

## La autoría de las letras de Joaquín Sabina: identificación, coautorías e intertextualidades\*

### The Authorship of Joaquín Sabina's Lyrics: Identification, Co-Authorships and Intertextualities

---

JAVIER SOTO ZARAGOZA

Universidad de Almería. Facultad de Humanidades. Ctra. Sacramento, s/n. 04120 La Cañada de San Urbano (Almería).

[javiersoto@ual.es](mailto:javiersoto@ual.es).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1191-8947>.

Recibido/Received: 25/01/2024. Aceptado/Accepted: 07/05/2024.

Cómo citar/How to cite: Soto Zaragoza, Javier, "La autoría de las letras de Joaquín Sabina: identificación, coautorías e intertextualidades", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 55-76. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.55-76>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

**Resumen:** Este trabajo se aproxima a tres aspectos relacionados con la autoría de las letras de Joaquín Sabina que deben conocerse y sobre los que se debe reflexionar antes de abordar un estudio crítico de sus canciones: la identificación del autor o los autores de cada letra, la legitimidad o no de considerar en estudios sobre su obra también las que ha escrito en coautoría y el posible conflicto generado por la abundante cantidad de fragmentos textuales ajenos presentes en su cancionero.

**Palabras clave:** Joaquín Sabina; autoría; coautoría; estilometría; plagio.

**Abstract:** This study approaches three aspects related to the authorship of Joaquín Sabina's lyrics that must be known and reflected on before undertaking a critical study of his songs: the identification of the author or authors of each lyric, the legitimacy or not of considering in studies about his work also those which he has written in co-authorship and the possible conflict generated by the abundant amount of foreign textual fragments present in his songbook.

**Keywords:** Joaquín Sabina; Authorship; Co-authorship; Stylometry; Plagiarism.

---

\* Este trabajo amplía, concretiza y aúna bajo una misma perspectiva asuntos abordados de manera más sucinta, contextual y dispersa en la tesis doctoral *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina*, que su autor defendió en febrero de 2024 en la Universidad de Almería y que realizó bajo el patrocinio de un contrato de investigación subvencionado por la Consejería de Transformación Económica, Industria, Conocimiento y Universidades de la Junta de Andalucía (BDNS: 567163).

**Sumario:** Introducción. La(s) autoría(s) de las canciones. La coautoría de las letras: debate ¿y solución desde la estilometría? Las referencias intertextuales: ¿plagio, recurso, homenaje? Conclusiones.

**Summary:** Introduction. The Song's Authorship(s). The Lyrics Co-Authorship: Debate and Solution from Stylometry? The Intertextual references: Plagiarism, Resource, Tribute? Conclusions.

## INTRODUCCIÓN

En los últimos años el interés de la crítica literaria por el cancionero del cantautor español Joaquín Sabina (Úbeda, 1949) se está viendo espoleado<sup>1</sup> en el contexto de la paulatina aceptación de la canción, en especial la de autor, como integrante del sistema de la literatura<sup>2</sup> (Soto Zaragoza, 2023). Su extensa y prolija trayectoria musical acarrea la existencia de un cancionero amplio, en el que existen letras firmadas solo por él, otras en coautoría —sobre todo en los últimos álbumes— y una minoría escrita por otros autores. De esta realidad se derivan varias dificultades en el momento de plantear una exégesis del cancionero de Sabina, que son las que se abordan en las páginas siguientes junto con el potencial conflicto de autoría generado por su empleo de la intertextualidad, pues se pretende con ello dar tratamiento específico a unas cuestiones interrelacionadas que hasta ahora o no habían sido estudiadas o por lo general lo habían sido de forma apenas contextual.

### 1. LA(S) AUTORÍA(S) DE LAS CANCIONES

Lo primero que debe tenerse claro cuando se aborda el estudio de cualquier cancionero moderno es que una letra de canción no es lo mismo que una canción. Aunque la letra sea el elemento que más interese desde

<sup>1</sup> Puede actuar a modo de ilustración la cronología de los monofrágicos con perspectiva académica que se han publicado sobre la cuestión. Hasta no hace mucho solo existía el precursor *Joaquín Sabina. Concierto privado*, de Emilio de Miguel Martínez (2008), y no ha sido hasta diez años después cuando nuevas monografías han ido apareciendo: la editada por Laín Corona (2018a), la publicada por Zamarro González (2020) a partir de su tesis doctoral de 2017 y la más reciente, la de Daniel J. Nappo (2021), escrita en inglés.

<sup>2</sup> En este sentido son imprescindibles trabajos como los de Marcela Romano (1991, 1994, 2002, entre otros), pionera en la cuestión, así como monografías recientes, entre ellas, la dirigida, precisamente, por Romano, Lucifora y Riva (2021) y también la editada por Noguerol y San José Lera (2021).

la perspectiva literaria, es solo uno de los componentes de la canción, que se constituye como un objeto artístico intermedial en el que confluyen un texto lingüístico (la letra), un texto musical (la melodía) y otro interpretativo (la *performance*) (Dalbosco, 2021: 68-69). Para la naturaleza de este estudio, los relevantes son los dos primeros, que en esencia son los que, como ya advertía Romano (1991: 139), constituyen el “texto base” de la canción, mientras que la interpretación, aunque idiosincráticamente necesaria, sería un texto secundario y de autoría variable —aunque se pueda considerar como versión principal o fija la de la grabación original de la canción—. Por tanto, el establecimiento de la autoría de una canción se complica en cuanto el autor de sus textos lingüístico y musical no es un sujeto individual sino que son varios participando autoralmente en variadas posibilidades combinatorias (Drummond, 2012: 83; Badía Fumaz, 2021: 77). En esos casos, proclamar a una persona —por lo general el cantante— autor de la canción supone incurrir en un error, aunque como se comprobará a continuación casi nunca es sencillo, como receptor y consumidor de una canción, disponer de los datos de su autoría, y menos aún de estos en un régimen que discrimine los autores de los textos lingüístico y musical.

Particularizando ya la cuestión en las letras del cancionero de Joaquín Sabina, estas, como advierte Laín Corona (2018b: 67; 2021: 22-23), llegan al público como obra íntegra y exclusiva del ubetense —con independencia de que las haya escrito solo él, en coautoría o ni siquiera sean suyas— por dos razones principales: su condición de cantautor, lo que hace comprensible y hasta esperable que escriba todas las letras que canta, y los elementos paratextuales que rodean la canción, que pasan sobre todo por la imagen y nombre de Sabina en las portadas de sus trabajos; es decir, el ethos del autor-responsable y el nombre del autor como zonas de activación de la imagen autoral (Maingueneau, 2015: 24-25). Ahora bien, aunque Sabina sea autor único de muy buena parte de las letras de su cancionero, es necesario comprobar esa información. Y es aquí donde entra en juego la dificultad de acceder a los créditos de las canciones. Las plataformas digitales, que son desde hace tiempo la puerta de acceso principal a la música, no proporcionan esa información salvo en el caso de que dos cantantes interpreten juntos una canción; las webs no oficiales en las que se pueden consultar las letras, a menudo las atribuyen solo a Sabina u ofrecen en un mismo grupo —con frecuencia listado en un lugar secundario, a diferencia del nombre del intérprete vocal, que ocupa en solitario un lugar destacado— a letristas y músicos; la web oficial de

Sabina (<https://www.jsabina.com/>) no proporciona ni las letras de las canciones ni los créditos de sus autorías; el catálogo de la Sociedad General de Autores y Editores (<https://enlinea.sgae.es/RepertorioOnline/>) ofrece listados los nombres de los creadores de los textos musical y lingüístico de la canción sin distinciones; e incluso los volúmenes de *Con buena letra*<sup>3</sup> dan pie en ocasiones al equívoco, como bien apunta Laín Corona (2018b: 66-67), quien también señala y en algunos casos ejemplifica —en los dos trabajos suyos que se han citado— muchas de las imprecisiones enumeradas hasta aquí. ¿Dónde acudir, entonces, para poder conocer con certeza las autorías exactas de las letras de Sabina? Solo los libretos de sus álbumes contienen esa información con el detalle necesario;<sup>4</sup> si bien, en ausencia de estos, *Con buena letra III* puede resultar una opción aceptable, aunque con el impedimento de que no recoge las últimas canciones del autor.<sup>5</sup>

Sabido ya dónde puede consultarse la autoría de las letras de las canciones de Sabina, el siguiente paso es preguntarse cuántas son exclusivamente suyas, cuántas lo son en coautoría y cuántas no llevan su firma. Sin embargo, también esta cuestión se torna compleja, en tanto que, además de las canciones de sus álbumes de estudio, su cancionero está compuesto por letras escritas para otros artistas, letras escritas para cine o televisión, letras no publicadas que solo ha cantado ocasionalmente en algún concierto, letras nuevas que en ocasiones aparecen en álbumes en directo o recopilatorios, etc. En ausencia de un cancionero completo, revisado y definitivo que aglutine todas estas y defina sin asomo de dudas sus autorías, para la elaboración de una estadística de intención únicamente ilustrativa se han tomado en consideración solo las letras de las canciones de sus álbumes de estudio en solitario.<sup>6</sup> Esto arroja un total de 188

---

<sup>3</sup> El libro es una recopilación de todas sus letras hasta 2002 en su primera edición y hasta 2010 en la última, que es la que aquí se cita y que lleva por título *Con buena letra III*.

<sup>4</sup> Cabe señalar que esta regla no siempre se cumple, en especial en los trabajos más antiguos. Así, las copias de *Inventario* (Sabina, 1978) consultadas para este trabajo no diferencian los textos lingüístico y musical, y las de *Malas compañías* (Sabina, 1980) y *Ruleta rusa* (Sabina, 1984) ni siquiera aportan los créditos divididos por canciones. El estudioso de Sabina, por tanto, se ve obligado a consultar otras fuentes para poder establecer tales autorías.

<sup>5</sup> También son por lo general acertados los datos proporcionados en los doce volúmenes de la colección *Palabras hechas canciones*, editada por *El País* en 2007.

<sup>6</sup> Desde *Inventario* (Sabina, 1978) hasta *Lo niego todo* (Sabina, 2017). Se incluyen también en el recuento “Viejo blues de la soledad”, que fue sustituida por “Telespañolito” a partir de la segunda edición de *Ruleta rusa* (Sabina, 1984), las dos canciones de la

canciones, de las que 147 de sus letras están firmadas por Sabina en solitario, 37 en coautoría y solo cuatro por otros autores;<sup>7</sup> es decir, el 78,19%, el 19,68% y el 2,13% respectivamente. La mayor parte de las letras escritas en coautoría se concentra en sus últimos dos álbumes en solitario, *Vinagre y rosas* (11) y *Lo niego todo* (8). Además, Benjamín Prado (21) es por mucho el autor con quien más letras ha firmado; aparte de él, solo están presentes más de una vez Antonio Oliver (4)<sup>8</sup> y Pancho Varona (2) —una de estas dos veces, en compañía también de Antonio García de Diego—, mientras que Isabelo Garrido,<sup>9</sup> José Ramón Ripoll, Javier Krahe, Hilario Camacho, Gloria Varona, Pedro Manuel Guerra, el Subcomandante Marcos, Antonio García de Diego, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Asúa y Luis García Montero solo firman con él una letra cada uno.

## 2. LA COAUTORÍA DE LAS LETRAS: DEBATE ¿Y SOLUCIÓN DESDE LA ESTILOMETRÍA?

Aunque cada vez son más frecuentes las obras creadas por varios autores (Valdés Díaz, 2012: 10), por norma general la coautoría de textos literarios no suele recibir demasiado interés desde el punto de vista científico porque acostumbra a ser percibida más como un producto lúdico, como un juego de estilo, que como escritura seria (Ruiz, 2021: 95); porque

---

edición argentina de *19 días y 500 noches* (Sabina, 1999) y las hasta nueve que se publican en el CD extra de *Diario de un peatón* (Sabina, 2003), incluida “Flores en la tumba de un vasquito”, aunque consiste en una variación mínima de otra firmada con Fito Páez en *Enemigos íntimos* (Sabina y Páez, 1998).

<sup>7</sup> Se trata de “Romance de la gentil dama y el rústico pastor” (Sabina, 1978), que es una selección de estrofas, con mínimas variaciones, de un antiguo romance homónimo; “Círculos viciosos” (Sabina, 1980), de Chicho Sánchez Ferlosio; “Guerra mundial” (Sabina, 1984), de Manolo Tena; y “Nube negra” (Sabina, 2005), de Luis García Montero.

<sup>8</sup> Cabe destacar que las cuatro coautorías de Oliver lo son únicamente en el plano legal y apenas en el creativo. El propio Sabina aclaró a Juan Puchades (2019: 43, 70-71) que Oliver solo aportó algún verso muy esporádico y que lo añadió a los créditos para ayudarlo con su mala situación económica.

<sup>9</sup> De manera preventiva, se incluye en el grupo de las letras firmadas en coautoría “Tango del quinielista” (Sabina, 1978). Se trata del álbum más erráticamente editado por Sabina y, entre sus defectos editoriales, se encuentra la indistinción de autorías en sus créditos. En esta canción figura como coautor —sin especificar de qué— Isabelo Garrido, quien, para mayor confusión, solo aparecerá de nuevo en dos canciones de *Yo, mí, me, contigo* (Sabina, 1996), pero en ese caso en sus textos musicales.

prevalece todavía la idea de que solo las obras de autoría única son dignas de estudio (Lafon y Peeters, 2008: 7); y quizás también porque, si como decía Foucault (1999: 337-338) el nombre del autor es lo que permite agrupar un determinado número de textos y establecer relaciones entre ellos, que ese autor en un momento dado “contamine” su estilo mezclándolo sin fronteras evidentes con el de otro complica bastante la labor clasificatoria de sus textos, así que parece más sencillo degradarlos, o incluso apartarlos, que estudiarlos con la misma atención que a los otros. Esta es la perspectiva que adoptaron Menéndez Flores (2016: 14) y Nappo (2021: 54) ante las letras que Sabina no ha firmado en solitario, pues ambos descartan ocuparse en sendos trabajos —destinado al aficionado, el primero; más académico, el segundo— de las letras en coautoría puesto que estiman imposible discernir qué pluma firmó cada verso. Pero también se ha enfocado la cuestión desde una perspectiva más integrista, que no obliga a cercenar la obra de Sabina. Ortuño Casanova (2018: 168), cuando se propone elaborar un corpus de sus letras para observar los espacios que aparecen en ellas, afirma con explicitud tomar también en consideración las que ha escrito con otros autores y descarta solo —como es lógico— las pocas que otros escribieron para él. Quien también acepta considerar las letras escritas en coautoría es Zamarro González, que se apoya en una interesante reflexión:

En estos casos, resulta imposible desentrañar al detalle qué mano escribió tal o cual verso, pero lo que resulta evidente es el estilo indudable de J. S. [Joaquín Sabina], incluso en dichas canciones, por lo que no hemos dudado en tratar estas canciones como suyas, pues suyo ha sido el visto bueno y definitivo de las mismas (Zamarro González, 2020: 31).

Esta acertada puntualización de Zamarro González remite a lo que, poco después, ha descrito Laín Corona (2018b: 67-69; 2021: 22) como la *sabinización* —término que emplea a partir de su acuñamiento por Gloria Varona (cfr. Valdeón, 2017: 237)— indirecta que ejerce Sabina sobre quienes escriben con o para él y que, si bien Laín Corona concibe desde el punto de vista de la recepción de su imagen autoral como poeta genial cuyo estilo parece opacar al de cualquiera que escriba cerca de él, puede sin duda ser de utilidad en la valoración de sus letras en coautoría. Aunque las

operaciones cognitivas ligadas a la imitación de los estilos textuales<sup>10</sup> son todavía un área por lo general desconocida (Queralt y Giménez García, 2018: 138) —lo que deja solo en intuiciones tanto las apreciaciones de Laín Corona como las que siguen—, en efecto parece que quienes han coescrito letras de canciones junto con Joaquín Sabina flexibilizan su estilo —actitud imprescindible para la escritura dual de textos (Rimoldi y Monchietti, 2020: 117)— más de lo que lo hace el propio Sabina, al menos cuando se trata de canciones que forman parte de sus álbumes en solitario. Es decir, parece que en estos casos los coautores de Sabina buscan un cierto grado de adecuación a su estilo e incluso una imitación de este, lo que Weisstein (1975: 162) llamaba estilización, con la salvedad de que no se produce sin la presencia del autor original sino con su participación y con la necesidad de su visto bueno definitivo. Esta circunstancia, sin embargo, no debe entenderse como la anulación del otro autor, pues, como han demostrado Queralt y Giménez García (2018), difícilmente un sujeto puede imitar el estilo de otro por completo y evitar dejar marcas del suyo propio —aunque, como es natural, cuando ese otro autor participa también de la escritura del texto esta dificultad se suaviza notablemente—. De hecho, Benjamín Prado, quizás el escritor cuyo estilo ha empastado mejor con el de Sabina, se ha referido en varias ocasiones a la conjunción de sus estilos en un tercer hombre,<sup>11</sup> por ejemplo:

Joaquín y yo siempre decimos que las canciones que escribamos deben ser obra del “tercer hombre”, una suma de él y de mí que haga cosas que no seríamos capaces de hacer por separado. Es una cosa muy dialogada. Nos peleamos mucho, discutimos mucho, tenemos muchas batallas intelectuales. Pero, como ocurrió en *Vinagre y rosas* y ahora en *Lo niego todo*: solemos decir que ninguno sabemos quién ha escrito cada cosa. No imagino un sólo

---

<sup>10</sup> Téngase en cuenta que “individual language users differ in both their linguistic repertoires (*i.e.*, the vocabulary and language patterns they know) and in the choices they make from those repertoires in producing speech and writings” (Ainsworth y Juola, 2019: 1167), lo que bien podríamos considerar una definición lingüística del estilo escritural de un individuo, incluido un escritor literario.

<sup>11</sup> Como recuerda Ruiz (2021: 102), lo más probable es que se trate de un guiño a Honorio Bustos Domecq, tercer hombre del dúo formado por Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges a quien ellos mismos bautizaron así. Sobre la cuestión, puede verse Lafon y Peeters (2008: 199-216).

verso escrito por uno solo. Lo que nos divierte es justo eso, hacerlo entre los dos<sup>12</sup> (*apud* Fernández Úbeda, 2017: s. p.).

Estas declaraciones de Prado conducen al cuestionamiento sobre lo que podríamos llamar las *microautorías* de las letras de Sabina en coautoría —la duda no es quién pudo escribir tal verso, sino quién pudo originar tal rima, idear tal imagen, escoger tal palabra, etc.—, que conviene observar desde la perspectiva estilométrica.

Conocido ya que en el cancionero de Sabina hay una cantidad considerable de letras escritas en coautoría,<sup>13</sup> que —por lo menos en los casos en los que las canciones a las que pertenecen figuran en un álbum suyo en solitario— en esas coautorías prevalecería su estilo sobre el del resto de autores y que en muchas ocasiones —al menos cuando el coautor es Benjamín Prado— la suma de estilos no se limita a la firma individual de versos o estrofas que después se unen, surgen varias incógnitas sobre la posibilidad de acudir al análisis estilométrico para valorar y, en el mejor de los casos, reconstruir e incluso aislar esas coautorías. La cuestión inicial es si podría practicarse ese análisis sobre textos tan breves como son las canciones. No parece imposible, en tanto que Ruiz Urbón (2023) ha demostrado la posibilidad de emplear, con resultados fiables, análisis cuantitativos para determinar la autoría de textos inferiores a 2000-2500 palabras. Una letra de canción, a buen seguro, es más compleja de analizar por esta vía que un entremés —que es el tipo de texto que escoge Ruiz Urbón—, pero, por el contrario, estas letras no requieren una identificación

---

<sup>12</sup> En el libro *Romper una canción*, Prado (2009) recrea varias de esas discusiones con Sabina durante la escritura de las letras de *Vinagre y rosas* (Sabina, 2009). En demostración de que no se trata de una impostura, los primeros minutos de la película documental *Sintiéndolo mucho* (León de Aranoa, 2022: 0:12:13-0:14:25) muestran a Sabina y a Prado en los asientos delanteros de un coche rumbo a Cádiz discutiendo sobre varios aspectos de la letra de “Cristales de bohemia” (Sabina, 2009). Desde luego, el trabajo que llevan a cabo se ajusta paradigmáticamente a la definición *sensu stricto* de coautoría: “solo hay coautoría respecto al resultado unitario cuando las aportaciones creativas que integran la obra conforman un todo indiferenciable e inescindible, fusionándose de modo tal que, al menos para el público que recibe la obra, no es posible distinguir contribuciones separadas o de autoría individual” (Valdés Díaz, 2012: 17).

<sup>13</sup> Si para ilustrar la relación entre la percepción de Sabina como autor único de sus letras y la realidad de la autoría de estas se acudía antes solo a sus álbumes en solitario, a partir de este punto deben tenerse en cuenta también sus otras canciones, muy en especial las que forman parte de los álbumes *Enemigos íntimos* (Sabina y Páez, 1998) y *La orquesta del Titanic* (Serrat y Sabina, 2012), los dos únicos que ha publicado en colaboración.



de autoría *ex nihilo*: se sabe que fueron escritas por Sabina y otro autor del que también se conoce su nombre —y del que, en la mayoría de los casos y en los más importantes, se dispone de un corpus extenso escrito por él de manera individual—. Por tanto, a lo que debería contribuir este análisis es, como mínimo, a arrojar un porcentaje orientativo de autoría de cada uno de los autores en el texto y, en el mejor de los casos, a discernir qué verso, qué expresión, qué término pudo haber venido del estilo de uno o de otro. Sin necesidad de recurrir a un análisis estilométrico, Núñez Díaz (2021: 178-179) ha explicado ilustrativamente cómo la letra de “Dos horas después” (Sabina, 2005), que firma Sabina junto con Caballero Bonald, es una combinación de versos extraídos de un poema de cada uno de ellos: de las siete estrofas de la canción las cuatro primeras pertenecen —sin modificaciones— al poema de Sabina (2007: 73) “Bolero de la última resaca”, dos —con modificaciones— al poema de Caballero Bonald “Bolero de la botella vacía” (*apud* Sabina, 2007: 72) y la restante, que sirve de puente entre ambos bloques, se crea para la canción y es la que introduce su título.

Esta labor arqueológica sería la que idealmente debería realizar un análisis estilométrico que, de ser posible, dejaría sin efecto los extremos argumentos de quienes, como Menéndez Flores y Nappo, optan por ignorar las letras escritas en coautoría por no saber con claridad quién rubricó cada una de sus palabras. Y un corpus imprescindible sobre el que debería realizarse son las letras de *La orquesta del Titanic* (Serrat y Sabina, 2012), pues en unas declaraciones que han pasado más desapercibidas de lo que deberían, Sabina afirmó: “en realidad hay canciones tuyas [de Serrat] y canciones mías, pero decidimos firmar todas las dos” (*apud* Valdeón, 2017: 498). Desde luego es algo que, leyendo con atención las letras y conociendo las poéticas de ambos, parece tener lógica. Por ejemplo, se antoja extraño que Sabina escribiera “Martínez” (Serrat y Sabina, 2012), una canción con un lenguaje *a priori* mucho más serratiano y cuyo tema es precisamente una alabanza hacia su figura que parece más bien una respuesta de Serrat a la antigua “Mi primo el Nano” (Sabina, 1996) del andaluz. Sin lugar a duda, un análisis estilométrico de las letras que integran este álbum arrojaría muy interesantes y —si son ciertas, que no tienen por qué no serlo, las palabras de Sabina— claras conclusiones. Paralelamente, según Menéndez Flores (2016: 14) y Puchades (2019: 17, 22), en *Enemigos íntimos* (Sabina y Páez, 1998) Fito Páez se ocupó casi en exclusiva de la música mientras que Sabina hizo lo propio con las letras. Se trata de una realidad que, de nuevo, no reflejan los créditos del álbum

pero que, de ser cierta, debería reflejar con claridad un análisis estilométrico.

No parece tan sencillo —por ausencia de apostillas como las anteriores— diseccionar las coautorías del resto de canciones que se ubican bajo este marbete pues, como en el caso de las que firman Sabina y Prado, los estilos están, al menos en apariencia, fusionados por completo. No obstante, según Blasco (2022: 253/717), por compenetrados que estén los autores de una autoría múltiple, su análisis estilométrico debería revelar idiolectos diferentes —para lo cual, huelga decirlo, es fundamental disponer de escritos individuales de dichos autores, lo que tal vez dificultaría el caso de algunos como Gloria Varona o Antonio García de Diego—. Por tanto, debería ser posible ratificar, matizar o refutar la teoría antes expuesta de que el estilo de Sabina prevalece sobre el de sus coautores, de la misma forma que el propio Blasco (2022: 253/717-254/718) demuestra cómo en el trío de autores que hay detrás de Carmen Mola predomina estilísticamente uno de ellos, Antonio Mercero. Aunque, como matiza Blasco, esta preeminencia deba leerse desde cierta relatividad y deba entenderse que, por ejemplo, hay trabajos de autoría como la invención y estructuración de la trama que no se leen en un análisis lingüístico. Idéntica prudencia debe aplicarse cuando se trate de las letras de Sabina ya que, aunque predomine el estilo de uno de sus coautores, tal vez aspectos temáticos u otras estructuras pudieron venir del otro. Esta puntualización conduce, por último, a las *microautorías* referidas antes. Blasco (2022: 255/719) señala la posible utilidad de la función “rolling.delta”, del paquete “stylo” (Eder, Kestemont y Rybicki, 2016), para determinar la autoría de fragmentos de textos escritos en coautoría, sin embargo cuestiones como la atribución de la presencia y/o forma de empleo de elementos tan específicos como pueden ser figuras literarias, rimas, imágenes, distribuciones acentuales, etc. parecen todavía difíciles de realizar con los medios analíticos actuales, aunque la reciente liberalización de la inteligencia artificial tal vez posibilite más pronto que tarde un importante apoyo para este hipotético y quirúrgico análisis estilométrico.

### 3. LAS REFERENCIAS INTERTEXTUALES: ¿PLAGIO, RECURSO, HOMENAJE?

Entendida la intertextualidad desde la perspectiva restringida que sostienen críticos como Genette (1989: 10-11) o Segre (1985: 94-95) y que concretiza esta vasta noción en la presencia explícita y más o menos literal de fragmentos de un texto dentro de otro, se obtiene uno de los recursos más frecuentes en el cancionero sabiniano, que tiene también mucho que ver con la autoría. Sabina acostumbra a insertar en sus letras palabras ajenas, escritas por otros autores, a menudo poetas o letristas, sin indicar su procedencia. Algunos de estos casos han alcanzado cierto grado de conocimiento por parte del público, como sucede con “Donde habita el olvido” (Sabina, 1999), que añade un capítulo más a la consabida intertextualidad que Luis Cernuda (1998: 89) practica con los versos finales de la rima LXVI de Gustavo Adolfo Bécquer (1965: 85), aquellos que rezan “donde habite el olvido / allí estará mi tumba”. Otras de sus referencias intertextuales son menos conocidas, como la estrofa de “Postal de La Habana” (Sabina, 1996) donde, al escribir “*yo soy un hombre sincero, / sincero y sin infinito / y antes de morirme quiero / vivir la vida un poquito*” (Sabina, 2010: 163), reproduce unos versos preexistentes de José Martí (1982: 179) que dicen “*Yo soy un hombre sincero / De donde crece la palma, / Y antes de morirme quiero / Echar mis versos del alma*”,<sup>14</sup> aunque tal vez la intención de Sabina no fuese citar a Martí sino la canción popular cubana “Guantanamera” en la que también aparecen. Préstamos como estos, que en apariencia pueden entenderse como un recurso, un homenaje e incluso un juego literario, es posible interpretarlos también como plagios. Al intento de esclarecer este conflicto es a lo que se dedica este último epígrafe.

El concepto de plagio ha sido ampliamente definido desde perspectivas diversas —no solo jurídicas—, pero al no pretenderse aquí su revisión resulta más operativo acudir sencillamente a los aspectos comunes a la mayoría de esas definiciones: “plagiarism is composed of two parts: (1) to appropriate the work of someone else and (2) passing it off as one’s own by not giving proper credit” (Helgesson y Eriksson, 2015: 92). Y, de acuerdo con la casuística particular de las intertextualidades literarias en sentido restringido, es fundamental tener en cuenta la existencia de tres estrategias de copia que se definen por las modificaciones que se realizan

---

<sup>14</sup> Las cursivas de ambas citas son propias.

en los textos originales: el *verbatim*, o sea, la copia literal, palabra por palabra, de fragmentos; el *pseudo-verbatim*, igual al anterior pero susceptible de modificaciones menores —como los tiempos verbales— necesarias para reubicarlo en el texto de destino; y la paráfrasis, que implica una mayor modificación del fragmento copiado —adición, supresión o sustitución de palabras y/o alteraciones de su orden original— (Ruiz Urbón, 2022: 224-225). Estos mecanismos, aunque son utilizados tanto por plagiarios como por apropiacionistas, podrían servir para interpretar que las intertextualidades de Sabina reproducidas *supra* son plagios; y el caso del cantautor andaluz no sería, desde luego, un caso aislado. Como recuerda Fernando del Val (2020) en un estudio monográfico sobre la cuestión, Enrique Bunbury no solo ha acudido amplia y habitualmente a la composición a través de fragmentos de autores no citados (Val, 2020: 27), sino que alguna vez ha sido acusado de plagio por ello, polémicas a las que ha contestado con contundencia, por ejemplo: “no es ni plagio ni nada. Es lo que hacemos los escritores en todos los ámbitos: recoger frases de la calle, de los periódicos, de los bares y, por supuesto, de los poetas. La acusación es una chorrada” (*apud* Fernández-Santos, 2008: s. p.). La cuestión, entonces, parece encaminarse hacia la siguiente pregunta: ¿en qué circunstancias y hasta qué punto puede ser lícito moralmente tomar prestadas palabras o versos ajenos en la creación literaria?

Ruiz Urbón (2022: 223) sostiene que “lo que convierte el acto de copia en plagio no es la usurpación en sí misma, sino el hecho de que esta sea (i) sustancial, (ii) encubierta y (iii) no original, es decir, no creativa”. Obsérvense estos tres rasgos en las intertextualidades sabinianas. En primer lugar, estas no son sustanciales; por el contrario, en la mayoría de las ocasiones más bien se trata de pequeños guiños que, a lo sumo, ocupan dos o tres versos. En segundo lugar, sí son encubiertas, aunque parece difícil, por la naturaleza textual de una canción, que pueda citarse en la letra al autor de los textos que han sido apropiados. Bien es cierto que esta información podría figurar de alguna forma en el libreto,<sup>15</sup> pero ello remite de nuevo a lo inhabitual que es que las letras de Sabina se consulten por esta vía, y abre un interrogante: aunque incluir estas puntualizaciones en

---

<sup>15</sup> Sabina en alguna ocasión lo ha hecho, aunque solo mencionando el nombre de los autores citados y no el fragmento ni su procedencia. Tal es el caso, como anota Menéndez Flores (2018: 127), de *Hotel, dulce hotel* (Sabina, 1987). Para tener una perspectiva más amplia sobre estas prácticas en el conjunto de la canción de autor, véase Castro Jiménez (2021: 205-207).

los libretos tal vez solucione la eventual papeleta legal, ¿de qué serviría si, en el plano de la recepción, el público seguiría solo escuchando la canción o leyendo su letra en cualquier reproducción —las más de las veces, transcripción— en páginas webs, plataformas o redes sociales que seguramente no incluirían esta información? Y, en tercer lugar, hay que plantearse si es creativo y original insertar —de una forma que se entiende como homenaje literario o guiño intelectual— fragmentos ajenos en textos diferentes en lo temático y/o formal. Esta última cuestión remite a una interesante apreciación de Gil-Albarellos (2011: 20): “la singularidad del plagio radica en que se pone el énfasis en la voluntad dolosa del plagiarlo hasta el punto de que si el dolo desaparece, el plagio se transforma en homenaje, pastiche, juego intertextual, etc.”. Esa misma concepción de la reutilización implícita, literal o no, de textos anteriores con voluntad laudatoria es la que sostiene también Claudio Guillén (2005: 295-299) y en ella late la cuestión de fondo que distingue entre “la copia como acto inmoral e ilegal (plagio) y la copia como mecanismo creativo propio de la postmodernidad (arte)” (Ruiz Urbón, 2022: 225). Sabina, por tanto, parece tener más de apropiacionista que de plagiarlo:

El plagiarlo copia de manera encubierta, tratando de apoderarse de la obra de otro, sin ningún interés creativo. Su producto, por tanto, no es original. El apropiacionista, sin embargo, no oculta el acto de copia, pues precisamente su intención es que se reconozca en su obra la herencia anterior. Su acto de usurpación manifiesta pretende recontextualizar el texto para desvincularlo de cualquier prejuicio crítico; y precisamente ahí reside su originalidad. Lo copiado, además, es lo accesorio, pues en la diferencia reside precisamente lo sustancial (Ruiz Urbón, 2022: 237).

En las letras de Sabina lo copiado —*verbatim*, *pseudo-verbatim* o paráfrasis— es por completo accesorio y, justo por eso, es recontextualizado en la inmensa mayoría de los casos.<sup>16</sup> El único rasgo de plagiarlo que tendría Sabina es, precisamente, el que motiva esta y otras

---

<sup>16</sup> Esta observación y las anteriores aplican también a las autocitas de los títulos de álbumes y canciones, no tan numerosas como los intertextos ajenos pero también habituales en el cancionero de Sabina. Aunque podría argumentarse que en algunos casos su empleo es una especie de comodín que permite completar un verso o una rima, lo cierto es que estas autocitas por lo general se integran con lógica en las letras y no constituyen otra cosa sino un guiño a la propia —y más conocida— obra cuando esta ya tiene un cierto recorrido, de ahí que empiecen a ser comunes sobre todo a partir de finales de los años ochenta.

reflexiones análogas sobre la cuestión: el encubrimiento del autor original. Como ya se ha indicado, una de las razones obedece, sin duda, al formato propio de una canción; pero además la literatura y sus autores establecen con frecuencia este juego referencial velado a modo de homenaje y también de guiño, casi como un reto, a quien sea capaz de detectarlo. Entra aquí en juego el lector modelo (Eco, 1993: 73-95) y, por tanto, la finalidad última de las referencias intertextuales de autoría no explicitada en los textos literarios, que es ser descubiertas: “el productor del texto asume que el significado de estas referencias puede ser descubierto por un lector que posee determinados esquemas” (Luzón Marco, 1997: 137).<sup>17</sup> Por eso decía Claudio Guillén (2005: 295) que “el hurto, admirativo o afectuoso, se efectúa a plena luz”, porque el autor de la referencia intertextual —que, por su brevedad y su capacidad de generar nuevos significados en contextos diferentes, hay ya que distinguir del plagio— realmente quiere que sea descubierta por el lector —más aun en el caso de Sabina, si se suscribe la teoría en la que Laín Corona (2018b: 77-81) argumenta que la presencia en su cancionero de referencias intertextuales a grandes poetas es una de las vías por las que el cantautor construye la percepción que de él se tiene también como literato—. Acusar a Sabina de plagio por apropiarse de palabras ajenas en estas condiciones es exigir la desaparición de un procedimiento literario de uso muy extendido que además —por norma general y salvo que se abuse de él— está incluso bien visto por su capacidad para conectar los hilos que tejen la literatura, para crear concentrados y en ocasiones bellos homenajes —los versos de Martí que toma Sabina, por ejemplo, es para introducirlos en una canción que es toda ella un homenaje a la ciudad natal del autor—, para retar amablemente el intelecto del lector e, incluso —y esto es muy destacable en el caso particular de Sabina, por la difusión masiva de su música—, para generar en dicho lector serendipias que ocasionalmente conduzcan a la lectura de nuevos autores o textos —ejemplo de ello serían los poemas de Cernuda y Bécquer—.

---

<sup>17</sup> Téngase en cuenta que las canciones de Sabina practican la “ironía intertextual”; es decir, contemplan e incluso privilegian a un lector que identifica el *double coding* pero no excluyen a aquel que no (Eco, 2005: 230-231).

## CONCLUSIONES

Las páginas anteriores han permitido justificar por qué cuando se pretende estudiar críticamente las letras que componen el cancionero de Joaquín Sabina es imprescindible tener en consideración sus autorías. En primer lugar, debe saberse que las canciones son textos intermediales y, en consecuencia, la de las letras es solo una parte de la autoría. Es determinante para el estudio de cualquier cancionero moderno distinguir con claridad qué autores se encargaron de cada uno de los textos de la canción, información que en el caso de Sabina no es particularmente accesible y para cuyo conocimiento solo los libretos de los álbumes y algunas compilaciones librescas de sus letras resultan por lo general fiables.

Consultadas las fuentes adecuadas, se revela que Sabina ha escrito un número considerable de letras en coautoría —más allá de las canciones que integran sus discos firmados junto con Fito Páez y Joan Manuel Serrat, en sus trabajos en solitario es Benjamín Prado con quien más letras ha escrito—, que algunos de sus exégetas prefieren relegar a un segundo plano al considerar imposible saber quién escribió cada una de sus partes —por lo que, además, parecen asumir que tales coautorías se dieron en un régimen de suma de versos y no de fusión orgánica de estilos—. Sin embargo, a pesar de contar con la presencia de coautores el estilo de Sabina —que, como es lógico, tiene la última palabra en lo que a su obra respecta, pues no olvidemos que las canciones, aunque sus letras estén escritas en coautoría, forman parte de un álbum que firma él— parece ser el que prevalece, lo que induce a pensar que aquellos que escriben con él flexibilizan o *sabinizan* su estilo para adaptarse al suyo. Estas cuestiones se beneficiarían sin duda de análisis estilométricos, que pueden hacerse desde distintas perspectivas y con distintos grados de profundidad y que, en cualquier caso, revelarían información valiosa sobre las letras en cuestión, en especial sobre las que integran los álbumes *Enemigos íntimos* (Sabina y Páez, 1998) y *La orquesta del Titanic* (Serrat y Sabina, 2012), pues sus coautorías podrían no ser tales y podría revelarse que Sabina escribió mayoritariamente las del primero y que las del segundo pertenecen separadamente a él y a Serrat.

Por otra parte, la cuestión autoral del cancionero de Sabina puede abordarse también desde la intertextualidad, en tanto que con frecuencia introduce fragmentos textuales ajenos en sus letras. Esta práctica, que es posible entender como plagio, debe observarse desde la perspectiva que

proporcionan su método y contexto. Las referencias intertextuales de Sabina no son en absoluto sustanciales e integran el fragmento copiado en un contexto nuevo, hacen arte con ellas como materia prima de carácter secundario, recurso que, además, es frecuente en el ámbito literario, donde es bien recibido si se emplea con estilo y medida.

En suma, resulta evidente que cualquier estudio integral o parcial de las letras de Joaquín Sabina debería considerar aquellas que están escritas en coautoría —siempre que esta se establezca adecuadamente— y no debería observar las referencias intertextuales como una ausencia de autoría, como un plagio y por tanto como algo ética o literariamente negativo. Ambas circunstancias, la colaboración con otros escritores y la utilización de fragmentos textuales precedentes, contribuyen a enriquecer su cancionero, a sembrarlo de matices que el exégeta más que temer o repudiar debería agradecer y valorar.

## BIBLIOGRAFÍA

Ainsworth, Janet y Juola, Patrick (2019), “Who Wrote This?: Modern Forensic Authorship Analysis as a Model for Valid Forensic Science”, *Washington University Law Review*, 96:5, pp. 1161-1189. Disponible en: <https://journals.library.wustl.edu/lawreview/article/id/6207/> (fecha de consulta: 26/07/2023).

Badía Fumaz, Rocío (2021), “Intertextualidad e intermedialidad poético-musical: formas de pervivencia de san Juan de la Cruz en la canción popular actual”, *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies*, 3:1, pp. 67-82. Disponible en: <https://doi.org/10.3828/bchs.2021> (fecha de consulta: 25/07/2023).

Bécquer, Gustavo Adolfo (1965), *Rimas*, ed. Juan María Díez Taboada, Madrid, Ediciones Alcalá.

Blasco, Javier (2022), “La ‘boutade’ de la muerte del autor: el caso de Carmen Mola”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 47:3, pp. 249/713-266/730.



- Castro Jiménez, María Dolores (2021), *Ulises y “La Odisea” en la canción de autor. El héroe homérico y su viaje: poesía y música*, Madrid, Guillermo Escolar.
- Cernuda, Luis (1998), *La realidad y el deseo*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Dalbosco, Dulce María (2021), “La letra de la canción como objeto de estudio: el caso del tango canción”, *Oceánide*, 14, pp. 67-76. Disponible en: <https://doi.org/10.37668/oceanide.v14i.68> (fecha de consulta: 20/07/2023).
- De Miguel Martínez, Emilio (2008), *Joaquín Sabina. Concierto privado*, Madrid, Visor.
- Drummond, Victor (2012), “Las obras musicales de autoría plural”, en Caridad Valdés y Carlos Rogel (dirs.), *Obras originales de autoría plural*, pp. 79-100, Madrid, Reus-Fundación AISGE.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, 3.ª ed., Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (2005), *Sobre literatura*, trad. Helena Lozano Miralles, 3.ª ed., Barcelona, Debolsillo.
- Eder, Maciej, Mike Kestemont y Jan Rybicki (2016), “Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis”, *The R Journal*, 8:1, pp. 107-121. Disponible en: <https://journal.r-project.org/archive/2016/RJ-2016-007/index.html> (fecha de consulta: 29/02/2024).
- Fernández-Santos, Elsa (2008), “Una apropiación ‘indecente’”, *El País*, 9 de septiembre. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2008/09/09/cultura/1220911202\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2008/09/09/cultura/1220911202_850215.html) (fecha de consulta: 28/07/2023).
- Fernández Úbeda, Jesús (2017), “Benjamín Prado: ‘La coherencia es para fanáticos’”, *Zenda. Autores, libros y compañía*, 11 de julio. Disponible en: <https://www.zendalibros.com/benjamin-prado-la-coherencia-fanaticos/> (fecha de consulta: 30/07/2023).

- Foucault, Michel (1999), *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales, 1*, trad. Miguel Morey, Barcelona, Paidós.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- Gil-Albarellos, Susana (2011), “‘Que no hay tan diestra mentira / que no se venga a saber’. Teorías de la falsificación literaria”, en Joaquín Álvarez Barrientos (ed.), *Imposturas literarias españolas*, pp. 17-32, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Guillén, Claudio (2005), *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada. (Ayer y hoy)*, Barcelona, Tusquets.
- Helgesson, Gert y Eriksson, Stefan (2015), “Plagiarism in research”, *Medicine, Health Care and Philosophy*, 18:1, pp. 91-101. Disponible en: <https://doi.org/10.1007/s11019-014-9583-8> (fecha de consulta: 02/08/2023).
- Lafon, Michel y Peeters, Benoît (2008), *Escribir en colaboración. Historias de dúos de escritores*, trad. César Aria, Rosario, Beatriz Viterbo.
- Láin Corona, Guillermo (ed.) (2018a), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, Madrid, Visor.
- Láin Corona, Guillermo (2018b), “Sabina ¿no? es poeta”, en Guillermo Láin Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, pp. 29-88, Madrid, Visor.
- Láin Corona, Guillermo (2021), “Joaquín Sabina: poesía, personaje y marca musical”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 900, pp. 20-23.
- León de Aranoa, Fernando (2022), *Sintiéndolo mucho* [película], Reposado, Break The Format, Sony Music, Ideal Cinema A. I. E.

- Luzón Marco, María José (1997), “Intertextualidad e interpretación del discurso”, *Epos. Revista de filología*, 13, pp. 135-149. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/epos.13.1997.10013> (fecha de consulta: 24/07/2023).
- Maingueneau, Dominique (2015), “Escritor e imagen de autor”, trad. Carole Gouaillier, *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 17-30. Disponible en: [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2015241139](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2015241139) (fecha de consulta: 29/07/2023).
- Martí, José (1982), *Ismaelillo. Versos libres. Versos sencillos*, ed. Ivan A. Schulman, Madrid, Cátedra.
- Menéndez Flores, Javier (2016), *Sabina. No amanece jamás*, Barcelona, Blume.
- Menéndez Flores, Javier (2018), *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*, ed. 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.
- Noguerol, Francisca y San José Lera, Javier (eds.) (2021), *Entre versos y notas. Canción de autor en español*, Kassel, Reichenberger.
- Núñez Díaz, Pablo (2021), “Las canciones de Joaquín Sabina y sus libros de poemas: variantes y reescrituras”, *Epos. Revista de filología*, 37, pp. 165-184. Disponible en: <https://doi.org/10.5944/epos.37.2021.30970> (fecha de consulta: 20/07/2023).
- Ortuño Casanova, Rocío (2018), “Atlas de lugares sabinianos”, en Guillermo Laín Corona (ed.), *Joaquín Sabina o fusilar al rey de los poetas*, pp. 161-201, Madrid, Visor.
- Prado, Benjamín (2009), *Romper una canción. Así se escribió el disco Vinagre y rosas, de Joaquín Sabina*, Madrid, Aguilar.

- Puchades, Juan (2019), *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*, Valencia, Efe Eme.
- Queralt, Sheila y Giménez García, Roser (2018), “La imitación como contraargumento en peritajes de atribución de autoría: estudio de un caso”, *Estudios de Lingüística Aplicada*, 36:68, pp. 131-164. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.2018.68.746> (fecha de consulta: 26/07/2023).
- Rimoldi, Lucas y Monchietti, Alicia (2020), “Dúos de escritores: aspectos técnicos, éticos e identitarios”, *Cincinnati Romance Review*, 48, pp. 114-127. Disponible en: <http://hdl.handle.net/11336/171846> (fecha de consulta: 25/07/2023).
- Romano, Marcela (1991), “En torno a una canción ‘diversa’”, *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1, pp. 135-143. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199> (fecha de consulta: 20/07/2023).
- Romano, Marcela (1994), “A voz en cuello: la canción ‘de autor’ en el cruce de escritura y oralidad”, en Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, pp. 55-68, Buenos Aires, Biblos.
- Romano, Marcela (2002), “La canción de autor después de Franco (Reflexiones críticas sobre un objeto crítico)”, *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 671-672, pp. 13-16.
- Romano, Marcela; Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (dirs.) (2021), *Un antiguo don de fluir. La canción, entre la música y la literatura*, Mar del Plata, EUDEM.
- Ruiz, María Julia (2021), “Dudar a dúo. Propuestas teórico-metodológicas para un abordaje del dúo Joaquín Sabina & Benjamín Prado”, *Cuadernos de Literatura. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 17, pp. 94-108. Disponible en: <https://doi.org/10.30972/clt.0175703> (fecha de consulta: 21/07/2023).

Ruiz Urbón, Cristina (2022), “Estrategias de fragmentación en la apropiación y el plagio: *El hacedor* de Borges vs. el *Remake* de Fernández Mallo”, en Teresa Gómez Trueba y Rubén Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*, pp. 221-239, Berlín, Peter Lang.

Ruiz Urbón, Cristina (2023), “Sobre la validez de los análisis cuantitativos en los estudios de autoría de textos breves: el caso particular de los entremeses del Siglo de Oro”, *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 33, pp. 69-96. Disponible en: <https://doi.org/10.24197/ogigia.33.2023.69-96> (fecha de consulta: 26/07/2023).

Sabina, Joaquín (1978), *Inventario* [CD], Movieplay.

Sabina, Joaquín (1980), *Malas compañías* [CD], Epic-Ariola.

Sabina, Joaquín (1984), *Ruleta rusa* [CD], Epic-Ariola.

Sabina, Joaquín (1987), *Hotel, dulce hotel* [CD], BMG-Ariola.

Sabina, Joaquín (1996), *Yo, mí, me, contigo* [CD], BMG-Ariola.

Sabina, Joaquín (1999), *19 días y 500 noches* [CD], BMG-Ariola.

Sabina, Joaquín (2003), *Diario de un peatón* [CD], Sony-BMG.

Sabina, Joaquín (2005), *Alivio de luto* [CD], Sony-BMG.

Sabina, Joaquín (2009), *Vinagre y rosas* [CD], Sony-BMG.

Sabina, Joaquín (2007), *A vuelta de correo*, Madrid, Visor.

Sabina, Joaquín (2010), *Con buena letra III*, Barcelona, Temas de Hoy.

Sabina, Joaquín (2017), *Lo niego todo* [CD], Sony.

- Sabina, Joaquín y Páez, Fito (1998), *Enemigos íntimos* [CD], BMG-Ariola.
- Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, trad. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica.
- Serrat, Joan Manuel y Sabina, Joaquín (2012), *La orquesta del Titanic* [CD], Sony.
- Soto Zaragoza, Javier (2023), “La canción de autor, la literatura y la crítica: la integración de un elemento en el sistema”, *Hispanófila*, 199, pp. 51-66. Disponible en: <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918074> (fecha de consulta: 24/01/2024).
- Val, Fernando del (2020), *El método Bunbury*, Valladolid: Difácil.
- Valdeón, Julio (2017), *Sabina. Sol y sombra*, Valencia, Efe Eme.
- Valdés Díaz, Caridad del Carmen (2012), “Las obras en colaboración. Introducción y teoría general. Especial referencia a su regulación en la ley cubana de derecho de autor”, en Caridad Valdés y Carlos Rogel (dirs.), *Obras originales de autoría plural*, pp. 7-25, Madrid, Reus-Fundación AISGE.
- Weisstein, Ulrich (1975), *Introducción a la literatura comparada*, trad. M.<sup>a</sup> Teresa Piñel, Barcelona, Planeta.
- Zamarro González, Justo (2020), *Joaquín Sabina. Estética literaria y simbología de la desesperación*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.