

“La Biblia y el calefón”: notas sobre la tradición bíblica en las canciones de Joaquín Sabina*

“La Biblia y el calefón”: notes on the biblical tradition in Joaquín Sabina’s songs

MICAELA MOYA

Universidad de Salamanca

m.moya@live.com.ar

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3175-8661>

Recibido: 07.04.2022. Aceptado: 07.11.2022.

Cómo citar: Moya, Micaela (2023). “La Biblia y el calefón’: notas sobre la tradición bíblica en las canciones de Joaquín Sabina”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 33: 119-147.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia/33.2023.119-147>

Resumen: *La Biblia* es un intertexto central y recurrente en la poética de Joaquín Sabina. Inicialmente, este trabajo tiene como fin proponer algunos de los motivos que expliquen la relevancia del texto religioso en sus canciones. Pero, sobre todo, busca identificar y rastrear estas referencias para, luego, poner de manifiesto cuáles son los distintos modos en los que se insertan en la producción musical de Joaquín Sabina. En este sentido, proponemos un esquema que divida las referencias bíblicas en tres categorías: la reescritura de pasajes de la *Biblia*, la mención o referencia a personajes y/o escenas del texto religioso y, por último, un último grupo que contempla canciones que reflexionan sobre la vivencia personal de la religión.

Palabras clave: Joaquín Sabina; Biblia; religión; canción de autor española; intertextualidad

Abstract: *The Bible* is a central and recurrent intertext in Joaquín Sabina's poetry. Initially, the aim of this paper is to propose some of the reasons that explain the relevance of the religious text in his songs. But, above all, it seeks to identify and trace these references to reveal the different ways in which they are inserted into Joaquín Sabina's musical production. In this sense, we propose a scheme that divides the biblical references into three categories: the rewriting of biblical passages, the mention or reference to characters and/or scenes from the religious text and, finally, a last group that includes songs that show the personal experience of religion.

Keywords: Joaquín Sabina; Bible; religion; spanish author song; intertextuality

* Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Salamanca, cofinanciada por el Banco Santander.

INTRODUCCIÓN

Dentro de la producción de Joaquín Sabina¹, las referencias a la tradición bíblica son numerosas. Las razones por las que el componente religioso predomina en las canciones del cantautor de Úbeda pueden hallarse tanto en su propia biografía como en la influencia de algunos de sus más importantes referentes musicales. Respecto al primer punto, la formación iniciática de Sabina se produce durante el franquismo. Sabido es que, para el régimen, la religión ocupaba un lugar central y era uno de los pilares en la formación de los niños. Por poner solo algunos ejemplos de esto: en plena Guerra Civil, una Orden de 21 de septiembre de 1936 reimplantó la religión en el currículo escolar, materia que había dejado de ser obligatoria durante la Segunda República. Además, con la victoria del franquismo, la Iglesia tuvo aún más poder y comenzó a tener control sobre todos los centros educativos. Esta cuestión se refuerza aún más en el caso del joven Joaquín, que cursó su educación primaria y secundaria en colegios religiosos: primero se formó con monjas carmelitas y luego en un instituto salesiano. Su familia, como se aprecia en lo que respecta a las decisiones escolares, era profundamente religiosa. Señala al respecto Javier Menéndez Flores, acudiendo a las palabras del propio Sabina:

En una entrevista publicada en *Cambio* 16 a principios de 1986, definió a su familia del siguiente modo «Yo pertenezco a una de esas familias honestas, avaras y cristianas hasta la médula que no son chica ni limoná, y que se quitan el dinero de la comida para que el hijo vaya a un colegio decente» (Menéndez Flores, 2018: 28- 29)

La infancia de Joaquín Sabina estuvo signada por un fuerte influjo religioso. Sin embargo, ni siquiera durante su escolaridad, el cantante le otorgó un papel relevante a la religión. Por el contrario, durante su juventud asistimos a sus primeras incursiones artísticas:

¹ A estas alturas, está claro que los estudiosos de la literatura deben contemplar la canción de autor como uno más de sus objetos de estudio. Sin embargo, y especialmente en un trabajo que tiene como objeto de estudio la obra de Joaquín Sabina, es ineludible mencionar la inmensa labor de Marcela Romano, quien abogó, reiterada y sostenidamente, por la necesidad de estudiar la canción de autor en el marco de la literatura hace más de tres décadas (1991, 1994).

Volviendo a un Sabina todavía en formación, nos queda por apuntar que acudió al colegio de las Carmelitas (¡ay, si aquellas monjas levantaran la cabeza para ver en lo que se convirtió aquel niño a pesar de sus esfuerzos!), sin que ni rosarios ni avemarías fusilaran el gusanillo de usar las palabras creativamente. Así que con catorce años comenzó a escribir poemas y a montar bandas (...) De Carmelitas pasó a estudiar bachillerato en Salesianos. Suponemos que Jerónimo y Adela no desesperaban en su firme intención de encaminar los pasos de su hijo hacia Dios, y no bajo las faldas de mujeres y sonetos, a pesar de que ya comenzaba a ser un buen lector. (Sierra Ballesteros, 2019: 14-15)

Por otro lado, otra de las razones que explica la amplia presencia de la tradición bíblica en la producción del cantautor de Úbeda se vincula con sus referentes musicales. A la hora de hablar de las principales influencias de Joaquín Sabina, son ineludibles Bob Dylan y Leonard Cohen². Sabemos que Sabina entra en contacto con el mundo anglosajón a partir de su exilio en Londres, comprendido entre 1970 y 1977. Los vínculos con estas dos figuras han sido puestos de manifiesto en numerosas ocasiones por el cantante español, tanto en entrevistas o artículos periodísticos³ como en sus propias letras (recordemos, por ejemplo, que en “Lo niego todo” dice sobre sí mismo “Ni cantante de orquesta/ni el Dylan español” (Sabina y Prado, 2017: 54)). Incluso, Sabina ha traducido, de manera libre y con distintas modulaciones, a ambos cantantes. En el caso de Dylan, en su etapa de *La Mandrágora*, el cantante español reversionó en “Man gave names to all the animals” (del disco *Slow train coming*) y la que convirtió en “El hombre puso nombre a los animales”, una traducción que lejos está de ser literal porque solo recupera la idea general de la canción de Dylan, dotándola de una carga irónica y humorística de la que la versión original carece. Por su parte, las traducciones de Sabina a Cohen fueron reunidas por Javier García Rodríguez en *Old Ideas Cohen. Viejas versiones*

² Sobre el vínculo entre Cohen y Sabina es interesante el trabajo que hace Javier García Rodríguez. El mismo puede encontrarse en la antología *Old Ideas Cohen. Viejas ideas versiones libérrimas Sabina* (2020) que recupera las traducciones que Sabina realiza de Cohen, y que el mismo García Rodríguez preparó y prologó, así como también en el capítulo a cargo del investigador, “De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen”, incluido en *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura* (2021) (Romano, Lucifora y Riva (dir))

³ Por citar solo un ejemplo, cuando Bob Dylan recibió el Premio Nobel de Literatura en 2016, Sabina escribió un sentido artículo en *El País* celebrando el premio y dando cuenta de la importancia de Dylan en su propia producción.

libérrimas Sabina en 2020, aunque también tienen su correlato en el formato de canción, por poner un ejemplo de esto “There is a war” de Leonard Cohen se reescribe en la producción de Sabina como “Pie de guerra”. Tal como indica el título de la antología que las reúne, las traducciones de Cohen tampoco son literales. Como podemos observar, la relevancia de estas dos figuras es insoslayable y evidente en distintas aristas de la producción de Joaquín Sabina y el aspecto que nos convoca no es, en este sentido, una excepción. De este modo, tanto en la producción del estadounidense como en la del canadiense, encontramos que la religión ocupa un lugar central en sus poéticas⁴. En el caso de Dylan, aunque de origen judío, se convierte al cristianismo a finales de los setenta y este cambio personal se ve reflejado en su producción musical. En sus discos *Slow Train coming* (1979), *Saved* (1980) y *Shot of love* (1981) el tema religioso tiene un rol protagónico⁵, lo que, incluso, puede verse en las mismas portadas de los álbumes. En lo que respecta a Leonard Cohen, también de origen judío, el tratamiento de la religión es una constante en su producción musical. A diferencia de Dylan, y en consonancia con el caso de Sabina, no se concentra en un período determinado, sino que recorre todo su quehacer⁶.

⁴ *Aleluya: mística y religiones en el rock* (2021), el libro que publicó recientemente Alberto Manzano, resulta especialmente productivo para profundizar en este aspecto. Aquí el autor se propone ahondar en el lugar que ocupa la religión en las producciones Bob Dylan, Leonard Cohen, Cat Stevens y George Harrison, entre otros.

⁵ Algunos ejemplos del rol de la religión en la obra de Bob Dylan son las canciones: “When you gonna up” (del disco *Slow train coming*): “There’s a man up on a cross and he’s been crucified/ Do you have any idea why or for who he died?” (Hay un hombre y fue crucificado ¿Tienes alguna idea de por qué o por quién él murió?). “Saved” (Del disco *Saved*): “I’ve been saved / by the blood of the lamb / saved / by the blood of the lamb / saved / saved/ and I’m so glad / Yes, I’m so glad / I’m so glad / So glad / I want to thank You, Lord / I just want to thank You, Lord / Thank You, Lord” (He sido salvado por la sangre de un cordero, salvado, salvado y estoy feliz. Sí, estoy feliz. Estoy feliz, tan feliz que quiero agradecerte a ti, Señor. Sólo quiero agradecerte, Señor. Gracias, Señor) (Las traducciones son nuestras).

⁶ Por citar solo algunos ejemplos, podemos observar referentes religiosos en la producción de Cohen en: “Suzanne” (*Songs of Leonard Cohen* [1967]): “And Jesus was a sailor / he walked upon the water / and he spent a long time watching / from his lonely wooden tower / and when he knew for certain / only drowning men could see him” (Y Jesús era un marinero, él caminó sobre el agua y pasó mucho tiempo mirando desde su torre de madera solitaria y entonces lo supo con certeza: solo los ahogados podían verlo) Hallelujah (*Various Positions*, [1984]): “I did my best, it wasn’t much, I couldn’t feel, so I tried to touch / I’ve told the truth, I didn’t come to fool you / and even though it all went

Sin embargo, la mirada del cantante de Úbeda sobre la religión no obedece, como en los casos de Dylan y Cohen, a una verdadera vivencia espiritual. Sabina ha declarado, en más de una ocasión, su condición de ateo:

Yo soy ateo gracias a Dios como decía don Luis Buñuel. Yo estuve ocho años en un colegio religioso, fui un niño de comunión diaria, tengo la casa llena de vírgenes, y no me refiero a mis novias porque yo soy un caballero. *La Biblia* es un libro muy hermoso y por eso soy un cantante muy bíblico. Después de Bob Dylan... pero es que él es muy bíblico, hasta tiene una foto con el Papa... Y si yo me lo encontrara inmediatamente también le diría “¿Te importa que me haga una foto contigo?” (Sabina, 2005b)

Este último suceso que menciona Sabina, el encuentro entre Dylan y el papa, es productivo para diferenciar sus poéticas. El cantante español ha manifestado abiertamente su disconformidad frente al hecho de que Dylan haya cantado al papa⁷. En cambio, la mirada de Sabina frente a la máxima autoridad de la Iglesia siempre es algo mordaz: en la entrevista citada lo toma por una celebridad más, sin ningún valor agregado y posteriormente, en una entrevista televisiva que brindó en 2016 al programa *El Hormiguero*, afirma en relación con el papa Francisco: “A mí me tiene muy preocupado el papa (...) creo que es muy peligroso, a diferencia de los anteriores, porque este cree en Dios”⁸. Una última declaración sobre su vivencia de lo religioso podemos encontrar en *Sintiéndolo mucho*, el documental sobre su vida, dirigido por Fernando León de Aranoa, que se ha estrenado recientemente. Allí, en un acto en su Úbeda natal, Sabina se define a sí mismo como: “anarquistón, liberalón y ateo semanasantero” (León de Aranoa, 2022). Su propia autotfiguración, que juega abiertamente

wrong / I'll stand before the Lord of Song with nothing on my tongue but Hallelujah” (Hice lo mejor que pude, no fue mucho, no podía sentir, así que traté de tocar, he dicho la verdad, no vine a engañarte, y aunque todo salió mal, me pondré delante del Señor de la Canción sin nada en mi lengua, pero Aleluya) (Las traducciones son nuestras).

⁷ En *Las huellas de Dylan* (2006), el documental a cargo de Fernando Merinero, Sabina muestra su completa disconformidad: “Querido Bob, ¿pa’ qué carajo...? ¿Qué necesidad hay de cantar delante del papa?” y ante la pregunta del periodista de por qué creía que lo había hecho, el cantante de Úbeda responde “no lo sé. Pero me enfadé muchísimo. Venga, hombre, por favor”. El fragmento citado puede verse en: <https://www.youtube.com/watch?v=UnwDkRXID00&t=574s>

⁸ La entrevista está disponible aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=k57PFaWHV0>

con los opuestos⁹, otorga otra pincelada a su vivencia de la religión y es muy productiva para pensar en el tratamiento de lo bíblico en su producción: no cree en Dios, pero acude a la imaginería religiosa de la Semana Santa como un elemento cultural indispensable e ineludible. De igual modo, la Biblia es para Sabina “un libro muy hermoso” (2005b), un texto imprescindible para entender su producción, pero desprovisto de su carácter sacro.

1. UNA POSIBLE CLASIFICACIÓN DE LAS REFERENCIAS BÍBLICAS EN LAS CANCIONES DE JOAQUÍN SABINA

Como hemos señalado, las referencias bíblicas en la producción de Joaquín Sabina son numerosas y uno de los principales objetivos de nuestro trabajo será clasificarlas. Nuestra propuesta, entonces, delimitará tres grupos, tomando en consideración de qué manera se inserta el texto bíblico en cada uno de ellos. De este modo, proponemos: uno inicial en el que se reescriben ciertos pasajes de la Biblia que toman a sus personajes y ciertas características de la narración para, luego, adaptarlas a un contexto contemporáneo. Un segundo grupo contempla menciones o referencias a sucesos o personajes bíblicos pero que, a diferencia del primer grupo, no constituyen el eje temático ni aportan estructura narrativa a la canción. Este es el grupo más voluminoso dentro de la producción de Sabina y nos permite, a su vez, efectuar una subdivisión en función del elemento religioso recuperado. Finalmente, un tercer conjunto nos propone una vivencia en singular de los rituales religiosos.

La clasificación propuesta se desprende de las relaciones posibles que pueden establecer los textos (la *Biblia*, por un lado y las canciones de Joaquín Sabina, por el otro) entre sí. En este sentido, son ineludibles los aportes de Gerard Genette, en su ya clásico *Palimpsestos*. Así, desde la mirada del teórico francés, las canciones del primer grupo que hemos definido se vinculan con los textos bíblicos mediante el procedimiento textual de hipertextualidad. La hipertextualidad, el tipo de transtextualidad que más interesa al autor de *Palimpsestos*, y se define como “toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del

⁹ Esta imagen sobre sí mismo continuará poblándose de opuestos. Otro ejemplo de este es que el cantante se declara “amante de los animales, pero taurino” (León de Aranoa, 2022).

comentario” (Genette, 1989: 14). De este modo, el teórico francés entiende que el texto surgido “puede ser de orden distinto, tal que B no hable en absoluto de A, pero que no podría existir sin A (...) y al que, en consecuencia, evoca más o menos explícitamente, sin necesariamente hablar de él y citarlo” (Genette, 1989: 14). Las canciones que analizaremos en este primer grupo responden a esta definición: no es posible comprenderlas sin la referencia bíblica, pero esta no se comenta ni se injerta, sino que transforma y reescribe para adaptarla al contexto de su producción. En este último sentido, Genette delimita dentro de la hipertextualidad dos modos: la transformación (que incluye, a su vez, la parodia, el travestimiento y la trasposición) y la imitación (para la que Genette refiere a las formas del pastiche, la caricatura y la continuación). Las canciones de Sabina se sitúan, de manera clara, en el primer grupo, dado que no se imita el léxico ni estilo bíblico, sino que se bebe de la tradición para adaptarla a la sociedad contemporánea.

El segundo grupo que hemos delimitado, también el más numeroso, menciona episodios bíblicos, pero sin necesidad de que ellos constituyan la materia narrativa de las canciones. En este caso, podríamos hablar, en términos de Genette, de una relación de intertextualidad, procedimiento definido por el teórico francés como “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (1989: 10). Dentro de la intertextualidad, Genette refiere a tres procedimientos: la cita, el plagio y la alusión. Sabina recurre, en el corpus que estudiaremos a continuación, esencialmente, a la alusión: “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989: 10). En las canciones que analizaremos en este segundo grupo, no hay una cita directa a la *Biblia*, sino que se acude a ciertas nociones, escenas o personajes del texto religioso. Pero, como indica Genette en la definición de alusión, el lector/espectador debe conocer el texto bíblico para comprender cabalmente la resignificación del elemento que propone Sabina en cada uno de los casos.

El último grupo de canciones, las que proponen una vivencia personal de la religión, no puede apresarse dentro de una de las categorías que propone Genette en *Palimpsestos*. Esto se debe a que, al tratarse de una experiencia personal en relación con la religión, el texto bíblico no se encuentra referido de manera concreta, sino más bien predomina una reflexión en torno a los rituales religiosos o a algunas escenas o personajes

de la *Biblia*. Por tanto, este último grupo más que proponer una relación entre dos textos parece escenificar una lectura posible del texto religioso.

2. REESCRITURAS DE PASAJES BÍBLICOS EN LA PRODUCCIÓN DE SABINA

Aunque consideraremos, más adelante, a “Mi amigo Satán” dentro del último grupo que incluye las vivencias personales de la religión, cierto es que la canción del disco *Malas compañías* (1980) constituye también, en buena medida, un procedimiento de reescritura de la historia de Lucifer. De este modo, la canción narra un encuentro fáustico entre la voz poética y Satán. La figura del diablo tiene como objetivo contar al sujeto poético su versión de la historia, desmintiendo la de los curas (“Es falso lo que te han contado los curas de mí” (Sabina, 2002: 47)), para que, luego, este la difunda al resto de la humanidad (“«cuenta lo que sabes a la humanidad»” (Sabina, 2002: 47)). El Satán de Sabina afirma a su interlocutor: “Hace muchos siglos- me dijo, en el cielo, / hubo una sangrienta revolución. / Un grupo de ángeles nos levantamos / contra el poder absoluto de dios” (Sabina, 2002: 47). Agrega, inmediatamente después, cuáles fueron los efectos de esta rebelión e imagina un escenario posible si las cosas se hubieran producido de otro modo y él hubiese sido el vencedor: “Como todo vencido conocí el exilio, / la calumnia, el odio y la humillación. / Pero te aseguro que, de haber ganado, / ni muerte, ni infierno, ni cinco, ni dos (...) / ni diablo ni dios” (Sabina, 2002 :47). A diferencia de los ejemplos que analizaremos a continuación, la historia de Satanás se encuentra presente en distintos libros de la *Biblia*. Por lo tanto, aquí Sabina reescribe, por un lado, aquellos pasajes que sitúan a Satanás dentro de un grupo de ángeles (Mateo 25, 41; Apocalipsis 12, 9) o lo describen como un querubín y enfatizan en sus rasgos positivos antes de la caída (Ezequiel 28, 15-17), pero también se toman en consideración aquellos pasajes que refieren a la guerra en el cielo (Apocalipsis 12, 4-18) y los que dan cuenta de los castigos que recibió Satán luego de su caída (Mateo 25, 41 y Pedro 2, 4). En este caso, la reescritura de Sabina buscará, sobre todo, darle una perspectiva diferente a la historia y narrarla desde la mirada opuesta a la que presenta la tradición bíblica.

“Eva tomando el sol” del disco *El hombre del traje gris* (1988) es, adoptando un criterio diacrónico, la segunda canción de la producción de

Sabina en la que se puede observar este procedimiento¹⁰. Aquí se propone la recuperación de una escena que se plantea, en algún punto, autobiográfica pero que, al mismo tiempo, reescribe y actualiza el episodio bíblico de Adán y Eva, presente en el Génesis. En ella, una joven pareja de okupas es expulsada de su vivienda-paraíso luego de que una vecina los denunciara a la policía a causa de que la mujer tomaba el sol desnuda. Respecto a una posible lectura autobiográfica, debemos recordar que Sabina vive como okupa en Londres. Así lo cuenta Menéndez Flores en una de las biografías más conocidas del cantante de Úbeda:

En su nuevo destino, y debido a la carencia de posibles, se vio en la necesidad de convertirse por un tiempo en *squatter* (*okupa*), habitando distintas casas abandonadas que, con resignación, instinto de supervivencia y no poco maña, llegaría a transformar en su hogar (Menéndez Flores, 2000: 29)

El carácter autobiográfico se enfatiza con el uso de la primera persona¹¹ que plantea una identificación del sujeto poético con el personaje bíblico. Por otro lado, esta lectura se resalta también con las notas que el propio Joaquín deja al margen en la versión publicada en *Con buena letra*: “Se llamaba... lo tengo en la punta de la lengua” (Sabina, 2002: 86) o a los versos “aunque la tele diera en diferido/ el Real Madrid- Benfica” (Sabina, 2002: 86) les agrega al margen “ganó el Atleti” (Sabina, 2002: 86). Aunque el carácter biográfico se rompe con la única referencia geográfica de la canción, dado que estos *squatters* habitan en Moratalaz, barrio de Madrid.

La pérdida del paraíso es, sin dudas, el gran tema de esta canción que actualiza el paraíso bíblico y lo convierte en un tranquilo piso de *okupas* en Moratalaz. O, en palabras de Rocío Ortuño, “el Paraíso se trae a la tierra, a lo mundano, eliminando su regusto mítico y logrando que el oyente lo reconozca en su cotidianeidad” (2015: 434). Para Maurilio de Miguel el

¹⁰ Al respecto, Rocío Ortuño Casanova apunta: “Aunque no es la primera canción de su elenco protagonizada por personajes bíblicos (en 1980 incluyó ‘Mi amigo Satán’ en *Malas compañías*, por ejemplo), sí que es la primera en la que estos pierden su halo mítico y se integran en la cotidianeidad contemporánea hasta el punto que la voz poética se identifica con uno de los personajes al recrear el mito de la expulsión del Paraíso” (Ortuño, 2015: 433).

¹¹ “Yo me llamaba, Adán, seguramente / tú te llamabas Eva” (Sabina, 2002: 86).

mito del paraíso perdido¹² es uno de los principios rectores de la obra de Joaquín Sabina¹³:

Hay que hablar de un mito siempre presente en la obra del cantautor jienense: el del paraíso perdido. Mucho se ha escrito sobre Sabina, pero pocas veces se ha reparado en las implicaciones que semejante mito le reporta; más concretamente en su fijación por el paraíso perdido, reencontrado y vuelto a perder. Un edén, el terrenal de la Biblia, al que Sabina se refiere sin renunciar a los prototipos de la educación religiosa recibida. (De Miguel, 1993: 6-7)

Lo interesante es que, sin perder de vista la trama central que hace referencia a los okupas, la canción desarrolla un paralelismo constante con lo narrado en el Génesis, en todos los niveles. Así, el comienzo del amor es igualado con el pecado original: “Todo empezó cuando aquella serpiente/ me trajo una manzana y dijo «prueba»” (Sabina, 2002: 86) y, por consiguiente, los protagonistas de esta historia se convierten automáticamente en Adán y Eva. Luego el piso que habitan se compara con un “paraíso terrenal”, en clara alusión al espacio bíblico. El árbol de la ciencia del bien y del mal¹⁴ es, a su vez, una de las ramas que les sale a los cañamones de ketama que plantan los amantes. Como bien señala Ortuño, la vinculación de estos dos árboles resulta consistente en tanto ambos son ilegales y apetecibles a la vez, “ilustrando la rebeldía al margen de la ley humana y divina que deliberadamente no acatan al consumir marihuana/fruta prohibida” (2015: 437). Por otro lado, la vecina delatora, responsable de la expulsión de la feliz pareja del Paraíso, es “la víbora del

¹² Al final del Génesis, Dios expulsa a Adán y Eva del Paraíso por haber comido el fruto prohibido: “Y el Señor Dios dijo: -Si el hombre es ya como uno de nosotros, versado en el bien y el mal, ahora solo le falta echar mano al árbol de la vida, tomar, comer y vivir para siempre. / Y el Señor Dios lo expulsó del paraíso, para que labrase la tierra de donde lo había sacado. Echó al hombre, y a oriente del parque de Edén colocó a los querubines y la espada llameante que oscilaba para cerrar el camino del árbol de la vida” (Génesis 3, 22-24) (Para todas las referencias bíblicas, se tomará la traducción de Luis Alonso Schókel, cuya citación completa se encuentra en la bibliografía). El mito del paraíso perdido, que tiene su origen en el Génesis, es abordado posteriormente por un sinnúmero de manifestaciones artísticas, siendo ineludible la mención al poema *El paraíso perdido* publicado por Milton en 1667.

¹³ Rocío Ortuño (2015) apunta que este mito es también abordado por Bob Dylan en la canción “Gates of Heaven” de *Bringing It All back Home* (1965).

¹⁴ En la teología cristiana, el consumo del fruto del árbol del bien y del mal es el que genera la expulsión de Adán y Eva del Paraíso.

entresuelo”¹⁵ (Sabina, 2002: 86), lo que habilita una lectura desde el texto bíblico, pero también dialoga con lo que culturalmente se entiende como “ser una víbora”. Esta expresión, que tiene también su raigambre en el relato bíblico, se utiliza para nombrar a personas que, como la vecina de la canción, se dedican a criticar por detrás y tienen malas intenciones para con el resto, buscando siempre su propio beneficio. Frente a la imposibilidad de revertir la situación, el sujeto poético se queja: “Y como no teníamos apellidos, / ni hojas de parra, ni un tío concejal” (Sabina, 2002: 86). Dentro de esta enumeración algo ecléctica aparece, con una leve variación, otro elemento perteneciente al Génesis ya que, luego de haber robado la manzana, Adán y Eva se dan cuenta de que están desnudos y deciden taparse con hojas, aunque de higuera¹⁶. La desnudez como un aspecto conflictivo también es retomada en la canción, dado que es fundamentalmente esto lo que incomoda a la vecina y la impulsa a llamar a la policía y, por tanto, provoca la expulsión del paraíso. De igual modo, la desnudez de la Eva del relato bíblico es conflictiva en tanto ella la nota después de cometer el pecado y se asocia, de igual manera, a su expulsión del paraíso. Aunque la Eva de la canción sea consciente de su estado, su desnudez no tiene para ella el carácter negativo que sí presenta para la vecina que la juzga. Para Rocío Ortuño esta visión “cándida” de la desnudez no sería posible sin la referencia al relato bíblico, sin la cual la actitud de Eva portaría un carácter provocador (2015). La canción iguala, por otro lado, al juez que envía la orden de su desalojo con Dios¹⁷. Aunque, en ambos casos, hay motivos para la expulsión de Adán y Eva (cometer el pecado y ocupar de manera ilegal una vivienda), en la canción de Sabina el lector/oyente siente injusta la expulsión de la feliz pareja. El hecho de

¹⁵ Recordemos que la serpiente es también responsable de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso: “La serpiente era el animal más astuto de cuantos el Señor Dios había creado; y entabló conversación con la mujer: -¿Conque Dios os ha dicho que no comáis de ningún árbol del parque? / La mujer contestó a la serpiente: -¡No! Podemos comer de to-dos los árboles del jardín; solamente del árbol que está en medio del jardín nos ha prohibido Dios comer o tocarlo, bajo pena de muerte. / La serpiente replicó: -¡Nada de pena de muerte! Lo que pasa es que sabe Dios que, en cuanto comáis de él, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, ver-sados en el bien y el mal” (Génesis 3, 1-5).

¹⁶ “Se les abrieron los ojos a los dos, y descubrieron que estaban desnudos; entrelazaron hojas de higuera y se las ciñeron. Oyeron al Señor Dios, que se paseaba por el jardín tomando el fresco. El hombre y la mujer se escondieron entre los árboles del jardín, para que el Señor Dios no los viera.” (Génesis 3, 7-9)

¹⁷ “Un juez que se creía dios dispuso / que precintara un guardia nuestro piso, /no quedan / plazas para dos intrusos/en el paraíso” (Sabina, 2002: 86)

que el juez se “crea Dios”, además de reforzar la relación de hipertextualidad con el relato bíblico, otorga a este personaje un carácter negativo y autoritario, dado que el símil propone que su proceder desborda sus posibilidades reales de acción. Esto nos hace pensar en una crítica hacia el sistema judicial que se completa con las acciones violentas del policía encargado del operativo. A este funcionario se lo describe como “un ángel disfrazado de alguacil” (Sabina, 2002: 86), lo que supone una nueva revisión del relato bíblico dado que, en el Génesis, después de expulsar a Adán y Eva del Paraíso, Dios designa a los querubines la protección del árbol de la vida¹⁸. Pero, aunque ángel- alguacil comparte su función de guardián, lejos está de corresponderse con el carácter positivo que portan los ángeles porque el policía designado a realizar el desalojo es muy violento y baja a golpes por la escalera a Eva, con el agravante de que ella ya está embarazada de Caín. La referencia a la manzana vuelve a aparecer sobre el final de la canción con una Eva que vende “manzanas del pecado original” (Sabina, 2002: 86). Este último guiño resulta muy interesante dado que el elemento de la discordia del Génesis reaparece desprovisto de un carácter negativo, en un contexto laboral y cotidiano. El hecho de que Eva esté trabajando, al igual que Adán que canta en las calles, configura otra referencia al texto bíblico, dado que al expulsar a la pareja del Paraíso Dios condena a Eva con dolores de parto y a Adán con el trabajo¹⁹.

“Los cuentos que yo cuento” del álbum *Física química* (1992) recurre nuevamente a los personajes del Génesis y propone versión de la historia que ahora incluye, además de los ya mencionados Adán y Eva, a Abel y Caín. La canción narra lo que ocurre desde el comienzo del amorío entre Adán y Eva hasta que, viejos y traicionados por su propio hijo, habitan una residencia para la tercera edad. Se retoma aquí, inicialmente, la estructura familiar en que Caín y Abel son los dos hijos de esta pareja. Pero la reescritura recupera también ciertos rasgos emblemáticos de los hijos de Adán y Eva: la ambición de Caín y la muerte de Abel a manos de su

¹⁸ “Eché al hombre, y a oriente del parque de Edén colocó a los querubines y la espada llameante que oscilaba para cerrar el camino del árbol de la vida.” (Génesis 3, 24)

¹⁹ “A la mujer le dijo: -Mucho te haré sufrir en tu preñez, parirás hijos con dolor, tendrás ansia de tu marido y él te dominará. / Al hombre le dijo: -Porque le hiciste caso a tu mujer y comiste del árbol prohibido, maldito el suelo por tu culpa: comerás de él con fatiga mientras vivas: brotará para ti cardos y espinas, y comerás hierba del campo. / Con el sudor de tu frente comerás el pan, hasta que vuelvas a la tierra, porque de ella te sacaron; pues eres polvo y al polvo volverás” (Génesis 3, 16-19).

hermano (aunque en la canción no se esclarece su culpabilidad): “A Abel lo liquidaron / y el crimen nunca se aclaró, / apenas se quedaron / solos ya Caín y su ambición, / montaron un negocio/ en el terrenito de papá, / menudo par de socios: / «Caín, demoliciones SA»” (Sabina, 2002: 129). Caín será un joven ambicioso, como en el Génesis, capaz de todo, pero ahora se transformará, además, en un especulador inmobiliario. Maurilio de Miguel apunta la singularidad de “Los cuentos que yo cuento” en relación con la imagen de Caín que aquí porta rasgos negativos, a diferencia de otras manifestaciones del mismo personaje en la producción del cantante²⁰ (1993: 8). Otro aspecto relevante respecto a esta canción es la configuración de Nueva York que reviste una serie de rasgos negativos que parecen plantearla como una Babilonia moderna²¹.

En el disco *Enemigos íntimos* (1998), álbum que Sabina compone en conjunto con el rosarino Fito Páez, encontramos “Lázaro”. Esta canción recupera la escena más conocida de Lázaro de Betania, quien en el Evangelio de Juan resucitó gracias a Jesús²². De este modo, se recuperan las palabras que, popularmente, se cree que Jesús dijo a Lázaro²³ al

²⁰ En otras canciones de Sabina en las que la figura de Caín aparece mencionada no existe una carga valorativa sobre él. Tal es el caso, por ejemplo, de las siguientes:

“Esta boca es mía”: “No dejes que te impidan galopar / ni los ladridos de los perros / ni la quijada de Caín” (Sabina, 2002: 150). “La vida moderna”: “Una secta de hermanos de Caín, / una lágrima por ordenador” (Sabina, 2002: 170). “¿Quién es Caín, quién es Abel?”: “De escuela mística y pagana, / canta acuarelas de Dalí, / pinta novelas dylanianas, / ¿quién es Abel, quién es Caín?” (Sabina, 2002: 283). “Con lo que eso duele”: “Me cansé / del trajín de los caínes y los abeles / con lo que eso duele, / mire usted” (Sabina, 2005a : 305)

²¹ El hecho de que la acción se sitúe en una gran ciudad como Nueva York podría guardar una relación con el *Apocalipsis*. Así, la ciudad norteamericana puede ser vista como una Babilonia de la modernidad (Al respecto, cabe destacar el título del libro de Luis Antonio de Villena *Nueva York/ Babilonia, los años de edad maldita* (2016)) y, en consecuencia, como una ciudad asociada al pecado y al mal. También, en este sentido, cabe apuntar la referencia que recupera Ortuño (2015) al libro de Manuel Vicent, amigo de Joaquín Sabina, *La balada de Caín* (premio Nadal 1986) que, entre otras cosas, narra el traslado de Caín a Nueva York. Es posible que el libro de Vicent, por su cercanía temática, temporal y personal, haya influido en esta figuración de Nueva York que observamos en “Los cuentos que yo cuento”.

²² “Retiraron la piedra Jesús alzó la vista al cielo y dijo: / -Te doy gracias, Padre, porque me has escuchado. Yo sabía que siempre me escuchas, pero lo digo por la gente que me rodea, para que crean que tú me enviaste. / Dicho esto, gritó con voz fuerte. / -Lázaro, sal fuera” (Evangelio de Juan 11, 41-43)

²³ Cabe señalar que, aunque popularmente se cree que Jesús dice a Lázaro “levántate y anda”, lo cierto es que esta frase pertenece a otro milagro de Jesús, en el que hace caminar

comienzo de la canción: “Lázaro, levántate y anda” (Sabina, 2002: 171). Pero Lázaro ya no debe volver a la vida, sino que la voz poética parece más bien incitarlo a ingresar en el mundo del capitalismo. El trato que se le da a Lázaro es el mismo que puede dársele a un par y por eso abundan las estructuras con vocativos informales (“Eh, flaco”, “Eh, loco”, “Eh, viejo”, “Eh, pibe” (Sabina, 2002: 171)). Esto habilita una lectura algo irónica del personaje bíblico, dado el trato excesivamente informal que se le da al interlocutor nos aleja de la gravedad que supone el personaje bíblico que, como sabemos, es un desvalido²⁴. En relación con la inserción del personaje en un ámbito capitalista, el campo semántico relativo a lo económico se despliega vastamente: “Engánchate a la oferta y la demanda” (Sabina, 2002: 171), “Aquí te esperan / las ojeras del mar / el recibo del gas” (Sabina, 2002: 171), “Eh, socio, / que esto es un negocio” (Sabina, 2002: 171). Algunos indicios nos permiten, además, intuir que este despertar de Lázaro se va a situar en la Argentina como la mención del *Clarín* (“Aquí te esperan (...) El *Clarín* y el prozac” (Sabina, 2002: 171)), uno de los diarios más leídos en del país, y los versos que siguen que bien podrían referir a la siempre inestable economía argentina: “y crecer y subir y bajar” (Sabina, 2002: 171). Finalmente, en la estela rioplatense, cabe destacar la referencia al disco más popular de Fito Páez y el más vendido de la historia musical de la Argentina: *El amor después del amor* (1992)²⁵, al que solo le seguía, al momento de la aparición de *Enemigos íntimos* (1998), *Circo beat* (1994). De este modo, el despertar de Lázaro no será su resurrección sino su inscripción en una vida ciudadana²⁶, inmerso en un sistema económico hostil.

“Una canción para la Magdalena” de *19 días y 500 noches* (1999) constituye uno de los ejemplos más interesantes de este primer grupo. El vínculo evidente con la figura de María Magdalena se cifra ya en la

a un enfermo inhabilitado para hacerlo. A Lázaro le dice, como se puede apreciar en la cita anterior: “Lázaro, sal fuera”. La cita completa del milagro en que hace caminar a un paralítico también pertenece al Evangelio de Juan: “Le dice Jesús: / -Levántate, toma la camilla y camina. / Al punto se curó aquel hombre, tomó la camilla y echó a andar.” (Evangelio de Juan 5, 8-9)

²⁴ Desde su propia etimología, Lázaro porta esta condición, tal como podemos ver en la entrada correspondiente del Diccionario de autoridades: LAZARO. s. m. Pobre andrajoso. Llámase así por alusión al Lázaro mendigo del Evangelio. Disponible *online* en: <https://apps2.rae.es/DA.html>

²⁵ “Y el granizo, la/ Ley, los disparos/ Y el azul y el carbón. / Y el amor después del amor/ Después del amor” (Sabina, 2002: 171)

²⁶ “Aquí te esperan / las tijeras / del sol, / el asfalto, el smog” (Sabina, 2002: 171)

onomástica del propio paratexto y se enfatiza, más adelante, con la aparición del nombre propio a lo largo de la canción. Además, se hace referencia al topónimo característico de este personaje bíblico, dador de su propio nombre (“que en casa de María de Magdala / las malas compañías son las mejores” (Sabina, 2002: 190)). Por otro lado, la figuración de la mujer de la canción, quien claramente ejerce el trabajo sexual, puede también encontrar un nuevo vínculo con la figura bíblica que, según algunas lecturas no aceptadas por la Iglesia católica, también es una prostituta. Es importante aclarar que esta visión, fuertemente arraigada en la cultura popular, no se explicita en ningún momento en el texto bíblico. Según han recogido distintos especialistas, esta asociación entre María Magdalena y la prostitución se origina por algunas lecturas que establecen vinculaciones entre esta mujer, que aparece escasamente mencionada en el *Nuevo Testamento* en relación con la muerte y resurrección de Jesús, con otras figuras femeninas de igual nombre a quienes, en los Evangelios de Lucas y Marcos, les expulsan los demonios. Esencial en esta figuración fue el papa Gregorio Magno fue quien, en 591, declaró que María Magdalena era prostituta, versión que se extendió hasta nuestros días. Sobre la relevancia y lecturas en torno a la figura de María Magdalena es especialmente interesante el trabajo de la teóloga Carmen Bernabé Ubieta²⁷, que ha dedicado una buena parte de su tarea como investigadora a resignificar a esta figura y poner de manifiesto su invisibilización. Al ser consultada por la imagen de María Magdalena como prostituta, la teóloga afirma:

Los evangelios no dicen que lo fuera, a no ser que la identifiquemos con la mujer de Lc 7, 37-39, lo que casi imposible analizando el texto. Algunos han dicho que lo era, por su mismo nombre (no tenía "apellido" de familia, sino de ciudad). Pero eso es simple conjetura. Además, si lo hubiera sido, ello no sería deshonra en sentido cristiano (cf. Mt 21, 31-32). Sólo desde el siglo II se le llama prostituta, para destacar la misericordia de Jesús con ella y también (desde una perspectiva distinta) para rebajar su “autoridad”, lo que indica que muchos la tomaron como mujer muy importante. (X. Pikaza, 2020: s/p)

²⁷ Los años de investigación de Carmen Bernabé Ubieta sobre María Magdalena, quien trabaja a esta figura desde su tesis doctoral, se recuperan en el libro *¿Qué se sabe de María Magdalena?*, publicado en 2020. Bernabé Ubieta destaca que el libro no reconstruye la figura de María Magdalena, sino que estudia el modo en el que la tradición la ha plasmado y cuáles son las consecuencias de cada una de estas lecturas.

En este sentido, también son iluminadoras las palabras de la profesora Calero Ruiz, quien, desde el ámbito de la Historia del Arte, realiza un seguimiento de las representaciones de María Magdalena en el arte y especialmente en el cine. Calero Ruiz contextualiza y sintetiza los cambios en torno a las lecturas de esta figura:

El proceso de transformación de María Magdalena pasó por tres momentos. Primero se identificó a María de Betania (la hermana de Marta y Lázaro) con la pecadora citada por Lucas (7: 36-50), presuponiéndose que era una prostituta. En el segundo momento identifican a María Magdalena con María de Betania, la pecadora-prostituta, y el estoque final lo pone Gregorio Magno, cuando identifica a María Magdalena con la pecadora citada por Lucas. Efectivamente, en el siglo vi, el 21 de septiembre del año 521, cuando el papa Gregorio I (san Gregorio Magno) predica su homilía en la basílica de San Clemente de Roma, y en aras de ejemplificar el perdón, mezcla diferentes pasajes y personajes de los Evangelios, terminando por trastocar por completo la imagen de María Magdalena, a la que convierte en una prostituta; título que la ha acompañado hasta el siglo xx, en el que el papa Juan Pablo II, en 1988, con ocasión del año mariano, la definió en su Carta Apostólica como *Mulieris Dignitatem*. (Calero Ruiz, 2021:18)

Recuperado someramente el debate en torno las figuraciones de María Magdalena, retornamos a la mirada de Sabina. La canción nos ofrece una estampa interesante ya que se trata de una suerte de diálogo entre el sujeto poético y un interlocutor ausente pero cercano, que eventualmente se encontrará con la Magdalena para quien, al fin, parece estar escrita esta canción que no escatima a la hora de enumerar y describir sus virtudes. El elogio a esta figura femenina no se limita al aspecto físico que, por otra parte, se describe mediante imágenes que acentúan el vínculo con el componente religioso y otras que recurren a un campo semántico de lo automotriz, en línea con la idea de que este eventual interlocutor llegará en coche al encuentro con la prostituta: “Si llevas grasa en la guantera, / y un alma que perder, / aparca junto a sus caderas / de leche y miel. / Entre dos curvas redentoras / la más prohibida de las frutas / te espera hasta la aurora” (Sabina, 2002: 190)

Las caderas son descritas como “de leche y miel” y para Emilio de Miguel el uso de esta imagen no resulta casual ya que “al describir las caderas de la prostituta como *de leche y miel*, está encareciendo su atractivo con dos términos que son muy repetidamente utilizados en la

Biblia para ensalzar los encantos de la tierra prometida” (De Miguel Martínez, 2008: 61). Por otro lado, también “de leche y miel” son los besos de los amantes del *Cantar de los cantares*: “Tus besos son la dulzura/ bajo tu lengua hay leche y miel” (Toker, 2010: 16). Asimismo, las curvas que parecen referirse al cruce del camino en donde se encuentra con la prostituta, pero también al cuerpo femenino, se adjetivan como “redentoras”, lo que claramente enfatiza el carácter religioso. Finalmente, la figura de esta mujer está descrita como “la más prohibida de las frutas” (Sabina, 2002: 190), lo que guarda un evidente vínculo con el Génesis. El componente religioso aparece también en la descripción de esta figura como “la virgen del pecado” (Sabina, 2002: 190), estructura que constituye un oxímoron.

Sin dudas, el estribillo es el segmento en el que el elogio se extrema o, en palabras de Emilio de Miguel, donde “la loa literalmente se desborda” (De Miguel Martínez, 2008: 60): “Dueña de un corazón/tan cinco estrellas/ que, hasta el hijo de un dios, / una vez que la vio, / se fue con ella. / Y nunca le cobró / la Magdalena” (Sabina, 2002: 190)

Los rasgos positivos de esta mujer exceden con creces el aspecto físico y trascienden al plano emocional. El sujeto poético refuerza, además, su mirada enaltecida con “este dato extraordinario, objetivo y de enorme fuerza probatoria” (De Miguel Martínez, 2008: 61), ya que es el hijo de Dios²⁸ quien sucumbe también a los encantos de esta mujer. Asimismo, la inclusión de Jesús aquí confirma la vinculación entre esta mujer y la María Magdalena bíblica. Finalmente, el cierre del estribillo aporta una información que puede resultar algo contradictoria tratándose de una trabajadora sexual pero que podría inscribirse dentro de las lecturas que abogan por la existencia de un vínculo sexoafectivo entre Jesús y María Magdalena. Daniel Nappo resalta la originalidad con la que Sabina aborda este aspecto:

A song about a hard-working prostitute who refused to charge at least one client (no matter his connections) could easily slip into the realm of

²⁸ En una entrevista televisa con Mercedes Milá, en el programa Séptimo de Caballería de TVE, Sabina afirma, frente al cuestionamiento de la conductora de que la canción es sacrílega ya que hace que el hijo de dios consuma prostitución, que él nunca dijo que fuera el hijo de Dios, sino de *un* dios. El juego que propone Sabina al reflexionar sobre su propia creación también ilumina la manera en la que el texto bíblico se inserta en sus canciones, desprovisto completamente de carácter religioso. La entrevista completa puede verse aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=IxIqQIwICIO>

cliché. But "Una canción para la Magdalena" becomes a paean to all prostitutes and, with its daring combination of the divine and the kitschy, of the sacred and profane, it flirts with blasphemy to create a remarkably original and affecting synthesis. (Nappo, 2021: 85)

3. OTRAS MENCIONES A PASAJES BÍBLICOS

El segundo conjunto de canciones de Joaquín Sabina que se vinculan con la *Biblia* es el más numeroso y comprende a aquellos textos que se vinculan de manera intertextual con el texto religioso, sin que este constituya materia narrativa de las canciones. Este grupo habilita una subdivisión de índole temática que nos permite organizar distintas colecciones en función del referente religioso que se aborda. Como habíamos visto en el grupo anterior, y como bien apuntara Maurilio de Miguel, el Génesis es uno de los libros con mayor presencia en la producción de Sabina, tanto a partir de las figuras de Adán y Eva²⁹ ("Güisqui sin soda", "Que se llama soledad", "Llueve sobre mojado". "La canción más hermosa del mundo" y "Ay, Rocío"), como en la mención a la manzana prohibida³⁰ ("Y si amanece por fin" y "Por delicadeza"). También se hace referencia al episodio a partir de la aparición del Edén³¹ ("Al otro lado del Edén" y "¿Qué estoy haciendo aquí?") o la de Abel y Caín³² ("Esta boca es mía", "La vida moderna", "¿Quién es Caín, quién es

²⁹ Referencias a Adán y Eva: "Güisqui sin soda": "¿Qué voy a hacerle yo / si el amor me gusta sin celos, / la muerte sin duelo, / Eva sin Adán?" (Sabina, 2002: 62) / "Que se llama soledad": "Algunas veces doy con un gusano / en la fruta del manzano/ prohibido del padre Adán" (Sabina, 2002: 73) / "Llueve sobre mojado": "Adán y Eva no se adaptan al frío, / llueve sobre mojado" (Sabina, 2002: 172) / "La canción más hermosa del mundo": "Yo tenía (...) una nuez, o bocado de Adán, menos una costilla" (Sabina, 2002: 217) / "Ay, Rocío": "Un Ducados de más / qué desastre de Adanes y Evas" (Sabina, 2005a: 245)

³⁰ Referencias a la manzana prohibida: "Y si amanece por fin": "Anda, deja que te desabroche un botón / que se come con piel la manzana prohibida" (Sabina, 2002: 104) / "Por tu delicadeza": "Pero aquí sigo estando ya lo ves / salvado por la campana, / con mi nombre en tu diana / con tu boca en la manzana / del árbol de Lucifer" (Sabina y Prado, 2017: 178)

³¹ Referencias al Edén: "Al otro lado del Edén": "Y aquí me tienes otra vez, / entre Algeciras y Bailén, /mordiendo el polvo del arcén / y al otro lado del Edén" (Sabina, 2002: 242). "¿Qué estoy haciendo aquí?": "El plano del Edén no tiene atajos / para los que no aprenden a reír" (Sabina y Prado, 2017: 148)

³² Referencias a Abel y Caín: "Esta boca es mía": "No dejes que te impidan galopar / ni los ladridos de los perros / ni la quijada de Caín" (Sabina, 2002: 150)

Abel?” y “Con lo que eso duele”). Otro personaje bíblico que tiene un papel protagónico en la producción de Sabina es la virgen³³: esto se puede ver especialmente en “No permita la virgen” y “Virgen de la amargura” pero también en “Más de cien mentiras”, “19 y 500 noches”, “Pájaros de Portugal”, “Contrabando” y “Con lo que eso duele”. Finalmente, Judas³⁴ es incluido en numerosas composiciones del cantante de Úbeda, tales como: “Besos de Judas”, “Nos sobran motivos”, “Máter España”, “Embustera” y “Por algo será”.

Aunque con una frecuencia más baja, también circulan en la producción de Joaquín Sabina otros personajes bíblicos como Matusalén³⁵

“La vida moderna”: “Una secta de hermanos de Caín, / una lágrima por ordenador” (Sabina, 2002: 170). “¿Quién es Caín, quién es Abel?”: “De escuela mística y pagana, / canta acuarelas de Dalí, / pinta novelas dylanianas, / ¿quién es Abel, quién es Caín?” (Sabina, 2002: 283). “Con lo que eso duele”: “Me cansé / del traje de los caínes y los abeles / con lo que eso duele, / mire usted” (Sabina, 2005a : 305)

³³ Referencias a la virgen: “No permita la virgen”: “No permita la virgen que tengas poder / sobre lágrimas, egos, haciendas, / cuando labios sin ánima quieran / quererte al contado liquida la tienda” (Sabina, 2002: 209). “Virgen de la amargura”: “Rompiendo mi promesa / de no volverte a ver ni en pintura, me he sentado a tu mesa, / Virgen de la Amargura / a jugar me a los dados nuestra suerte, / a absolvarte de todos mis pecados” (Sabina y Prado, 2009). “Más de cien mentiras”: “Tenemos horóscopos, biblias, coranes / ramblas en la luna, vírgenes de cera” (Sabina, 2002: 149). “19 días y 500 noches”: “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” (Sabina, 2002: 186). “Pájaros de Portugal”: “Nadie les enseñó a merecer / el amparo de la Virgen de la Soledad” (Sabina, 2005a: 242). “Contrabando”: “Dame tu santa bendición, / inmaculada decepción” (Sabina, 2005a: 246). “Con lo que eso duele”: “Las vecinas se han sentado a ver / cómo agoniza el del noveno B / entre vírgenes milagrosas” (Sabina, 2005a: 251)

³⁴ Referencias a Judas: “Besos de Judas”: “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?” (Sabina, 2002: 79). “Nos sobran motivos”: “estos besos de Judas, este calvario” (Sabina, 2002: 245). “Máter España”: “Judas España / del mus y del café” (Sabina, 2005a: 250). “Embustera”: “Has logrado que aprendiese / a ser un perfecto Judas / desde la jota a la ese” (Sabina y Prado, 2009). “Por algo será”: “Si quieres olvidarme olvídate / pero no me des más besos de Judas” (Sabina, 2005a: 299)

³⁵ Referencias a Matusalén:

“Pasándolo bien”: “Al paso que vamos me figura que cumpliré más años que Matusalén” (Sabina, 2002: 48). “Pastillas para no soñar”: “Si quieres ser Matusalén / vigila tu colesterol” (Sabina, 2002: 132)

(“Pasándolo bien” y “Pastillas para no soñar”), Sansón³⁶ (“Una de romanos”, “Rubia de la cuarta fila”), David y Goliat³⁷ (“Seis tequilas”), el Rey Salomón³⁸ (“Peces de ciudad”), los falsos profetas³⁹ (“Siete crisantemos”), la Reina de Saba⁴⁰ (“Ay, Carmela”), Salomé⁴¹ (“Bombón helado”), San Pedro⁴² (“Arenas movedizas”), María Magdalena⁴³ (“Retrato de familia con perrito” y “Una ola de frío”). También aparecen en ciertas ocasiones los Reyes Magos⁴⁴, nombrados de manera individual⁴⁵ (“La canción más hermosa del mundo”, “Retrato de familia con perrito”, “República feliz”, “Cualquier tiempo pasado fue peor”).

Además, tienen una gran relevancia dos seres con caracteres absolutamente contrarios para la religión católica como lo son la figura de

³⁶ Referencias a Sansón: “Una de romanos”: “En pantalla Dalila / cortaba el pelo a cero a Sansón” (Sabina, 2002: 89). “Rubia de la cuarta fila”: “Rubia de la cuarta fila, / carterita para el buen ladrón (...) juego de Dalila con Sansón” (Sabina, García de Diego, 2004)

³⁷ Referencias a David y Goliat: “Seis tequilas”: “Goliat era un patán / David era un gigante” (Sabina, 2005a : 256)

³⁸ Referencias al Rey Salomón: “Peces de ciudad”: “No hay más ley que la ley del tesoro / en las minas del Rey Salomón” (Sabina, 2002: 218)

³⁹ Referencias a los falsos profetas: “Siete crisantemos”: “En tiempos tan oscuros nacen falsos profetas / y muchas golondrinas huyen de la ciudad” (Sabina, 2002: 137)

⁴⁰ Referencias a la Reina de Saba: “Ay, Carmela”: “Dame un beso filial en la rebaba / por cantar el cantar de los cantares/ y ponerlo a tus pies, reina de Saba” (Sabina, 2009)

⁴¹ Referencias a Salomé: “Bombón helado”: “Salomé te dio clases de estilo, / Mata Hari de ropa interior” (Sabina, 2002: 289)

⁴² Referencias a San Pedro: “Arenas movedizas”: “Me llamó San Pedro por mi nombre y no le quise contestar” (Sabina, 2002: 230)

⁴³ Referencias a María Magdalena: “Retrato de una familia con perrito”: “Él se podía llamar Jesús. / Cada domingo, al muy gandul/ su Magdalena/ le lava el pelo con champú” (Sabina, 2005a: 240). “Una ola de frío”: “María Magdalena en topless se exhibe en el portal de Belén / camino de Damasco hay un gran atasco cada weekend” (Sabina, 2002: 243)

⁴⁴ Referencias a los Reyes Magos: “La canción más hermosa del mundo”: “yo tenía (...) un camello del Rey Baltasar, una gata sin gato” (Sabina, 2005a: 213). “Retrato de una familia con perrito”: “el rey Melchor / trajo un abrigo de astracán / de imitación” (Sabina, 2005a: 240). “República feliz”: “por Navidad, cargado de juguetes, / llegaba, desde Oriente, el rey Melchor” (Sabina y Guerra, 2003). “Cualquier tiempo pasado fue peor”: “Soy aquel corazón tendido al sol / comprometido en la aventura/ de pedir cada año al rey Melchor / más tiempo para la ternura” (Sabina, 2002: 299)

⁴⁵ Cabe señalar que los nombres de Melchor, Gaspar y Baltasar no figuran en la Biblia. La primera vez que se nombra de este modo a los Reyes Magos es en el mosaico de la basílica de San Apolinar el Nuevo en la ciudad italiana de Ravena, en el siglo VI.

Jesús y la de Satán. Cristo⁴⁶ aparece mencionado, con distintos matices, en las canciones “Eclipse de mar”, “Retrato de familia con perrito”, “Blues de Alimbique”, “Adivina adivinanza”, “Mil maneras”, “Rambo”, “Lo que hay que ver”, “Kitty’s song” y “Jugar por jugar”. Más numerosas son las referencias a Satán⁴⁷ que pueden verse en “Besos con sal”, “El capitán de su calle”, “Delirium tremens”, “Seis tequilas”, “Nombres impropios”, “Cómo decirte, cómo contarte”, “Adiós, adiós”, “Corazón de neón”, “Lolita”, “Veneno para el corazón” y “Por delicadeza”. También hay lugar para los ángeles⁴⁸, que en algunos casos aparecen asociados a Lucifer, en

⁴⁶ Referencias a Jesús: “Eclipse de mar”: “Que fusilan mañana / a Jesús de Judea” (Sabina, 2002: 102). “Retrato de familia con perrito”: “Él se podía llamar Jesús. / Cada domingo, al muy gandul / su Magdalena / le lava el pelo con champú” (Sabina, 2005a: 240). “Blues del Alimbique”: “Corazón de Jesús, / tan marrón, tan feeling blue” (Sabina, 2009). “Adivina adivinanza”: “los muertos del cementerio / están de fiesta mayor; / seguro que está en el cielo/ a la derecha de dios” // “Bernabéu encendía puros con billetes de millón / y el niño Jesús de Praga de primera comunión” (Sabina, 2002: 236). “Mil maneras”: “Palabrita del niño Jesús, mi no understand / que un sex symbol como tú se encoñe de un gañán” (Sabina, 2002: 272). “Rambo”: “¿Quién por vosotros/ ha muerto en la cruz? / sólo el gran Rambo” (Sabina, 2002: 266). “Lo que hay que ver”: “Lo que hay que ver / visto lo visto como Dios es Cristo, cinco, una, tres” (Sabina, 2005a: 331). “Kitty’s song”: “Huérfanos de trincheras y pecados, / sin un dios que nos quiera en adopción” (Sabina, 2005a: 332). “Jugar por jugar”: “Propongo corromper al puritano / espiar en la ducha a las vecinas / ir a quitarle al dios de los cristianos / su corona de espinas” (Sabina, 2002: 155)

⁴⁷ Referencias a Satán: “Besos con sal”: “tu pelo es el más negro de los pecados / tus dientes son agentes de Lucifer” (Sabina, 2002: 138). “El capitán de su calle”: “Cuando a los cínicos les dio por rezar / él le puso a Satán una vela” (Sabina, 2002: 160). “Delirium tremens”: “Maldito seas Satanás / quítate el antifaz, / en el espejo no cabemos / los dos” (Sabina, 2002: 176). “Seis tequilas”: “Ni zotal ni arrezú, / ni Luzbel ni Mambrú/ ni alfajor, ni duelo, ni quebranto” // “Dame un beso de más / novia de Satanás / Jezabel que encanalla mi canto” (Sabina, 2005a: 256). “Nombres impropios”: “Maestra en confundir/ al diablo y al rey de los altares” (Sabina y García Montero, 2009). “Cómo decirte, cómo contarte”: “Cómo decirte / que el cuerpo está en el alma, / que Dios le paga un sueldo a Satán” (Sabina, 1986). “Adiós, adiós”: “Cuando escapé del paraíso / Satanás me recogió” (Sabina, 1986)

⁴⁸ Referencias a ángeles: “Más de cien mentiras”: “Tenemos caprichos, muñecas hinchables / ángeles caídos, barquitos de velas” (Sabina, 2002: 148). “Canción de cuna de la noche y los tejados”: “un ángel que delira / en una cama / de hospital/ contándole a la luna / la canción de cuna / de la noche y los tejados” (Sabina, 2005a: 235). “Veneno para el corazón”: “Capaz de herir y hasta de matar / como un ángel, como un loco” (Sabina, 2002: 279). “Bombón helado”: “Bruja en minifalda / que a mi ángel de la guarda / las alas le quisiste cortar” (Sabina, 2002: 283). “Lo niego todo”: “Ni ángel con alas negras / ni profeta del vicio” (Sabina y Prado, 2017: 54)

“Más de cien mentiras”, “Canción de la cuna de la noche y los tejados”, “Verano para el corazón”, “Bombón helado” y “Lo niego todo”.

En la producción de Joaquín Sabina, además, hay referencias a los lugares más recurrentes de la religión católica⁴⁹: el infierno (“Siete crisantemos”, “Cuando me hablen del destino”), el purgatorio⁵⁰ (“Hotel, dulce hotel” y “La vida moderna”) y el paraíso (“Ya eyaculé”, “Ay, Carmela”, “Cómo decirte, cómo contarte” y “Mañana será otro día”).

Finalmente, hay una gran cantidad de canciones que mencionan la noción del pecado⁵¹ que siempre está vinculada con la lujuria.

⁴⁹ Referencias al infierno: “Siete crisantemos”: “También en el infierno llueve sobre mojado, / lo sé porque he pasado más de una noche allí” (Sabina, 2002: 137). “Cuando me hablen del destino”: “Y aprendí que estar quebrado / no es el infierno del Dante” (Sabina, 2002: 220). Referencias al purgatorio: “Hotel, dulce hotel”: “Tú sabes que en el purgatorio no hay / amor doméstico con muebles de skay” (Sabina, 2002: 84). “La vida moderna”: “Necesito escapar del purgatorio de sobrevivir hasta el año dos, hasta el año tres” (Sabina, 2002: 170). Referencias al paraíso: “Ya eyaculé”: “sin otro paraíso / que el que mi lengua invoca / a las puertas del cielo de tu boca” (Sabina, 2002: 217). “Ay Carmela”: “Cuando quemes tus naves / no me pierdas las llaves del cielo” (Sabina, 2009) “Cómo decirte, cómo contarte”: “Cómo decirte / que el cielo está en el suelo” (Sabina, 1986). “Mañana será otro día”: “Parece que todos se han vuelto locos, / aquí quien se tira el moco más grande / es el campeón / a ver quién se cambia de coche y de piso, / quién gana, en el paraíso, / las elecciones a dios” (Sabina, 2002: 318)

⁵⁰ Cabe aclarar que el purgatorio no aparece en la *Biblia*. Su origen se remonta a la tradición griega que creía en las nociones de limbo y purgatorio, y, por consiguiente, en la purificación de los muertos. En el ámbito del cristianismo, la noción del purgatorio aparece, por primera vez, asociada a la figura de Gregorio Magno, quien señaló el carácter indiscutible de la doctrina del purgatorio. Luego, dicha doctrina se definió en los concilios de Lyon (1274), Florencia (1439) y Trento (1547).

⁵¹ Referencias al pecado: “Donde dijeron digo decid Diego”: “Renegamos de todo lo sabido / prometimos pecar a manos llenas” (Sabina, 2002: 33). “Amores eternos”: “Conservo un beso de carmín que sus labios dejaron / impreso en el espejo del lavabo, / una foto amarilla, un corazón oxidado / y esta sed del que añora la fuente del pecado” (Sabina, 2002: 81). “Besos en la frente”: “Lola sí que lo ha comprendido, por caminos / escondidos ha buscado / el agua que mana del oscuro manantial del pecado” (Sabina, 2002: 87). “Peligro de incendio”: “Hay un pecado que no sé qué diera / yo por cometer” (Sabina, 2002: 93). “A la orilla de la chimenea”: “y si quieres también, / puedo ser tu estación y tren, / tu mal y tu bien, / tu pan y tu vino, / tu pecado, tu dios, tu asesino...” (Sabina, 2002: 123). “Besos con sal”: “tu pelo es el más negro de los pecados” (Sabina, 2002: 138). “Aves de paso”: “Al milagro de los besos robados / que en el diccionario de mis pecados / guardaron su pétalo azul” (Sabina, 2002: 159). “Tan joven y tan viejo”: “Lo que sé del olvido lo aprendí de la luna / lo que sé del pecado lo tuve que buscar” (Sabina, 2002: 168). “Doble vida”: “Su discreta señora, / furtiva, repintada y pecadora, / se empolva la nariz hasta la aurora / lleva una doble vida...” (Sabina, 2005a: 238). “Y sin

Manifestaciones de ello vemos en “Donde dijeron digo decid Diego”, “Amores eternos”, “Besos en la frente”, “Peligro de incendio”, “A la orilla de la chimenea”, “Besos con sal”, “Aves de paso”, “Tan joven y tan viejo”, “Doble vida”, “Y sin embargo”, “Dos horas después”, “Nos sobran motivos” y “El Bronx de Fuencarral”.

Para cerrar con esta segunda sección, podemos afirmar que, entre todos los elementos bíblicos que se recogen en este segundo grupo, prima la noción de pecado con trece menciones. Aunque cierto es que Satán cuenta con once, pero dos de las que hemos agrupado por la mención a los ángeles refieren a este mismo personaje (“Más de cien mentiras” y “Lo niego todo”), por lo que también sumaríamos trece referencias. En lo que respecta a los libros bíblicos, sin dudas, el gran protagonista es el Génesis dado que, sumando las referencias a Adán y Eva, la manzana prohibida, el Edén y Abel y Caín obtenemos también un total de trece. La figura de Jesús, por su parte, es igualmente relevante con once apariciones, aunque algunas de ellas refieren de manera más general a Dios (“Lo que hay que ver”, “Kitty’s song”). Otras figuras con una gran presencia en este segundo grupo, que comprende las referencias intertextuales al texto bíblico, serán la virgen, con siete apariciones, y Judas con cinco menciones en las canciones de Joaquín Sabina.

4. SABINA Y UNA VIVENCIA EN SINGULAR DE LA RELIGIÓN

En el último grupo, encontramos un conjunto de canciones que proponen una vivencia personal y singular de la religión. En “Mi amigo Satán” del disco *Malas compañías* (1980), el sujeto poético es un nuevo Fausto que, luego del encuentro con el diablo, decide llevar una vida criminal (“Desde entonces robo, bebo, mato, arrastro/una miserable vida criminal” (Sabina, 2002: 47)) pensando en encontrarse, luego, con su amigo Satán. Una de las particularidades de “Mi amigo Satán” es que su primera estrofa presenta numerosos hipérbatos (“Las doce marcaba el reloj de la sala, / rendido de sueño la luz apagué” (Sabina, 2002: 47)) que, junto

embargo”: “Sabes mejor que yo / que hasta los huesos / sólo calan los besos que no has dado / los labios del pecado” (Sabina, 2002: 164). “Dos horas después”: “La tarde consumió su luego fatuo / sin carne, sin pecado, sin quizás / la noche se agavilla con un ave / a punto de emigrar” (Sabina, 2005a: 252). “Nos sobran motivos”: “esta espina de pecado / esta ruina de Don Juan” (Sabina, 2002: 245). “El bronx de Fuencarral”: “Cuatro esquinitas para pecar, / cuatro lolitas en la barra del bar, / mil y un secretos de confesión, / cuatro amuletos contra el odio de dios” (Sabina, 2002: 278)

con formas verbales algo arcaicas (“y aparecióseme Lucifer” (Sabina, 2002: 47)) parecen un intento por inscribir la canción en la tradición fáustica, emulando su tono. Totalmente anticlimática es la respuesta del sujeto poético que vuelve a traer a la canción a la contemporaneidad más absoluta: “«Conozco tus trucos- le dije al diablo-, / búscate otro Fausto y déjame dormir»” (Sabina, 2002: 47). Nuestro protagonista termina convencido de continuar la vida que Satán le propone, aunque justo después despierta del sueño.

También un punto de vista personal sobre la religión encontramos en “Ataque de tos” del disco *Mentiras piadosas* (1990) que nos muestra a un sujeto poético que, frente a los sacramentos instituidos por la Iglesia católica (comunión, boda y extremaunción), se ve impedido de ejecutarlos porque le sobreviene un ataque de tos. El humor cruza, otra vez, esta visión en singular de la religión a partir de la imagen de un sujeto que, en teoría deseoso de atenerse a los mandamientos de la Iglesia católica, fracasa estrepitosamente una y otra vez. Es su propio cuerpo el que rechaza el deber ser del catolicismo.

“Como te digo una co te digo la o”, perteneciente al disco *19 días y 500 noches* (1999), recrea una conversación entre dos mujeres que, en plena playa, repasan distintos temas que las involucran: la familia, la política, la economía, los viajes, el cotilleo, la literatura y la religión, todo esto atravesado por la mirada mordaz de Sabina. De este modo, una de ellas proclama que “yo no soy creyente, / con lo que una ha visto/ y que dios me perdone / no hay que ser muy lista. / Pa’ mí, Jesucristo.../el primer comunista” (Sabina, 2002: 202). La afirmación, en sí misma contradictoria, propone una visión burlesca de la religión que se enfatiza en la estrofa siguiente, en donde se iguala a las religiones con un producto a la venta que, para peor, está en oferta: “¿Y las religiones? / Ponme una de cada una, / que están rebajadas / en El Corte Inglés” (Sabina, 2002: 202).

Aunque en menor medida, una visión personal y en este caso autobiográfica de la religión⁵², se presenta en “Me pido primer” de *Alivio*

⁵² Si la aparición del nombre propio es uno de los criterios claves para leer un texto en clave autobiográfica, aquí este gesto se extrema. El nombre propio aparece por triplicado en la mención del nombre de pila (“Mi primera frontera se llamaba Joaquín” (Sabina, 2005a: 253)), el apellido (“Mi primer apellido se llamaba Martínez” (Sabina, 2005a: 253)) y la presencia del nombre del hombre que le cedió a Joaquín Sabina la identidad para exiliarse al Reino Unido, Mariano Zugasti (“Mi primer pasaporte se llamaba Mariano” (Sabina, 2005a: 253)).

de luto (2005). En esta canción Sabina enumera sus primeras experiencias en ámbitos diversos, entre los que se incluye el aspecto religioso. Así, “Mi primera manzana se llamaba quién eres” (Sabina, 2005a: 253) parece asociar la noción católica de pecado, en una imagen ya vista, con el amor carnal, cuestión que se enfatiza con “Mi primer laberinto se llamaba mujeres” (2005a: 253). Más adelante, la canción juega con las similitudes entre el nombre del Sumo Pontífice y el padre: “Mi primer papamóvil se llamaba papá” (2005a: 253). Finalmente, también se muestra abiertamente el desacato al catolicismo: “Mi primera blasfemia se llamaba oración” (2005a: 253).

CONCLUSIONES

Hemos visto, entonces, cómo la religión abarca, en distintos niveles y con tratamientos diversos, toda la producción de Joaquín Sabina. La mirada acerca de lo religioso que nos ofrece Sabina, desprovista siempre de su carácter sacro, es una característica saliente y distintiva dentro de la poética del cantante de Úbeda, que utiliza su formación religiosa como un elemento cultural más con el que establecer múltiples y variadas relaciones entre textos y tejer, así, las redes de su propio universo poético.

Hemos analizado cómo la *Biblia* forma parte de la producción de Joaquín Sabina de distintos modos. Inicialmente, evaluamos cómo se inserta de manera hipertextual y en este sentido, se utiliza especialmente (aunque no únicamente) para reescribir episodios bíblicos y enmarcarlos en la sociedad contemporánea. Por otro lado, el texto religioso se encuentra en la producción musical del de Úbeda en forma de intertexto. Esta segunda relación alcanza a un porcentaje alto de las canciones de Sabina: son ochenta y siete las veces que el cantante recurre a la intertextualidad con la *Biblia* a lo largo de su producción. El último grupo, más pequeño, propone una vivencia singular de la religión que nos permite resignificar también la inserción del texto bíblico en los grupos anteriores, tomando en consideración la mirada siempre desencantada sobre la religión que prima en estas últimas canciones.

Hemos visto, además, que los elementos bíblicos recuperados son diversos, aunque parece haber cierta tendencia por retomar los personajes o momentos más negativos de la tradición bíblica, en los que la religión es puesta en jaque. Así, el Génesis, momento en el que aparece la noción del pecado, es retomado unas trece veces en el segundo grupo y aparece en dos de las canciones del primer grupo (“Eva tomando el sol” y “Los

cuentos que yo cuento”). También hay cierta insistencia con el personaje de Satán, que tiene un total de trece menciones en el segundo grupo y se encuentra presente en el primero y en el tercero con la canción “Mi amigo Satán”. La noción de pecado también es muy recurrida con trece referencias intertextuales. Por otra parte, cuando aparecen personajes de carácter positivo, como es el caso de Jesús que tiene unas nueve apariciones intertextuales, no se incide especialmente en las características buenas. De este modo, Sabina parece identificarse mejor con los personajes más conflictivos y rebeldes de la tradición bíblica y, por lo tanto, recurrir más a ellos.

A diferencia de sus maestros, Dylan y Cohen, el texto religioso en las canciones de Sabina está totalmente desprovisto de su carácter sacro, pero es igualmente relevante para comprender su producción. Luego de todo lo expuesto, no parece descabellado afirmar que la *Biblia* es el referente textual más importante de la producción musical de Joaquín Sabina.

FINANCIACIÓN

Este trabajo se beneficia de una ayuda predoctoral de la Universidad de Salamanca, cofinanciada por el Banco Santander

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al Servicio de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca Pública de Castilla y León (Valladolid) por haberme facilitado el artículo de Rocío Ortuño.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Schökel, Luis (trad.) (2008), *La Biblia de Nuestro Pueblo*, Bilbao, Ediciones Mensajero.

Bernabé Ubieta, Carmen (2020), *¿Qué se sabe de María Magdalena?*, Estella, Verbo Divino.

Calero Ruiz, Clementina (2021), “María Magdalena. Origen e iconografía en las artes plásticas y el cine”, *Latente*, 19, pp. 9-28.

- García Rodríguez, Javier (ed.) (2020), *Old Ideas Cohen. Viejas ideas versiones libérrimas Sabina*, Oviedo, Universidad de Oviedo.
- García Rodríguez, Javier (2021), “De Cohen la pasión de los profetas: Joaquín Sabina encuentra a Leonard Cohen”, en Romano, Lucifora y Riva (dirs.), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, EUEM, pp 39-54.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Celia Fernández prieto (trad.), Taurus, Madrid.
- León de Aranoa, Fernando (2022), *Sintiéndolo mucho*, BTF Media, Reposado Producciones, Sony Music España.
- Manzano, Alberto (2021), *Aleluya. Mística y religiones en el rock*. Barcelona, Planeta.
- Menéndez Flores, Javier (2000), *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*. Madrid, Plaza & Janés Editores.
- Menéndez Flores, Javier (2018), *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza. Edición revisada y actualizada*, Barcelona, Grup Editorial.
- Merinero, Fernando (2006), *Las huellas de Dylan*, en <https://www.youtube.com/watch?v=UnwDkRXID00&t=574s> (fragmento) (fecha de consulta: 21/11/2022)
- Miguel Martínez, Emilio de (2008), *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid, Visor.
- Miguel, Maurilio de (1993), *Joaquín Sabina*, Madrid, Sociedad General de Autores.
- Milá, Mercedes (1999), “Entrevista a Joaquín Sabina/ directo”, *Séptimo de caballería*, en <https://www.youtube.com/watch?v=IxIqQIwlCI0> (fecha de consulta: 29/11/2022)
- Nappo, Daniel (2021), *The poetry and Music of Joaquín Sabina. An Angel with Black Wings*, Maryland, Lexington Books.

- Ortuño Casanova, Rocío (2015), “La reescritura del mito de la expulsión del Edén en tres canciones de Sabina o de cómo Eva llegó a vender en un supermercado manzanas del pecado original”, en Dotras Bravo, Santos Sánchez y Augusto (eds.), *Literatura y re/escritura*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.
- Pikaza, Xavier (2020), “Carmen Bernabé, ¿Qué se sabe de M.Magdalena?”, en https://www.religiondigital.org/el_blog_de_x-pikaza/Carmen-Bernabe-Maria-Magdalena-Julio_7_2249845004.html (fecha de consulta: 24/11/2022)
- Romano, Marcela (1991), “En torno a una canción ‘diversa’”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n.º 1.
- Romano, Marcela (1994), “A voz en cuello: la canción de ‘autor’ en el cruce de escritura y oralidad”, en Laura Scarano, Marta Ferrari y Marcela Romano (eds.), *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblios.
- Sabina, Joaquín (1986), *Joaquín Sabina y viceversa en directo*, BMG/Ariola.
- Sabina, Joaquín (2002), *Con buena letra*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Sabina, Joaquín y Pedro Guerra (2003), “República feliz” en *Infancia olvidada*, SGAE.
- Sabina, Joaquín y Antonio García de Diego (2004), “Rubia de la cuarta fila” (single), BGM Ariola.
- Sabina, Joaquín (2005a), *Con buena letra II*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy.
- Sabina, Joaquín (2005b), “«Estoy a punto de sacar un libro de sonetos» Charla con Joaquín Sabina”, en <https://usuaris.tinet.cat/gbc/terra.htm> (fecha de consulta: 24/11/2022)

Sabina, Joaquín (2009), *Vinagre y rosas*, Sony BMG.

Sabina, Joaquín y Benjamín Prado (2017), *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*, Barcelona, Planeta.

Sabina, Joaquín (2016), «Poeta torrencial, maestro del caos», *El País*, en https://elpais.com/cultura/2016/10/13/actualidad/1476380406_964576.html (fecha de consulta: 21/11/2022)

Sabina, Joaquín (2016), “Me preocupa el Papa actual porque a diferencia de los anteriores este cree en Dios” (entrevista a Joaquín Sabina en *El Hormiguero*), en: <https://www.youtube.com/watch?v=k57PFaWHV0> (fecha de consulta: 21/11/2022)

Sierra Ballesteros, Francisco (2019), *Joaquín Sabina y el Club de Rota*, Sevilla, Renacimiento.

Toker, Eliahu (trad.) (2010), *Cantar de los cantares*, Casa Argentina en Israel Tierra Santa y Fundación Internacional Raoul Wallenberg, en <https://www.yumpu.com/es/document/read/62949731/cantar-de-cantares> (fecha de consulta: 24/11/2022)

Vicent, Manuel (1987), *Balada de Caín*, Barcelona, Destino.

Villena, Luis Antonio de (2016), *Nueva York/ Babilonia, los años de edad maldita*, Barcelona, Stella Maris.