoy yo sin ti». Sabina tiende mucho más a la anáfora que a la rima entre sí de las palabras que inician los versos.

Llegados a este punto, en el que hemos comentado varias posiciones donde puede situarse la rima en la poética de Sabina, surge la pregunta de si la combinación de rimas que practica en su cancionero responde a algún modelo preestablecido, como puede ser el soneto. La respuesta es que no, al menos de forma general y sistemática. En el cancionero de Sabina es inusual encontrar estrofas cuya medida y rima puedan fácilmente asociarse con modelos preestablecidos. Sí pueden darse casos, en algunas canciones, en los que sea posible observar cierta regularidad en la disposición de ambas, pero sin que ello comporte su adscripción a un determinado tipo de estrofa o de poema. Valga como ejemplo «Pobre Cristina» (*Mp*, 90), con dos estrofas de ocho versos de estructura casi idéntica y claramente regular —en el primer caso dos pentasílabos y dos decasílabos, y dos heptasílabos y otros dos decasílabos intercalados; y en el segundo cuatro pentasílabos y cuatro decasílabos también intercalados— con rima aBaBcDcD —que dada además la coincidencia sintáctica, permitiría dividir cada estrofa en dos cuartetos independientes en cuanto a rima—:

Corazón tierno,
 los dueños del verano la miman,
 pero el invierno
 no se lo saca nunca de encima.
 Con su cara de dólar

ha amortizado varios maridos,
pero siempre está sola
poniéndole una vela a Cupido [...].

Mil y un tipejos
las flechas del amor le disparan
sólo el espejo
le escupe la verdad a la cara.
Nadie le advierte
que al cielo no se va en limusina,
qué mala suerte
que no acepte la muerte propinas.

Y es posible también localizar algunas canciones cuyas letras en su totalidad están próximas a algún modelo regular de estrofa. Por ejemplo, «Qué demasiao» (*Mc*, 80) se construye con base en una estrofa de cinco versos con una disposición, extensión —tres endecasílabos, un heptasílabo y otro endecasílabo— y rima —ABAaB— que permitiría definirla como una mezcla entre el quinteto, la quintilla e incluso la lira, algo similar a lo que ocurre, como ha apuntado De Miguel Martínez (2008: 99), en «Cerrado por derribo» (*19d*, 99).

4. RIPIOS Y RIMAS CONVENCIONALES Y REITERATIVAS

Recuperando el concepto de rima interna, esta según Neira (2018: 267) actuaría en los sonetos de Sabina como elemento acentuador del efecto ripioso, y precisamente el ripio, generado o no por la presencia de rimas internas y presente también en las canciones, merece un comentario individualizado puesto que se trata de un recurso literario que como han señalado Menéndez Flores (2016: 17) o Laín Corona (2018: 10) a menudo se ha esgrimido como arma para rebatir la calidad literaria de las letras de Sabina, quien sin embargo se lo ha tomado habitualmente con ese humor un tanto ácido que le caracteriza y, por ejemplo, bautizó junto con Pancho Varona «Ripio S. L.» a la editorial que gestiona sus canciones (Valdeón, 2017: 189) o se permitió en el discurso que ofreció con motivo de su nombramiento como Hijo Predilecto de Andalucía un guiño ripioso, con rima interna incluida, a quienes identifican con ello su poética: «y Felipe Benítez que en la Rota / de la OTAN fundó un

invernadero / para plantar mis ripios y mis notas» (*apud* Menéndez Flores, 2018: 377). En efecto, en algunos casos, principalmente en sus inicios como letrista, puede identificarse algún ripio⁵ que sea únicamente fruto de una limitación del autor o de una salida fácil y no de un efecto buscado, algo que convive también con el empleo de rimas convencionales o reiterativas.

En el caso de los ripios, Menéndez Flores (2016: 17) se ha encargado de recoger varios, por ejemplo: «déjate de rollos, anda, reina, *muévete*, / sal corriendo si no quieres perder también ese *tren*» en «Ring, ring, ring» (*Rr*, 84), «ayer Lenin y Zsa Zsa *Gabor* / se casaban en *New York*»⁶ en «El muro de Berlín» (*Mp*, 90), o el que en nuestra opinión es uno de los ripios más evidentes de su cancionero, el que le soluciona la rima en *-oca* en «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92) y que extiende su carácter forzado a todo el verso, aquí marcado en cursiva:

Tahúr en Montecarlo,
cigarrillo en tu *boca*,
taxista en Nueva York,

el más chulo del barrio,
tiro porque me toca,
suspenso en religión.

Y a los ripios hay que añadir el abuso para generar la rima —que en consecuencia suele convertirse en reiterativa— de ciertos tiempos verbales, como los pretéritos imperfecto y perfecto simple de indicativo —«y dos rondas más tarde la *besaba* / y tres besos después me *convenció* / y en un meublé por horas que *alquilaba*, / ahorita les diré lo que *pasó*», en «Viridiana» (*Ymmc*, 96)—, los participios —«amargo como el vino del

⁵ Debe tenerse presente que, entendido el ripio como la palabra inútil que sirve para completar la rima de un verso (Devoto, 1995: 158), la identificación de tal o cual rima como ripiosa no puede ser totalmente generalizable y dependerá en gran medida de la interpretación subjetiva del analista, lector u oyente.

⁶ Nótese que, en esta y otras muchas letras de Sabina, la rima se logra total o parcialmente con términos ajenos al castellano, una liberación formal frecuente en el género canción (Noguerol, 1992: 433). Algunos casos más serían «me duermo en los entierros de mi *generación*, / cada noche me invento, todavía me emborracho, / tan joven y tan viejo, like a rolling *stone*» en «Tan joven y tan viejo» (*Ymmc*, 96) o «porque no hay bajo la luna mexicana / mejor menú para un perro *andaluz* / ni manos que hagan como Viridiana / la tarta de manzana de amour *fou*» en «Viridiana» (*Ymmc*, 96).

exiliado, / como el domingo del *jubilado*», en «Así estoy yo sin ti» (*Hdh*, 87)— o los gerundios —«hay una puerta que se está *cerrando*, / hay unos pechos que se van *librando* / del sujetador, / hay un infierno que me está *esperando*, / hay una cama que se está *empapando* / con nuestro sudor», en «Peligro de incendio» (*Htg*, 88)—. Esta estrategia verbal, que en ocasiones puede entenderse también como un ripio, se complementa, en lo que a la pobreza literaria respecta, con rimas poco originales o convencionales, como *portero* y *delantero* en «Tango del quinielista» (*Inv*, 78), o además colocadas de una forma que tampoco reviste demasiada originalidad, como muchas de las presentes en «Pasándolo bien» (*Mc*, 80) —por ejemplo: «pasando de *puros*, / pasando de *duros*, / pasándolo bien, / pasando de *cultos*, / pasando de *insultos*»—, y rimas reiterativas que generan un efecto cacofónico sin que ello tenga que ver con el empleo de tiempos verbales, como sucede en «Mónica» (*Hdh*, 87): «de noche nunca cierras tu *balcón*, / puede que se anime algún *ladrón* / a desvalijarte un poco el *corazón*».

Pero a pesar de lo anterior puede también entenderse que Sabina recurre en no pocas ocasiones al ripio como un recurso más del lenguaje literario. En el caso de los sonetos, Neira (2018: 267) entiende que es un efecto humorístico buscado por el ubetense, y Valdeón (2017: 388-389) defiende lo mismo para las canciones. No es difícil encontrar ejemplos, en especial en letras de tono precisamente humorístico o satírico: toda «El blues de lo que pasa en mi escalera» (*Ebm*, 94) está plagada de ripios en clave de sorna como «el más capullo de mi clase (¡qué elemento!) / llegó hasta el parlamento / y, a sus cuarenta y tantos años, / un escaño / decora con su terno / azul de diputado del gobierno»; lo mismo pasa con «Ay, Calixto» (*Dp*, 03), de la que se podría destacar también su principio: «aquí donde usted me ve, / descangayado, fané / y sin afeitarse, / yo era un hijo de papá / de casa bien, / lucía como un gentleman». De igual manera, sería posible interpretar que algunas rimas poco imaginativas constituyen un recurso elaborado a propósito con la voluntad de generar un juego humorístico, tal es el caso, por ejemplo, de rimar *carterista* con *artista* en una canción como «¡Al ladrón, al ladrón!» (*Htg*, 88), que supone precisamente una loa de las habilidades —entonces ya perdidas— de un carterista. Por otra parte, y para atender a las rimas reiterativas, debe tenerse en cuenta a la hora de valorarlas una reflexión que Ian Hamilton realizó sobre «All I Really Want to Do», una canción de Bob

Dylan incluida en su álbum *Another Side of Bob Dylan* (Columbia Records, 1964) y caracterizada entre otros aspectos por una rima que podríamos considerar repetitiva *ad nauseam*: «es irritante sobre el papel, pero, cantado por él, puede llegar a convertirse en parte del argumento, del drama de agresión de la canción» (*apud* Ricks, 2016: 42). Ejemplo de ello puede ser parte del estribillo de «Aves de paso» (*Ymmc*, 96) —«a las flores de un día, / que no duraban, / que no dolían, / que te besaban, / que se perdían»— por la forma que tiene de complementar la melodía con la que se canta, y con ello acentuar el papel rítmico de la rima; pero sin duda el mejor ejemplo para ilustrar este fenómeno es el estribillo de «19 días y 500 noches» (*19d*, 99), que cumple precisamente con la función de generar sensación de velocidad mediante la concatenación de rimas en *-ía*, además muy próximas entre sí:

Y eso que yo,
 para no agobiar con
 flores a *María*,
 para no asediarla
 con mi *antología*
 de sábanas *frías*
 y alcobas *vacías*,
 para no comprarla
 con *bisutería*
 ni ser el fanteche
 que va en *romería*
 con la *cofradía*
 del Santo Reproche,
 tanto la *quería*,
 que tardé en aprender
 a olvidarla diecinueve *días*
 y quinientas noches.

Por tanto, las rimas convencionales, las reiterativas y los ripios no deben necesariamente identificarse como un rasgo que empobrezca la letra de una canción, independientemente de las circunstancias prosódicas, sino que pueden darse casos en que su empleo contribuya a mejorar la calidad de la letra tanto en lo relativo a su pertenencia al género canción como en lo concerniente a su componente literario. De

Miguel Martínez (2008: 187), por ejemplo, califica como «ripio glorioso» aquel que en «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92) hace pasar súbitamente las estaciones —«el verano *acabó*, / el otoño *duró* lo que tarda en llegar el invierno»— y entiende necesarios los ripios en todo el género canción; sin ellos «la copla, el bolero o el corrido perderían parte sustancial de su personalidad»⁷.

5. USO PRAGMÁTICO DE LA RIMA

Otro aspecto importante que debe tenerse en cuenta para estudiar la rima en el cancionero de Sabina es su utilización para marcar el final de la canción. Estudiando las canciones de Bob Dylan, Ricks (2014: 52-53) ve una función estructural en la rima, en tanto que un cambio en su propia estructura puede indicar el final próximo de la canción o el poema. Se trata de un recurso al que también ha acudido Sabina, si bien no con tanta claridad como Dylan, puesto que sus canciones habitualmente concluyen con el estribillo —se modifique o no alguno de sus integrantes—. A ese respecto, es interesante traer a colación «¿Quién me ha robado el mes de abril?» (*Htg*, 88), que utiliza precisamente la ruptura de la rima en los finales de cada estrofa, acentuada por una ruptura rítmica y el encabalgamiento, para introducir el estribillo:

En la posada del fracaso,
donde no hay consuelo ni ascensor,
el desamparo y la humedad
comparten colchón
y cuando por la calle
pasa la vida como un huracán,
el hombre del traje gris
saca un sucio calendario del
bolsillo y grita.

⁷ Lejos de retractarse, diez años después seguirá sosteniendo la oportunidad de este y otros ripios: «el aire decididamente popular facilita incluso alguna presencia de lo que en rigor crítico señalaríamos como ripio, dato este que fortalece nuestra convicción de que sin el adobo de algunos ripios salados y de algunos rumbosos lugares comunes no hay canción que de verdad se haya convertido en creación predilecta de las gentes» (De Miguel Martínez, 2018: 107).

No obstante, también pueden localizarse casos ubicados ya en el final de la canción y más próximos al funcionamiento explicado por Ricks. Veamos algunos ejemplos. En «Los perros del amanecer» (*Htg*, 88) Sabina añade un verso más a un modelo de estrofa de seis que ha usado varias veces en la canción y una rima más a lo que hasta entonces había sido solo un binomio. Ese verso, además, contiene el título de la canción, que no se menciona con anterioridad. El recurso queda más claro observando la estrofa final junto con, por ejemplo, la anterior:

Cuando los besos saben a alquitrán,
cuando las almohadas son de hielo,
cuando el enfermo aprende a blasfemar,
cuando no salen trenes para el cielo,
a la hora de maldecir,
a la hora de mentir.

Cuando marca sus cartas el tahúr
y rompe el músico su partitura
y vuelve Nosferatu al ataúd
y pasa el camión de la basura,
a la hora de crecer,
a la hora de perder,
cuando ladran los perros del amanecer.

Algo similar ocurre con «Esta boca es mía» (*Ebm*, 94), cuya última estrofa completa rompe el esquema de rima precedente y también introduce por primera vez ya no el título de la canción sino el del álbum, circunstancia que adquiere todavía más valor si se tiene en cuenta que esto sucede en la última canción del disco, que en consecuencia termina justo con el sintagma que le da nombre:

La guerra que se acerca estallará
mañana lunes por la tarde
y tú en el cine sin saber
quién es el malo, mientras la ciudad
se llena de árboles que arden
y el cielo aprende a envejecer.

Y sal ahí,
 a defender el pan y la alegría,
 y sal ahí,
 para que sepan
 que
 esta boca es mía.

El aprovecharse de ese último verso, marcándolo además en su rima, para introducir alguna clase de información nueva no se restringe únicamente a los títulos de las canciones. Valga como ejemplo el caso de «Mi primo El Nano» (*Ymmc*, 96), que está dedicada a Serrat y plagada de alusiones a su figura y a su obra, pero en la que no se menciona su nombre —no su apellido, que es más reconocible y que Sabina se permite ocultar— hasta el último verso de la canción, que además rompe con claridad un esquema de rima que queda en ABAB ABABb:

Harto ya de estar harto de las fronteras
 va pidiendo escaleras para subir
 de tu falda a tu blusa, toca madera,
 tendría que estar prohibido un fulano así.

Detrás está la gente que necesita
 su música bendita más que comer
 y el siglo que deshoja su margarita.
 Yo, de joven, quisiera ser como es
 mi primo Joan Manuel.

Pero también hay letras en las que Sabina sencillamente se sirve de la posibilidad de romper la rima para darle una conclusión a la canción, sin necesidad de que esta deba resolver algún pequeño misterio, como sucede en «Viridiana» (*Ymmc*, 96), «No permita la Virgen» (*Dc*, 02) o «A vuelta de correo» (*Dp*, 03). Esta última, por ejemplo, termina con un estribillo cuyo último verso no rima con ninguno de los anteriores, circunstancia que no se produce ni en la anterior reproducción del estribillo ni en las demás estrofas —el esquema de la estrofa queda en ABbaCDCde—:

Cartas al bulevar del malvivir,
también llamado de los sueños rotos,
adjunte un par de fotos
de frente y de perfil,
a vuelta de correo irá la mía,
con pose de poeta parnasiano,
ufano de tenerla todavía
más larga que Cyrano...
de Bergerac.

6. SEMANTISMO Y ORIGINALIDAD DE LA RIMA

Por último, debe tenerse muy en cuenta el significado de las rimas. En páginas anteriores nos hemos ocupado de aspectos relacionados con la disposición de la rima en el verso y/o la estrofa, su carácter eufónico y, aunque más brevemente, su rasgo rítmico. Pero con la mención anterior a las rimas poco originales hemos inaugurado también cierta valoración semántica de este fenómeno, cuya exploración creemos conveniente desarrollar con algo más de profundidad. En su estudio de las letras de Dylan, Ricks (2016: 41-57) explica que una de las bondades del de Minnesota a la hora de rimar es hacerlo mediante rimas metafóricas. Él mismo aclara el concepto: «la rima es una de las formas que puede adoptar la metáfora, pues no en vano constituye la percepción de la consonancia y la disonancia, de la similitud y la disimilitud a un tiempo: una chispa de simultaneidad» (Ricks, 2016: 42). Ricks ejemplifica varias veces este fenómeno con canciones del propio Dylan, pero quizás uno de los ejemplos más ilustrativos sea el que surge de observar los dos versos de «Idiot Wind», del álbum *Blood on the Tracks* (Columbia Records, 1966), en los que rima las palabras *calavera* y *Capitolio* —«blowing like a circle round my skull / from the Coulee Dam to the Capitol»—:

Se trata de una verdadera rima: primero por lo que implica ser la cabeza del estado (y el cuerpo político), pero también por la relación que el Capitolio mantiene con la calavera (otra de esas cúpulas blancas), con la cual, además, rima de forma desconcertante. Una rima imperfecta, juzgada perfectamente (Ricks, 2016: 42-43).

Aunque no solo Ricks ha observado la capacidad significativa de la rima, también Martínez Cantón (2010: 71) ha comentado que tiene la cualidad de generar «asociaciones semánticas muy ricas y sugerentes» y Domínguez Caparrós (1999a: 152) ya defendió mucho antes su importancia para el establecimiento del «semantismo de un poema». Pero si nos restringimos estrictamente a la función metafórica que Ricks atribuye a varias de las rimas de Dylan, quizás resulte apropiado traer a colación un planteamiento de Turčány (1975: 242-249), que entiende que la rima posee, además de una función eufónica, otra significativa, y en consecuencia propone el concepto de metáfora vertical, formulado a partir de la metáfora horizontal, que sería la común. Hrabák (1977: 146) ha sintetizado muy bien la idea: «sémantická funkce rýmu plní vlastně úlohu metaforý tím, že konfrontuje významy v rýmujících se členech».

Es precisamente el concepto de la metáfora vertical el que posibilita lecturas semánticamente interpretativas de las rimas de Dylan, un valor literario que también se puede identificar en las letras de Joaquín Sabina⁸. Podríamos clasificarlas en dos grupos: las que establecen relaciones de similitud y de diferencia. Comencemos por ver ejemplos de las primeras. En «Eh, Sabina» (*Rr*, 84) el apellido del cantante rima con *nicotina*, algo nada despreciable si se tiene en cuenta la imagen de fumador empedernido que a lo largo de las décadas ha mantenido siempre un Sabina que en esta canción resulta ser protagonista en tanto que se le está presentando poco menos que como un amigo de los vicios con pasmosa indiferencia por los peligros que conllevan. Otro caso sería el que se establece entre *pan* y *Adán* en «Güisqui sin soda» (*Jyp*, 85) y «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88) por las evidentes connotaciones religiosas de ambos sustantivos, que además vendrían a unir referencialmente el Antiguo y el Nuevo Testamento. De igual modo sucede en «Locos de atar»

⁸ Conviene llamar la atención sobre cómo el humor referido en el cuarto apartado y la relación de la rima con la metáfora conducen a los dos ingredientes de la sencilla ecuación ramoniana de la greguería —«humorismo + metáfora: greguería» (Gómez de la Serna, 1947: 18)—, aunque se trate de un tándem que no aplica a todas estas composiciones (Cardona, 1982: 20). Esta relación, en la greguería, la encuentra Hoyle (1989: 283) instaurada a propósito en la incongruencia: «una metáfora identifica dos cosas dispares; el humor también suele relacionar cosas incongruentes; y en la misma greguería es incongruente la relación entre humor y metáfora. Por “incongruente” entiendo algo que no concuerda con la razón, algo ilógico». Sería, quizás, el ingrediente de la greguería que le faltaría a las rimas humorísticas y/o semánticas de Sabina.

(*Htg*, 88) cuando se riman *piel* y *placer*, en «Y si amanece por fin» (*Mp*, 90) con *cama* y *dama*, o en «Peces de ciudad» (*Dc*, 02) con *libertad* y *volar*. Más evidente incluso, y quizás más simbólico, resulta en «Violetas para Violeta» (*Vr*, 09), donde el nombre y el apellido de Violeta Parra, a quien está dedicada la canción, riman con *poetas* y *guitarra* respectivamente. Y un ejemplo particularmente sutil del empleo de esta asociación semántica de similitud en la rima sería el presente en «Con la frente marchita» (*Mp*, 90), una canción profundamente argentina en lo temático en la que Sabina, en dos versos sublimes —«te morías por volver / “con la frente marchita” cantaba Gardel»— no solamente cita uno de los versos más famosos del tango más célebre de Gardel, sino que se permite hacer rimar el nombre de la canción, «Volver», con el de su cantor. Por otro lado, están aquellas vinculaciones semánticas de las rimas destinadas a mostrar una relación basada en la puesta en contacto de dos significados parcial o totalmente opuestos, lo que genera rimas bastante sugerentes. Por ejemplo, el inicio de «Que se llama soledad» (*Hdh*, 87) —«algunas veces vuelo / y otras veces / me arrastro demasiado a ras del suelo»— ya introduce mediante la rima entre *vuelo* y *suelo* el sentimiento de desazón que está experimentando el yo de la letra; en «Eva tomando el sol» (*Htg*, 88) el objetivo de la canción, trasponer el mito de la expulsión del Paraíso a un tiempo actual, se evidencia en una de sus primeras rimas, la que pone en contacto *piso* y *paraíso*; en «Pobre Cristina» (*Mp*, 90), una canción que se articula en torno a las desventajas de la cárcel de oro en la que vive su protagonista, la rima entre *limusinas* y *propinas* prácticamente ilustra los dos mundos que continuamente se barajan en la canción; en «Barbi Superestar» (*19d*, 99) la rima entre *altar* y *abortar* refuerza el dramatismo del giro que sufre la vida de la protagonista; y en «Leningrado» (*Lnt*, 17) el desmantelamiento de la visión idílica de la Unión Soviética, que se desmorona como un castillo de naipes, queda patente en la rima entre *oro* e *inodoro*.

Aunque el propio Ricks (2016: 44) acepta que interpretaciones como estas puedan tratarse sencillamente de coincidencias y no de un recurso expresamente empleado por el autor, el significado aplicable a la relación de los términos rimados está ahí, al igual que sucede con las figuras retóricas en un texto literario, que puede darse por hecho que el autor las emplea conscientemente —las más de las veces se interpreta así, y las más de las veces es así— pero nada garantiza que tal aliteración, tal símil o tal

paralelismo no hayan sido una feliz coincidencia. Lo que desde luego es innegable es que las metáforas verticales, o las asociaciones de rimas con valor semántico, aportan significación y calidad literaria al texto, a las letras, y por lo tanto es justo que las refiramos. En muchos de los casos, a diferencia de los hallados por Ricks en el cancionero de Dylan, podría argumentarse que no se trata tanto de un uso metafórico de la rima como de la puesta en contacto mediante esta de dos voces cuya conexión reviste originalidad. Esa, de hecho, es una de las grandes virtudes de Sabina, que ha regalado a sus oyentes y lectores una buena nómina de rimas originales y bien pensadas⁹. Por ejemplo *profetas* y *poeta* en «Siete crisantemos» (*Ebm*, 94); *purgatorio* y *dormitorio* en «Y sin embargo» (*Ymmc*, 96); *extremaunción* y *canción*, y *monaguillo* y *estribillo*, en «A mis cuarenta y diez» (*19d*, 99); o muchas de las rimas que componen «La del pirata cojo» (*Fyq*, 92), que no es sino un juego de ingenio en el que *Cádiz* puede rimar con *Titanic*, *harén* con *Jerez*, o *New York* con *religión*. Pero quizás en aquello de resaltar el ingenio de las rimas sabinianas lo más interesante sea mencionar su gusto por lo que podríamos llamar la rima postmoderna, de la que abundan ejemplos en su cancionero: *ordenador* y *corazón* en «Medias negras» (*Mp*, 90), *cubata* y *gata* en «Y nos dieron las diez» (*Fyq*, 92), *peluqueras* y *primavera* en «Aves de paso» (*Ymmc*, 96), *guantera* y *caderas* en «Una canción para la Magdalena» (*19d*, 99), *cruz* y *autobús* en «Cerrado por derribo» (*19d*, 99), *amor* y *colesterol* en «Pero qué hermosas eran» (*19d*, 99), o *carmín* y *peluquín* en «Lágrimas de plástico azul» (*Dc*, 02). Muchos de estos casos podrían también considerarse próximos a ese concepto metafórico de la rima que Ricks, con tan aparente facilidad, localiza en las rimas de Dylan, del mismo modo que podría entenderse que sus hallazgos parecen más pensados que los que pueden encontrarse en las letras de Sabina. En cualquier circunstancia, y habida cuenta de la alta estima en la que poetas como Benítez Reyes tienen la capacidad de rimar de Sabina, no sería de extrañar que buena parte de los casos vinculables con lo explicado anteriormente fueran fruto de su ingenio, y no de casualidades detectadas por sus exégetas. Citamos unas palabras del gaditano que de paso sintetizarán mucho de lo dicho en las páginas anteriores:

⁹ No es de extrañar, a tenor de lo que hasta ahora se ha visto, que Nappo (2021: 141) ubique a Sabina en una esfera distinta de la del letrista promedio en cuanto a la propensión a un empleo de la rima que define como sobresaliente y casi obsesivo.

El ingenio verbal de Joaquín está fuera de toda duda. Se le ocurren rimas que no creo que se le pudieran ocurrir a nadie más, y no por extravagantes, sino porque da la impresión de que estaban ahí y nadie las había olido antes que él. Joaquín tiene un desgarrón quevedesco. Y no padece prejuicios a la hora de jugar al retruécano, a la rima estridente, a las asociaciones inesperadas de palabras o de conceptos... Y todo le fluye y le encaja con una naturalidad asombrosa, tanto en sus poemas como en sus canciones (*apud* Valdeón, 2017: 369).

6. CONCLUSIONES

El cancionero de Joaquín Sabina, como se ha podido apreciar en las páginas anteriores, se erige como un nutrido y variado muestrario de rimas. El hecho de que el género canción necesite casi obligadamente del empleo de la rima contribuye, por supuesto, a esta presencia, pero no cabe duda de que responde también a una decisión estilística de un Sabina que tiene en el verso rimado uno de los pilares de su poética, tanto en lo que se refiere a la escritura de canciones como de poemas. En lo concerniente a las letras de las primeras, podemos concluir tres aspectos. El primero es que Sabina se muestra plenamente consciente de que está rimando en letras de canciones, lo que no solo le permite tomarse licencias como la de rimar con mayor frecuencia plurales con singulares, sino que le posibilita el emplear la rima como un recurso estructurador de la canción. En ese sentido, son destacables las estructuras simétricas que emplea —entre las que sobresalen la rima cruzada y la gemela— así como el recurso de romper la previsibilidad de la rima para marcar cambios en el devenir de una letra; pero también debe ponerse en valor el uso de la rima para con el ritmo de la canción, circunstancia que se manifiesta especialmente en el uso *ex professo* de ripios y rimas reiterativas para acentuar ritmos o en el empleo de rimas internas para subrayar el carácter rimado de la letra, que en ocasiones se construye con base en versos extensos. La segunda conclusión a la que podemos llegar es que Sabina utiliza con frecuencia rimas capaces de aportar valor semántico, sea a través de la metáfora vertical o mediante una vía semántica más sencilla, lo que en ocasiones va ligado con y refuerza a unas rimas de original selección, entre las que cabe destacar cierto gusto por el empleo de elementos postmodernos para su creación. Todo ello

nos conduce a la tercera y última conclusión que, de manera general, puede extraerse de las páginas anteriores: que Joaquín Sabina, además de acudir a la rima de formas que enriquecen la condición de letras de canción de sus textos, confiere a su uso una dignidad y calidad que contribuyen a valorar su cancionero como lo que es, una de las más destacables manifestaciones de la literatura en español de las últimas décadas.

ABREVIATURAS DE LA DISCOGRAFÍA CITADA DE JOAQUÍN SABINA

- 19d*, 99: *19 días y 500 noches* (BMG-Ariola, 1999).
Al, 05: *Alivio de luto* (Sony BMG, 2005).
Dc, 02: *Dímelo en la calle* (Sony BMG-Ariola, 2002).
Dp, 03: *Diario de un peatón* (Sony BMG, 2003).
Ebm, 94: *Esta boca es mía* (BMG-Ariola, 1994).
Fyq, 92: *Física y química* (BMG-Ariola, 1992).
Hdh, 87: *Hotel, dulce hotel* (BMG-Ariola, 1987).
Htg, 88: *El hombre del traje gris* (BMG-Ariola, 1988).
Inv, 78: *Inventario* (Movieplay, 1978).
Jyp, 85: *Juez y parte* (BMG-Ariola, 1985).
Lnt, 17: *Lo niego todo* (Sony Music, 2017).
Mc, 80: *Malas compañías* (Epic-Ariola, 1980).
Mp, 90: *Mentiras piadosas* (BMG-Ariola, 1990).
Rr, 84: *Ruleta rusa* (Epic-Ariola, 1984).
Vr, 09: *Vinagre y rosas* (Sony BMG, 2009).
Ymmc, 96: *Yo, mí, me, contigo* (BMG-Ariola, 1996).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARDONA, Rodolfo (1982): «Introducción a la “greguería”». En Gómez de la Serna, Ramón: *Greguerías*. Madrid: Cátedra, 15-31.
- DALBOSCO, Dulce María (2021): «La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción». *Oceanide*, 14, 67-76 (<https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.68>).
- DALMONTE, Rossana (2002): «El concepto de expansión en las teorías relativas a las relaciones entre música y poesía». En Alonso, Silvia (comp.): *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, 93-115.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2008): *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2018): «Sabina canta historias (técnicas y recursos de un narrador en canciones)». En Laín Corona (2018: 89-159).
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio (2021): «La canción ligera, la canción de autor, ¿objetos de estudio filológico?». En Noguero y San José Lera (2021: 27-40).
- DEVOTO, Daniel (1995): *Para un vocabulario de la rima española*. París: Séminaire d'études médiévales hispaniques de l'Université de Paris-XIII.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999a): *Estudios de métrica*. Madrid: Castalia.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (1999b): *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José (2014): *Métrica española*. Madrid: UNED.
- ECO, Umberto (1984): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2017): «Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: propuestas teóricas y metodológicas». *Dirāsāt Hispānicas. Revista Tunecina de Estudios Hispánicos*, 4, 127-136 (<https://doi.org/10.5281/zenodo.6322387>).
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1947): *Greguerías completas*. Barcelona: José Janés.
- HRABÁK, Josef (1977): *Poetika*. Praga: Československý Spisovatel.
- HOYLE, Alan (1989): «El problema de la greguería». En Neumeister, Sebastian (coord.): *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. 18-23 agosto 1986. Berlín*, vol. II. Frankfurt: Vervuert, 283-292.
- LAÍN CORONA, Guillermo (ed.) (2018): *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*. Madrid: Visor.

- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2010): «Innovaciones en la rima: poesía y rap». *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 8, 67-94 (<https://doi.org/10.5944/rhythmica.13095>).
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2016): *Sabina. No amanecer jamás*. Barcelona: Blume.
- MENÉNDEZ FLORES, Javier (2018): *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. (Edición revisada y actualizada)*. Barcelona: Libros Cúpula.
- NAPPO, Daniel J. (2021): *The Poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*. Londres-Lanham (Maryland): Lexington Books.
- NEIRA, Julio (2018): «Los sonetos de Sabina». En Laín Corona (2018: 251-281).
- NOGUEROL, Francisca (1992): «El grado pleno de la escritura: análisis semiótico de un texto de Joaquín Sabina». En: *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica (Descubrir, inventar, transcribir el mundo)*. Sevilla, 3-5 de diciembre de 1990, vol. I. Madrid: Visor, 429-435.
- NOGUEROL, Francisca y San José Lera, Javier (eds.) (2021): *Entre versos y notas. Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger.
- ORTUÑO CASANOVA, Rocío (2018): «Atlas de lugares sabinianos». En Laín Corona (161-201).
- RICKS, Christopher (2016): *Dylan poeta: visiones del pecado*. Madrid: Libros de la Catarata.
- ROMANO, Marcela (1991): «En torno a una canción “diversa”». *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1, 135-143 (<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199>).
- ROMANO, Marcela et al. (dir.) (2021): *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUEDEM.
- RUWET, Nicolas (2002): «Función de la palabra en la música vocal». En Alonso, Silvia (comp.), *Música y literatura. Estudios comparativos y semiológicos*. Madrid: Arco/Libros, 63-92.
- SABINA, Joaquín (2010): *Con buena letra III*. Barcelona: Temas de Hoy.
- SABINA, Joaquín y Prado, Benjamín (2017): *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Barcelona: Planeta.
- TURČÁNY, Viliam (1975): *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: VEDA.
- VALDEÓN, Julio (2017): *Sabina. Sol y sombra*. Valencia: Efe Eme.

ZAMARRO GONZÁLEZ, Justo (2017): *Estética literaria en la obra de Joaquín Sabina: simbología de la desesperación en el cancionero*. Tesis doctoral. Universität Wien (<http://doi.org/10.25365/thesis.49614>).

Javier SOTO ZARAGOZA
Universidad de Almería
javiersoto@ual.es
<https://orcid.org/0000-0002-1191-8947>