

**IMITACIÓN, INTERTEXTUALIDAD Y CULTURA.  
A PROPÓSITO DE *DE CARTÓN PIEDRA*  
DE JOAN MANUEL SERRAT  
Y *A LA SOMBRA DE UN LEÓN* DE JOAQUÍN SABINA.  
UN ESTUDIO DE LITERATURA COMPARADA**

IMITATION, INTERTEXTUALITY AND CULTURE.  
ABOUT *DE CARTÓN PIEDRA* BY JOAN MANUEL SERRAT  
AND *A LA SOMBRA DE UN LEÓN* BY JOAQUÍN SABINA.  
A STUDY OF COMPARATIVE LITERATURE

**José María RODRÍGUEZ SANTOS**

Universidad Internacional de La Rioja

josemaria.rodriguez@unir.net

**Resumen:** El presente trabajo trata de las relaciones culturales e intertextuales entre dos canciones, una de Joan Manuel Serrat y otra de Joaquín Sabina. Se parte de los presupuestos sobre la creación literaria que propugnan que la originalidad solo puede darse dentro de una tradición. El análisis comparado de los textos se centra en las similitudes y diferencias de los elementos y símbolos comunes contenidos en ambas canciones y en la relación de estos con la tradición y la cultura, demostrando que tales relaciones resultan decisivas tanto en los procesos de creación como en los de recepción.

**Palabras clave:** Literatura comparada. Intertextualidad. Joaquín Sabina. Joan Manuel Serrat.

**Abstract:** This work deals with the cultural and intertextual relationships between two songs, one by Joan Manuel Serrat and the other by Joaquín Sabina. It is based on assumptions about literary creation that advocate that originality can only occur within a tradition. The comparative analysis of the texts focuses on the similarities and differences of the common elements and symbols contained in both songs and on their relationship with tradition and culture, demonstrating that such relationships are decisive both in the creation processes and in those at reception.

**Keywords:** Comparative literature. Intertextuality. Joaquín Sabina. Joan Manuel Serrat.

Desdeño las romanzas de los tenores huecos  
y el coro de los grillos que cantan a la luna.  
*A distinguir me paro las voces de los ecos,*  
y escucho solamente, entre las voces, una.

Antonio Machado, «Retrato», *Campos de Castilla*

**E**n la fachada norte del Casón del Buen Retiro está grabada la frase de Eugenio D'Ors «Todo lo que no es tradición es plagio» parte del original publicado en *La Veu de Catalunya* el 31 de octubre de 1911, que decía exactamente «Fora de la Tradició, cap veritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi». Solo se puede ser original dentro de una tradición, que es además la memoria de la cultura. Nicolai Hartmann, maestro de Hans Georg Gadamer, aseguraba que nadie empieza con sus propias ideas, que siempre le debemos algo a alguien, de forma consciente o inconsciente añadirá Umberto Eco (1999). Esta forma de entender la creación ha dado lugar a conceptos muy interesantes para los estudios literarios, tales como los de diseminación e injerto de Derrida (1975), la architextualidad y la transtextualidad de Gérard Genette (1989), o la (ansiedad de la) influencia de Harold Bloom (1991). Umberto Eco (1999) hablaba de los diferentes tipos de relaciones que pueden darse entre dos escritores y señalaba las posibles, las imposibles, las conscientes, las inconscientes, las paródicas, las causales y las coincidentes. Nunca tuvo reparos en reconocer que en sus obras había referencias a otros textos y autores. En la cubierta de la primera edición italiana de *El nombre de la rosa* se define la novela como «un mosaico de citas. Un texto hecho de otros textos» aunque también pedía a los críticos que no se ocuparan únicamente de buscar influencias. Esa voracidad paranoica de la crítica tiene que ver con un cambio en la concepción de la escritura que en realidad se produjo hace siglos pero que no hemos terminado de asimilar hasta hace poco (Rodríguez Pequeño, 2020: 100). Uno de los nuevos motores creativos es la intertextualidad (Kristeva, 1969), cuyo germen lo encontramos en la teoría literaria de Mijail Bajtín (1982, 1986), formulada en los años treinta del siglo XX, en la que concibe las novelas, en particular las de François Rabelais, Jonathan Swift y Fedor Dostoievski, como polifonías textuales donde establece relaciones dialógicas esenciales con ideas ajenas. El más influyente de todos los estudiosos del tema es Gérard Genette (1989) quien afirma en su obra *Palimpsestos*. La literatura en segundo grado que el objeto de la Poética no debía ser el texto, sino la transtextualidad o transcendencia textual del texto, y propuso cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad: relación de copresencia entre dos o más textos, que incluye la cita, el plagio o la alusión; la paratextualidad: relación que el texto mantiene con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, dedicatorias, epígrafes, capítulos desechados, prólogos, epílogos, notas al pie, presentaciones...; la metatextualidad: relación de un texto con otro que habla de él, como ocurre en la crítica literaria; la hipertextualidad: relación de un texto con otro anterior del que deriva —llamado hipotexto— por transformación simple o indirecta, y la architextualidad: la relación que mantiene un texto con el género al que pertenece, la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos. José Enrique Martínez Fernández (2001) matiza la propuesta de Genette en *La intertextualidad literaria* y distingue intratextualidad (relación de un texto con otros escritos por el mismo autor) de extratextualidad (relación de un texto con otros no escritos por el mismo autor). Añade la que Cesare Segre llama la

interdiscursividad, o intermedialidad, según Heinrich F. Plett, que es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción etcétera). Y distingue la hipertextualidad de la hipotextualidad, en la que se produce una relación inversa, de un texto A a un texto B.

Pero en todas estas formas de creación interviene un elemento imprescindible, la tradición, que supone una influencia consciente o inconsciente de la que no podemos librarnos ni a la hora de crear ni a la hora de leer y de interpretar. El trabajo trata precisamente de estas cuestiones a partir del análisis comparado de dos canciones cuyas letras resisten un análisis textual: *De cartón piedra* de Serrat y *A la sombra de un león* de Joaquín Sabina, dos de los cantantes españoles más importantes de los últimos cincuenta años.

J. M. Serrat, «*De cartón piedra*» de *Mi niñez*, 1970<sup>1</sup>.

Era la gloria vestida de tul  
Con la mirada lejana y azul  
Que sonreía en un escaparate  
Con la boquita menuda y granate  
Y unos zapatos de falso charol  
Que chispeaban al roce del sol  
Limpia y bonita siempre iba a la moda  
Arregladita como pa' ir de boda  
Y yo a todas horas la iba a ver  
Porque yo amaba a esa mujer  
De cartón piedra  
Que de San Esteban a Navidades  
Entre saldos y novedades  
Hacía más tierna mi acera

No era como esas muñecas de abril  
Que me arañaron de frente y perfil  
Que se comieron mi naranja a gajos  
Que me arrancaron la ilusión de cuajo  
Con la presteza que da el alquiler  
Olvida el aire que respiró ayer  
Juega las cartas que le da el momento  
Mañana es sólo un adverbio de tiempo  
No, no... ella esperaba en su vitrina  
Verme doblar aquella esquina  
Como una novia  
Como un pajarillo pidiéndome  
«Libérame, libérame  
Y huyamos a escribir la historia»

De una pedrada me cargué el cristal  
Y corrí, corrí con ella hasta mi portal  
Todo su cuerpo me tembló en los brazos  
Nos sonreía la luna de marzo  
Bajo la lluvia bailamos un vals  
Un, dos, tres, un, dos, tres, todo daba igual  
Y yo le hablaba de nuestro futuro  
Y ella lloraba en silencio, os lo juro  
Y entre cuatro paredes y un techo  
Se reventó contra su pecho.  
Pena tras pena  
Tuve entre mis manos el universo  
E hicimos del pasado un verso  
Perdido dentro de un poema  
Y entonces llegaron ellos  
Me sacaron a empujones de mi casa  
Y me encerraron entre estas cuatro paredes blancas  
Donde vienen a verme mis amigos  
De mes en mes  
De dos en dos  
Y de seis a siete

---

1 Tanto el texto de *De cartón piedra* como el de *A la sombra de un león* se corresponden con la propuesta estrófica de Juan Pablo Neyret (2002).

*De cartón piedra* es la sexta canción de las diez que componen el disco *Mi niñez*, también llamado —por el diseño de la portada— *Disco blanco*, editado por Zafiro/Novola en 1970 con arreglos de Ricard Miralles. Aunque el tema más conocido de este disco es *Señora*, donde el cantante se dirige burlescamente a una supuesta suegra que encarna todos los defectos de la dictadura, según confiesa el mismo Serrat, *De cartón piedra* es la primera de sus composiciones que le emocionó verdaderamente (Ibáñez, 2018).

La canción comienza con la descripción de una forma de mujer vestida como tal. Destacan «su mirada lejana y azul» (Serrat, 1970), su «boquita menuda y granate» (ibídem) y su sonrisa en una descripción que se resume en que «era la gloria vestida de tul» (ibídem), «limpia y bonita» (ibídem) y se detiene en su vestido y sus zapatos: «vestida como pa' ir de boda» (ibídem) con zapatos de falso charol pero que relucen con el sol. Todo ello está en función de una idealización de la belleza femenina, eterna además, pues siempre va a la moda. La descripción no deja lugar a dudas: se trata de un maniquí y el mismo protagonista enamorado nos dice que está en un escaparate y que es de cartón piedra. Es posible que el protagonista esté loco, pero desde luego no tiene alterada la visión de la realidad: está loco por enamorarse de una muñeca, no por confundir una muñeca con una mujer: «Porque yo amaba a esa mujer / de cartón piedra» (Serrat, 1970). En este sentido es Pígalión, salvo por el hecho de que él no ha esculpido la estatua, de cartón piedra en este caso en lugar del marfil de Galatea. No es tan importante Pígalión como su enamoramiento, pero podemos entender entonces que el maniquí es Galatea, especialmente si entendemos que las muñecas de abril, esas que le arrancaron la ilusión de cuajo «con la presteza que da el alquiler» (Serrat, 1970), son una referencia a las Propétides, rivales de Galatea, ejemplo de lo que no debe ser una mujer y culpables de que Pígalión no se pudiera enamorar de ninguna mujer real y permaneciera soltero. En el análisis de la canción es importante tener en cuenta el amor a las estatuas, que tiene una larga tradición en todas las artes desde que Ovidio recrease en su *Metamorfosis* la historia de Pígalión. Este escultor rechaza a las mujeres al ver cómo las Propétides se prostituyen y finalmente son convertidas en piedra tras atreverse a negar la divinidad de Afrodita. Sin embargo, Pígalión no cesa en su búsqueda de la mujer perfecta y esculpe figuras femeninas hasta que consigue crear a Galatea, de la que se enamora y que finalmente cobrará vida gracias a Afrodita:

Cuando regresó, buscó aquél la estatua de su amada y, recostándose en el lecho, la besó; le pareció que estaba tibia; acerca de nuevo la boca, también palpa el pecho con sus manos: el marfil palpado se reblandece y, perdiendo su rigidez, se amolda a los dedos y cede, como se ablanda la cera del Himeto... Mientras se queda atónito y se alegra con dudas y teme engañarse, una y otra vez el enamorado vuelve a tocar con la mano el objeto de su deseo; era de carne y hueso... (Ovidio, 1997: 567)

Da comienzo así el efecto Pígalión, el del hombre creador que se enamora de su creación; de este tópico se derivarán también otros que nos ofrecen personajes y obras tan interesantes como *Frankenstein* de Mary Shelley, *Las aventuras de Pinocho* de Claudio Collodi o *El hombre bicentenario* de Isaac Asimov, pero ahora nos interesa hablar del amor por las mujeres artificiales, estatuas de marfil, de bronce o de cartón piedra independientemente de que el enamorado sea su creador, motivo que tiene también una larga tradición en la que están, por ejemplo, los cuentos *La Venus d'Ille*, de Prosper Mérimée, *El último de los Valerio* de Henry James, *El beso* de Bécquer o *La muerte de la emperatriz de la China* de Rubén Darío.

Evidentemente, el protagonista, que nos cuenta la historia por su propia voz, es un hombre obsesionado con el maniquí y podemos suponer que con las mujeres, que sin duda prefiere sumisas, pasivas y a su merced. Lo único que pide —o que cree suponer él que dice— es «libérame, libérame» (Serrat, 1970) pero su actitud, frente a las muñecas de abril, es la de esperar («ella esperaba»). La función de un maniquí es ser mirado, lo que se refuerza por las referencias al acto de mirar o ver: «en un escaparate», «yo a todas horas la iba a ver», «en su vitrina» y dos veces «verme» (Serrat, 1970), al principio ella le ve llegar a él, al final son sus amigos los que le van a ver a él en un cambio de posición que le sitúa en el lugar del maniquí, encerrado y deshumanizado. Tanto el escaparate como la vitrina son lugares definidos por su configuración para poner a la vista, para exponer ante los demás. La obsesión se pone de manifiesto en el hecho de que él va a verla todos los días, «de san Esteban a Navidades» (Serrat, 1970) (del 26 al 25 de diciembre, todo el año), como si fuera su novia, y finalmente la trata como tal, en un proceso de humanización que culmina cuando, después de bailar, ella llora en silencio. Este proceso se relaciona también con el otro aspecto en el que se muestra su obsesión: el tiempo. Hay referencias al calendario, las ya mencionadas de diciembre, pero también marzo y abril, que son interesantes puesto que abril viene del vocablo latino *april*, abrir, porque es cuando las plantas florecen, pero hay una tradición que lo emparenta con el apócope del etrusco *Aphru*, de *Aphrodite* (Afrodita), diosa griega de la belleza, el amor, el erotismo y la pasión. Las mujeres de las que huye el enamorado vienen definidas por abril («muñecas de abril»), esto es, por Afrodita, tanto por la pasión y el erotismo y también, no lo olvidemos, porque son «muñecas». Por su parte, marzo es el mes que los romanos dedicaron a Marte, dios de la guerra, porque es la época en la que planificaban sus acciones militares. En este sentido, en nuestra historia es una noche de marzo cuando el protagonista comienza su batalla («de una pedrada me cargué el cristal»).

Además de estas alusiones al calendario, que se pueden interpretar mitológicamente, hay importantes menciones al pasado, al presente y al futuro, que también podemos hacer corresponder con el maniquí y con las otras mujeres (malvadas, impuras, rebeldes). Las prostitutas se definen por el pasado y, todo lo más, por el presente: «Con la *presteza* que da el alquiler / Olvida el aire que respiró ayer / Juega las cartas que le da el momento / Mañana es sólo un adverbio de tiempo» (Serrat, 1970). En unas estrofas que nos remiten al *carpe diem* (también podríamos incluir aquí la expresión «se comieron mi naranja a gajos») estas mujeres desprecian el pasado y también el futuro, se definen por el presente, lo efímero, mientras que la muñeca es el futuro, que en este caso supone escribir (vivir) una historia, un poema del que su pasado es solo un verso. Además, el maniquí es, como su belleza, lo intemporal y lo eterno frente a la provisionalidad de las mujeres reales. Lo cierto es que su historia final está marcada también por el paso del tiempo («de mes en mes», reforzado por las cantidades, «de dos en dos / y de seis a siete») que se opone al «siempre» y «a todas horas» cuando él la iba a ver del principio. Al final de la canción encontramos una temporalidad distinta y, por primera vez, nuevos personajes humanos, sus amigos, que lo van a ver en su encierro, como él hacía con el maniquí. La situación ha cambiado: tras realizar su fantasía, al principio temblorosa («todo su cuerpo me tembló en los brazos») y luego decidida y consumada («hicimos del pasado un verso / perdido dentro de un poema»), ahora él está encerrado y es el objeto de las visitas, si bien no a todas horas, solo de vez en cuando. Pero es muy interesante el cambio que se produce, pues al liberar a la muñeca ocupa su espacio. La liberación de ella es el encierro de él, que ocupa el nuevo espacio entre las cuatro paredes blancas (en contraposición a las «cuatro paredes y un techo», más acogedoras, de su casa), encerrado como ella lo estaba en el escaparate. La humanización de ella supone la deshumanización de él, quien después de pasar de la contemplación a la acción, después de tenerlo todo («Tuve entre mis manos el

universo») se queda sin nada, encerrado y transformado en una especie de estatua de carne y hueso a la que sus amigos van a ver. La tradición, la literatura clásica y tópicos como el *carpe diem* están presentes en *De cartón piedra* como lo está en otras canciones de Serrat. Por ejemplo, *Penélope*, que avisa de la importancia del título, y es ejemplo de paratextualidad y también de hipertextualidad, al crear y dotar de significado a su Penélope partiendo de la de Homero. Evidentemente, la canción de Serrat es diferente si la interpretamos con esta clave, por lo que es imprescindible que entendamos que el concepto es importante en la producción, pero también en la recepción de las obras. Es esta una cuestión fundamental de la retórica cultural (Albaladejo, 2016; Chico Rico, 2017; Gómez Alonso, 2017; Martín Cerezo, 2017; Fernández Rodríguez y Navarro Romero, 2018), muy atenta a las relaciones interdiscursivas entre textos, entre autores y dentro de la cultura.

*A la sombra de un león* es una canción compuesta por Joaquín Sabina y Josep María Bardagüí para Ana Belén, que la incluyó como primera canción del álbum del mismo nombre editado por CBS en 1988. Además de ser una de las canciones favoritas de Joaquín Sabina (Sabina, 2014), es una de sus composiciones más líricas (Rodríguez Pequeño, 2020: 109) y ha sido analizada en función de su construcción gracias a la extratextualidad, la relación que une un texto con otro anterior de otro autor (Martínez Fernández, 2001). Es lo que Gerard Genette (1989: 10) llama transtextualidad o presencia de un texto en otro y más concretamente hipertextualidad (Genette, 1989: 12-13), recurso muy utilizado por Sabina en canciones como *Eva tomando el sol* (del álbum *El hombre del traje gris*) con la referencia del *Génesis*, el primero de los libros de la Biblia o en *Princesa* (perteneciente al álbum *Juez y parte*) con la *Sonatina* de Rubén Darío en mente. Según Juan Pablo Neyret (2002), *A la sombra de un león* está inspirada y puede ser interpretada como un episodio más del protagonista de *De cartón piedra* de Joan Manuel Serrat.

J. Sabina, «A la sombra de un león», en A. Belén y V. Manuel, *Mucho más que dos*, 1994:

Llegó  
con su espada de madera  
y zapatos de payaso  
a comerse la ciudad.  
Compró  
suerte en Doña Manolita  
y al pasar por la Cibeles  
quiso sacarla a bailar  
un vals  
como dos enamorados  
y dormirse acurrucados  
a la sombra de un león.  
«¿Qué tal?,  
estoy sola y sin marido,  
gracias por haber venido  
a abrigarme el corazón.»  
Ayer  
a la hora de la cena  
descubrieron que faltaba  
el interno 16.  
Tal vez  
disfrazado de enfermero

se escapó de Ciempozuelos  
con su capirote de  
papel.  
A su estatua preferida  
un anillo de pedida  
le robó en El Corte Inglés.  
Con él  
en el dedo al día siguiente  
vi a la novia del agente  
que lo vino a detener.  
Cayó  
como un pájaro del árbol  
cuando sus labios de mármol  
le obligaron a soltar.  
Quedó  
un taxista que pasaba  
mudo al ver cómo empezaba  
la Cibele a llorar  
y chocó contra el Banco Central.

No le falta razón a Neyret, pues ambas canciones hablan del amor de un hombre trastornado que idealiza la belleza de la figura de una mujer, de cartón piedra o de mármol en un mundo en el que aparecen confrontados lo real y lo ideal. Se trata para Neyret (2002) de un amor fracasado, aunque también podríamos considerarlo conseguido, ya que los dos personajes logran una relación con la mujer, que podríamos fijar en el baile y el beso o el abrazo que se produce tras la humanización de la figura que culmina con sus lágrimas. De todos modos, se da en ambos casos y reforzaría la teoría de Juan Pablo Neyret, que apunta a una relación de intertextualidad entre ambos textos. Esto se sostiene además por una serie de elementos comunes: de ambas figuras de mujer se destaca la boca, concretamente los labios (la «boquita menuda y granate» en la canción de Serrat y «sus labios de mármol» aunque en otras versiones dice «su abrazo de mármol» en la de Sabina), en ambas canciones se emplea la comparación con un «pajarillo» o «como un pájaro», también los hombres se abrazan a ellas y, finalmente, les separan violentamente («me sacaron a empujones» y «le obligaron a soltar» respectivamente). Es muy significativo el hecho de que en ambas historias se produce un proceso de humanización que tiene su apogeo cuando las mujeres lloran.

Desde luego, la figura de la mujer idealizada es un elemento común en las dos canciones. Y en ambas se presenta sumisa, pasiva, objeto de las acciones de los demás pero inactiva. Es débil, delicada, objeto de un deseo inalcanzable, doloroso e imposible. Se presenta idealizada, igual que la idea del amor. La mujer y su belleza están tan idealizadas que ni siquiera necesitan descripción: son bellas y puras y tristes, cualidades femeninas típicamente románticas. La palidez de la Cibele ni siquiera hay que mencionarla pues es de mármol y la pureza del maniquí se prueba con su aislamiento tras una vitrina. Y, en definitiva, la mujer es tanto más bella y más deseada cuanto más inalcanzable sea (Utrera Torremocha, 1994). En ambas canciones se logra la humanización y posteriormente llega el fin de la relación y las expectativas. Son elementos suficientes para interpretar que Sabina vuelve a sus juegos intertextuales y que construye una historia protagonizada por el mismo personaje que creara Serrat en 1970, que tras una estancia en el manicomio se escapa y vuelve a enamorarse de otra imagen irreal de mujer, antes un maniquí, ahora una estatua. Incluso la producción de Joaquín Sabina

nos predispone a interpretarlo en esa clave, ya que los casos de extratextualidad son numerosísimos en la construcción de ese distanciamiento tan sabiniano: la relación de un texto con otros escritos por otros autores queda de manifiesto por ejemplo en la secuencia que va de la *Rima LXVI* de Bécquer (2006) a Cernuda (2007) (*Donde habite el olvido*) y, probablemente, de ambos a Sabina (*Donde habita el olvido*), en un ejemplo claro en el que un texto surge, se desarrolla y provoca la escritura de otros textos (Saldaña, 2013: 45), como la *Rima LIII* de Bécquer (2006) («Volverán las oscuras golondrinas») asoma en *Y sin embargo* («Un éxodo de oscuras golondrinas»). El *Poema 20* de su admirado Neruda (2008), ese que empieza «Puedo escribir los versos más tristes esta noche» y termina «y éstos sean los últimos versos que yo le escribo» aparece en *Nos sobran los motivos*: «Por las arrugas de mi voz / se filtra la desolación / de saber que estos son / los últimos versos que te escribo». El Vallejo (2002) de *Piedra negra sobre piedra blanca* («Me moriré en París con aguacero»), está presente en *Contigo*, canción que Juan Pablo Neyret considera una genial reescritura del soneto de Quevedo (1999) «Amor constante más allá de la muerte», de modo que en el «Y morirte contigo si te matas / y matarme contigo si te mueres, / porque el amor cuando no muere mata, / porque amores que matan nunca mueren» ve una glosa de todo el soneto barroco (Neyret, 2004). Finalmente, «La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa» de la *Sonatina* de Rubén Darío (2006) le sirve a Sabina para su *Princesa*: «Cómo no recordarte hace apenas dos años / Cuando eras la princesa de la boca de fresa / Cuando tenías aún esa forma de hacerte daño / Ahora es demasiado tarde, princesa / Búscate otro perro que te ladre, princesa».

Sin embargo, hay diferencias sustanciales más allá de un protagonista loco y enamorado de una estatua entre *De cartón piedra* y *A la sombra de un león* y otras razones que nos llevan a pensar que no es así, que las canciones son tan independientes entre sí como pueden serlo, que no mantienen relaciones de hipertextualidad, sino que se relacionan por medio de la tradición. Por lo que se refiere al proceso de humanización y la resolución de la historia, es evidente que en la canción de Serrat es más complejo y pone el énfasis en el cambio de lugar de los personajes, el encerramiento de él, mientras que la canción de Sabina termina con las lágrimas de Cibeles, con su humanización (la estatua incluso habla) y con una sensación de ternura y verosimilitud que resulta del hecho de que la historia no la cuenta el protagonista sino un narrador externo, cuyo relato se refuerza por el testimonio de un taxista que pasaba y vio a la estatua llorar. Además, las referencias espaciales conocidas por todos los oyentes como la administración de lotería de doña Manolita, Ciempozuelos, El Corte Inglés o el Banco Central hacen más cercana y realista la historia.

El protagonista de Sabina es también un loco y como tal es descrito desde el principio. Es el interno dieciséis del manicomio de Ciempozuelos: espada de madera, zapatos de payaso y capirote de papel. En *De cartón piedra* la descrita minuciosamente es la muñeca, mientras que en *A la sombra de un león* lo es el loco. Los protagonistas están definidos por el amor exaltado, la idealización de la belleza femenina, por su fracaso, por la represión que sufren y por su locura, pero hay que advertir que la relación entre amor y locura es diferente en los dos autores: en Serrat el amor hace enloquecer al protagonista, mientras que en Sabina es la locura la que le lleva a enamorarse. Además, en Sabina el protagonista parte ya de un encierro, no como el de Serrat, que es libre al principio de la historia.

Asimismo, el loco de Serrat está obsesionado con el maniquí, mientras que en el personaje creado por Sabina no lo sabemos. Dice que es su estatua preferida pero realiza una primera transgresión escapando del manicomio. Sale «a comerse la ciudad» y antes de ir a ver a la estatua compra lotería y un anillo de pedida. Es posible que esté enamorado de la estatua, pero su obsesión es menor.

Por supuesto, en la canción de Sabina no percibimos la presencia de las Propétides, lo que nos aleja de la figura de Pigmalión, de Ovidio y de la tradición clásica y en cambio nos recuerda la propia producción del cantante andaluz. El verso en el que habla Cibeles («estoy sola y sin marido / gracias por haber venido») es típicamente sabiniano. La estatua es una mujer de su universo musical, sensual y provocadora, como tantas en la discografía de Sabina, pero especialmente por sus palabras la de *Peor para el sol* en el álbum *Física y Química*, donde dice: «No me acuerdo si tengo marido». De todos modos, también podríamos hacer una lectura mitológica, puesto que los dos leones que tiran del carro de Cibeles son Atalanta e Hipómenes, dos amantes convertidos en piedra por Cibeles (o por Afrodita o el mismo Zeus en otras versiones) por gozar de su amor en uno de sus templos. Esto nos remite al amor prohibido, muy presente en ambas canciones, pero también en la tradición literaria, especialmente en la literatura romántica.

Ya hemos dicho que el espacio es distinto en las canciones: impreciso en Serrat, real en Sabina y por lo que se refiere al tiempo, es evidente que la canción de Serrat es muy densa mientras que en la de Sabina este aspecto es prácticamente irrelevante, aunque habla de «ayer» y «al día siguiente». La canción de Serrat está marcada por el simbolismo del cambio de espacios entre el maniquí y el enamorado y por una gran riqueza (incluso mitológica) en la dimensión temporal, mientras que en la de Sabina el espacio llama más la atención, aunque en su historia hay un interesante juego temporal, pues comienza con el loco llegando a Madrid y bailando con la estatua y después menciona que le compra un anillo, pero eso sucede antes de bailar con ella. Es el juego entre el ayer y al día siguiente. La historia no está contada en orden cronológico, se construye sobre una analepsis que no deja de ser una especie de hipérbaton temporal, muy del gusto barroco de Sabina.

Un último ejemplo, que sirve tanto para esto como para mostrar las diferencias entre ambos: la imagen del pájaro es usada en las dos canciones, pero tienen un significado distinto, ambos avalados por la tradición: en la de Serrat la comparación se hace sobre el significado de libertad: «Como un pajarillo pidiéndome / Libérame, libérame», mientras que en la canción de Sabina se le asocia al desvalimiento, a la fragilidad, a la indefensión: «cayó / como un pájaro del árbol». Y por si esto fuera poco, el pájaro es comparado con la muñeca en un caso y con el loco en otro.

Ocurre también con otro de los motivos utilizados por Serrat: la mención al mes de abril, a la que he intentado dar una explicación mitológica pero que bien podemos explicarlo culturalmente: abril es el mes de la primavera y el que culturalmente se asocia a la juventud y, por tanto, a la belleza. Así ocurre en otras obras de otros autores e incluso en otras canciones de Serrat: en la citada *Penélope* (en el álbum *La paloma*, de 1969) ya había utilizado este motivo para referirse a estas cualidades y al paso del tiempo: «Pobre infeliz / se paró tu reloj infantil / una tarde plomiza de abril / cuando se fue tu amante». En *Especialmente en abril* (del álbum *Bienaventurados*, de 1987) utiliza el mes con la misma idea: «Especialmente en abril / Se echa a la calle la vida / Cicatrizan las heridas / Y al corazón como al sol / Se le alegra la mirada». También Sabina se pregunta «¿Quién me ha robado el mes de abril?» para hacer referencia a la privación de la juventud por culpa de un embarazo adolescente en la canción del mismo título del álbum *El hombre del traje gris* (1988). Es decir, que es posible que Sabina rinda homenaje a Serrat y es muy interesante hacer la comparación en términos de intertextualidad, pero no debemos olvidar que ambos autores sienten y escriben dentro de un sistema dinámico e histórico de creaciones, creencias y relaciones que es la cultura y que determina también los productos culturales y nuestras interpretaciones de los mismos.

El análisis transtextual que propone Neyret (2002) sin duda es muy interesante, pero debemos tener en cuenta que también es posible que ambas canciones procedan de un mismo motivo, que tiene su origen en las raíces de nuestra cultura y que a partir de él cada autor lo desarrolla según su estilo y originalidad. La escritura y, por supuesto, la reescritura, la lectura y la interpretación están directamente relacionadas con la tradición, que indudablemente tienen que ver con el concepto de intertextualidad, de modo que podríamos decir que todo estudio intertextual es un estudio cultural, pues la cultura es también una red de textos materiales (libros, cuadros, esculturas, música, etc.) e inmateriales (creencias, hábitos, relaciones, etc.) que interactúan entre sí, con el pasado y con el futuro, y nos permiten comprendernos (Even-Zohar, 1990; Verdery, 1994) porque compartimos los símbolos y los significados que componen ese sistema dinámico e interactivo que es la cultura (Boas, 1964; Geertz, 1983; Harris, 2007), que es cada cultura, porque no hay solo una. Y Serrat y Sabina comparan cultura, la crean y la reciben de una tradición en la que mitología y romanticismo, por ejemplo, son generadores de tópicos, ideas, símbolos, etc. que son también interpretados en un determinado contexto cultural, necesariamente compartido (Jiménez, 2015).

Es en ese sistema dinámico o semiosfera (Lotman, 1996: 21) donde dialogan e interactúan las dos canciones, donde se proyectan la una en la otra, pero no en una sola dirección (de Serrat a Sabina) porque es posible que alguien interprete *De cartón piedra* en una clave determinada después de leer *A la sombra de un león*, a pesar de que sea posterior. Tampoco se relacionan desde un solo foco, pues aunque efectivamente Sabina partiera —consciente o inconscientemente— de Serrat, en su recreación son fundamentales otros textos, como las versiones del mito de Pigmalión (González, 2006), las *Metamorfosis* de Ovidio, algunos derivados (el síndrome de Stendhal, ocasionado por la visión de una belleza extrema), y muchos motivos relacionados con la creación y la humanización, como las películas que del mito se han hecho (*My Fair Lady*, por ejemplo) o Frankenstein, Pinocho u otros personajes que cobran vida humana, motivos todos conocidos por los autores y por los lectores o espectadores, entrenados por la historia, por la tradición y por la cultura en estas lecturas. Por ejemplo, en la canción de Sabina el loco roba un anillo de pedida para la estatua, lo que recuerda al cuento de *La Venus de Ille*, de Prosper Mérimée, en el que el novio coloca el anillo de boda en el dedo de la estatua de bronce para jugar a la pelota y posteriormente la estatua se enamora de él y lo mata en un fuerte abrazo en la misma cama en la que duerme con su mujer. Pero, ¿hasta qué punto podemos decir que lo toma de este texto? El anillo es un motivo muy instalado en nuestra cultura y podemos concluir perfectamente que Sabina lo toma de su bagaje cultural y no de una obra concreta, aunque evidentemente Mérimée contribuye, aprovechándose de ella, a la construcción del significado. Lo importante de este motor creativo que es la intertextualidad es que pone en relación, de forma consciente o inconsciente, al autor con su cultura y al autor con el receptor a través de esta. Evidentemente, eso no quiere decir que Sabina —en este caso— no sea original, sino que lo es tanto como se puede ser dentro de la tradición. Porque lo que sí queda perfectamente demostrado es que tanto la tradición como la cultura son imprescindibles en los procesos de creación y de recepción.

## Bibliografía

- ALBALADEJO, Tomás (1996). «A propósito del receptor en el arte de lenguaje: de Retórica a Literatura», *Salina. Revista de lletres*, 10, pp. 226-229.
- (2000). «Retórica en sociedad: entre la literatura y la acción política en el arte de lenguaje», en Elena DE MIGUEL, Marina FERNÁNDEZ LAGUNILLA, Flavia CARTONI (eds.). *Sobre el lenguaje. Miradas plurales y singulares*. Madrid: Arrecife - Universidad Autónoma de Madrid - Istituto Italiano di Cultura, pp. 87-99.
- (2016). «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, 3 (1), pp. 17-29, <https://resrhetorica.com/index.php/RR/article/view/2016-1-2>.
- BAJTIN, Mikhail (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- (1986). «La palabra en Dostoievski», en *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 253-375.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo (2006). *Rimas*, edición de Rafael Montesinos. Madrid: Cátedra.
- BLOOM, Harold (1991). *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila.
- BOAS, Franz (1964). *Cuestiones fundamentales de antropología cultural (The mind of primitive man)*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- CERNUDA, Luis (2007). *Antología*, edición de José María Capote Benot. Madrid: Cátedra.
- CHICO RICO, Francisco (2017). «El espacio del arte de lenguaje en la *Institutio oratoria* de Quintiliano», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 1-26, <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8669>>.
- DARÍO, Rubén (2006). *Sonatina*. Caracas: Camelia Ediciones.
- DERRIDA, Jacques (1975). *La dissemination*. Paris: Seuil.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). «Polysystem Theory», *Poetics Today*, 11 (1), pp. 9-26. <<https://m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>>.
- ECO, Umberto (1999). «Sul concetto di influenza: Borges e Eco», en María José CALVO MONTORO y Rocco CAPOZZI (coords.). *Relaciones literarias entre Jorge Luis Borges y Umberto Eco*. Castilla La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 279-292.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Amelia y Rosa NAVARRO ROMERO (2018). «Hacia una Retórica Cultural del humor», *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 2 (Retórica del humor: perspectivas desde la Retórica Cultural), pp. 188-210, <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/10504/10669>>.
- GEERZT, Clifford (1983). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.
- GENETTE, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ ALONSO, Juan Carlos (2017). «Intertextualidad, intediscursividad y Retórica Cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 1 (Homenaje a José Enrique Martínez Fernández), pp. 107-115. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/2104>.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2006). «Por amor al arte. Notas sobre la agalmatofilia y la Imitatio Creatoris, de Platón a Winckelmann», *Anales de Historia del Arte*, 16, pp. 131-15.
- HARRIS, Marvin (2007). *Teorías sobre la cultura en la era posmoderna*. Barcelona: Crítica.

- IBÁÑEZ, Joaquín (2018). «Joan Manuel Serrat: «La canción es un ejercicio conmigo mismo de exprimirme, expresarme y comunicarme"», *Infobae.com*, 17 de marzo de 2018. <<https://www.infobae.com/gente/personajes/2018/03/17/joan-manuel-serrat-la-cancion-es-un-ejercicio-conmigo-mismo-de-exprimirme-expresarme-y-comunicarme/>>
- JIMÉNEZ, Mauro (2015). «En torno al desarrollo de la semiótica literaria y el concepto de cultura», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 208-229.
- KRISTEVA, Julia (1967). «Bakhtine, le mot, le dialogue el le roman», *Critique*, 239, pp. 438-65.
- LOTMAN, Iuri (1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra-Universidad de Valencia.
- MARTÍN CEREZO, Iván (2017). «La Retórica Cultural y los discursos en las obras literarias: *El mercader de Venecia* de William Shakespeare», *ActioNova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, pp. 114-136. <<https://revistas.uam.es/index.php/actionova/article/view/8574/9174>>.
- MARTÍN JIMÉNEZ, Alfonso (2015). «La imitación y el plagio en el Clasicismo y los conceptos contemporáneos de intertextualidad e hipertextualidad», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 9, pp. 58-100.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- NERUDA, Pablo (2008). *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, edición de Gabriele Morelli. Madrid: Cátedra.
- NEYRET, Juan Pablo (2002a). «Catorce versos dicen que es Sabina: Canción y poesía en «Ciento volando»», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 20. <<http://webs.ucm.es/info/especulo/numero20/sabina.html>>.
- (2002b), «Serrat y Sabina: cada tema con su loco», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 21. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/serratsa.html>>.
- (2004). «Polvo enamorado. Quevedo y el Barroco español en la poética de Joaquín Sabina», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 27. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/polvoen.html>>.
- OVIDIO (1997). *Metamorfosis*, edición de Consuelo Álvarez y Rosa M. Iglesias. Madrid: Cátedra.
- QUEVEDO, Francisco de (1999). *Obra poética*, tomo I, Edición de José Manuel Blecua Teijeiro. Madrid: Castalia.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier (2020). «Ficcionalidad e interdiscursividad: el arte de lenguaje en Joaquín Sabina», *Piedras Lunares*, 4, pp. 97-113.
- SABINA, Joaquín (2014). «Me gusta todo de él», *El País*, 28 de octubre de 2014. <[https://elpais.com/cultura/2014/10/28/actualidad/1414513559\\_232740.html](https://elpais.com/cultura/2014/10/28/actualidad/1414513559_232740.html)>.
- SALDAÑA, Alfredo (2013). *La huella en el margen*. Zaragoza: Mira editores.
- UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1994). «La mujer romántica en la cosmovisión estética de Gustavo A. Bécquer», en Cinta CANTERÍA (coord.). *La mujer en los siglos XVIII y XIX*. Cádiz: Universidad de Cádiz, pp. 629-637.
- VALLEJO, César (2002). *Poemas en prosa; Poemas humanos; España, aparta de mí este cáliz*, edición de Julio Vélez. Madrid: Cátedra.
- VERDERY, Katherine (1994). «Ethnic Groups and Boundaries: Past and Future», en Hans VERMEULEN y Cora GOVERS (eds.). *The Anthropology of Ethnicity: Beyond Ethnic Groups and Boundaries*. Amsterdam: Het Spinhuis, pp. 33-58.