

Soto Zaragoza, Javier

El estribillo en las letras de Joaquín Sabina : variantes y posibilidades

Études romanes de Brno. 2025, vol. 46, iss. 2, pp. 372-396

ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2025-2-27>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83329>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 19. 12. 2025

Version: 20251215

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

El estribillo en las letras de Joaquín Sabina: variantes y posibilidades

The Chorus in Joaquín Sabina's Lyrics: Variations and Possibilities

JAVIER SOTO ZARAGOZA [javiersoto@ual.es]

Universidad de Almería, España

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

RESUMEN

Recogiendo la propuesta de investigación que Emilio de Miguel Martínez realizaba en su pionero y ya clásico *Joaquín Sabina. Concierto privado* (2008), este artículo estudia el hacer poético del cantautor español en uno de los elementos fundamentales de la canción popular contemporánea: el estribillo. Tras poner en valor la buena consideración que en general se tiene de los estribillos sabinianos, se observan desde distintos prismas con el fin de dar cuenta de su heterogeneidad. Para ello, se presta atención a la frecuencia con la que aparecen tanto en su cancionero como en sus canciones; a su marcación tipográfica; a su extensión; a su ubicación en las letras; a su continuidad narrativa, semántica, sintáctica, y métrica; a su función condensadora del sentido de la letra; y a su variabilidad.

PALABRAS CLAVE

Estribillo; métrica; Joaquín Sabina; canción de autor; letra de canción; literatura y música

ABSTRACT

Building upon the research proposal by Emilio de Miguel Martínez in his pioneering and now classic book, *Joaquín Sabina. Concierto privado* (2008), this article examines the poetic craft of the Spanish singer-songwriter in one of the fundamental elements of contemporary popular song: the chorus. After acknowledging the generally high regard for Sabina's choruses, they are observed from various perspectives in order to account for their heterogeneity. To this end, attention is paid to the frequency with which they appear both in his songbook and in his songs; to their typographic marking; to their length; to their location in the lyrics; to their narrative, semantic, syntactic and metric continuity; to their function of condensing the meaning of the lyrics; and to their variability.

KEYWORDS

Chorus; metrics; Joaquín Sabina; songwriting; lyrics; music and literature

RECIBIDO 2024-08-14; ACEPTADO 2025-03-14

Esta investigación procede de la tesis doctoral *Una rosa en los callejones: la dimensión literaria del cancionero de Joaquín Sabina*, leída en la Universidad de Almería en 2024 y realizada con financiación de la Junta de Andalucía (BDNS: 567163).

El proceso de revisión, corrección y ampliación tras el que ahora se publica es resultado del proyecto de investigación +PoeMAS “MÁS POEsía para MÁS gente. La poesía en la música popular contemporánea” (PID2021-125022NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y coordinado en la UNED por Clara I Martínez Cantón y Guillermo Lain Corona, y se enmarca en las actividades del centro I+D “Comunicación y Sociedad” (CySOC), de la Universidad de Almería.

1. Introducción

Desde el punto de vista filológico es imposible negar las extensas relaciones que la literatura ha tenido y tiene con la música. A partir de esta realidad, se antojan pertinentes los estudios que en los últimos años y décadas vienen poniendo el foco en lo que aquí podríamos llamar la canción popular posmoderna o contemporánea, un objeto artístico intermedial (Badía Fumaz & Marías, 2024) y pluritextual que se compone básicamente de tres textos: la música, la letra y la *performance* (Romano, 1991, pp. 139–140). Y, aunque es un híbrido de los géneros lírico, narrativo y dramático (Badía Fumaz, 2022), esta canción puede entenderse como un género en sí mismo por sus requerimientos compositivos para armonizar los tres textos que la componen y adecuarse a su contexto comunicativo, es decir a sus canales de emisión y recepción. Una formulación muy gráfica de esta condición cuasigenérica es la del “corsé de la canción”, una metáfora que tanto Joaquín Sabina (1986, p. 9) como Joan Manuel Serrat¹ han empleado en alguna ocasión para referirse a las limitaciones o imposiciones compositivas que exige la idiosincrasia de la canción. Entre las varillas de ese corsé, Sabina menciona explícitamente el estribillo, una convención cancioneril muy vinculada históricamente con la oralidad (Zumthor, 1991, p. 105), a la que a su vez la canción supone un retorno (Romano, 1994, pp. 59–60).

Partiendo de la base de que, por su elevado componente literario, es posible analizar las letras de lo que conocemos como canción de autor como textos autónomos —es decir, desligados de su *performance* y, sobre todo, de su música— (Soto Zaragoza, 2023, pp. 58–63), este artículo estudia, precisamente, los estribillos de las letras de Sabina, pues, a pesar de tratarse de uno de los elementos más ampliamente identificables de la canción popular contemporánea, solo Emilio de Miguel Martínez (2008, pp. 170–173) había intentado hasta la fecha una breve aproximación a los estribillos de su cancionero, que además de ser habituales están a menudo bien ejecutados. Aunque sin duda la cuestión requeriría un estudio más extenso, las páginas siguientes pretenden recoger el guante que De Miguel Martínez lanzó y dar un paso más hacia el análisis de los estribillos sabinianos. Nuestro objetivo pasa por destacar la importancia del estribillo en las

1 Serrat formuló esta idea —probablemente recogida después por Sabina— en la entrevista con Joaquín Soler Serrano en el programa *A fondo* emitida en noviembre de 1977. Esta entrevista, sin embargo, no puede consultarse a través de ningún canal oficial, por lo que nos vemos obligados a referir aquí una reproducción de la misma disponible en un canal particular de YouTube: <<https://youtu.be/vT54Jq7MyW0>> (58:34–58:52). Al no poder garantizar la perdurabilidad de ese archivo, transcribimos las palabras de Serrat: “yo hago canciones, planteo los textos con arreglo a una disposición musical que debe ir en estos textos. Es como una especie de corsé donde estás jugando con la rima, con la acentuación... Es otra técnica diferente [a la de la poesía]”.

canciones de Sabina y por observar las distintas formas en que puede manifestarse². Partimos para tal aproximación de los fundamentos establecidos por los criterios que Luján Atienza (2010, pp. 48–49) formula a partir de las consideraciones de Spyropoulou Leclanche (1998) en torno al estribillo de la canción francesa, y tomamos como modelo el estudio que García-Page (2012) dedicó a los estribillos de Emilio Prados.

Pero antes de adentrarnos en los estribillos de Sabina, son necesarios unos mínimos prolegómenos que nos permitan contextualizar tan antiguo fenómeno. El estribillo filia genéticamente la canción actual con la lírica primitiva (De Miguel Martínez, 2008, p. 170), aunque no opera igual ahora que hace varios siglos, o al menos no siempre. Son múltiples las definiciones que, en referencia a su funcionamiento en la literatura más tradicional, se han dado para fijar el significado de *estribillo*, término que además ha estado en relación con otros tantos según las épocas y formas poéticas (Torrente, 2019). No siendo nuestra intención historiar las funciones y definiciones del fenómeno, podemos resumir su concepción general a partir de la definición que con tal fin formuló Estébanez Calderón: “verso o conjunto de versos que figura como introducción al comienzo de ciertos poemas y que se repite total o parcialmente, de forma regular, después de cada estrofa” (2016, p. 442). Y, para tener una imagen completa de lo que se suele entender por *estribillo*, conviene complementar esta definición con la de Quilis: “es un verso o un grupo de versos que se intercala a lo largo de un poema; puede constar de uno, dos, tres o cuatro versos; raramente más. A veces se repite el estribillo completo, y sin variación [...]; otras veces, parte de él y con alguna variación” (1975, pp. 120–121). Las definiciones, según de dónde se tomen, inciden en una serie de rasgos —como la reducción a pocos versos o su ubicación al principio de la composición y después de cada estrofa— que cualquier oyente de música contemporánea en general y de la de Sabina en particular identificaría como erróneos. La razón es simple: esas definiciones y otras análogas se corresponden con un modelo distinto de estribillo —aunque ya en composiciones medievales o de los Siglos de Oro había rupturas con la formulación más restrictiva (Luján Atienza, 2010, p. 46; García-Page, 2012, pp. 80–81)— que no es el que se produce ni en la poesía del siglo XX ni, por supuesto, en la canción contemporánea —al menos, no exclusivamente—:

Son definiciones todas ellas que cuadran perfectamente para el estribillo tal y como se usa principalmente en el Siglo de Oro, cuando la fórmula no sólo se repetía al final de las estrofas sino que generalmente encabezaba la composición, dictando el tema y la métrica de todo el texto, en su función de *cabeza* o *tema*. Esta va a ser una de las características con las que rompe el siglo XX, pues raramente el estribillo hace de cabeza (y por tanto tampoco de tema y patrón métrico) y más raramente aún se toma el estribillo de la tradición popular o de algún otro autor. El estribillo suele ser de invención propia, con lo que se atenúa la función coral o de responsorio que compartían el estribillo y la glosa (Luján Atienza, 2010, p. 45).

Los estribillos de Sabina, sin embargo, no forman parte estrictamente hablando de esa poesía del siglo XX, sino de su canción —por muy literaria que esta sea en su caso—. En consecuencia, no podemos guiarnos por completo, aunque nos sirvan de base, por los estudios y definiciones

2 Debe tenerse en cuenta que, por la limitación extensional a la que nos atenemos, en este artículo se estudian solo las letras de las canciones, sin considerar su acompañamiento musical ni su *performance*, para cuyo futuro análisis, sin embargo, las conclusiones de este trabajo podrán servir como base.

del estribillo en esta poesía, que por supuesto sí está más próxima en su faceta rupturista a las canciones de Sabina que los estribillos de la tradición. No disponemos de una definición exacta de *estribillo* que, sin ser en exceso vaga, sirva para todas las canciones de Sabina, pues a buen seguro podrá localizarse siempre algún caso que suponga la excepción a la norma que proponemos. Con todo, creemos que hay al menos tres características básicas que cumple el estribillo en el género canción en general y en el cancionero de Sabina en particular. La primera de ellas es la que De Miguel Martínez señalaba como la única regla de obligado cumplimiento del fenómeno: existir, pues “no hay canción ligera sin él” (2008, p. 171). Es decir, partimos de la base de que todas o prácticamente todas las canciones deben tener estribillo, aunque como veremos más adelante es una regla que no siempre se cumple en Sabina. Hay varias razones para esta obligación al estribillo, pero una de ellas, si se tiene en consideración la canción como género —incluida la de consumo³—, es comercial, pues en el estribillo no solo acostumbra a consignarse el título de la canción —esto en Sabina ocurre con cierta frecuencia, pero no es una norma— sino que suele ser su parte más memorizable y la que se emplea cuando se promociona (July, 2016, p. 90). De ahí se infiere una particularidad del estribillo que sin ser norma es habitual: su función semántica de emblema, de quintaesencia de la canción (2016, pp. 95–96); esta sería la segunda característica básica de los estribillos. Y a partir de estos rasgos comerciales llegamos al tercero de sus rasgos fundamentales: casi siempre se repiten al menos una vez. El carácter reiterativo del estribillo —junto con su énfasis en los textos musical e interpretativo de la canción (van Balen et al., 2013)— sería lo que facilitaría su memorización superior a la del resto de estrofas y, paralelamente, no solo refuerza la repetición propia del texto poético y contribuye al ritmo de la composición (Domínguez Caparrós, 1999, p. 166) sino que posibilita incluso considerarlo una figura de repetición (Mayoral, 1994, p. 214). Por tanto, llegados a este punto y con pretensiones únicamente orientativas, podemos definir el estribillo en la letra de canción popular contemporánea como un fragmento textual de extensión variable presente en un muy elevado porcentaje de canciones que se identifica, sobre todo, por repetirse casi siempre al menos una vez y que, por lo general, contiene de algún modo la idea más importante de la canción.

2. Formas de estribillo en las letras de Joaquín Sabina

Teniendo en cuenta, pues, que el estribillo es un recurso casi inherente a la canción, y sabiendo ya cuál es su naturaleza básica, lo que debemos ahora preguntarnos es por qué merecen análisis los de Sabina y qué relación guardan con estos rasgos esperables y con otras posibilidades también frecuentes. Las razones principales, ya anunciadas con anterioridad y que se pretenden ilustrar en las páginas siguientes, son su heterogeneidad y buena ejecución. De hecho, no resultará extraña esta valoración por lo general tan positiva del estribillo sabiniano para el conocedor de su cancionero, que cuenta con un buen número de estribillos memorables:

3 Empleamos aquí la terminología de Eco (1984, pp. 313–319), retomada después por Romano (1991), que opone la “canción de consumo” —“un producto industrial que no persigue ninguna intención artística, sino la satisfacción de las demandas del mercado” (Eco, 1984, p. 314)— a la “canción diversa” —más valiosa artísticamente, pues ofrece “textos de nivel poético, melodías de indudable dignidad y originalidad” (1984, p. 317)—.

Diré finalmente que el éxito de un estribillo decide tantas veces el triunfo de una canción y que Sabina me parece en ese sentido un magnífico promotor de estribillos nacidos para su disfrute en régimen de multipropiedad. Hay casos en que, de tan familiares como se hacen a nuestros oídos, resulta casi sorprendente recordar que él es su autor último y primero (De Miguel Martínez, 2008, p. 173).

Comentando el estribillo de “Amores eternos” (*Hdh*, 87)⁴ —“le di mis noches y mi pan, mi angustia, mi risa, / a cambio de sus besos y su prisa. / Con ella descubrí que hay amores eternos / que duran lo que dura un corto invierno”⁵—, Valdeón parece llegar a la misma conclusión, pues anota: “el estribillo es otro lujo que de tan perfecto parece antiguo, o sea, incorporado desde hace décadas a la canción popular” (2017, p. 149). Nos hemos topado así con una característica —quizás la más comúnmente percibida— de muchos de los estribillos de Sabina —o al menos de sus partes más destacadas—: su iconicidad, su capacidad para ser memorables, para pervivir en la memoria colectiva y sentimental de varias generaciones de hispanohablantes, que hace que casi pasen ya por parte de la tradición. El que cita Valdeón es un buen ejemplo, pero podrían mencionarse muchos otros que se ajustarían incluso más a esta condición: el de “Pongamos que hablo de Madrid” (*Mc*, 80) —que es la frase que da título a la canción y es, además, ejemplo de estribillo no estrófico—, el de “Y nos dieron las diez” (*Fyq*, 92) —“y nos dieron las diez y las once, las doce y la una / y las dos y las tres / y desnudos al amanecer nos encontró la luna”⁶—, el de “Contigo” (*Ymmc*, 96) —“y morirme contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres, / porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren”—, el de “Donde habita el olvido” (*19d*, 99) —“y la vida siguió / como siguen las cosas que no / tienen mucho sentido, / una vez me contó / un amigo común, que la vio / donde habita el olvido”—, etc.

Entendido, pues, que hay motivos para considerar los estribillos de Sabina particularmente notables hasta el punto de alcanzar en ocasiones elevadas cotas de reconocimiento popular, parece de entrada lo suficientemente justificado que queramos analizar de qué formas concretiza el ubetense esos estribillos en sus canciones. Las páginas que siguen suponen el primer intento de estudio de estas posibilidades y sus variables, que se observan según 1) su frecuencia de empleo; 2) su marcación tipográfica; 3) su extensión; 4) su ubicación; 5) su continuidad narrativa, semántica, sintáctica y métrica; 6) su función condensadora del sentido de la letra; y 7) su variabilidad.

4 Para hacer más ágil la lectura, los álbumes a los que pertenecen las canciones citadas se consignan mediante abreviaturas, cuya relación está disponible al final del artículo.

5 También con la intención de entorpecer la lectura lo menos posible, se ha optado por no incluir la referencia bibliográfica cada vez que se reproduce un fragmento de alguna letra de Sabina. Todas se citan por la versión de *Con buena letra III* (Sabina, 2010), excepto las pertenecientes al álbum *Lo niego todo* (2017), que se citan por la versión disponible en Sabina & Prado (2017).

6 El caso de este estribillo y de esta canción ejemplifica al extremo esa multipropiedad de la que hemos visto que hablaba De Miguel Martínez, y lo ha contado con orgullo el propio Sabina: “la gran ilusión de mi vida era que una canción mía la tocaran las orquestas en las ferias de los pueblos, y eso sucedió con *Y nos dieron las diez*. Pero, sobre todo, sucedió en México con los mariachis, y no hay nada más emocionante en el mundo que discutir con los mariachis porque alguien que est[á] en mi mesa les dice: ‘La canción es de este’, y responde un mariachi, ‘no, es de mi primo, que se llama no sé cu[á]ntos’. O sea, se ha convertido en una canción anónima de repertorio de los mariachis y las orquestas, y no hay nada que me pueda gustar más que eso” (cit. por Puchades, 2014, s. p.).

2.1 Frecuencia de empleo

Hemos de distinguir dos tipos: la frecuencia con la que se manifiestan los estribillos en el cancionero de Sabina y la frecuencia con la que aparecen en una misma canción. En lo que se refiere al cancionero, huelga repetir que la canción prototípica, según la definición que hemos ensayado antes, debe o, al menos, suele contener un estribillo. Y, en efecto, una mayoría de las letras de Sabina está dotada de estribillo, pero son también otras muchas las que no⁷, como por ejemplo “Medias negras” (*Mp*, 90), “Esta boca es mía” (*Ebm*, 94) o “Tan joven y tan viejo”⁸ (*Ymmc*, 96). Sin embargo, entre estas es importante discernir las que, pese a no tener estribillo en su letra, sí lo tienen en la melodía, como resulta evidente en “Viridiana” (*Ymmc*, 96) o “Pájaros de Portugal” (*Al*, 05).

Por otro lado, la frecuencia con la que aparecen los estribillos en las canciones es bastante regular: la norma es que en aquellas en las que adopta forma estrófica —enseguida llegaremos a esta distinción— está presente entre dos y tres veces; o lo que es lo mismo, se repite entre una y dos. A diferencia de lo que sostiene García-Page (2012, p. 105) para la poesía de Emilio Prados, que el estribillo aparezca solo dos veces en muchas canciones de Sabina no resulta controvertido para su identificación como tal. Pero cabe señalar, primero, que los estribillos de Sabina son más extensos e independientes que los de Prados y, segundo, que se trata de dos textos distintos y que, aunque aceptásemos que un estribillo debe repetirse más de una vez, si en poesía “el problema de la percepción o no del estribillo va ligado al de la regularidad o irregularidad de las estrofas y a la periodicidad fija o no de la repetición” (Luján Atienza, 2010, p. 47), en la canción esto no es necesariamente así, pues no podríamos ignorar que en la mayoría de los casos el estribillo —repetido quizás solo una vez— viene marcado por el texto musical.

2.2 Marcación tipográfica

Con la prudencia derivada del hecho de que no existe todavía una versión completa y revisada del cancionero de Sabina que haya fijado definitivamente las cuestiones tipográficas, podemos afirmar que, por norma general, los estribillos marcados son solo los estróficos —sin contar letanías y hemistiquios—, que se destacan mediante cursivas⁹. Todos los demás no se marcan, lo que puede generar alguna confusión en tanto que puede no estar claro si una determinada repetición es un estribillo, una figura como puede ser la anáfora, o ambas a la vez. Véanse, por ejemplo, estas estrofas de “Crisis” (*Vr*, 09), cuyas cursivas para marcar su breve y no estrófico estribillo son nuestras:

7 Nótese que en *Inventario* (1978) —su primer, poco acertado y repudiado álbum (Menéndez Flores, 2018, pp. 47–57; Valdeón, 2017, pp. 42–48)— los estribillos están particularmente ausentes, lo que revela a un Sabina todavía oscilante entre el poema y la letra de canción. Esas composiciones carentes del esperable estribillo están lejos de resolver su ausencia con la soltura con la que es capaz de lograrlo en trabajos posteriores.

8 No debe dejar de mencionarse que en “A mis cuarenta y diez” (*19d*, 99), la canción hermana de “Tan joven y tan viejo” (*Ymmc*, 96), Sabina guiña el ojo a esta segunda cuando rubrica su estribillo con los versos “que, para ser comercial, a esta canción / le falta un buen estribillo”. Con esto, además, se confirma —en realidad sería ingenuo plantearse siquiera lo contrario— que Sabina es plenamente consciente de la comercialidad del estribillo a la que nos referíamos antes.

9 En este artículo reproducimos las cursivas para marcar los estribillos solo cuando son necesarias para diferenciarlos de estrofas no estribillísticas y cuando se emplean también en los textos de referencia por los que citamos las letras.

Crisis en el cielo,
crisis en el suelo,
crisis en la catedral.

Crisis en la cama,
 cada sueño un drama,
 un euro es un dineral.

Crisis en la luna,
 la diosa fortuna
 debe un año de alquiler.

Esta cuestión, sin embargo, debe entenderse en su contexto. Las canciones de Sabina están originalmente destinadas a ser escuchadas, no leídas. De ahí las imperfecciones, las contradicciones y las ambigüedades en la reproducción escrita de sus letras. En lo que respecta expresamente al estribillo, que esté o no marcado tipográficamente resulta irrelevante para su recepción auditiva, puesto que en ese caso la única marca que importa es la musical.

2.3 Extensión

En las letras de Sabina podemos encontrar desde estribillos reducidos a una sola palabra hasta otros que ocupan varias estrofas o numerosos versos. En su cancionero no impera, desde luego, esa norma que antes veíamos que apuntaba Quilis según la cual el estribillo queda limitado casi siempre a un máximo de cuatro versos. De Miguel Martínez (2008, p. 173) sostiene que en la mayoría de los casos el estribillo de las canciones de Sabina se reduce a una sola estrofa; y es cierto, pero esas estrofas pueden también tener variable extensión. Así, podemos encontrar estrofas estribillísticas de apenas dos versos como las de “Juana la loca” (*Rr*, 84) —“desde que te pintas la boca / en vez de don Juan te llamamos ‘Juana la loca’”— o extraordinariamente extensas como en “19 días y 500 noches” (*19d*, 99):

Y eso que yo,
 paro no agobiar con
 flores a María,
 para no asediarla
 con mi antología
 de sábanas frías
 y alcobas vacías,
 para no comprarla
 con bisutería
 ni ser el fantoche
 que va en romería
 con la cofradía

del Santo Reproche,
tanto la quería,
que tardé en aprender
a olvidarla diecinueve días
y quinientas noches.

Sobre este estribillo, que el también cantautor español Joaquín Carbonell definió como “kilométrico” y “tan imposible de recordar” (2011, p. 452), el propio productor del disco, Alejo Stivel, dijo: “cuando la escuchas [“19 días y 500 noches”] por vez primera te preguntas hasta dónde va a llegar, porque ese estribillo interminable, que sube y sube y sube... hay que tener mucho talento para escribir así” (cit. por Valdeón 2017, p. 317). Stivel, sin decirlo, está valorando la capacidad de Sabina no solo para crear estribillos de intensidad creciente sino para salirse del molde esperable, comercial, de la canción y no perder en ello ni calidad literaria ni capacidad para atrapar al receptor. La misma cuestión, la de las canciones estructural y estribillísticamente poco usuales de Sabina y el éxito del que han gozado, se la había planteado antes Carbonell:

Son canciones irregulares, desde el punto de vista comercial y desde la mecánica compositiva: los estribillos son muy largos (especialmente el de “19 días...”), difíciles de recordar, y la historia que cuenta es excesivamente extensa. Lo contrario de lo comercial. Pero ahí están, gozando del fervor del público. Es todo un misterio (2011, p. 94).

Pero recuperemos el hilo. Decíamos que los estribillos estróficos en Sabina pueden ser breves o muy extensos. Como es natural, hay una amplia medianía entre los dos extremos que hemos traído a colación, por lo que el lector que se asome al cancionero del ubetense encontrará sin dificultades estribillos de cuatro, cinco, seis, siete, ocho versos, etc. No es algo particularmente destacable, pero sí lo es el hecho de que cuando esos estribillos alcanzan cierta extensión están compuestos por versos cortos —como el de “19 días y 500 noches” (19*d*, 99) o el de “Peces de ciudad” (D*c*, 02)—, que permiten interpretarlos con un ritmo ágil. No conviene, por tanto, poner tanta atención en el número de versos de los estribillos de Sabina, pues puede ocurrir que alguno que se perciba visualmente como muy extenso no difiera tanto de uno de dimensiones aparentemente más comedidas si lo que se tiene en consideración es el número de sílabas —y no de versos— que lo integran.

Por otro lado, hay que tener en cuenta que los estribillos de Sabina no son exclusivamente monoestróficos. Es también habitual, aunque no suponga más diferencia que el hecho en sí, que los estribillos —sobre todo los más extensos— se presenten divididos en varias estrofas, por lo general dos. Un ejemplo de este estribillo pluriestrófico es el de “Amor se llama el juego” (F*yq*, 92):

El agua apaga el fuego
y al ardor los años,
amor se llama el juego
en el que un par de ciegos
juegan a hacerse daño.
Y cada vez peor

y cada vez más rotos
y cada vez más tú
y cada vez más yo
sin rastro de nosotros.

Reduzcamos nuestra perspectiva ahora de la estrofa al verso. Hay también en el cancionero de Sabina estribillos contruidos a partir de versos individuales, como es el caso de “Pongamos que hablo de Madrid” (Mc, 80), que está más cerca de esa función tradicional del estribillo que en inglés suele llamarse *refrain*¹⁰:

Allá donde se cruzan los caminos,
donde el mar no se puede concebir,
donde regresa siempre el fugitivo...
pongamos que hablo de Madrid.

Donde el deseo viaja en ascensores,
un agujero queda para mí,
que me dejo la vida en sus rincones...
*pongamos que hablo de Madrid*¹¹.

Y un punto intermedio entre estos estribillos y los estróficos lo encontramos en las letanías, que cuando cumplen esta función a menudo presentan la sección estribillística en forma de hemistiquio, posibilidad ya apuntada por De Miguel Martínez (2008, p. 173), que además propone uno de los ejemplos más claros, “Pisa el acelerador” (Rr, 84):

Pisa el acelerador... gasta las ruedas,
pisa el acelerador... hasta que puedas,
pisa el acelerador... siéntete viva,
pisa el acelerador... no estés cautiva.

En estos casos, lo que se produce es un tipo de estribillo variable —nos ocuparemos de estos al final— “que consiste en presentar una versión lingüística distinta en cada repetición” (García-Page, 2012, p. 93). Un caso particularmente interesante es el de “Yo me bajo en Atocha” (Eí, 98), pues combina la letanía, el hemistiquio y la particularidad de que la epífora al final del segundo hemistiquio —que *a priori* no debería de ser estribillístico— hace que la única parte alterada del estribillo sea la sección central de sus versos:

10 Para una distinción entre *refrain* y *chorus* véase von Appen & Frei-Hauenschild (2015), aunque podemos resumir muy *grosso modo* sus planteamientos apuntando que *refrain* es “a lyric at the beginning or end of a section that is repeated in every iteration” (2015, p. 5) y que la de *chorus* es una noción más próxima a la que aquí venimos manejando para el estribillo.

11 Las cursivas son nuestras.

Pero siempre hay un tren que desemboca en Madrid,
 pero siempre hay un niño que envejece en Madrid,
 pero siempre hay un coche que derrapa en Madrid,
 pero siempre hay un fuego que se enciende en Madrid,
 pero siempre hay un barco que naufraga en Madrid,
 pero siempre hay un sueño que despierta en Madrid,
 pero siempre hay un vuelo de regreso a Madrid.

Por último, el caso más extremo de estribillo de breve extensión es cuando este se produce sobre una única palabra, como sucede con el “sí” que rubrica las estrofas de “Violetas para Violeta” (Vr, 09):

La página de sucesos
 del *Mercurio* y *La Estafeta*,
 entre dietas para obesos,
 presos y falsos profetas,
 confirmaba que sin besos
 se secaban las violetas, sí.

Maldigo del alto cielo
 que nos expropió su canto,
 sus décimas, su pañuelo,
 su quinchamáli, su llanto,
 viola de chicha y pomelo,
 cacerolas del espanto, sí.

2.4 Ubicación

Salvo en algunos pocos casos, los estribillos de Sabina no se sitúan al comienzo sino en mitad y/o al final de la composición, como es convencional en la canción popular contemporánea, que acostumbra a estructurar un *crescendo* que culmina en el clímax del estribillo. Así, encontramos habitualmente estribillos emparedados entre otras estrofas, como en “Princesa” (Jyp, 85):

Ya no te tengo miedo,
 nena, pero no puedo
 seguirte en tu viaje,
 cuántas veces hubiera
 dado la vida entera
 porque tú me pidieras
 llevarte el equipaje.

*Ahora es demasiado tarde, princesa;
búscate otro perro que te ladre, princesa.*

Tú que sembraste en todas
las islas de la moda,
las flores de tu gracia
¿cómo no ibas a verte
envuelta en una muerte
con asalto a farmacia?

Es común también que el estribillo, presente en algún otro momento de la letra, sea el que la cierra —aunque cabe destacar que son numerosos los casos en los que esto no sucede—, como en “Peor para el sol” (Fyq, 92):

Volví al bar a la noche siguiente,
a brindar con su silla vacía,
me pedí una cerveza bien fría
y entonces no sé
si soñé o era suya la ardiente
voz que me iba diciendo al oído
“me moría de ganas, querido
de verte otra vez”.

*Peor para el sol
que se mete a las siete en la cuna
del mar a roncar,
mientras un servidor
le levanta la falda a la luna.*

Por otro lado, se dan en ocasiones algunos casos en los que el estribillo tiene lugar, como ya advirtió De Miguel Martínez (2008, p. 173), solo al final de la canción, casi a modo de hallazgo. En estas situaciones, al no haberse manifestado antes el estribillo, solo podríamos considerar como tales aquellos finales en los que se produzca repetición, y no confundirlos con otros en los que se introduce al final el título de la canción pero sin que medie estribillo, como en “Esta boca es mía” (Ebm, 94). Un ejemplo de estribillo aparecido solo al final sería el del “ven” de “Viejo blues de la soledad” (Rr, 84)¹². Al no ser su letra muy extensa, la citamos completa para ilustrar mejor el recurso:

12 Incluimos esta canción en *Ruleta rusa* en tanto que formó parte de la primera edición del álbum, aunque desapareciera en las siguientes.

Se fue, vi su pañuelo
flotando por la ventanilla del bus,
bajo un cielo
más negro que el betún.
Madrid gris, sin palomas, desierto,
me vio cruzar con mi pesado baúl
como un muerto
atado a un ataúd.

Chaval, eh, le dije al espejo,
¿qué hace vencido un campeón como tú?,
no estas viejo
mientras tengas el blues.

Perdí mi casa y dinero,
como una sombra fui de aquí para allá,
extranjero
en mi propia ciudad.

Ven, ven, ven, grité, conmigo ven
viejo blues de la soledad,
ven, ven, ven,
tú nunca me vas a fallar,
ven, ven, ven,
afuera está lloviendo y no tengo a quien abrazar...
ven, ven, ven, grité, conmigo ven,
viejo blues, amigo de la soledad.

Algo que podríamos llamar una variante de este fenómeno es lo que también se produce en ocasiones en la poesía de Emilio Prados: “a veces, el estribillo no cierra el poema porque el autor añade al final un verso o una estrofa a modo de estrambote o remate arquitectónico” (García-Paige, 2012, p. 96). No es demasiado habitual en Sabina pero, por ejemplo, podemos encontrarlo —con evidente intertextualidad bíblica mediante— en “Lázaro” (Eí, 98):

Aquí te esperan
las tijeras
del sol,
el asfalto, el smog
y el perfume más caro
y el jazmín y el caviar y el reloj
y el granizo, la ley, los disparos
y el azul y el carbón...

*y el amor después del amor
después del amor, después del amor.*

Eh, Lázaro, levántate y anda.

Por último, conviene tener presente que en las canciones de Sabina y como se deduce de los ejemplos puestos hasta ahora, se pueden localizar tanto estribillos separados del resto de las estrofas —esto es, por lo general, cuando el estribillo es en sí mismo una estrofa— como integrados en ellas —necesariamente cuando el estribillo se reduce a un verso, una palabra, etc.—. La mayor gama de posibilidades se da, como es lógico, en esta segunda opción, donde el estribillo puede situarse clásicamente al final de la estrofa pero donde también encontramos algunos casos en los que se ubica al comienzo, como en casi todas las estrofas de “Mi vecino de arriba” (*Inv*, 78), que muestra además un estribillo por hemistiquio:

*Mi vecino de arriba se lo pasa fatal
y que yo me divierta no puede soportar,
cuando me mira siente ganas de vomitar;
si yo fuera su hijo me pondría a cavar.*

*Mi vecino de arriba, en la barra del bar,
cuando se habla de sexo dice que es supermán,
(es una pena que su mujer no opine igual);
de sexo, las mujeres no debían de opinar¹³.*

2.5 Continuidad narrativa, sintáctica, semántica, narrativa y métrica

Prestemos ahora atención a otra posibilidad binaria del estribillo: que el enunciador sea o no el mismo que el del resto de las estrofas. El caso de Sabina es claro: sus estribillos no alteran el enunciador. Ahora bien, que el enunciador siga siendo el mismo no significa que, cuando la canción es narrativa, no se produzcan rupturas en la continuidad:

Esta estrofa [el estribillo] interrumpe la canción, y con ello la historia que se desarrolla, rompiendo la verosimilitud al detener el mundo ficcional construido en la letra para introducir unos versos que parecen responder a una voz distinta, enclavada en otro contexto, que tiende generalmente a lo lírico más que a lo narrativo. El estribillo se convierte, en las canciones narrativas, en un interludio poético en el que concurren el tiempo detenido, la reflexión o la emoción, la intensidad formal, el lenguaje figurado y otros rasgos típicos del género (Badía Fumaz, 2024, pp. 336–337).

Esta ruptura con la continuidad narrativa se puede encontrar en las letras de muchas de sus canciones, como en la de “Hotel, dulce hotel” (*Hdh*, 87):

13 Las cursivas son nuestras.

Pedí dos camas con ventanas al mar,
 mejor que salgas sola del ascensor,
 conozco un chino cerca para cenar,
 inventa un nombre falso y déjalo en recepción,
 le he dicho al camarero que nos suba champán.
 Un siglo y tres minutos ¿cuándo vas a llegar?
 Prepararé un canuto bien cargado en tu honor,
 la llave está en la puerta, cuarto setenta y dos.

*Hotel, dulce hotel,
 hogar, triste hogar,
 estatuas de sal,
 habitación con vistas a tu piel.*

Tal vez se deje seducir el azar,
 abriga más cuando es furtivo el amor,
 con seis ducados arrugados y un par
 de botas casi rotas se camina mejor.
 Te besaré la nuca mientras miras romper
 las olas entre las farolas del malecón,
 ponte el ligero que por Reyes te regalé,
 ven a la cama, nos persigue el amanecer.

Sin embargo, así como el estribillo puede romper la continuidad narrativa al introducir una enunciación de carácter más bien lírico, también puede ser —eso sí, menos habitualmente— el recurso por el que se unan en una misma canción distintas historias independientes (Badía Fumaz, 2024, p. 337), como bien ejemplifica “¿Quién me ha robado el mes de abril?” (Htg, 88):

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

*¿quién me ha robado el mes de abril?,
 ¿cómo pudo sucederme a mí?
 Pero ¿quién me ha robado el mes de abril?,
 lo guardaba en el cajón
 donde guardo el corazón.*

La chica de BUP casi todas
 las asignaturas suspendió,
 el curso en que preñada
 aquel chaval la dejó
 y cuando en la pizarra
 pasa lista en profe de latín,
 lágrimas de desamor
 ruedan por la página de un bloc
 y en él escribe

*¿quién me ha robado el mes de abril?,
 ¿cómo pudo sucederme a mí?
 Pero ¿quién me ha robado el mes de abril?,
 lo guardaba en el cajón
 donde guardo el corazón.*

El marido de mi madre
 en el último tren se largó
 con una peluquera
 veinte años menor
 y cuando exhiben esas risas
 de instamatic en París,
 derrotada en el sillón,
 se marchita viendo Falcon Crest
 mi vieja y piensa

*¿quién me ha robado el mes de abril?,
 ¿cómo pudo sucederme a mí?
 Pero ¿quién me ha robado el mes de abril?,
 lo guardaba en el cajón
 donde guardo el corazón.*

Esta (dis)continuidad narrativa enlaza, como es lógico, con la continuidad semántica, entendida como la relación significativa del estribillo con el texto que lo antecede y por lo general también con el que lo sucede. Si bien, se trata de un concepto algo ambiguo. No existe un límite claro a partir del cual asegurar que se produce una ruptura semántica, así que, por ejemplo, la interrupción de un relato para introducir un estribillo que lo valore líricamente desde el punto de vista del narrador o condense las ideas principales que se desprenden de él podría entenderse como ruptura pero también como continuación. Así las cosas, lo cierto es que en Sabina podemos encontrar casi todos los estados intermedios entre lo que podríamos llamar la continuación absoluta y la ruptura absoluta —que como tal nunca llega a producirse en su cancionero—. Veamos un ejemplo de continuidad semántica absoluta, “Noches de boda” (19d, 99):

Que el fin del mundo te pille bailando,
que el escenario me tiña las canas,
que nunca sepas ni cómo, ni cuándo,
ni ciento volando, ni ayer ni mañana.

*Que el corazón no se pase de moda,
que los otoños te doren la piel,
que cada noche sea noche de bodas,
que no se ponga la luna de miel.*

Que las verdades no tengan complejos,
que las mentiras parezcan mentira,
que no te den la razón los espejos,
que te aproveche mirar lo que miras.

Comprobamos aquí que, a pesar de que la estructura en forma de letanía contribuya notablemente, los versos marcados se integran por completo entre las estrofas no estribillísticas. Por otra parte, un buen caso para ilustrar ese confuso término medio en la continuidad semántica es “Peor para el sol” (Fyq, 92), donde el estribillo interrumpe la narración para introducir una reflexión de carácter más lírico —que aun así cabría interpretar como realizada por el propio narrador—:

Le solté al barman mil de propina,
apuré la cerveza de un sorbo,
acertó quien El Templo del Morbo
le puso a este bar.

*Peor para el sol
que se mete a las siete en la cuna
del mar a roncar,
mientras un servidor
le levanta la falda a la luna.*

Al llegar al portal nos buscamos
como dos estudiantes en celo,
un piso antes del séptimo cielo
se abrió el ascensor.

El estribillo no es que rompa semánticamente con la canción, pues la digresión enjuicia la situación que está viviendo el narrador, pero la propia naturaleza de ese recurso supone en sí una ruptura, aunque sea mínima, con la continuidad semántica. No obstante, no diríamos que estos casos son rupturas drásticas, pues —aunque de otro modo— el sentido de la letra continúa.

Por otro lado, en un plano más formal está la continuidad sintáctica, entendida esta como una oración que antes de terminar convierte una parte —por lo general su final— en estribillo. Esta continuidad es menos habitual en Sabina que la distinción sintáctica entre el estribillo y las estrofas que lo anteceden y suceden —como se puede comprobar en los dos ejemplos anteriores—. No obstante, se pueden localizar algunos casos de continuidad sintáctica, como se ha podido comprobar en “¿Quién me ha robado el mes de abril?” (*Htg*, 88) o como en el primer estribillo de “Lágrimas de plástico azul” (*Dc*, 02):

Las secretarias de las oficinas
desayunan en la esquina un tentempié
y cuando bajan de la luna al disco duro de roer,
con el sueño del revés y un futuro sin mañana, lloran

*lágrimas de plástico azul rodando por la escalera,
tribus de los mares del sur al oeste de la frontera,
labios de papel de fumar, sabios que no saben nada,
náufragos en la catedral, telarañas acostumbradas
a hacer noche en el cristal.*

Por último, expuestas la continuidad narrativa, semántica y sintáctica, resta solo hablar de la métrica. Sabina gusta de la regularidad en ese sentido (Soto Zaragoza, 2024a, pp. 260–261), por lo que, de entrada, resulta lógico que en muchas de sus canciones no se produzca una diferencia excesiva entre la métrica de los estribillos y la del resto de las estrofas. Sin embargo, la regularidad absoluta, en toda la letra, es solo ocasional en el cancionero sabiniano, por lo que cuando decimos que los estribillos no rompen métricamente con el resto de la letra nos referimos a que el desajuste no es desproporcionado —téngase también en cuenta que casi nunca emplea Sabina el mismo tipo de estrofa durante toda la canción—, no a que empleen el mismo número de versos con la misma extensión y rima. Por ejemplo, el estribillo de “Una de romanos” (*Htg*, 88) se inserta con bastante coherencia en una letra que reduce la extensión de sus versos según se acerca el estribillo:

Ella tenía catorce abriles en canal,
sobre las rodillas rebecca para disimular.
Aquel sabor a chocolatina, piel, saliva y sudor...
la carne de gallina me pone en el corazón.

En pantalla Dalila
cortaba el pelo a cero a Sansón
y en la última fila del cine,
con calcetines,
aprendimos tú y yo.

*Juegos de manos
a la sombra de un cine de verano,
Juegos de manos...
siempre daban una de romanos.*

En el mismo álbum al que pertenece esta canción está también “Peligro de incendio” (*Htg*, 88), uno de los pocos casos en los que Sabina persigue que todas las estrofas sean (casi) idénticas métricamente —con variaciones, el esquema consiste en dos endecasílabos, un hexasílabo, dos endecasílabos y un hexasílabo, con rima AAbCCb—, por lo que el hecho de que el estribillo —un cuarteto con rima AABB¹⁴— difiera de ellas puede interpretarse con claridad como una ruptura métrica:

Hay una moto que me están vendiendo,
unas caderas que andan exigiendo-
me imaginación,
hay un talón, un culo, una rodilla,
hay una risa haciéndome cosquillas
en el corazón.

*Hay un peligro de incendio esta noche
en el asiento trasero de un coche,
se quema una pareja en el tercero,
no seré yo quien llame a los bomberos.*

Hay un veneno que se le parece,
hay unas medias que ocultan, que ofrecen,
que niegan, que dan,
hay un mohín, un tal vez, una pose,
hay una falda mintiéndome: No se
la vas a quitar.

2.6 Función condensadora del sentido de la letra

Continuemos nuestra exposición de las variantes en los estribillos de Sabina con el examen de otras dos posibilidades binarias: que contenga o no la base semántica de la canción y que contenga o no su título —lo que no siempre tiene por qué coincidir con la base semántica, aunque es lo más habitual—. De nuevo podemos encontrar en el ubetense todas las variables. Así, por ejemplo, una canción en la que el estribillo no sería la base semántica de la canción es “Churumbelas” (*Lnt*, 17), que entre una historia en primera persona de la observación voyerista de “tres gitanas alazanas” intercala un estribillo consistente solo en el listado de nombres asociados al flamenco:

14 Para un estudio de la rima en las letras de Sabina véase Soto Zaragoza (2024a).

Siendo sobrina de la madrina
de Arcángel, de Farruquito,
de Cortés, de Tomatito,
del Güito y la Marifé,
del Pericón y el Mercé,
del Chano y el Lebrijano,
de la Lole y el Manuel.

Con todo, debemos advertir que, de nuevo, la semántica no ofrece límites precisos, por lo que a menudo resultará interpretable si un estribillo contiene o no la idea básica de la canción, aunque cabe destacar que lo normal en Sabina es que el estribillo adquiera esta significación, pues es una de sus virtudes como letrista: “frente al uso y abuso de estribillos insultantemente hueros y bastardamente pegadizos en la canción ligera española, Sabina va dejando un buen muestrario de estribillos no solo cargados de sentido sino representantes válidos, especie de embajadores plenipotenciarios de la canción a la que pertenecen” (De Miguel Martínez, 2008, pp. 171–172). Hay, desde luego, casos que son inequívocos, como el de “Más de cien mentiras” (*Ebm*, 94), que, entre una letanía de motivos por los que merece la pena vivir, resume en su estribillo:

Más de cien palabras, más de cien motivos
para no cortarse de un tajo las venas,
más de cien pupilas donde vernos vivos,
más de cien mentiras que valen la pena.

Esta canción es, además, ejemplo de cómo el título a menudo aparece como parte del estribillo. Se trata de un recurso muy habitual en la canción popular que es también frecuente en las letras de Sabina. Pero pueden darse casos en los que el título de la canción se desliza en otro lugar; por ejemplo, en “El joven aprendiz de pintor” (*Jyp*, 85) o “A mis cuarenta y diez” (*19d*, 99) Sabina comienza las letras con los sintagmas que les dan nombre y ya no los vuelve a utilizar¹⁵. Del mismo modo puede suceder también que el estribillo, siendo la base semántica de la canción, no contenga su título. Así ocurre en “El Café de Nicanor” (*Dc*, 02), que incorpora el título justo antes de que comience el estribillo, cuya segunda estrofa podríamos decir que contiene la base significativa de la canción:

[...] mi escaño de contertulio,
mi carné de fundador
de la mesa más redonda
de El Café de Nicanor.

*Estaban Gámez el astronauta,
Gastón el flauta, Mari la tetas,
el novillero poeta con su mujer,*

15 Es bastante infrecuente, pero en alguna ocasión el título no aparece nunca en la letra, como en “Manual para héroes o canallas” (*Mc*, 80).

*el pobre don Agapito
y un camellito sin dientes
paisano de un primo hermano
de algún pariente lejano
de Ana Belén.*

*Asociado en sociedad
con tales socios,
se pueden imaginar
que los amores van mal,
la salud ni fu ni fa
y no van bien los negocios.*

2.7 Variabilidad

Para terminar, resta solo considerar los estribillos variables, uno de los rasgos más característicos del cancionero de Sabina. Si bien una buena parte de sus estribillos cumple con la repetición exacta esperable en el recurso, muchos de ellos no se repiten con exactitud y resultan modificados en algún grado. Él mismo decía en una entrevista en 1999: “suelo cambiar bastante la letra de un estribillo a otro para que el público no se lo pueda aprender” (cit. por Puchades, 2019, p. 141). Esta modificación, por tanto, es posible entenderla como un recurso de estilo, pues rompe voluntariamente con una suerte de norma poética (García-Page, 2003, p. 326). Nos encontramos ante un fenómeno propio de la poesía contemporánea que se basa en la ruptura con la “previsibilidad máxima” que caracteriza a los estribillos (2003, pp. 321–322) y que en general se puede crear de dos formas: “bien mediante la repetición de un único enunciado (estribillo) con variaciones [...], bien con la conjunción de dos enunciados (estribillos) distintos” (2003, p. 310). En el caso de Sabina lo más común es que se produzcan variaciones en el estribillo que no sean tan sustanciales como para que pueda llegar a no identificarse la versión modificada como tal, requisito que en una definición posterior subraya García-Page (2012, p. 91) pero que en la canción, en realidad, no sería tan importante en tanto que el acompañamiento musical permite identificar la segunda versión del estribillo por modificada que esté. Anotamos, por ejemplo, los tres estribillos de “Balada de Tolito” (*Jyp*, 85), que de no ser por su marca tipográfica y musical no serían percibidos como tales, pues ni siquiera rompen la continuidad métrica con el resto de las estrofas:

Empieza la función, pongan atención,
el circo cabe en un asiento del vagón.
Empieza la función, pongan atención,
billete de segunda, próxima estación.
[...]
Si quieres verlo, ven, busca en el andén,
Tolito siempre está bajando de algún tren.

Si quieres verlo, ven, busca en el andén,
Tolito siempre está subiendo al primer tren.

[...]

“Ponnos dos copas más antes de cerrar,
morirse debe ser dejar de caminar.

Ponnos dos copas más antes de cerrar,
hoy bebo a tu salud, mañana dios dirá”.

Las variaciones léxicas en los estribillos de Sabina tienen, por tanto, distintos grados de profundidad. Un ejemplo de variación mínima sería el estribillo de “Barbi Superestar” (19*d*, 99), cuyo final pasa de ser “todavía, por Vallecas, la llaman / Barbi Superestar” a “por Vallecas, ya nadie la llama / Barbi Superestar”. Por otra parte, un caso particularmente notable de variación más acusada —sin llegar a la diferencia absoluta— es el de “Leningrado” (19*nt*, 17), donde los cambios permiten a Sabina representar el paso del tiempo mediante el anidar, enviudar y estrellarse de las golondrinas becquerianas (Soto Zaragoza, 2024b, pp. 260–261). Copiamos aquí solo sus estrofas estribillísticas:

No era fácil en la Unión Soviética
ir por condones a recepción.

A años luz de la rutina
anidó una golondrina
en mi balcón.

[...]

Porque la revolución tenía un Talón
de Aquiles al portador
y flotando entre las ruinas
enviudó una golondrina
en mi balcón.

[...]

Ni siquiera comentamos si quedamos,
pásame tu dirección
y de vuelta a la oficina
se estrelló una golondrina
en mi balcón.

Porque la revolución tenía un talón
de Aquiles al portador
y flotando entre las ruinas
enviudó una golondrina
en mi balcón.

Estos estribillos variables, además de poder construirse con distintos grados de modificación, son empleados en el cancionero de Sabina con dos fines principales: “para conseguir un

crescendo argumental o anímico que da enorme fuerza a la composición” o, cuando “no aportan cambio argumental”, para potenciar “el mensaje sentimental o poético de la pieza” (De Miguel Martínez, 2008, p. 172). Los estribillos de “Leningrado” (*Lnt*, 17), e incluso los de “Barbi Superestar” (*19d*, 99) son ya ejemplos de empleo de este recurso con fines argumentales. Un caso de variación en el estribillo con fines solo expresivos es, por ejemplo, el de las modificaciones del de “Ay, Calixto” (*Dp*, 03), que es además una excepción en tanto que la primera reproducción del estribillo es la que abre la canción. De nuevo, citamos solo las estrofas estribillísticas:

Ay, Calixto, ay, Calixto,
sin tabaco y sin parné,
ay, Calixto, ay, Calixto,
por culpa de una mujer.
[...]
Ay, Calixto, ay, Calixto,
¿quién te ha visto y quién te ve?
Ay, Calixto, ay, Calixto,
por culpa de una mujer.
[...]
Ay, Calixto, ay, Calixto,
¿quién te ha visto y quién te ve?
Ay, Calixto, qué conflicto,
por culpa de una mujer.
[...]
Ay, Calixto, ay, Calixto,
¿quién te ha visto y quién te ve?
Tú que te creías tan listo
cuando te hablaban de usted.

Ay, Calixto, ay, Calixto,
la sonrisa del PP,
te echaron del grupo mixto,
te quitaron el carné.

3. Conclusiones

Tras caracterizar la forma y función del estribillo en la canción popular contemporánea, hemos podido comprobar que los de las letras de Sabina pueden presentarse de múltiples formas y atenderse a numerosas variables. La existencia de esta heterogeneidad revela a un letrista muy dotado, que no solo acepta en un buen número de canciones el estribillo como imposición del género en el que escribe sino que se sirve de él y lo moldea o dispone según el efecto que quiera dar a la canción. Sin duda es este un trabajo que debería encontrar eco en otros posteriores que permitan comprender y valorar más profundamente la innegable habilidad que tiene Sabina como escritor

de estribillos. Por ahora, y teniendo en cuenta que estas páginas han constituido un primer abordaje con la intención, sobre todo, de revelar las posibilidades y variables en su uso, podemos extraer las siguientes conclusiones generales sobre los estribillos de Joaquín Sabina:

- 1) En algunas ocasiones pueden considerarse icónicos o memorables. Eso sí, esta iconicidad seguramente no tenga el grado de universalidad de otros artistas, y se restrinja a algunas generaciones de españoles o hispanohablantes.
- 2) Están presentes en la mayoría de sus canciones, pero muchas otras carecen de estribillo, algo que no supone un problema en tanto que en estas sí hay al menos un estribillo musical.
- 3) Por lo general se repiten una o dos veces en cada letra, aunque esto depende de la ubicación y extensión del estribillo.
- 4) No siempre están marcados tipográficamente, aunque sí suelen estarlo los estribillos estróficos separados del resto de versos. En todo caso, en una canción la marca más importante no es la visual sino la auditiva, que sí está presente en la mayoría de los estribillos —una excepción la constituyen algunos de los que son muy breves y están presentes en todas las estrofas—.
- 5) Su extensión es muy variable —desde una palabra hasta una larga tirada de versos—, aunque la unidad de medida que debería emplearse para valorar esa extensión es, de nuevo, auditiva y no visual; es decir, más el número de sílabas que el de versos.
- 6) Aunque es lo más frecuente, no son solo monoestróficos; los hay también pluriestróficos, univocales, de un solo verso o con disposición iterativa, a menudo en forma de hemistiquio.
- 7) En la mayoría de los casos suelen ubicarse en mitad o final de la canción. Es particularmente destacable cómo Sabina en ocasiones presenta el estribillo únicamente al final, a modo de cierre. Pueden aparecer como estrofas independientes o integrados en estrofas no estribillísticas.
- 8) Pueden suponer una cierta ruptura con el discurso narrativo, apenas presentan continuidad sintáctica y, por el contrario, evidencian una notable continuidad semántica y métrica.
- 9) Pueden contener o no la base semántica de la letra. En el caso de que lo hagan, puede ser incluyendo o no el título de la canción.
- 10) A menudo varían su contenido cuando se repiten. Esta variación puede tener distintos grados de modificación, que van desde el cambio de una palabra hasta la reescritura completa, y con frecuencia comportan un recurso que enriquece semánticamente la letra.

Referencias bibliográficas

- Badía Fumaz, R. (2022). La poesía en la canción popular actual: hacia un modelo sistemático para su representación. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 10(2), 339–358. <https://doi.org/10.37536/preh.2022.10.2.1672>
- Badía Fumaz, R. (2024). Poesía, narración e hibridismo genérico en las canciones de Joaquín Sabina. In G. Laín Corona (Ed.), *Joaquín Sabina: siete versos tristes para una canción* (pp. 309–347). Visor.
- Badía Fumaz, R., & Marías, C. (2024). El laberinto intermedial. Posibilidades de análisis de las relaciones entre literatura y música. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (33), 159–175. <https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.38820>
- Carbonell, J. (2011). *Pongamos que hablo de Joaquín. Una mirada personal sobre Joaquín Sabina*. Ediciones B.
- De Miguel Martínez, E. (2008). *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Visor.
- Domínguez Caparrós, J. (1999). *Diccionario de métrica española*. Alianza.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Estébanez Calderón, D. (2016). *Diccionario de términos literarios*. Alianza.
- García-Page, M. (2003). Un fenómeno de repetición textual: el estribillo en Emilio Prados. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, (17), 305–328. <https://doi.org/10.14198/ELUA2003.17.17>
- García-Page, M. (2012). Formas de estribillo en la poesía de Emilio Prados. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (10), 77–113. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13069>
- July, J. (2016). Le refrain a / à la faveur des chansons contemporaines. *Musurgia. Analyse et Pratique Musicales*, XXIII(1–3), 87–104. <https://doi.org/10.3917/musur.161.0087>
- Luján Atienza, Á. L. (2010). El estribillo y sus variantes en la poesía del siglo XX. Notas sobre su caracterización y tipología. *Rhythmica. Revista Española de Métrica Comparada*, (8), 37–66. <https://doi.org/10.5944/rhythmica.13094>
- Mayoral, J. A. (1994). *Figuras retóricas*. Síntesis.
- Menéndez Flores, J. (2018). *Joaquín Sabina. Perdonen la tristeza*, (Rev. and updated ed.). Cúpula.
- Puchades, J. (2014, 22 de septiembre). Golpe a golpe, verso a verso. *El País*. https://elpais.com/cultura/2014/09/22/actualidad/1411407470_679250.html
- Puchades, J. (2019). *19 días y 500 noches. Sabina fin de siglo*. Efe Eme.
- Quilis, A. (1975). *Métrica española*. Alcalá.
- Romano, M. (1991). En torno a la canción “diversa”. *Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (1), 135–143. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/199>
- Romano, M. (1994). A voz en cuello: la canción “de autor” en el cruce de escritura y oralidad. In L. Scarano, M. Romano, & M. Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española* (pp. 55–68). Biblos.
- Sabina, J. (1986). *De lo cantado y sus márgenes*. Diputación Provincial de Granada.
- Sabina, J. (2010). *Con buena letra III*. Temas de Hoy.
- Sabina, J., & Prado, B. (2017). *Incluso la verdad. La historia secreta de Lo niego todo*. Planeta.
- Soto Zaragoza, J. (2023). La canción de autor, la literatura y la crítica: la integración de un elemento en el sistema. *Hispanófila*, 199, 51–66. <https://doi.org/10.1353/hsf.2023.a918074>

- Soto Zaragoza, J. (2024a). Cantar curso rimado: la rima en las letras de Joaquín Sabina. *Anuario de Estudios Filológicos*, XLVII, 253–276. <https://doi.org/10.17398/2660-7301.47.253>
- Soto Zaragoza, J. (2024b). *La biblioteca de Joaquín Sabina. Influencias e intertextualidades en sus letras*. Iberoamericana-Vervuert.
- Spyropoulou Leclanche, M. (1998). *Le refrain dans la chanson française de Bruant à Renaud*. Presses Universitaires de Limoges.
- Torrente, Á. (2019). Cuando un “estribillo” no es un estribillo: sobre la forma del villancico en el siglo XVII. In E. Borrego Gutiérrez, & J. Marín López (Eds.), *El villancico en la encrucijada: nuevas perspectivas en torno a un género literario-musical (siglos XV-XIX)* (pp. 122–136). Reichenberger.
- Valdeón, J. (2017). *Sabina. Sol y sombra*. Efe Eme.
- Van Balen, J., Burgoyne, J. A., Wiering, F., & Veltkamp, R. C. (2013). An analysis of chorus features in popular song. In A. S. Britto Jr., F. Gouyon, & S. Dizon (Eds.), *Proceedings of the 14th Conference of the International Society for Music Information Retrieval (ISMIR)* (pp. 107–112). International Society for Music Information Retrieval.
- Von Appen, R., & Frei-Hauenschild, F. (2015). AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus: Song Forms and their Historical Development. *Samples. Open Access Journal for Popular Music Studies*, 13, 1–83. <https://gfp-samples.de/index.php/samples/article/view/171>
- Zumthor, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Taurus.

Abreviaturas de los álbumes de Joaquín Sabina citados

19d, 99	19 días y 500 noches (1999). BMG-Ariola.
Al, 05	Alivio de luto (2005). Sony BMG.
Dc, 02	Dímelo en la calle (2002). Sony BMG-Ariola.
Dp, 03	Diario de un peatón (2003). Sony BMG.
Ebm, 94	Esta boca es mía (1994). BMG-Ariola.
Eí, 98	Enemigos íntimos (1998). BMG-Ariola. Con Fito Páez.
Fyq, 92	Física y química (1992). BMG-Ariola.
Hdh, 87	Hotel, dulce hotel (1987). BMG-Ariola.
Htg, 88	El hombre del traje gris (1988). BMG-Ariola.
Inv, 78	Inventario (1978). Movieplay.
Jyp, 85	Juez y parte (1985). BMG-Ariola.
Lnt, 17	Lo niego todo (2017). Sony Music.
Mc, 80	Malas compañías (1980). Epic-Ariola.
Mp, 90	Mentiras piadosas (1990). BMG-Ariola.
Rr, 84	Ruleta rusa (1984). Epic-Ariola.
Vr, 09	Vinagre y rosas (2009). Sony BMG.
Ymmc, 96	Yo, mí, me, contigo (1996). BMG-Ariola.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.