



Joaquín Sabina, el ingenio en verso: una exploración de las implicaciones humorísticas de su métrica poética*

Joaquín Sabina, Wit in Verse: An Exploration of the Humorous Implications of His Poetic Meter

CLARA ISABEL MARTÍNEZ CANTÓN

Universidad Nacional de Educación a Distancia. C/ Bravo Murillo, 38, 28015 Madrid, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: cimartinez@flog.uned.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0781-2418>.

GUILLERMO MARCO REMÓN

Universidad Nacional de Educación a Distancia. C/ Bravo Murillo, 38, 28015, Madrid, Madrid (España).

Dirección de correo electrónico: gmarco@lsi.uned.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2455-6655>.

PABLO NÚÑEZ DÍAZ

Universidad de Oviedo. C/ San Francisco, 3, 33003, Oviedo, Asturias (España).

Dirección de correo electrónico: ndpablo@uniovi.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0067-0595>.

Recibido/Received: 16-1-2025. Aceptado/Accepted: 18-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Martínez Cantón, Clara Isabel, Marco Remón, Guillermo y Núñez Díaz, Pablo (2025). "Joaquín Sabina, el ingenio en verso: una exploración de las implicaciones humorísticas de su métrica poética". *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 310-339. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.310-339>.

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

Resumen: El humor encuentra en las letras de Joaquín Sabina un terreno fértil y multifacético. Este estudio explora el papel de la métrica (versos, formas compositivas, rimas, encabalgamientos, etc.) en sus composiciones humorísticas, abordando cuestiones como: ¿se adhieren sus canciones más cómicas a metros o rimas específicos?, ¿existen rimas o encabalgamientos lúdicos?, ¿qué relación existe entre humor y métrica en su obra? A partir de un

* Este artículo se inscribe en el marco del proyecto de investigación PoEMAS: 'MÁS POESÍA para MÁS gente' (PID2021-125022NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia Innovación y Universidades como Proyecto I+D de generación de conocimiento.

análisis manual de todo su corpus de canciones, se ha identificado un subcorpus centrado en las composiciones humorísticas. Posteriormente, mediante herramientas automatizadas para el análisis de la métrica, la rima y otras características formales del verso, como el encabalgamiento, se busca responder a estas preguntas. El objetivo es demostrar cómo la estructura poética contribuye de manera decisiva a la construcción del humor en las letras del cantautor ubetense.

Palabras clave: Sabina; humor; métrica; encabalgamientos; rima; humanidades digitales.

Abstract: Humor finds a fertile and multifaceted ground in the lyrics of Joaquín Sabina. This study explores the role of metrics (verses, stanzaic forms, rhymes, enjambments, etc.) in his humorous compositions, addressing questions such as: Do his most comedic songs adhere to specific meters or rhymes? Are there playful rhymes or enjambments? What is the relationship between humor and metrics in his work? Based on a manual analysis of his entire song corpus, a subcorpus of his humorous compositions was identified. Subsequently, using automated tools to analyze metrics, rhyme, and other formal characteristics of verse, such as enjambment, this study seeks to answer these questions. The aim is to demonstrate how poetic structures play a decisive role in constructing humor in the lyrics of the singer-songwriter from Úbeda.

Keywords: Sabina; humour; metric; enjambments; rhyme; digital humanities.

INTRODUCCIÓN

Joaquín Sabina (Úbeda, 1949) es una figura icónica de la música española. Desde su debut con *Inventario* (1978), sus letras agudas e irónicas lo han consolidado como un referente en la canción de autor y la música comercial, ganándose el apodo de “el Dylan español”.¹ Su obra se caracteriza por la variedad y la experimentación, presentes tanto en lo musical como en los temas tratados, y por la huella de diversas influencias poéticas y musicales (Lain Corona, 2024, p. 24). Estas particularidades, unidas a su destreza extraordinaria en el manejo de las palabras han configurado su estilo único e identificable.

Resulta muy reconocible su empleo del humor, convencido de que “en el escenario hay que divertir a la gente” dejando la idea de cantautor aburrido (Sabina, declaraciones de 1981 a Matías Uribe, en Carbonell, 2011, p. 115). En este sentido, Lain Corona considera el aspecto del humor como una de las “claves para triunfar a partir de los años 80, superando la estética de la canción protesta” (2024, p. 27).

La métrica del cantautor es una de las facetas que ha recibido menos atención. Solo Soto Zaragoza ha dedicado un trabajo académico al asunto,

¹ La prensa ha utilizado este sobrenombre que aparece incluso en su canción “Lo niego todo” para ser, claro está, rechazado: “ni cantante de orquesta, ni el Dylan español”. Soto Zaragoza destaca cómo la marcada influencia del cantautor americano le ha valido este apodo en su capítulo dedicado a Bob Dylan en las letras de Sabina (2024b, pp. 37-54).

centrado en la rima, en el que destaca cómo Sabina es “consciente de que está rimando en letras de canciones, lo que no solo le permite tomarse licencias como la de rimar con mayor frecuencia plurales con singulares, sino que le posibilita el emplear la rima como un recurso estructurador de la canción” (2024a, p. 272).

Contamos con pocos estudios centrados específicamente en el humor en las letras del cantautor ubetense, a excepción del reciente trabajo de Laín Corona (2024). Nuestro artículo se inscribe en la tradición que analiza las letras de canciones como literatura (Romano, 1993; Romano, Lucifora y Riva, 2021), y propone una aportación original al mostrar cómo la métrica, la rima y los encabalgamientos no solo estructuran el humor en Sabina, sino que lo generan.

De este modo, examinaremos la métrica de sus canciones con veta más humorística para conseguir los siguientes objetivos:

- Identificar patrones métricos, rítmicos y de encabalgamiento que sean recurrentes en el corpus de sus canciones humorísticas.
- Determinar si ciertos recursos poéticos, como la rima o el encabalgamiento, generan directamente efectos humorísticos y ver con qué frecuencia se utilizan.
- Analizar la interacción entre la forma métrica y los elementos semánticos en la construcción del humor en su obra.
- Comparar las estructuras métricas y poéticas en las canciones humorísticas frente a las no humorísticas, evaluando diferencias funcionales y estilísticas.

1. MARCO TEÓRICO

No es este el lugar para profundizar en el concepto de lo humorístico (para una breve panorámica teórica, desde algunos filósofos griegos hasta autores contemporáneos, puede consultarse Leuci, 2021, y, sobre las poéticas del humor en España desde el novecientos hasta finales del siglo XX, Llera, 2001). Remitimos también, en lo referido a la literatura y a los géneros humorísticos, a Estébanez Calderón (1996, p. 189).

La variedad de formas ligadas al humor y la complejidad que puede existir en ocasiones para su determinación, por su levedad o por su desarrollo híbrido, en cercanía y hasta imbricado con otras formas, justificaría un análisis específico de las letras de Joaquín Sabina para dilucidar los procedimientos de cada una de sus canciones humorísticas. Dejaremos esta posibilidad para estudios futuros y nos centraremos en los

objetivos ligados a la caracterización métrica de sus letras humorísticas y a los efectos cómicos capaces de generar el aspecto formal de los versos.

Con dicho fin, hemos revisado los estudios métricos de la poesía en español para ver qué elementos se ligan, tradicionalmente, al humor. En este sentido cabe señalar que la dimensión formal del humor en la poesía actual ha sido históricamente poco explorada en España, excepto casos puntuales (Domínguez Caparros, 2009; Domínguez Caparrós, 2014b), y esta laguna es aún más evidente en lo que se refiere a las letras de canciones, un ámbito donde los análisis métricos, rítmicos y poéticos se enfrentan a desafíos adicionales. Hay, claro está, algún trabajo que se centra en el humor en ciertos cantautores (Romano, 1993), pero no en la interacción entre la métrica y lo cómico.

De entre los elementos métrico-estilísticos hay algunos que han llamado la atención de los estudiosos por su capacidad de crear efectos humorísticos. Domínguez Caparrós sitúa muchos de estos rasgos al final del verso: “rima, cabo roto, encabalgamientos atrevidos, ecos, versos agudos o esdrújulos” (2009, p. 79).

La rima, de manera general, aporta cohesión y musicalidad al texto. Sin embargo, transgredir sus normas estilísticas—como repetir palabras rimantes o usar desinencias verbales—genera un efecto cómico (Domínguez Caparrós, 2016, p. 310).

En el ámbito de lo humorístico también entra la alteración del acento de las palabras al final de un verso, que se presenta como una estrategia para forzar la rima. Domínguez Caparrós (2014a, p. 76) destaca al respecto el análisis de S. G. Morley (1927), quien identificó y categorizó diversos tipos de modificaciones acentuales en versos tanto cantados como no cantados, abarcando la poesía burlesca y la poesía seria. Morley señala que “el canto —especialmente el canto burlesco o acompañado de danza— contribuye de manera significativa a la distorsión de la palabra” (Morley, 1927, p. 272). Además, Domínguez Caparrós subraya que “la modificación del acento se da más frecuentemente en poemas burlescos destinados al canto o al baile (2016, p. 235).

Lo humorístico, en su esencia, se relaciona frecuentemente con lo inesperado, que sorprende al romper las expectativas. De este modo, una rima que no se espera, atrevida o forzada puede inducir humor al asociar términos que, en un contexto tradicional, parecerían incongruentes. Esto puede verse potenciado por terminaciones cacofónicas o extrañas, o por un tipo de rima esdrújula o monorrima (Domínguez Caparros, 2009, p. 79).

En este sentido, otro de los recursos métrico-estilísticos que tienen más relación con lo humorístico es el encabalgamiento. Como recurso que altera la sintaxis al dividir partes del discurso normalmente no separables entre versos, subraya esta capacidad del lenguaje poético para jugar con las expectativas del lector. La pausa métrica natural que se rompe de forma abrupta, o el cierre inesperado de una frase, introduce una tensión que, al resolverse, produce un efecto lúdico y cómico. Siguiendo a Henri Bergson (2019), quien señaló que el humor se genera cuando lo mecánico se inserta en lo vivo. Estos recursos pueden verse como una mecanización de las estructuras poéticas para destacar su rigidez y, al mismo tiempo, desmantelarla con un gesto humorístico. Así, el humor en poesía y en canciones no solo juega con el contenido semántico, sino que también se manifiesta como un fenómeno formal, donde la ruptura de la regularidad y el uso no convencional de los recursos estilísticos son esenciales. Cuanto mayor sea la ruptura, mayor es la relevancia que tiene el encabalgamiento.

Esta subversión de la regularidad puede darse también a través de la violación del número de sílabas en una estrofa o composición regular. La ruptura de una estructura métrica convencional, asimismo, introduce un elemento de sorpresa que puede generar un efecto cómico al desviar al lector de lo predecible.

Este repaso permite ver cómo hay una serie de elementos métricos que resultan potencialmente más aptos para producir humor. Estos son los que hemos analizado concienzudamente en el corpus humorístico de Sabina, tal y como explicamos en la siguiente sección.

2. METODOLOGÍA

Todo lo expuesto en el epígrafe anterior explica la dificultad de establecer un corpus de canciones humorísticas de Joaquín Sabina, dada la mencionada complejidad del concepto de humor y porque incluso las canciones serias y/o melancólicas recurren en un momento inesperado al humor para relajar la tensión emocional. Como explica Laín Corona (2024, p. 27), en las canciones de Sabina lo serio y lo cómico se superponen y resulta complicado ceñirse a criterios claros.

Nuestro análisis se basa en el cancionero *Con buena letra* (2007),² complementado con las letras de *Vinagre y rosas* (2009), *La orquesta del*

² De este cancionero, nos hemos centrado solo en las canciones de los discos de estudio: *Inventario* (1978), *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984), *Juez y parte* (1985), *Hotel*,

Titanic (2012) y *Lo niego todo* (2017); en estos tres casos, de acuerdo con los libretos de los discos. Aunque seguimos las versiones escritas, la interpretación de Sabina a veces varía en la división de versos.

El método ha consistido en la selección de un subcorpus de letras humorísticas.³ Somos conscientes de la dificultad que esto entraña, por lo que se ha optado por una selección restrictiva, precisamente porque elementos puntuales de humor aparecen en la mayor parte de las canciones. El criterio utilizado para la selección de un corpus humorístico es que el tono predominante de todas las composiciones sea ligero, jocoso y desenfadado (característico de las canciones humorísticas) frente a un tono más serio o melancólico. El humor debe ser el hilo conductor, no un recurso para aliviar tensiones u otras excusas.

Además, para la comparación entre corpus hemos tomado todas las letras escritas por Sabina, incluidas las que ha hecho en colaboración con otros poetas o cantantes, ya que, como indica Laín Corona, la influencia de Sabina en las letras es siempre evidente, se produce una sabinización (2024, p. 19).

Por otra parte, y basándonos en las consideraciones teóricas antes expuestas hemos seleccionado tres elementos métricos que analizaremos en el corpus: medida silábica, rima y encabalgamiento. Como antes argumentamos, todos ellos han sido identificados como herramientas clave para provocar efectos cómicos debido a su capacidad para romper expectativas, generar sorpresa o potenciar la sonoridad lúdica del discurso.

Para llevar a cabo los análisis métricos, hemos recurrido al uso de herramientas digitales diseñadas específicamente para el análisis de versos en lengua española, las cuales están bien documentadas, han sido probadas previamente y presentan tasas de error bajas en contextos similares. Este

dulce hotel (1987), *El hombre del traje gris* (1988), *Mentiras piadosas* (1990), *Física y química* (1992), *Esta boca es mía* (1994), *Yo, mi, me, contigo* (1996), *Enemigos íntimos* (1998) (con Fito Páez), *19 días y 500 noches* (1999), *Dímelo en la calle* (2002), *Diario de un peatón* (2003) y *Alivio de luto* (2005).

³ Son las siguientes veinte canciones: “Tratado de impaciencia” (*Inventario*), “Pasándolo bien” (*Malas compañías*), “Ocupen su localidad”, “Telespañolito”, “Eh, Sabina” y “Juana la loca” (*Ruleta rusa*), “Incompatibilidad de caracteres” (*Juez y parte*), “Oiga, doctor” y “Cuernos” (*Hotel, dulce hotel*), “Peligro de incendio” (*El hombre del traje gris*), “Con un par”, “Ataque de tos” (*Mentiras piadosas*), “Pastillas para no soñar” (*Física y química*), “El blues de lo que pasa en mi escalera” (*Esta boca es mía*), “No soporto el rap” (*Yo, mi, me, contigo*), “Pero qué hermosas eran” y “Como te digo una co te digo la o” (*19 días y 500 noches*), “Ya eyaculé” y “Semos diferentes” (*Dímelo en la calle*), “A vuelta de correo” y “Ay, Calixto” (*Diario de un peatón*) e “Idiotas, palizas y calentabraguetas” (*La orquesta del Titanic*).

enfoque se enmarca en las humanidades digitales, un campo que ha demostrado ser esencial para abordar grandes volúmenes de datos textuales con una precisión y rapidez que serían inalcanzables mediante métodos exclusivamente manuales. Cabe destacar que en el desarrollo y prueba de algunas de estas herramientas, los autores han participado activamente, lo que garantiza un conocimiento profundo de su funcionamiento y limitaciones.

El análisis métrico combinó selección manual del corpus y procesamiento digital con herramientas especializadas:

- Medida silábica: se utilizó JUMPER (Marco Remón y Gonzalo, 2021) creado por Guillermo Marco Remón, para determinar la regularidad o irregularidad métrica, así como la longitud de los versos.
- Rimas: empleamos una herramienta desarrollada por Guillermo Marco Remón, Spanish Rhyme Annotator (2024), para analizar la organización, el tipo y las palabras involucradas en las rimas.
- Encabalgamientos: este recurso métrico-estilístico fue examinado mediante ANJA (Ruiz et al., 2017; Martínez Cantón et al., 2021), una herramienta que identifica y clasifica los distintos tipos de encabalgamiento en versos.

Es importante ser conscientes de que, aunque estas herramientas digitales son de gran utilidad y fiabilidad, el carácter irregular y amplio del corpus requirió un proceso de curación manual adicional. Cada autor revisó cuidadosamente los datos recogidos en una hoja de cálculo para identificar y corregir erratas o inconsistencias que suelen surgir en corpora extensos. Este paso no solo permitió optimizar la calidad de los resultados, sino también identificar peculiaridades métricas que podrían haber pasado desapercibidas en un análisis exclusivamente automatizado.

3. ANÁLISIS Y RESULTADOS

Esta sección se adentra en el análisis de los resultados obtenidos. El objetivo principal es investigar de manera pormenorizada la interacción entre los recursos formales y el humor en las letras de Joaquín Sabina, tal y como se planteó en los objetivos de la investigación. El análisis de estos elementos se abordará desde una perspectiva comparativa, contrastando las características observadas en el corpus humorístico con las del corpus no humorístico, con el fin de identificar patrones recurrentes y diferencias significativas que puedan arrojar luz sobre la relación entre métrica y humor en la obra del autor. Cada apartado presenta un análisis de los datos

cuantitativos y cualitativos, así como su interpretación a la luz del marco teórico previamente expuesto.

3. 1. Descripción de los datos y hallazgos iniciales

El análisis de la interacción entre la forma y el humor requiere, como punto de partida, una caracterización general de los corpus estudiados. Esta sección presenta una descripción estadística comparativa de los corpus humorístico y no humorístico de Joaquín Sabina, centrándose en la cantidad de versos y palabras que los componen. El propósito de este análisis inicial es establecer una base cuantitativa que permita comprender la magnitud y las dimensiones de cada corpus, así como detectar posibles diferencias estructurales que puedan ser relevantes para las siguientes secciones del análisis métrico-estilístico. Los datos que se presentan a continuación ofrecen una primera aproximación a las características formales de cada conjunto, sentando las bases para la investigación más detallada que se desarrollará posteriormente.

Antes de exponer los datos de la tabla conviene detallar que el corpus no humorístico cuenta con un total de 182 canciones, mientras que el corpus humorístico consta de 22 (corpus construido explícitamente para este estudio, ver metodología).

	Número de versos en canciones humorísticas	Número de versos en canciones no humorísticas	Número de palabras en canciones humorísticas	Número de palabras en canciones no humorísticas
Media	77.45	47.29	372.64	254.21
STD (desviación estándar)	60.97	16.21	239.23	73.47
Min versos	25	14	123	94
25%	42.50	35.50	221.00	207.25
50%	60.00	45.00	291.50	238.50
75%	84.50	56.00	467.50	287.75
Max	276	110	1199	515

Tabla 1. Descripción estadística comparativa del número de versos y palabras en los corpus humorístico y no humorístico. *La tabla muestra el total, la media, la desviación estándar, el mínimo, el máximo y los percentiles (25%, 50% y 75%) del número de versos y palabras en cada corpus.*

La **Tabla 1** compara la extensión de las canciones en los corpus humorístico y no humorístico. Aunque hay muchas más canciones en el corpus no humorístico (182 frente a 22), las humorísticas son, en promedio, más largas: tienen más versos por canción (77 frente a 47) y usan más palabras (373 frente a 254). Además, su longitud varía mucho más entre unas y otras, mientras que las no humorísticas son más homogéneas.

Estos datos sugieren que las canciones humorísticas tienen una estructura más flexible y experimentan más con la métrica y la extensión, lo que podría contribuir a su efecto cómico. Este punto se explorará en detalle en los siguientes apartados.

3. 2. Rimas

La rima constituye un elemento crucial en la poética de Joaquín Sabina. La analizaremos según distintas características e interpretaremos los resultados a la luz de las observaciones de Soto Zaragoza (2024a, p. 172) sobre el uso estratégico que Sabina hace de este recurso con el objetivo de comprender mejor su función en las letras sabinianas.

Prevalencia de la rima consonante o asonante

Uno de los primeros aspectos que se deben considerar es la frecuencia con la que Joaquín Sabina utiliza los dos tipos principales de rima: consonante y asonante. La Tabla 2 muestra la prevalencia de estos dos tipos de rima en ambos corpus.

Métrica	Corpus humorístico	Corpus no humorístico
Rima consonante <i>Promedio por canción (tasa)</i>	14.32 (69%)	9.38 (60%)
Rima asonante <i>Promedio por canción (tasa)</i>	6.23 (31%)	3.84 (27%)

Tabla 2. Promedio y tasa de rima consonante y asonante en el corpus humorístico y no humorístico de Joaquín Sabina. *Esta tabla muestra el promedio de cada tipo de rima por canción y su tasa, entendiendo la tasa como el número de rimas consonantes/asonantes dividido por el total de rimas en el poema.*

Como se puede observar, la rima consonante es el tipo dominante en ambos corpus, pero su prevalencia es aún mayor en las canciones humorísticas

(14.32, 69%), frente a las no humorísticas (9.38, 60%). Este predominio apunta a que la precisión y la mayor complejidad fonética de la rima consonante son empleadas por Sabina con mayor intensidad en sus composiciones humorísticas. La mayor complejidad puede generar humor mediante sorpresa, ironía o exageración. El llamado por Jáuregui “porrazo del consonante” (1973, p. 73) es utilizado en algunas de las composiciones sabinianas como marca de humor, como vemos en los pareados consonánticos y vulgares de “Telespañolito” (*Ruleta rusa*) (“Íñigo sin bigote, Balbín con gripe, / para cambios profundos los de Felipe, / Tola en bata de cola y un servidor / a punto de escupirle al televisor”), o en “Con un par” (*Mentiras piadosas*), en la que se encadenan seguidamente varias rimas consonantes fáciles (“uno que te conocía / y el camarero decía / «chapeau» porque te lo habías [etc.]”).

Además, los datos revelan que la tasa promedio de rima asonante también es mayor en las canciones humorísticas que en las no humorísticas (31% frente a 27%). Lo que los datos dejan claro, entonces, es que la rima tiene mucha mayor presencia en el corpus humorístico, y se destaca así su papel central en la construcción del efecto cómico en la obra de Sabina.

Rimas plural/singular y rima interna: licencias y elementos estructuradores

En concordancia con la afirmación de Soto Zaragoza (2024a, p. 272) sobre la “plena conciencia” de Sabina al rimar, nuestro análisis revela una práctica deliberada de licencias poéticas y un uso estratégico de la rima como elemento estructurador de la canción. La Tabla 3 muestra la frecuencia de rimas plural/singular y rima interna en ambos corpus.

Métrica	Corpus humorístico	Corpus no humorístico
<i>Rima plural/singular</i> <i>Promedio por canción (tasa)</i>	1.68 (2%)	1.00 (2%)
<i>Rima interna</i> <i>Promedio por canción (tasa)</i>	90.59 (24%)	60.62 (24%)

Tabla 3. Promedio y tasa de rimas plural/singular, y rima interna en el corpus humorístico y no humorístico de Joaquín Sabina. *Esta tabla indica el promedio por canción de rimas entre palabras en singular y plural y el promedio de rimas internas en cada verso. El análisis de la rima interna se refiere a la presencia de rimas dentro del propio verso.*

Aunque la tasa promedio de rimas plural/singular es similar (2%), el recuento por canción es mayor en las humorísticas (1.68 frente a 1.00), lo que confirma su uso como recurso estilístico característico. La presencia destacada de rimas idénticas en el corpus humorístico, como se verá más adelante, apoya también esta idea.

Damos aquí algunos ejemplos de rima de un singular con un plural en el contexto de una rima consonante: “hay un talón, un culo, una rodilla, / hay una risa haciéndome cosquillas” (“Peligro de incendio”, *El hombre del traje gris*), “después de toda una vida sublimando los instintos, / tomando gato por liebre; negando que eres distinto” y “que en el cine Carretas, / una mano de hombre cada noche bucea en tu bragueta” (“Juana la loca”, *Ruleta rusa*).

En segundo lugar, Soto Zaragoza (2024a, p. 272) señala que Sabina emplea la rima como elemento estructurador de la canción. Nuestros datos confirman esta idea, ya que las canciones humorísticas muestran una tasa de rima interna (24%) similar a las no humorísticas, pero un recuento promedio significativamente superior (90.59 rimas internas frente a 60.62 por canción). Este contraste indica que la rima interna, más abundante en las composiciones humorísticas, funciona como un mecanismo de cohesión y ritmo que potencia el efecto cómico, como se aprecia en el verso “Si como yo eres / de los que prefieren / los *placeres* que brindan las mujeres” de su tema “Cuernos” (*Hotel, dulce hotel*).

Rimas idénticas y monorrimas extensivas: rompiendo las convenciones

Las rimas idénticas se refieren a la repetición exacta de una misma palabra al final de varios versos, mientras que las que aquí hemos denominado monorrimas extensivas consisten en secuencias de tres o más versos con la misma rima. Ambos recursos, que suelen evitarse en el discurso poético tradicional por considerarse soluciones fáciles y de sonoridad redundante o forzada, destacan en el corpus humorístico de Sabina como herramientas estilísticas que rompen las convenciones métricas. No en vano, Soto Zaragoza en su disección de la rima sabiniana habla de rípios en los que se abusa de la rima, muy denostada en poesía, repitiendo distintos tipos de tiempos verbales (2024a, pp. 262-263). Su uso refuerza el tono cómico o satírico al intensificar el ritmo y subrayar la repetición, generando un efecto irónico que potencia el carácter humorístico de sus composiciones.

Métrica	Corpus Humorístico	Corpus No Humorístico
<i>Rimas idénticas</i> <i>Promedio (tasa)</i>	1.09 (7%)	0.87 (6%)
<i>Monorrimas extensivas</i> <i>Promedio (tasa)</i>	1.77 (11%)	0.74 (7%)

Tabla 4. Total y tasa de rimas idénticas y monorrimas extensivas en el corpus humorístico y no humorístico de Joaquín Sabina. *Esta tabla presenta la frecuencia total de rimas idénticas y monorrimas extensivas en ambos corpus. Las rimas idénticas se refieren a la repetición de la misma palabra al final de varios versos, mientras que las monorrimas extensivas se caracterizan por una secuencia de tres o más versos con la misma rima.*

Como se puede observar, aunque las rimas idénticas no son muy frecuentes en ninguno de los dos corpus, su presencia es ligeramente superior en el humorístico (1.09, 7%). Este recurso, que tradicionalmente se ha considerado un defecto estilístico, podría ser empleado por Sabina de forma deliberada para generar un efecto cómico, al crear una repetición inesperada o paródica. Por ejemplo, la repetición insistente de la misma palabra al final del verso contribuye al tono satírico de la canción.

De manera similar, las monorrimas extensivas son más frecuentes en el corpus humorístico (1.77, 11%), recurso al mismo tiempo estructurador, rítmico y humorístico. Ejemplos de estas monorrimas extensivas se encuentran en “Y salgo del nicho cantando, / y salgo vivo y coleando, / pero pasando...” (“Pasándolo bien”, *Malas compañías*), “Si como yo eres / de los que prefieren / los placeres que brindan las mujeres” (“Cuernos”), “por cantar... el rap del daño que hacen las banderas, / por cantar... vallenatos que amansen a las fieras, / por cantar... hasta que salga el sol por Antequera, / por cantar... con mi primo Rosendo a su manera, / de vivir... siempre con gente, siempre solateras” (“El blues de lo que pasa en mi escalera”, *Esta boca es mía*), donde la acumulación de la misma rima en “-era” funciona como hilo constructor, y refuerza la sonoridad y la comicidad.

Patrones simétricos de la rima - esquema rimático

La siguiente tabla presenta una comparación de los esquemas rítmicos utilizados en las canciones humorísticas y no humorísticas de Joaquín

Sabina, revelando diferencias significativas en la estructura formal de ambos tipos de canciones.

Esquema rítmico	Canciones humorísticas (%)	Canciones no humorísticas (%)
<i>Alternó (ABAB)</i>	6.41	11.64
<i>Encadenado (ABA BAB)</i>	2.99	2.16
<i>Tipo terceto (ABC ABC ABC)</i>	0.18	0.56
<i>Otros</i>	87.85	84.33

Tabla 5. Comparación de los esquemas rítmicos en los corpus humorístico y no humorístico. La tabla muestra la distribución porcentual de los esquemas rítmicos alternó (ABAB), encadenado (ABA BAB), tipo terceto (ABC ABC ABC), y otros, en cada corpus, junto con la diferencia porcentual entre ellos.

Los datos revelan notables diferencias en el uso de esquemas rítmicos entre las canciones humorísticas y no humorísticas de Joaquín Sabina. En las canciones humorísticas, se observa una mayor tendencia a patrones rítmicos con repeticiones más marcadas y estructuras simplificadas, como las rimas encadenadas y las monorimas (ya tratadas en el apartado anterior). Esta preferencia sugiere que la reiteración de ciertos patrones puede potenciar la percepción humorística, ya que la repetición constante de un esquema rítmico refuerza la musicalidad y el efecto cómico al crear una sensación de saturación, sorpresa o contraste con el discurso previo.

Por el contrario, las rimas alternas y seguidas, que ofrecen más complejidad y se utilizan tradicionalmente para transmitir profundidad y continuidad, son notablemente menos frecuentes en las canciones humorísticas. Esto parece indicar que, en estas composiciones, se busca una estructura formal que enfatice la ligereza y la fluidez.

Como se puede apreciar, los patrones simétricos son más frecuentes en el corpus humorístico que en el no humorístico, lo que hace evidente una mayor tendencia a la regularidad y la estructura en las canciones humorísticas. Esto puede contribuir a un ritmo más ágil y predecible, favoreciendo un efecto cómico a través de la repetición controlada y la ruptura intencionada de las expectativas métricas.

Palabras rima más frecuentes y valor semántico

Como señala Soto Zaragoza (2024a, p. 271), las rimas en las letras de Sabina a menudo aportan un valor semántico significativo. El análisis de las palabras que riman con más frecuencia en el corpus humorístico y no humorístico revela patrones distintivos que se alinean con las características del humor identificadas por José Domínguez Caparrós.

Realizamos aquí un estudio cuantitativo de las palabras rima, a través de la herramienta Voyant Tools,⁴ para ver cuáles son las más comunes y los campos semánticos a los que se refieren.

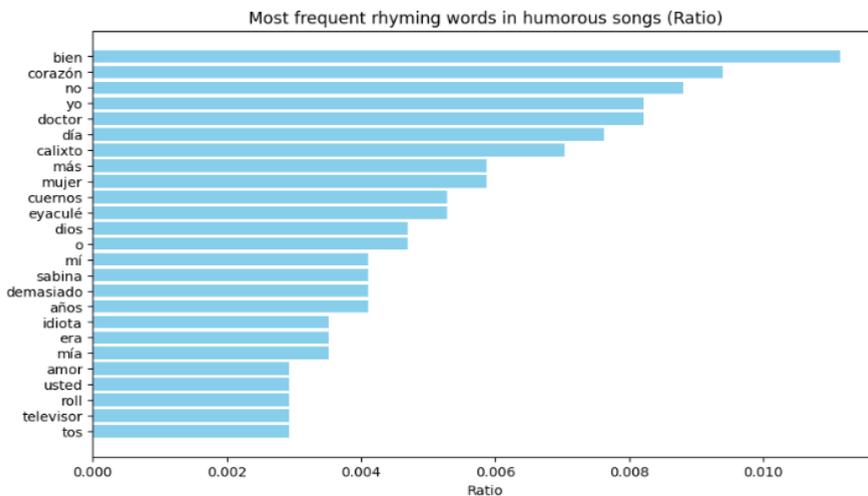


Figura 1. Palabras que riman más frecuentemente en canciones humorísticas. El gráfico de barras muestra las palabras que aparecen con mayor frecuencia al final de los versos en las canciones del corpus humorístico, expresado como ratio con respecto al total de las rimas.

En las canciones humorísticas (Figura 2), destacan palabras como “yo”, “Calixto”, “mujer”, “cuernos”, “eyaculé”, “Dios”, “Sabina”, “roll”, “televisor” o “tos”, que reflejan un enfoque audaz y atrevido de la rima. Estas elecciones, muchas de ellas con finales inusuales o cacofónicos, concuerdan con la noción de “rimas jocosas” y atrevidas de Domínguez Caparrós (2014, p. 7), generando un efecto discordante e inesperado que puede suscitar el humor por su falta de convencionalidad. Términos como “Sabina” evidencian un uso lúdico de la autorreferencia, contribuyendo al

⁴ Accesible desde <https://voyant-tools.org/>.

tono cómico. Por otro lado, en las canciones no humorísticas (Figura 3), aparecen con mayor frecuencia palabras como “corazón”, “yo”, “amor”, “mí”, “mañana”, “vida”, “canción”, “cama”, “Madrid”, “no”, “día”, “ciudad”, “tú”, “olvido”, “sol”, “mar”, “mujer”, “dos”, “luna”, “vez”, “más”, “llorar”, “azul” o “besos”, indicando un enfoque en temas de amor, introspección, y cotidianidad. Estas palabras son más convencionales en claro contraste con las rimas más audaces y sorprendentes de las canciones humorísticas. De hecho, la repetición de estos términos subraya la naturaleza más reflexiva de la obra no humorística.

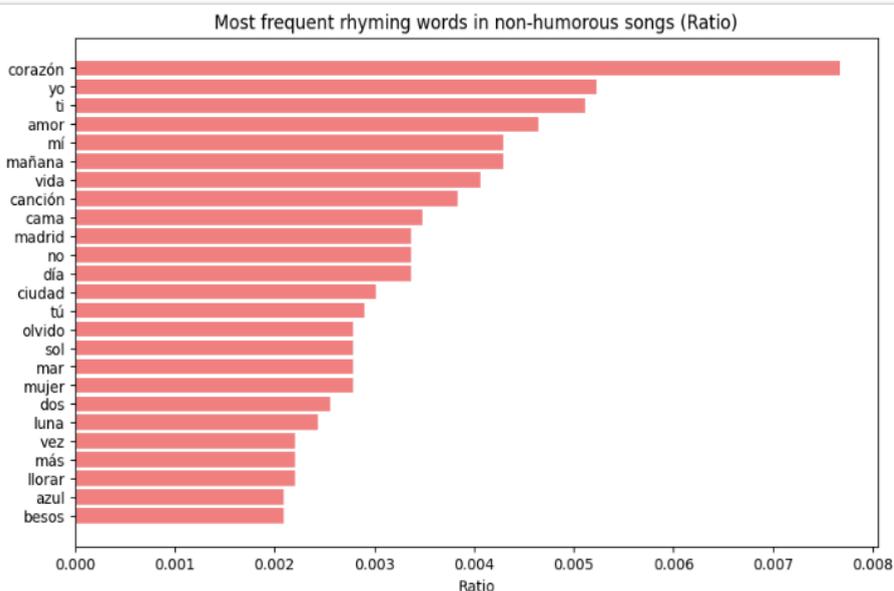


Figura 2. Palabras que riman más frecuentemente en canciones no humorísticas. El gráfico de barras muestra las palabras que aparecen con mayor frecuencia al final de los versos en las canciones del corpus no humorístico, expresado como ratio con respecto al total de las rimas.

Tonicidad de la rima

El análisis de la tonicidad de las palabras que riman, es decir, la posición de la sílaba acentuada dentro de la palabra, ofrece un matiz adicional al estudio de la rima en la obra de Sabina. Como se ilustra en la Figura 3, la distribución de palabras paroxítonas, oxítonas y proparoxítonas muestra diferencias sutiles pero significativas entre el corpus humorístico y el no humorístico.

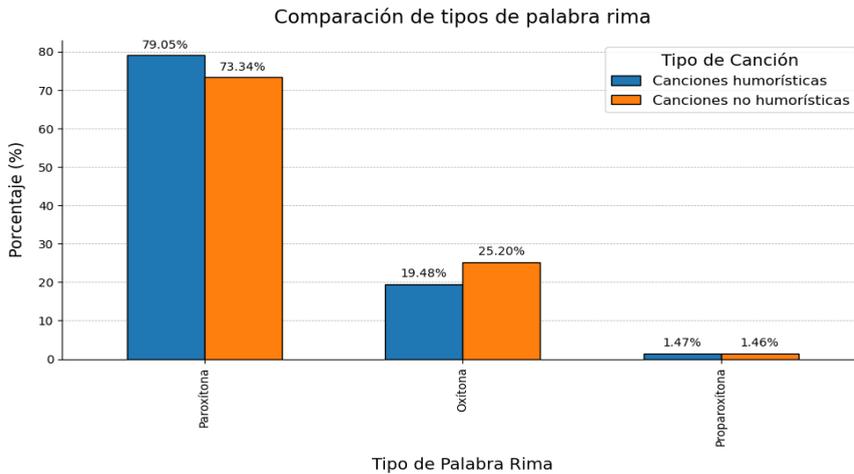


Figura 3. Comparación de la tonicidad de las palabras rima en los corpus humorístico y no humorístico. El gráfico de barras muestra la distribución porcentual de palabras paroxítonas, oxítonas y proparoxítonas utilizadas en las rimas, para cada uno de los corpus.

En ambos corpus, las palabras paroxítonas (con el acento en la penúltima sílaba) son las más frecuentes, representando el 79.05% de las rimas en el corpus humorístico y el 73.34% en el no humorístico. Esta preponderancia de palabras paroxítonas podría atribuirse a la frecuencia natural de este tipo de palabras en español y a su facilidad para generar rimas fluidas y naturales, lo cual encaja con lo que Domínguez Caparrós señala en su *Diccionario de métrica española* (2016, p. 326), donde describe las palabras paroxítonas como las más frecuentes para la creación de rimas. Sin embargo, el análisis revela una presencia abundante de palabras rima oxítonas (con el acento en la última sílaba) en las canciones de Sabina, siendo una tendencia general de su obra, ya que constituyen el 19.48% de las rimas en el corpus humorístico y el 25.20% en el no humorístico.⁵ Al parecer, el uso de palabras oxítonas es un rasgo general en la poética del autor que refleja una búsqueda de sonoridades marcadas y enfáticas, como vemos en los siguientes versos, a modo de ejemplo: “Y jugar por jugar / Sin tener que morir o matar / Y vivir al revés / Que bailar es soñar con los pies” (“Jugar por jugar”, *Yo, mi, me, contigo*).

Las palabras proparoxítonas (con el acento en la antepenúltima sílaba), por su parte, presentan una presencia limitada y similar en ambos corpus

⁵ Según estimaciones recogidas por Guitart (2004, p. 179), aproximadamente el 80% de las palabras polisílabas en español presentan acento en la penúltima sílaba (llanas), mientras que las palabras agudas representan el 17% del léxico y las esdrújulas apenas alcanzan el 3%.

(1.47% y 1.46%), lo cual, según Domínguez Caparrós (2016, p. 325), se debe a su dificultad para integrarse en esquemas de rima convencionales. No obstante, su escasez no implica irrelevancia, ya que estas palabras, dada su relativa extrañeza y dificultad para rimar, cuando se encuentran contribuyen a romper las expectativas y reforzar el carácter lúdico o humorístico.

Desde una perspectiva teórica, podría esperarse que las palabras rima oxítonas y proparoxítonas fueran más prominentes en el corpus humorístico de Sabina debido a su potencial para generar efectos sonoros más marcados o inesperados, que encajan bien con el tono lúdico del humor. Sin embargo, los datos no apoyan esta hipótesis.

Alteración del acento para forzar la rima con fines humorísticos

Un recurso singular en el uso de la rima con fines humorísticos es la alteración del acento de las palabras al final del verso para forzar la rima. Este procedimiento, identificado por Domínguez Caparrós como una estrategia en poemas burlescos destinados al canto o al baile (Domínguez Caparrós, 2016, p. 235), se presenta como una manipulación consciente de la prosodia para conseguir un efecto cómico o inesperado. Este fenómeno se produce cuando el acento prosódico de una palabra se desplaza a una sílaba distinta de la que le corresponde naturalmente, con el propósito de crear una rima que resulte sorprendente y, a menudo, cómica.

En nuestro análisis del corpus de canciones, hemos encontrado varios ejemplos que ilustran esta práctica:

Y a las barbas de la revolución
les salían más canas cada día,
y el mañana era un niño que mentía,
y todos se llamaban Robinsón [...] (“Postal de La Habana”, *Yo, mi, me, contigo*)

En este fragmento, la palabra “Robinsón” se pronuncia con el acento desplazado en la última sílaba en lugar de la sílaba tónica natural “Robinsón”, forzando así una rima con “revolución”. En realidad esta pronunciación está ya recogida en diferentes diccionarios, por lo que puede considerarse poco forzada, pero observemos las siguientes: “no me atraparás como a un ratón, / bruja, aunque vengas / disfrazada de Marilyn Monroe”, (del tema “Bruja”, *Malas compañías*). En este caso se pronuncia el apellido como se lee en castellano, que no era tan raro hace décadas, pero que sí tiene un cierto matiz satírico. Lo mismo sucede en “ahora que

todo se derrumba, ahora que ves cerca el fin, / déjate de valiums, no imites a Marilyn”, pronunciado como aguda en “Ring, ring, ring” (*Ruleta rusa*), canción en la que encontramos también el siguiente desplazamiento del acento de una esdrújula a una aguda: “déjate de rollos, anda, reina, mueveté, / sal corriendo si no quieres perder también ese tren”.

Este tipo de desplazamientos se ven mucho más fácilmente en el corpus humorístico:

Vístete de putita, corazón, vuélveme loco.
 Ponte esas braguitas de nylón
 y luego te las quitas poco a poco. (“Ya eyaculé”, *Dimelo en la calle*)

En Malasañas y en Washington
 en San Remos y en Hong-Kong. (“Semos diferentes”, *Dimelo en la calle*)

Esta licencia acentual, si bien es un recurso conocido, se emplea aquí de manera intencional para generar un efecto humorístico o irónico, al subvertir la pronunciación esperada de la palabra y crear una rima inesperada. También ocurre en “Crisis” (*Vinagre y rosas*), en la que Sabina canta “Otro jueves negro en el Wall Street Journal [pronunciando Journal como aguda] / desde el veintinueve la bolsa no hace crack”, y en “Violetas para Violeta” (*Vinagre y rosas*), “La cuequita de mi Chile, / los listos de Guasington, / la mancillan con fusiles / que acribillan la razón...”). Ambas canciones no son humorísticas, pero esos versos poseen un matiz irónico; el segundo, además, crítico con la tendencia imperialista de EE. UU., por lo que el cambio de acento tiene función métrica pero también de sentido.

La automatización de este tipo de análisis resulta particularmente desafiante. Nuestras herramientas de análisis métrico, aunque eficaces para identificar rimas, esquemas métricos y encabalgamientos, tienen dificultades para detectar la alteración del acento en las palabras, ya que esta modificación suele manifestarse en la pronunciación y no en la escritura de los versos. Este análisis, por tanto, resulta de la escucha de los versos y lo que revela la rima. Es importante señalar que se utilizan con mucha asiduidad los extranjerismos para este tipo de transgresiones.

Rima y versos de cabo roto, y apócope

En cuanto a otros recursos ligados a final de verso y también a la rima, es importante, igualmente, hablar del verso de cabo roto que, de acuerdo

con Quilis, es aquel que “tiene suprimida o cortada la sílaba o sílabas que siguen a la última vocal acentuada” (1993, p. 53). Estos fuerzan, por ejemplo, a que toda la rima sea aguda.

En una de las canciones humorísticas de Joaquín Sabina, “Como te digo una co te digo la o” (*19 días y 500 noches*), se observa este fenómeno de manera muy evidente, hasta el punto de que el título surge del principal verso de cabo roto de la canción, que actúa como estribillo. Con este verso rima otro que recurre a la misma figura: “(como te digo una co te digo la o) / y habrá quien lo vote, / que hay gente pa’ to”. Sabina rima otros dos versos de cabo roto en esta misma canción: “Hija, a la Almudena / la vi de estropeá, / de mí para ti / que está mal follá”. No parece casual que estos dos casos tan evidentes aparezcan en canciones humorísticas. Y en una canción no estrictamente humorística, “Parte meteorológico” (*Vinagre y rosas*), se encuentran dos versos de cabo roto seguidos en una estrofa final que sí persigue arrancar, por lo menos, la sonrisa del público: “A, E, I, O, U, / a tu vera el dulce hogar era un iglú. / Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, / marejada ni conti... / marejada ni conmi... / marejada ni contigo ni sin ti”.

Por otro lado, puede mencionarse un llamativo caso de apócope en la canción “No soporto el rap” (*Yo, mi, me, contigo*), en la parte final del tema, cuando se produce el desenlace de la narración. El narrador-protagonista se ve empujado a la pista de baile y grita implorando piedad: “¿no comprendes que yo no sopor... / no sopor..., / no soporto el rap, / no soporto el rap, / no sopor... / no sopor... / no soporto el rap?”. El apócope sirve para enfatizar el carácter humorístico de los versos. Lo mismo ocurre en la canción “Resumiendo” (*Alivio de luto*), un tema no humorístico que sí incluye al menos un verso que puede considerarse de humor, y se trata, precisamente, de un verso que termina con una apócope: “Resumiendo, / que me grita el escenario ven, / resumiendo, / pido un empujón, no te das cuen”. En esta ocasión, la figura ya viene dada por la expresión del humorista Chiquito de la Calzada que Sabina está utilizando.

3. 3. Medida de los versos

Esta sección analiza la longitud de los versos para identificar patrones rítmicos y su relación con el humor. Se estudia la frecuencia de distintas medidas y su evolución en la trayectoria del autor, explorando si la métrica influye en la construcción del efecto cómico.

Frecuencia de sílabas por verso

La Figura 4 presenta visualmente la distribución de las longitudes de los versos, medidas en sílabas.

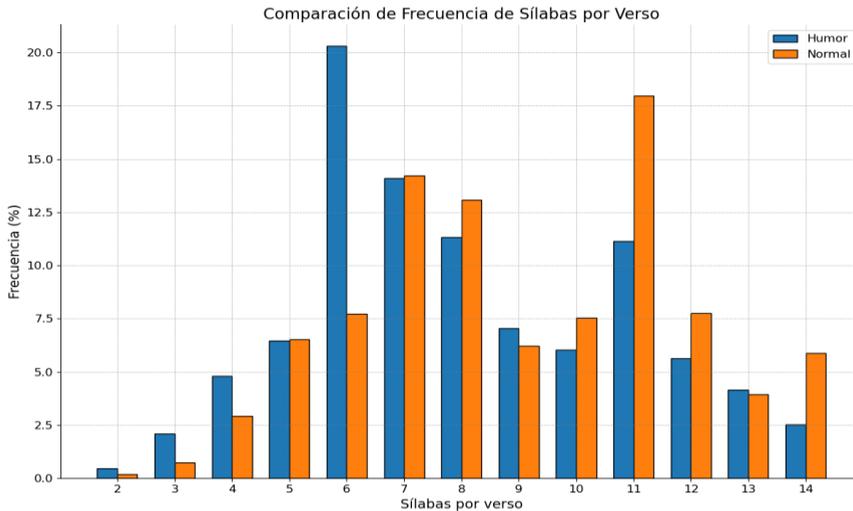


Figura 4. Comparación de la frecuencia de sílabas por verso en los corpus humorístico y no humorístico. El gráfico muestra la distribución porcentual de versos con diferentes longitudes (de 2 a 14 sílabas) en cada corpus.

El corpus humorístico presenta una presencia dominante de versos de 6 sílabas, mostrando la frecuencia más alta, alrededor del 20%, esto es notablemente mayor que el corpus no humorístico en la misma longitud de verso, donde está alrededor del 8%. El corpus no humorístico, en contraste, presenta la mayor concentración de versos en el rango de 11 sílabas, con una frecuencia cercana al 18%.

Ambos corpus muestran su frecuencia más baja con versos de 2 sílabas o menos. Después de los versos de 6 sílabas en el corpus humorístico, los siguientes versos más frecuentes tienen 7, 8 y 11 sílabas, pero su frecuencia es menor que la de los versos de 11 sílabas en el corpus no humorístico. El corpus no humorístico tiene versos de 7 sílabas que son relativamente altos, siendo casi el 14%, también teniendo una buena cantidad de versos de 8 sílabas y de 12 sílabas, y sus versos de 11 sílabas son los más frecuentes de su conjunto.

Esta diferencia en la longitud de los versos destaca una diferencia formal clave entre las dos categorías. En general, este gráfico demuestra

una propensión a los versos más cortos en el corpus humorístico, mientras que el corpus no humorístico presenta una clarísima preferencia por metros tradicionales cultos, como el endecasílabo (en conjunto con el heptasílabo) y el alejandrino, como exploraremos más a fondo en el siguiente apartado. Esto podría indicar que los versos más cortos y de ritmo más rápido podrían ser un patrón recurrente en este corpus y una fuente de efectos humorísticos, como se establece en los objetivos del estudio.

Evolución del ritmo endecasilábico

El gráfico presenta la evolución del uso de versos de 7, 11 y 14 sílabas en los distintos álbumes de Joaquín Sabina, permitiendo analizar cómo varía la preferencia por estas estructuras métricas a lo largo de su carrera. Las líneas representan el porcentaje de versos de cada longitud en relación con el total de versos en cada álbum.

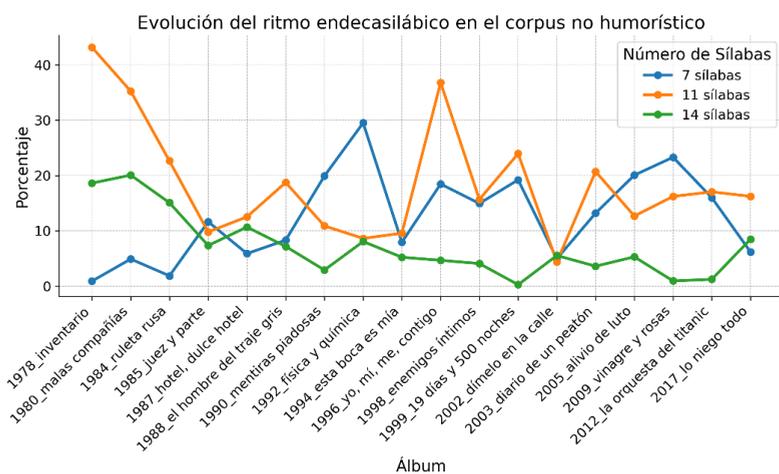


Figura 5. Evolución del uso de versos de 7, 11 y 14 sílabas en el corpus no humorístico. El gráfico de líneas muestra la evolución porcentual del uso de versos de 7, 11 y 14 sílabas en relación con el total de versos en cada álbum del corpus no humorístico.

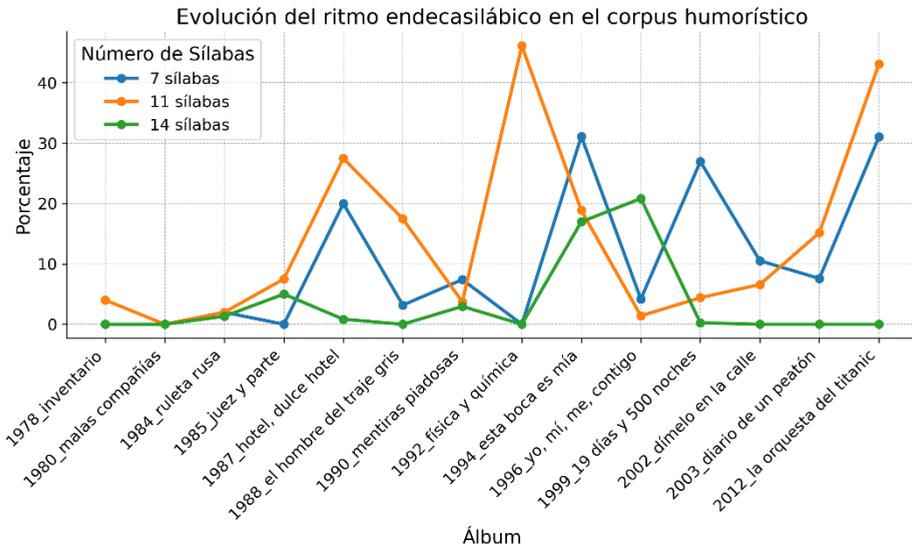


Figura 6. Evolución del uso de versos de 7, 11 y 14 sílabas en el corpus humorístico. El gráfico de líneas muestra la evolución porcentual del uso de versos de 7, 11 y 14 sílabas en relación con el total de versos en cada álbum del corpus humorístico.

La Figura 5, gráfico correspondiente al corpus no humorístico, muestra una clara preferencia por los versos de 11 sílabas a lo largo de la mayoría de los álbumes. En algunos álbumes como *Inventario* (1978), *Malas compañías* (1980), *Ruleta rusa* (1984) o *19 días y 500 noches* (1999), los versos de 11 sílabas superan el 25% del total de versos del álbum, siendo en general, la métrica más utilizada en la totalidad del corpus “no humorístico”. El endecasílabo predomina en el corpus no humorístico como soporte métrico de la expresión más solemne o reflexiva. Se observa una tendencia similar, aunque menos marcada, con los versos heptasilábicos, mientras que los versos de 14 sílabas tienen una presencia menor y más dispersa a lo largo de los álbumes.

En contraste, la Figura 6, correspondiente al corpus humorístico, presenta una mayor variabilidad en el uso de las diferentes métricas. Los versos de 11 sílabas, aunque también presentes, muestran una fluctuación mayor entre álbumes. En álbumes como *Física y química* (1992) y *La orquesta del Titanic* (2012) los versos de 11 sílabas tienen una gran presencia. Es interesante destacar la mayor presencia de versos de 7 sílabas en este corpus, llegando incluso a superar a los de 11 sílabas en algunos álbumes como *Dímelo en la calle* (2002). Esta elección es consistente con las exigencias del humor, que tiende a favorecer métricas que permitan

jugar con las palabras y crear ritmos dinámicos y sorprendentes. La reducción en la presencia del endecasílabo en este subcorpus, especialmente notable en ciertos álbumes, denota que esta métrica más rígida y solemne no se adapta bien a la naturaleza desenfadada y juguetona del humor.

El corpus no humorístico muestra una métrica más estable, con predominio del endecasílabo (11 sílabas), lo que sugiere un ritmo más constante y formal. En cambio, el corpus humorístico presenta mayor variedad, alternando versos de 7 y 11 sílabas, lo que indica una mayor flexibilidad y dinamismo, clave en la construcción del humor a través de la sorpresa y la ruptura de expectativas.

La preferencia por versos cortos en el corpus humorístico refuerza su carácter distintivo, en contraste con la regularidad del corpus no humorístico. Además, los versos de 14 sílabas (alejandrinos), aunque poco frecuentes en ambos casos, aparecen más en el corpus no humorístico, posiblemente por su asociación con un tono narrativo o épico, menos compatible con la agilidad que requiere el humor.

3. 4. Encabalgamientos

Con la herramienta ANJA comparamos los porcentajes de encabalgamiento en ambos corpus para identificar patrones métricos relevantes. La figura 7 muestra la comparación de los porcentajes de encabalgamientos: el corpus humorístico tiene más encabalgamientos (23,05% de los versos) que el no humorístico (17,23%), lo que indica una mayor frecuencia de este recurso en sus composiciones.

Los tipos más frecuentes, como el que separa un sustantivo de su complemento preposicional (*sirrem_noun_prep*) y el que separa el sujeto del verbo (*enlace_subj_verb*), tienen porcentajes más altos en las canciones humorísticas (5.47% y 5.24%, respectivamente) que en las no humorísticas (3.98% y 3.86%). Esto refleja que la ruptura de la estructura gramatical en estos puntos específicos es una estrategia clave para crear sorpresa o juego verbal en las canciones humorísticas.

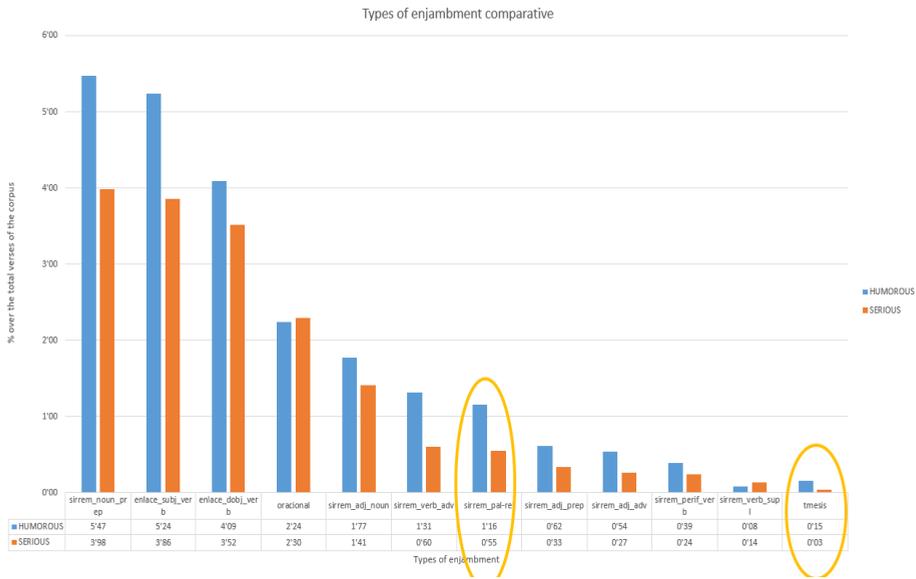


Figura 7. Comparación de tipos de encabalgamiento en los corpus humorístico y no humorístico. El gráfico de barras muestra la distribución porcentual de los diferentes tipos de encabalgamiento, categorizados según su estructura gramatical, en relación con el total de versos de cada corpus.

Otro tipo destacado es el “sirrem_pal-rel”, es decir, aquel que separa palabras átonas como artículos o preposiciones del elemento al que introducen. Este tipo de ruptura ha sido calificada como un uso “de los más contrarios a los usos métricos españoles” (Martínez Fernández, 1997, p. 209). De hecho, Dámaso Alonso (1952, pp. 54-58) denomina rima funambulesca a la que emplea preposiciones o artículos, y comenta que el empleo de esta “realza la sensación de juego, y esto es lo que ha aprovechado la poesía humorística”. Este tipo de recurso explota a la vez el encabalgamiento y la rima, dejando partículas átonas a final de verso (Martínez Fernández, 2001). Este encabalgamiento aparece en el 1.16% de los versos humorísticos, casi el doble que en los no humorísticos (0.55%), lo que refuerza su asociación con el tono lúdico y disruptivo del humor. De manera similar, la *tmesis*, un tipo de encabalgamiento extremo que divide una palabra en dos partes, aunque menos frecuente, también es más común en el corpus humorístico (0.15% frente a 0.03%).

En contraste, los encabalgamientos en el corpus no humorístico, aunque presentes, tienden a ser menos frecuentes y más equilibrados en las

categorías principales. Esto podría reflejar un uso más conservador del recurso, centrado en reforzar la continuidad lírica y rítmica en lugar de buscar rupturas que generen sorpresa o ambigüedad.

El subtipo de encabalgamiento “sirrem_pal-rel” rompe el verso en una palabra átona dependiente semántica e incluso tónicamente de la siguiente. En la herramienta ANJA se define así: “Se trata de una categoría amplia que se produce cuando la pausa métrica separa un artículo, un determinante, un pronombre átono (clítico), una conjunción o una partícula correlativa del elemento que esas palabras introducen”. En el corpus no humorístico, el 0,55% de los versos presentan este encabalgamiento, mientras que en el corpus humorístico alcanza el 1,16% de los versos.

Veamos algunos de los ejemplos más llamativos del corpus humorístico para relacionarlos, precisamente, con este tono jocoso:

al paso que vamos me figuro que
cumpliré más años que Matusalén. (“Pasándolo bien”, *Malas compañías*)

las señoras con
rango y posición (“Cuernos”, *Hotel, dulce hotel*)

En la canción siguiente, la ambigüedad léxica forzada por la acentuación obligatoria al final de línea de un término normalmente no acentuado crea una ingeniosa ambigüedad:

hay una falda mintiéndome: No se
la vas a quitar. (“Peligro de incendio”, *El hombre del traje gris*)

Los encabalgamientos léxicos, asimismo, constituyen un recurso métrico y estilístico que adquiere especial relevancia en el corpus humorístico de Joaquín Sabina, si bien aparece muy pocas veces. Este tipo de encabalgamiento, que implica la ruptura de una palabra o unidad léxica entre dos versos, genera efectos significativos tanto en el ritmo como en el significado de la composición. Su uso en las canciones humorísticas resulta particularmente llamativo debido a su capacidad para intensificar la comicidad a través de la sorpresa, la ambigüedad y la ruptura de expectativas.

Hay una moto que me están vendiendo,
unas caderas que andan exigiendo-
me imaginación. (“Peligro de incendio”, *El hombre del traje gris*)

Otro ejemplo lo vemos en este tema:

Me temo que esta vez es el fin,
adiós amor, adiós mujeres,
puede ser un caso de in-
compatibilidad de caracteres. (“Incompatibilidad de caracteres”, *Juez y parte*)

Sin embargo, también encontramos una *tmesis* en el corpus no humorístico:

Volviéndole la espalda al mar,
sin un mal beso que llevar-
se a la boca. (“Locos de atar”, *El hombre del traje gris*)

Aunque hay una separación métrica entre “llevar” y “se”, la pausa no genera la misma ambigüedad ni fuerza una interpretación humorística, sino que se limita a cumplir una función estilística o rítmica.

4. CONCLUSIONES

Este estudio confirma que el humor en las letras de Joaquín Sabina no se limita al contenido temático, sino que también se construye a través de la estructura métrica, la rima y el encabalgamiento. A partir de análisis manuales y herramientas automatizadas, demostramos que estos recursos formales son catalizadores de la comicidad.

En la descripción de los datos observamos que, aunque el corpus humorístico es notablemente más reducido en número de canciones, sus canciones tienden a ser más extensas y heterogéneas en estructura, lo que muestra mayor libertad compositiva. En cuanto a la rima, Sabina la usa con una conciencia expresiva deliberada, no solo como ornamento, sino como un recurso clave del humor. La rima consonante a final de verso predomina, y aparece combinada con rima interna, monorrimas extensivas y elecciones léxicas inusuales, reforzando la sorpresa, la repetición y la transgresión semántica.

Las canciones humorísticas prefieren versos cortos (6 y 7 sílabas), creando un ritmo ágil y desenfadado, en contraste con el predominio del endecasílabo en las no humorísticas, de tono más solemne. Por último, el

estudio de los encabalgamientos refuerza esta visión: en las composiciones humorísticas, los encabalgamientos (incluyendo los más “atrevidos”, como la *tmesis* y la separación de palabras átonas) aparecen con mayor frecuencia y, a menudo, se emplean para crear quiebres cómicos. Estas estrategias generan ambigüedad, subvierten las expectativas métricas y refuerzan el tono lúdico y desenfadado de sus letras.

En síntesis, podemos afirmar que la métrica es un factor decisivo en la generación de humor en el repertorio sabiniano. Rimas consonantes, versos de cabo roto, encabalgamientos extremos o alteraciones acentuales se conjugan con la inventiva léxica para producir un humor formalmente complejo. Con ello, Sabina no solo “disfraza” la canción de poesía, sino que hace de la canción misma un ámbito de experimentación métrica, revalidando la importancia de analizar la letra popular desde una perspectiva literaria.

Finalmente, cabe señalar que el presente estudio se ha centrado exclusivamente en el análisis de las letras escritas, sin considerar la dimensión interpretativa que introduce la ejecución vocal (diversa, además, en cada actualización). La interpretación (pausas, acentos, prolongaciones, etc.) puede modificar de forma significativa lo detectado aquí en el plano gráfico, afectando tanto a la percepción del ritmo como a la funcionalidad de la rima. Esto nos remite a la condición pluritextual de la canción como objeto artístico (Romano, 1991, pp. 139-142), en la que confluyen distintas materialidades semióticas (texto, música, voz, imagen, etc.). Queda así abierta una vía de investigación complementaria a la que aquí se presenta, en la que el estudio de la métrica se articule con el análisis de la realización sonora de las canciones y sus efectos estéticos y comunicativos.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Dámaso (1952). *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- Bergson, Henri (2019). *La risa*. Barcelona: Marge Books.
- Carbonell, Joaquín (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín*. Barcelona: Ediciones B.

- Domínguez Caparrós, José (2009) “De métrica burlesca”, en Ignacio Arellano y Antonio Lorente Medina (eds.). *Poesía satírica y burlesca en la Hispanoamérica colonial*. Madrid: Iberoamericana, pp. 77-92.
- Domínguez Caparrós, José (2014a). *Métrica española*. Madrid: UNED.
- Domínguez Caparrós, José (2014b). “Métrica y sátira”, *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, 5-6. DOI: <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13117>.
- Domínguez Caparrós, José (2016). *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Guitart, Jorge (2004). *Sonido y sentido: teoría y práctica de la pronunciación del español contemporáneo*. Washington DC: Georgetown University Press.
- Jáuregui, Juan de (1973). *Obras*. Ed. de Inmaculada Ferrer Alba. Madrid: Espasa.
- Lain Corona, Guillermo (2024). “«Marxista de la tendencia progrouchiana». Figuraciones del humor en Joaquín Sabina”, en Guillermo Lain Corona (ed.) *Soaquin Sabina: siete versos tristes para una canción*. Madrid: Visor, pp. 13-89.
- Leuci, Verónica (2021). “Humores poéticos: aproximaciones al humor en la poesía española de las últimas décadas”, *Revista Valenciana. Estudios de filosofía y letras*, 29, pp. 161-192. DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v14i29.571>.
- Llera, José Antonio (2001). “Poéticas del humor: desde el novecentismo hasta la época contemporánea”, *Revista de literatura*, 63(126), pp. 461-476. DOI: <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2001.v63.i126.216>.

- Remón, Guillermo (2024). “grmarco/Spanish-Rhyme-Annotator”. Disponible en <https://github.com/grmarco/Spanish-Rhyme-Annotator> [14/1/2025].
- Marco Remón, Guillermo y Gonzalo, Julio (2021). “Escansión automática de poesía española sin silabación”, *Procesamiento del Lenguaje Natural*, 66, pp. 77-87. DOI: <https://doi.org/10.26342/2021-66-6>.
- Martínez Cantón, Clara Isabel *et al.* (2021). “Automatic Enjambment Detection as a New Source of Evidence in Spanish Versification”, en A.-S. Bories, G. Purnelle, y H. Marchal (eds.) *Plotting Poetry: On Mechanically Enhanced Reading*. Liège: Presses Universitaires de Liège, pp. 93-112.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001). “Final de verso en partícula átona (tradicción e innovación métrica en la poesía de Antonio Carvajal)”, *Signa*, 10, pp. 295-312. DOI: <https://doi.org/10.5944/signa.vol10.2001.32287>.
- Morley, S. Griswold (1927). “La modificación del acento de la palabra en el verso castellano”, *Revista de Filología Española*, (XIV), pp. 256-272.
- Quilis, Antonio (1993). *Métrica Española*. Barcelona: Ariel.
- Romano, Marcela (1991). “En torno a una canción ‘diversa’”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas - CELEHIS*, 1, pp. 135-143. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199>.
- Romano, Marcela (1993). “Parodia y deconstrucción en la canción de Joan Manuel Serrat”, *Revista de estudios hispánicos*, 20, pp. 57-74.
- Romano, Marcela, Lucifora, María Clara y Riva, Sabrina (eds.) (2021). *Un antiguo don de fluir: La canción, entre música y literatura*. Mar del Plata: Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Ruiz, Pablo *et al.* (2017). “Enjambment Detection in a Large Diachronic Corpus of Spanish Sonnets”, in *Proceedings of the Joint SIGHUM*

Workshop on Computational Linguistics..., pp. 27-32. Disponible en <http://www.aclweb.org/anthology/W17-2204> [14/1/2025].

Sabina, Joaquín (2007). *Con buena letra. Ed. actualizada*. Madrid: Planeta.

Sabina, Joaquín (2009). *Vinagre y rosas*. Madrid: Sony Music.

Sabina, Joaquín y Serrat, Joan Manuel (2012). *La orquesta del Titanic*. Madrid: Sony Music.

Sabina, Joaquín (2017). *Lo niego todo*. Madrid: Sony Music.

Soto Zaragoza, Javier (2024a). “Cantar curso rimado: la rima en las letras de Joaquín Sabina”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 47, pp. 253-276. DOI: <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.253>.

Soto Zaragoza, Javier (2024b). *La biblioteca de Joaquín Sabina: influencias e intertextualidades en sus letras*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.