

COPLAS Y DISCOGRAFÍA
DEL CANTE MINERO-LEVANTINO

Colección: ARTES Y HUMANIDADES
Serie: 'Estudios sonoros'

Director

PEDRO A. GALERA ANDREU
Catedrático emérito de Historia del Arte. Universidad de Jaén

Coordinadora para la serie Estudios sonoros

M.^a PAZ LÓPEZ-PELÁEZ CASELLAS
Profesora Titular de Universidad. Universidad de Jaén

Comité Científico

PILAR RAMOS LÓPEZ
Universidad Internacional de la Rioja. España

EDUARDO VIÑUELA SUÁREZ
Universidad de Oviedo. España

DUNCAN WHEELER
University of Leeds. Reino Unido

RAFAEL LIÑÁN VALLECILLOS
Universidad de Jaén. España

JOAQUÍN LÓPEZ GONZÁLEZ
Universidad de Granada. España

<https://editorial.ujaen.es/coleccion/artes-y-humanidades-serie-estudios-sonoros/>



La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

COPLAS Y DISCOGRAFÍA
DEL CANTE MINERO-LEVANTINO

José Francisco Ortega Castejón



Ortega Castejón, José Francisco

Coplas y discografía del cante minero-levantino / José Francisco

Ortega Castejón -- Jaén : Universidad de Jaén, UJA Editorial ;

Murcia : Universidad de Murcia, 2024.

456 p. ; 17x24 cm - (Artes y Humanidades. Estudios sonoros ;7)

ISBN 978-84-9159-670-7(Universidad de Jaén). – ISBN 978-84-10172-50-0 (Universidad de Murcia)

I. Flamenco, Música de-Siglo 19-Murcia (Comunidad autónoma)
I. Jaén. Universidad de Jaén. UJA Editorial ed. II. Murcia. Universidad
de Murcia, ed. III. Título
78 (460.33)

Esta obra ha superado la fase previa de evaluación externa realizada por pares mediante el sistema de doble ciego



La colección Artes y humanidades de la Editorial de la Universidad de Jaén está acreditada con el sello de calidad en ediciones académicas CEA-APQ, sello promovido por la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE), y avalado por ANECA y FECYT. 2022.

COLECCIÓN: Artes y humanidades

Director: Pedro A. Galera Andreu

SERIE: *Estudios sonoros*, 7

Coordinadora de la serie: M.^a Paz López-Peláez Casellas

© José Francisco Ortega Castejón

© Universidad de Jaén

© Universidad de Murcia

Primera edición, abril 2025

ISBN: 978-84-9159-670-7 (Universidad de Jaén)

ISBNe: 978-84-9159-671-4

ISBN: 978-84-10172-50-0 (Universidad de Murcia)

ISBNe: 978-84-10172-51-7

Depósito Legal: J-225-2025

EDITA

Universidad de Jaén. UJA Editorial

Vicerrectorado de Cultura

Campus Las Lagunillas, Edificio Biblioteca



23071 Jaén (España)

Teléfono 953 212 355

web: editorial.ujaen.es

editorial@ujaen.es

DISEÑO

José Miguel Blanco. www.blancowhite.net

IMPRIME

Gráficas «La Paz» de Torredonjimeno, S. L.

Impreso en España/Printed in Spain

«Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra».

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
AGRADECIMIENTOS	13
PREÁMBULO	15
1. INTRODUCCIÓN	17
1.1. Los cantos de las minas	17
1.2. Las coplas del cante minero-levantino	18
1.3. Letras que conforman el corpus	33
1.4. Discografía	49
1.5. Datos y cifras	50
1.6. Sobre los índices	60
1.7. Bibliografía	62
2. CORPUS DE COPLAS	65
3. REFERENCIAS DISCOGRÁFICAS	189
ÍNDICE TEMÁTICO	401
ÍNDICE DE TÉRMINOS	407
ÍNDICE TOPONÍMICO	415
ÍNDICE ONOMÁSTICO	421
ÍNDICE DE AUTORES	425

ÍNDICE DE CANTAORES	433
ÍNDICE DE GUITARRISTAS	443
ÍNDICE DE PALOS	451

PRÓLOGO

UN LIBRO QUE SE CONVERTIRÁ EN IMPRESCINDIBLE

Manuel Machado y el misterio de las coplas: hasta que no las canta el pueblo todavía no son coplas y cuando las canta el pueblo nadie sabe de quién son. En este caso entendemos, sobre todo, las letras, aunque las letras, claro, no lo son hasta que se cantan, hasta que suenan con una melodía, como la música no es música hasta que suena, o el teatro no lo es hasta que su libreto se representa en un escenario.

Hablamos ahora de letras y de coplas flamencas. En las letras flamencas hay muchas de las que se ha perdido la memoria de su autor porque, aunque buena parte de las que se escuchan son de creación moderna e incluso contemporánea —es decir, que en el sentido estricto en el que se suele entender el término *popular*, no son populares—, sin embargo, son todas populares porque ni artistas ni público suelen saber a quién pertenecen, aun siendo recientes. Por ejemplo, es frecuente escuchar letras del maestro Fosforito, gran aficionado a escribirlas, que los cantaores no conocen que las escribió él. Al propio Fosforito no le importa que así sea.

Y es que en el flamenco ocurre un fenómeno muy curioso: cualquier aficionado o *flamencólogo* es letrista potencial y ofrece a los cantaores sus letras o rípios, con lo que el nombre del autor queda de inmediato en el limbo. El cantaor, salvo excepciones notables, nunca registra el nombre del autor de la letra ni lo nombra en sus actuaciones. ¡Bastante pago tiene el sobrevenido letrista con ver su letra en boca del artista! Fenómeno que solo ocurre en el flamenco. ¿Se imaginan una representación de la ópera *La flauta mágica*

y que en la publicidad no aparezca en grande el nombre de Mozart, o el de Emanuel Schikaneder —autor del libreto—, además de el del director o los cantantes?

Todo esto me viene a las mientes al hablar de este libro que el lector tiene ahora en sus manos, *Coplas y discografía del cante minero-levantino*, de José Francisco Ortega, uno de nuestros más serios investigadores —que no *flamencólogo*— sobre el arte flamenco, y más específicamente sobre los cantes mineros. Ortega ya ha dejado huella sobre estos temas en otras publicaciones o en su investigación en la universidad como profesor.

Ahora entra de lleno en este campo de forma minuciosa. No exhaustiva, porque los temas nunca se agotan, pero de manera que los interesados tengan una serie de datos enorme, y todo ordenado de forma que el lector pueda acceder fácilmente a nombres y temas a través de los diversos índices, sea onomástico, temático, toponímico o de autores. En este sentido estamos ante un trabajo muy académico, pero no solo por lo ingente de los datos, sino porque el trabajo no está exento de interpretación. Hay, en paralelo, un estudio de lenguaje: digamos que hay un habla flamenca, con sus variantes regionales, desde el *-ico* murciano al *-ito* o al *-illo* bajoandaluz.

Reunir datos es asunto de archiveros, más que de historiadores. La interpretación es otra cosa, hay que saber hacerla a partir de los espacios oscuros o de las lagunas de los documentos. Pero, como digo, este trabajo analiza e interpreta, además de llevar a cabo una gigantesca labor de exhumación de discografía, como hizo en su día José Gelardo con las noticias sobre flamenco en la prensa decimonónica cuando todavía no estaba digitalizada y había que ojear página a página los periódicos antiguos.

Siempre he mantenido que el flamenco no es un arte de protesta política tal como la entendemos hoy. En las letras antiguas hay queja, pero asumiendo la fatalidad de la vida, la pobreza, porque así lo manda Dios: eso es lo que se lee en sus letras. Se cantaba sobre la orfandad, sobre la cárcel, sobre el amor y el desamor, sobre la muerte... Existía un asumido *temor de Dios*. Y a veces, también, sobre la alegría de vivir, sobre la alegría de estar vivos. Las letras, por ejemplo, de mineros sufrientes picando mientras cantan tarantas, en general, son modernas, intelectualizadas, a veces autoalusivas.

En ese sentido, encontraremos en esta investigación unas y otras letras, modernas y antiguas. Ortega no discrimina, intenta plasmar un mapa general de letras y discografía de los cantes mineros. Y lo consigue, si no al cien por cien (es tarea casi inabarcable), de manera aproximada. En definitiva, un libro que, seguro, se convertirá en imprescindible para todo aquel que quiera saber sobre los cantes minero-levantinos y sus intérpretes.

ANTONIO PARRA

AGRADECIMIENTOS

Reza el dicho que «de bien nacido es ser agradecido». Y yo he de serlo y reconocer con humildad que han sido muchas las personas que, de una u otra forma, han contribuido a que este libro vea la luz. Gracias, en primer lugar, a mis padres, Esteban —que, por desgracia, ya no está entre nosotros— y Rosa; a mi esposa, María, y a mis hijos, Irene y Jose, por su firme apoyo e infinita comprensión; vayan también por delante mis disculpas, por el tiempo que no les he dedicado. A Luis Soler y Rafael Ruiz, compañeros de trabajo y amigos del alma, a los que añoro y llevo muy dentro; y perdón, también, por mi larga ausencia. A Domingo Giménez Cánovas, que me ha ayudado a poner el foco en los letristas y autores de coplas, tan a menudo olvidados o en un injusto e inmerecido segundo plano. A mis paisanos, Pepe Cros, Pepe Guerrero, Paco y Gregorio Sánchez, y también a Manuel Cerrejón, por las letras o grabaciones que me han hecho llegar. A mis hermanas Carmen y Rosa, y a mi compañera Esperanza Clares, por sus sugerencias y comentarios tras la lectura del borrador. También, a Juan Francisco Carrillo Martínez *Juan Curri*, siempre acertado en sus juicios, cercano y dispuesto. A María José Díaz Tejera, Paco Gil y Rosana López Carreño, por sus gestiones editoriales y el interés, atención y buen trato que siempre me dispensan. A mi amigo y colega Antonio Parra, buen conocedor de los cantes mineros y del festival unionense y quien, a pesar de sus muchos compromisos, accedió a redactar el prólogo: gracias, Antonio, de corazón. Y, naturalmente, a mi también amigo y compañero Salvador Sánchez-Pedreño, por su infinita paciencia, su generosidad sin límites y su ayuda inestimable en el complicado proceso de maquetación del libro: sin ti, no hubiera sido posible.

PREÁMBULO

Hace ya algunos años, vio la luz mi libro *Cante de las minas, cantes por tarantas*, que conoció una primera edición en Signatura (2011) y, tiempo después, una segunda ampliada, en Editum (2017). En él me acercaba a esta maravillosa familia de cantes desde una perspectiva musical, guiado por la idea de que el flamenco es, ante todo y sobre todo, música. Sin embargo, como muchos sostienen, la palabra, la poesía es fundamental en este arte, pues sin ella, el cante flamenco quedaría cojo.

Bien es cierto que no olvidé este aspecto en esa mi primera aproximación a los cantes mineros-levantinos; pero tampoco le dediqué, tal vez, la atención y profundidad que demandaba. De alguna manera, me tranquilizaba saber que, entre otros, sí que lo había hecho Pedro López Martínez, quien en su *Compendio y análisis de la letra minera* (2006) reunió 450 coplas del cante minero, que ordenó y estudió para extraer de ellas no solo las temáticas que trataban, sino también sus rasgos métricos y características estilísticas. No obstante, siendo un número significativo, anidaba la sospecha de que debía quedar muy lejos del real. De hecho, fruto de mis transcripciones de registros musicales, yo mismo había reunido un número similar, aunque con una sustancial diferencia: las mías provenían de grabaciones discográficas, mientras que muchas de las que recogió López Martínez eran letras nacidas para el cante, pero de las que —en buena parte— no teníamos certeza de que alguien las hubiera cantado alguna vez ni, mucho menos, grabado.

Sea como fuere, nació en mí el propósito de ampliar —sin prisas, pero sin pausas— mi propio corpus de letras del cante minero-levantino. En un principio, sin discriminar entre coplas registradas en soporte discográfico y

aquellas otras que, si bien su autor escribió para ser cantadas, continúan a la espera de que algún artista ponga sus ojos y su voz en ellas. Cuando aquel comenzó a adquirir proporciones preocupantes, pensé en extraer las refrendadas por la discografía, procurando, a la vez, facilitar las referencias de las distintas versiones que nos han llegado en soporte fonográfico y, de este modo, continuar también la senda emprendida años antes por María de los Ángeles Gómez con su *Catálogo discográfico de los cantes mineros* (1995).

Es así como surge este libro, que pretende ofrecer al lector —pero también a cantaores e investigadores— una mirada panorámica sobre las coplas del cante minero-levantino y la discografía a ellas asociadas. Ojalá que, con el tiempo, llegue a convertirse en punto de partida para futuros estudios que pretendan seguir profundizando en ellas o en quienes las grabaron y, de ese modo, ahondar todavía más en esta hermosa, fértil y atractiva rama del flamenco.

INTRODUCCIÓN

I.1. LOS CANTES DE LAS MINAS

A finales del siglo XIX, coincidiendo con la pujanza de la actividad minera en el sureste español, hacen aparición unos cantes que arraigan con especial fuerza en tierras de Almería, Jaén y Murcia.

Tradicionalmente llamados *cantes de Levante*, bajo esta denominación aparecen en la pionera *Antología del cante flamenco* de Hispavox (1958). Atendiendo a una de sus temáticas más habituales —la mina y su contexto—, también son conocidos como *cantes mineros* o *cantes de las minas*. Y, a partir del toque¹ con el que se acompañan a la guitarra, se ha propuesto asimismo referirse a ellos como *cantes por tarantas*².

De características musicales similares entre sí, estos cantes gozan de una época de esplendor en las primeras décadas del siglo XX, cuando ramifican en numerosas variantes. Derivados del fandango, todos presentan una estructura formal común y casi todos responden también a una misma pauta en su devenir melódico. Algunos de ellos se han fijado como patrones y adoptado nombres singulares que ayudan a distinguirlos del resto. Cantes en su mayoría de ritmo libre, *tarantas*, *cartageneras* y *mineras* componen el núcleo

¹ El término *toque* engloba el concepto de *tono* —es decir, los acordes que realiza la mano izquierda del guitarrista—, ciertos giros melódicos asociados al palo o variedad de cante en cuestión, así como los recursos técnicos —rasgueos, trémolos, picados, etc.— empleados en él.

² Para conocer más a fondo esta familia de cantes, véase Navarro García (1989/2014), Ortega (2011/2017) y Chaves y Kliman (2012).

principal. Se suman a ellos las *murcianas*, la *levantica* y los *fandangos mineros*. También el *taranto*, el único que suele interpretarse a compás —compás binario—, particularmente cuando se canta para el baile. Con menor presencia en el repertorio de los artistas, pertenecen asimismo a la nómina los *cantes de madrugá*, los *fandangos atarantados*, la *sanantonera* y el *verdial minero*.

Es habitual que una misma melodía sirva de soporte musical a letras diferentes. En sentido contrario, una misma letra puede cantarse bajo envoltorios musicales distintos. Por esta razón, es la música —y no la copla— quien determina su clasificación como palo flamenco³. No obstante, en grabaciones antiguas como las de Antonio Pozo *el Mochuelo* o Encarnación Santisteban *la Rubia*, hay cantes presentados como murcianas, cartageneras o granadinas, que dan la impresión de haber recibido tal etiqueta, más que por su musicalidad, por la temática de la letra, que se enmarca en un contexto geográfico específico.

Es precisamente en este último aspecto donde los palos mineros se distancian claramente de otros cantes próximos. Si bien es cierto que mantienen un estrecho paralelismo con los fandangos —como evidencia su estructura formal—, se diferencian claramente de estos en la naturaleza de su línea melódica. También en el toque con el que se acompañan a la guitarra. De hecho, la atmósfera sonora que recrean es tan peculiar que marcan un punto y aparte dentro del flamenco.

1.2. LAS COPLAS DEL CANTE MINERO-LEVANTINO

Decía Félix Grande (1979): «si le quitamos la música al flamenco nos quedamos en cueros» (p. 640). No obstante, en su prólogo al poemario *Con pocas palabras* de José Cenizo (2007), él mismo reconoce que «sin la palabra poética flamenca, el cante, pura y sencillamente, no habría existido nunca» (p. 9). Las letras tienen, en efecto, una importancia clave en este arte, por más que a veces queden relegadas a un segundo plano, eclipsadas por la fuerza

³ Por ejemplo, Porrina de Badajoz interpreta por tarantos esta letra que, dada su temática, fácilmente cualquiera asociaría al cante por saetas: «Hacia el Calvario lo llevan / y ya le falta el poder: / con esa cruz tan pesada, / va formando con el pie / una huella ensangrentada» (copla 586). Recuérdese que *palo* es el nombre que designa cada una de las especies de cante flamenco.

emotiva del *melos*. El poeta almeriense Alfonso López Martínez (1982: 9), lo expresa de este modo:

¡Ay! sin poeta...
 Un cantaor sin poeta
 y un poeta sin cantaor,
 son dos astas sin bandera,
 pues uno y otro, señor,
 precisan de las dos ciencias.

Las letras, coplas o cantares flamencos se plasman en formas poéticas simples, cuyos rasgos principales son la síntesis y la precisión. Construidas con sencillas palabras, su dicción acostumbra a ser directa y clara, sin artificios retóricos. Sin embargo, en su interior esconden a menudo pensamientos profundos, esbozando con breves pinceladas imágenes de la vida cotidiana. En ellas no hay lugar para lo raro o lo distante: se limitan a hablar de las cosas humanas. Y lo hacen con un léxico limitado, a veces vulgar, donde tienen cabida los usos propios del habla de la calle.

A diferencia de otro tipo de poesía, las letras flamencas nacen para ser cantadas. De hecho, despojadas de la música, muchas adolecen de ese mal que Cervantes censuraba en algunas coplillas y estrambotes de su tiempo, cuyos versos —decía— «cantados encantan y escritos suspenden» (el *Quijote* II, 38).

El verso por excelencia del cante flamenco es el octosílabo, tan común en nuestro romancero y en casi toda la poesía popular en castellano. Y es también el verso de los cantes de las minas. En ellos se emplea con dos posibilidades de organización formal, agrupándose en cuartetas o, mayormente, en quintillas. La rima, asonante o consonante, es de preferencia alterna, si bien es frecuente que alguno de los versos quede libre.

Menos habituales son las estrofas de tres, de seis o incluso de más versos, aunque se dan a veces. Por ejemplo, tres tiene esta letra que grabó el cantaor jienense Gabriel Moreno:

Cuando canto por taranta,
 el corazón a mí me ríe,

pero llora mi garganta.
(229)⁴

En cambio, esta otra, grabada por cartageneras por la almeriense María José Pérez, presenta seis:

Toícos los cantes mineros
tienen su cuna primera
en tierra de Andalucía:
de Filabres a Almagrera,
brilla el cante y los maestrales
en la provincia de Almería.
(1134)

Y la siguiente, que Francisco de Albacete canta por mineras, tiene ocho versos, algo del todo inusual:

Le pregunté a un enterraor
a ver lo que estaba haciendo,
y me contestó muy triste:
«Enterrando a un minero
que ha muerto en una mina
en un gran derrumbamiento».
A Dios rogué por su alma
en la puerta el cementerio.
(653)

Los rasgos estilísticos de las letras del cante minero han sido analizados concienzudamente por López Martínez (2006)⁵. Además de la pérdida de la *d* intervocálica, fenómeno frecuente en el habla vulgar o coloquial⁶, cabe

⁴ El número remite a la posición que la letra ocupa en nuestro corpus.

⁵ Desde una perspectiva más amplia, la poesía del flamenco ha sido estudiada, entre otros, por Blanco Garza, Rodríguez Ojeda y Robles Rodríguez (1998); Fernández Bañuls y Pérez Orozco (2004); o Gutiérrez Carbajo (2007).

⁶ De forma habitual, encontraremos escritas palabras como *vestío* (por *vestido*), *herío* (por *herido*), *nació* (por *nacido*) o *vía* (por *vida*).

señalar el empleo de licencias métricas como la diéresis⁷, la sinéresis⁸ y la sinalefa⁹. En relación con esta última, hay que recordar que, en Andalucía y Murcia, es común no pronunciar la *s* final, de modo que las palabras terminadas en dicha consonante pueden formar sinalefa con la primera sílaba de la siguiente, caso de que esta empiece por vocal o por *h*¹⁰. Se detecta asimismo la ausencia de la preposición *de* en algunos contextos¹¹, fenómeno que Menéndez Pidal conceptúa como *fonética sintáctica*.

Los artistas, por otra parte, emplean a menudo el infinitivo en lugar del imperativo, como sucede en esta copla que canta Carmen Amaya, en la que, además, da cabida a la forma vulgar *dirse* por *irse*:

¡De la cama dirse, hala!
 ¡Abre, que soy el Moreno!
 ¡Y dame por la ventana
 una copa anís del bueno,
 que vengo con mi serrana!
 (302)

Los diminutivos en *-ico*, característicos del habla murciana, junto con otros rasgos del habla coloquial, asoman en esta letra de Agustín Cáceres Barquero, grabada por cartagenera grande por Antonio Porcuna *el Veneno*:

⁷ Pronunciación en sílabas distintas de vocales que forman diptongo. Por ejemplo, la palabra *diario*, que es bisílaba, en ocasiones se pronuncia como si fuera trisílaba, como en el verso: «aun-que me_ex-pon-go_a di-a-rio».

⁸ Contracción en una sola sílaba de vocales contiguas que se pronuncian separadas. Este fenómeno se detecta con frecuencia en palabras con la *d* elidida: como en el participio *a-mor-ta-jao* (por *a-mor-ta-ja-(d)o*); en el diminutivo *toi-tos* (por *to-(d)i-tos*); o en la forma verbal *se quea* (por *se que-(d)a*).

⁹ Reunión en una misma sílaba de vocales contiguas pertenecientes a palabras distintas; por ejemplo: *tra-ba-jan-do_a-ba-jo*. Se detecta también el uso de la sinalefa múltiple; por ejemplo, en: «que se me_ha_a-pa-gao_el can-dil».

¹⁰ En el verso «por mi hermano de mis entrañas», la *s* del posesivo *mis* no impide que se forme sinalefa con la primera sílaba de la palabra siguiente, sino que han de pronunciarse ambas en un solo golpe de voz: *mi(s)_en-tra-ñas*.

¹¹ Como ilustran los sintagmas *copa anís* (coplas 302, 1058, 1060 y 1061); *camino las Herrerías* (139 y 140); o *Cueva el Loro* (853).

Decía un pare a su hijo:
 «Es que ya no pueo más,
 porque yo estoy cansaíco
 de tanto subir y bajar
 a ese oscuro agujerico».
 (339)

Un ejemplo más del influjo del habla popular se refleja en un personaje emblemático del cante minero: una tal Gabriela, cuyo nombre está asociado a un estilo de taranta muy difundido en los primeros registros de pizarra y que los cantaores, por metátesis¹², acostumbran a pronunciar *Grabiela*.

Son de igual modo frecuentes los casos de previsibilidad en la rima¹³. También, el empleo de versos hechos, que aparecen y reaparecen a lo largo de las coplas¹⁴, a veces, ligeramente variados¹⁵. Todos ellos son recursos propios de la poesía popular repentizada, que explican, por otra parte, el estrecho paralelismo que guardan algunas letras entre sí. De hecho, la imitación o emulación de modelos —uno de los motores básicos de la creación artística en la literatura clásica— es un procedimiento habitual para la producción de nuevas coplas mineras, como mostraremos a continuación.

Antonio Murciano es el autor de esta quintilla que el almeriense José Sorroche graba por tarantas en 1971:

Pa cantar bien por tarantas
 tres cosas son menester:
 una mina en la garganta,

¹² Cambio de posición de algún sonido en una palabra.

¹³ Ejemplos: *corazón-La Unión* (577); *taranta-garganta* (149); o *pena-Cartagena* (220).

¹⁴ Por ejemplo: *al amanecer el día* (913, 942, etc.); *el Rojo el Alpargatero* (436, 437, 438, etc.); *en el fondo de una mina* (466, 467, 468, etc.); *en la calle de Canales* (482 y 483); *por la oscura galería* (110, 112, 233, etc.); *trabajando en una mina* (1142 y 1143), etc.

¹⁵ Como: *a la luz de una pavesa* (7) / *a la luz del mediodía* (8) / *a la luz del carburico* (401); *cavando su sepultura* (11) / *va abriendo su sepultura* (419); *que no ve la luz del día* (862) / *porque ve la luz del día* (517); *me llaman el Minero* (910) / *me llaman el Barrenero* (714, 715, etc.); *me estoy quitando la vía* (708) / *me estoy jugando la vía* (707, 928) / *me estoy jugando la muerte* (217).