

INTRODUCCIÓN

1. CIRCUNSTANCIAS EXTERNAS Y AUTORÍA

1.1. Autoría

Calderón se lamenta en ocasiones de las comedias ajenas que se imprimen a su nombre y del deturpado estado de sus propios textos, como en el prólogo de la *Primera parte de sus autos sacramentales* (1677), donde protesta contra la fraudulenta *Quinta parte* de sus comedias (Barcelona, Antonio de la Cavallería, 1677)¹. Estas circunstancias llevaron a Calderón a elaborar varias listas de «obras auténticas» en las que reconocía su paternidad. La primera fue presentada a Carlos II por don Francisco de Marañón, secretario de Antonio Benavides y Bazán: Wilson la data en 1677, si bien Reichenberger advierte de que

¹ Escribe: «de diez comedias que contiene no ser las cuatro mías, ni aun ninguna pudiera decir, según están de no cabales, adulteradas y defectuosas». También en la dedicatoria al marqués de Astorga de la *Tercera parte* y en la destinada «a un amigo ausente» de la *Cuarta*; en la lista presentada a Carlos II niega haber compuesto algunas piezas de la *Quinta parte*, y en la respuesta al duque de Veragua se lamenta de que le adjudiquen yerros ajenos; ver Reichenberger, 1981-2009, vol. 3, p. 24. Estas impresiones falsas son muy frecuentes durante la prohibición de imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla (1625-1634). Ver Moll, 1974 y 1979.

puede ser posterior, entre finales de 1679 o principios de 1680². La segunda es una «Memoria de comedias» que Calderón envió al duque de Veragua junto con una carta fechada el 24 de julio de 1680. Existe una tercera lista a cargo de Vera Tassis³.

La versión final titulada *La devoción de la cruz* que ahora edito se confirma como obra de Calderón en las tres listas mencionadas y fue publicada por su hermano José en dos ocasiones (más una tercera edición fraudulenta). Como es habitual cuando existen dobles redacciones de comedias, Calderón no incluye en sus listas más que el título del texto considerado definitivo⁴.

Sin embargo, la sombra de otros ingenios se ha cernido sobre el texto inicial de *La cruz en la sepultura*: publicada por vez primera en la espuria *Veinte y tres parte de comedias de Lope* (Valencia, Miguel Sorolla, 1629: CSS)⁵, sostiene la misma paternidad lopiana en la *Parte veinte y ocho de comedias de varios autores* (Huesca, Pedro Blusón, 1634: CSB). Además, se documenta una suelta, sin pie de imprenta pero datable hacia 1628 (CSA), adjudicada a Ruiz de Alarcón y publicada por Heaton en 1948⁶. Tales atribuciones carecen de validez y responden a una estrategia comercial⁷.

² Wilson, 1962-1963, que la publicó por vez primera; Reichenberger, 1981-2009, vol. 3, pp. 23-25; ver también Rull y Torres, 1981, pp. 10-16. Se conserva una copia manuscrita del siglo XVIII en la BNE: Ms. 10.838, fols. 288r-290r. Pueden verse ambos catálogos en Reichenberger, 1981-2009, vol. 3, pp. 26-31. La respuesta de Calderón al duque de Veragua se publicó inicialmente en el *Obelisco fúnebre, pirámide funesto que construía a la inmortal memoria de D. Pedro Calderón de la Barca [...] D. Gaspar Agustín de Lara*, Madrid, Eugenio Rodríguez, 1684. Se ha conservado en otro manuscrito dieciochesco en la BNE: Ms. 3.991, fols. 71r-79v. Se reproduce también en Sliwa, 2008, pp. 292-294; junto con la carta del propio duque en Hartzbusch, 1851, pp. XXXIX-XLII; y en Cotarelo y Mori, 2001, pp. 345-348, que no incluye la lista de Calderón.

³ Ver Coenen, 2009a y 2009b. Sobre las tres listas Vega García-Luengos, 2008a, quien resalta que no pueden considerarse «cerradas o definitivas».

⁴ Así ocurre también con los autos, según indica Escudero, 2000, pp. 11-12.

⁵ Otras comedias del volumen están mal adjudicadas a Lope: *El palacio confuso* de Mira de Amescua, *La tragedia de los celos* de Guillén de Castro, *La despreciada querida* de Juan Bautista Villegas y *La industria contra el poder y el honor contra la fuerza* de Calderón.

⁶ Por sorprendente que parezca, la atribución a Alarcón se asienta en que ya contaba con una *Primera parte* desde 1628 (Cruikshank, 2011, p. 159).

⁷ De hecho no han sido abordadas por la crítica. Heaton, 1948, pp. vii-viii, prefiere a Alarcón o Lope frente a Calderón, debido a dos razones: 1) la comedia no tie-

1.2. Datación

Las primeras comedias calderonianas de las que se conserva noticia son *Amor, honor y poder*, *La selva confusa* y *Judas Macabeo*, representadas en palacio el 29 de junio, el 21 de julio y septiembre de 1623, respectivamente⁸. Parece, pues, que la salida al teatro de Calderón se inicia en torno a 1623. Sin embargo, resulta difícil explicar la maestría exhibida en estas obras si fueran sus primeras tentativas: es posible que haya ensayos anteriores en los que iría forjando su técnica⁹.

La cruz en la sepultura aparece impresa por vez primera en la *Parte XXIII* de Lope, publicada en 1629. Es un volumen facticio compuesto por sueltas, que según Cruickshank debe de haberse preparado en 1627 o 1628, en la imprenta sevillana de Manuel de Sande¹⁰.

En un principio Parker indica solo que *La devoción de la cruz* es menos madura que *Las tres justicias en una*, comedia con ciertas similitudes que data provisionalmente en 1635-1640; a su vez, Benabu prefirió 1630-1637; Ruiz Ramón la fecha entre 1625 y 1630, Montiel y Wexler la ubican en 1623-1625, etapa preferida más tarde por Parker; por su parte, Valbuena Briones la encuadra en la primera etapa del pe-

ne graciosos, sino simples o bobos, tipo de obra conocida en la década de 1620 como «comedias viejas»; y 2), porque no hay evidencia de que Calderón compusiese ninguna pieza original previa al decenio de 1630, según aprecia erradamente en Cotarelo, 2001, pp. 117-120. Sobre la importancia del nombre de Lisardo mencionado en la escena eliminada a la altura del v. 1875+, ver la nota correspondiente al v. 127 del mismo. En su reseña a esta edición, Hesse, 1950, p. 185, incide en la autoría calderoniana de ambas versiones, dado que «it hardly seems plausible that Calderón refurbished a play written earlier by another author», no porque no haya casos de tal proceder (señala *El alcalde de Zalamea* y *Los cabellos de Absalón*), sino porque la mayoría de los 600 versos añadidos «are unessential for the development of the plot and are interspersed throughout the play in such a manner as to give the impression of having been suppressed at one time rather than of having been added later».

⁸ Ver Cotarelo y Mori, 2001, p. 118; Coenen, 2011.

⁹ Vega García-Luengos, 2011c. Cruickshank, 2011, p. 81, escribe: «Los autores de éxito comienzan a menudo en fechas tempranas; sería sorprendente que las primeras obras teatrales documentadas en 1623, consideradas lo bastante buenas como para ser representadas ante el rey, fueran los primeros tanteos dramáticos de Calderón».

¹⁰ Cruickshank, 2011, p. 135, n. 36 y p. 159.

río que denomina «de vigorosa inspiración (1625-1640)»¹¹. Pero hay que atender a las dos versiones de la comedia¹².

Hilborn data la comedia en 1623-1625¹³. Cotarelo y Mori piensa que sus primeras comedias se ciñen a 1621-1623, y *La devoción* «no debe de ser muy anterior a 1633», fecha en que se publica en la *Parte XXVIII de varios autores* (1634, con privilegio de 27 de octubre de 1633) con el título de *La cruz en la sepultura* y atribuida a Lope, además de representarse¹⁴.

Cruickshank prefiere los años entre 1622 y 1629, etapa a la que parecen corresponder más de veinte obras de Calderón, prueba de su presencia en Madrid «durante la mayor parte de la década de 1620, si no toda»¹⁵. En este sentido, Delgado Morales cree que posiblemente la comedia se compuso en 1622-1623, datación probable del resto de las comedias del tomo¹⁶. Esta hipótesis casa bien con el lapso de 5-6

¹¹ Ver respectivamente Parker, 1976b; Benabu, 1991, p. 3; Ruiz Ramón, 1969, p. 35; Montiel, 1971, p. 20; Wexler, 1966, p. 15; Parker, 1991, p. 39; Valbuena Briones, 1980. Nótese que algunos críticos se limitan a considerar que se trata de una misma comedia con un cambio de título, sin referencia alguna al proceso de reescritura.

¹² Ruano de la Haza, 1992, p. 27, señala que dos versiones reflejan «no el arte y la ideología de Calderón en un período determinado de su vida como dramaturgo, sino los cambios experimentados por su arte e ideología entre dos períodos diferentes de su vida».

¹³ Hilborn, 1938, p. 73.

¹⁴ Cotarelo y Mori, 2001, pp. 120, 123-124 y 149; la tesis de la representación carece de apoyo documental alguno. Pedraza Jiménez, 2000, p. 35, dice que parece ser de 1633.

¹⁵ Cruickshank, 2011, pp. 134-135 y n. 36.

¹⁶ Delgado Morales, 2000, pp. 14-15, siguiendo a Valbuena Prat, 1941, p. 9. El otro argumento aducido es menos convincente: según cree, la referencia a la envidia en el texto de la primera versión puede relacionarse con la competencia de Mira de Amescua y Guillén de Castro que Lope constata en una carta enviada al conde de Lemos en 1620; y el envío de una décima («Aunque la persecución») de Calderón a Lope en el certamen de 1622 en que afirma que quienes envidian a Lope son en realidad sus admiradores. Ver Oteiza, 2002; Cruickshank, 2011, pp. 112-114. Devos, 2009, pp. 100-101, recopila 15 comedias de Calderón con menos de mil versos en la primera jornada, dentro de un corpus de 97 textos consultados. *La devoción* presenta 944 versos (978 en el texto que emplea) y parece encajar bien con la datación del resto de piezas: de las 10 con fecha más o menos precisa, siete debieron escribirse antes de 1637 y tres después de 1660.

años entre la venta de una comedia a una compañía y su publicación posterior, aunque no afectaba a las ediciones piratas¹⁷.

Con el tiempo, Calderón decidiría revisar su comedia, cuyas dos redacciones se encuentran distanciadas por el período de prohibición para imprimir comedias y novelas en el reino de Castilla (1625–1634). No es impedimento para que se escribiese —o reescribiese— mientras tanto, pero parece más verosímil aventurar que los nuevos permisos concedidos en 1635 hiciesen que Calderón se afanase en recolectar sus comedias y en retocar algunas¹⁸.

La segunda versión no responde a una nueva representación de la obra, ni supone una actualización a las circunstancias del momento. Los datos conocidos de *La devoción de la cruz* solo permiten apuntar que la reescritura está motivada por la preparación de la *Primera parte de comedias* para la imprenta, que brinda la oportunidad a Calderón de pulir y reescribir profundamente un texto de mocedad, en el marco de una evolución que ha apuntado Vitse, quien distingue con 1644–1649 como quicio entre un primer «primer Calderón» y un segundo «primer Calderón», que

¹⁷ Y se refuerza también con una rápida mirada a las fechas probables de las comedias con las que guarda nexos intertextuales y que trató después: *Castelvines y Montes* (1606–1612, *Parte XXV*, 1647), *La fianza satisfecha* (h. 1614, atribuida) o *El nacimiento de Ursón y Valentín, reyes de Francia* (1588–1595; *Parte primera*, 1604), entre otros textos de Lope; *El esclavo del demonio* (h. 1605), *Nardo Antonio, bandolero* (1616–1628) y *La mesonera del cielo* (1620–1632) de Mira de Amescua; con *El condenado por desconfiado* (1616–1619) atribuido Tirso; *La estrella de Sevilla* (1617–1620), de polémica autoría; *Las mocedades del Cid* (publicada en 1618 y escrita entre 1605–1615) de Guillén de Castro; y *El niño diablo* (h. 1620), *La Luna de la sierra* (1614) y *La serrana de la Vera* (1613) de Vélez de Guevara. Todas las fechas proceden de las ediciones consultadas o, en su defecto, de Morley y Bruerton, 1968.

¹⁸ Para ello debía conseguir una copia que anteriormente había vendido a un autor de comedias porque el dramaturgo no podía conservar copias, al menos teóricamente, si bien Antonucci, 2008, p. 102, ya advierte que precisamente las insistentes aseveraciones en la existencia de un original único, vendido por el dramaturgo al autor de comedias sin guardar una copia, pueden mostrar una realidad totalmente opuesta. Iglesias Feijoo, 2008, p. 151, recuerda que en el sistema teatral del momento algunos autores de comedias podían ser reacios a devolver al dramaturgo textos todavía con vigencia en las tablas, por lo que Calderón debía seleccionar piezas escritas no más tarde de 1630, aunque tenía al alcance más de una docena del período 1631–1635 (Cruikshank, 2011, p. 296). Cruikshank, 2011, p. 205, no cree que Calderón

reescribe o refunde obras por él anteriormente escritas, no solamente para el público de la versión impresa, sino más bien, y más decisivamente aún, porque él ha evolucionado ideológica y estéticamente, y cree necesario elaborar un nuevo texto destinado tanto a oyentes como a futuros lectores¹⁹.

1.3. *La composición: hipótesis*

Algunas características de las comedias hagiográficas, según propone Vega García-Luengos²⁰, que se ven en este caso de reescritura son: santidad o ejemplaridad peculiar del protagonista, cambios de atribución y título, transmisión descuidada y la publicación fuera del control del dramaturgo, que aquí afecta a la primera versión.

Las conexiones de la comedia con los autos ha llevado a Hernández González²¹ a apuntar que *La cruz en la sepultura* pudo ser representada como un auto sacramental para plaza o palacio, hipótesis sin apoyo alguno, salvo el vínculo de la pieza con el género sacramental²². En la misma línea, ya M. Wilson sugería que la obra pudo haberse escrito «in celebration of some religious feast» y aprecia cierta afinidad con los autos²³. Interesa la primera idea, pues la posibilidad de una composición circunstancial y celebrativa no debe descartarse *a priori*. Y en este sentido una fecha propicia podría ser el Día de la Cruz, 3 de mayo, citado en la comedia (v. 281).

1.4. *Fortuna y trayectoria escénica*

No he localizado noticias sobre su escenificación en el siglo xvii²⁴, aunque en cuatro testimonios de *La cruz en la sepultura* se indica que

copiase sus propias obras, pero dada su buena relación con los autores «conseguiría que le devolvieran sus originales».

¹⁹ En Antonucci y Vitse, 1998, p. 70.

²⁰ Vega García-Luengos, 2008c, p. 27.

²¹ Hernández González, 1999, p. 10. Concluye, con exceso, que los autos sustituyen a las comedias religiosas en el teatro de Calderón (p. 171).

²² Ver Sáez, 2012c.

²³ M. Wilson, 1967, p. 169.

²⁴ Ver Reichenberger, 2009, p. 69.

fue representada por Avendaño, célebre comediante que también llevó a las tablas *La vida es sueño*²⁵.

En el siglo XVIII se registran catorce representaciones madrileñas entre el Corral de la Cruz y el del Príncipe²⁶. La compañía de Manuel de Villafior (o Flores) escenificó *La devoción de la cruz* en Valladolid los días 16 y 17 de agosto de 1704: se representó allí en once ocasiones entre 1681 y 1766²⁷, y el 3 de mayo de 1705 Antonio de Urriega la subió a las tablas de la casa de comedias La Olivera de Valencia, ciudad que acogió nueve representaciones de la comedia entre 1716 y 1744²⁸.

Solo se documenta una representación en el siglo XIX, el 19 de octubre de 1876, en el Teatro Español de Madrid²⁹. En realidad se trata de la refundición debida a un enigmático «M. Z.» (Marcos Zapata, ver *infra*), según consta en la segunda página del manuscrito (Biblioteca Histórica de Madrid, Tea 1-2-11).

En 1914 Manuel de Falla informa en una carta de su proyecto de escribir una ópera sobre *La devoción de la cruz*, que califica de «obra admirable»³⁰. En 1949 se pudo ver una adaptación de la pieza por Nicolás González Ruiz, dirigida por Huberto Pérez de Ossa y un reparto que incluía a Mercedes Prendes y José María Seoane³¹. En 1956 recorrió los festivales de Valladolid y Pontevedra con el Teatro del Arte,

²⁵ Según la *Genealogía de los comediantes*, I, 2; II, 14, Cristóbal de Avendaño fue uno de los fundadores de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena, el gremio de actores, hacia 1631. Los miembros de su compañía entraron en la hermandad el 14 de marzo de 1632. Debió de fallecer poco después de asistir al capítulo de la Cofradía del 4 de abril de 1634. Le sucedió Salvador de Lara «en la compañía y en la mujer». En el *DICAT* se recoge que su nacimiento fue previo a 1595 y su muerte acació antes del 12 de octubre de 1634. Ante la falta de pruebas no puede descartarse sin más la posibilidad de que sea Antonio de Avendaño, quien consta como actor en la compañía de Francisco Mudarra, contratada para representar en Murcia 16 comedias, entre las que se contaba *El palacio confuso* de Mira de Amescua pero atribuida a Lope en la *Parte XXIII*, al igual que *La cruz en la sepultura*. No obstante, dada la celebridad de Cristóbal de Avendaño, esta identificación resulta más verosímil.

²⁶ Andioc y Coulon, 1996, vol. 2, p. 672, bajo el título de *La cruz en la sepultura*.

²⁷ Vega García-Luengos, 1989, p. 658.

²⁸ Reichenberger, 2009, p. 69.

²⁹ Reichenberger, 2009, p. 163.

³⁰ Carta a Leopoldo Matos, 20 de julio de 1914. Citado en Weber, 2000, p. 153.

³¹ Ver la crítica de Bellver, 1949. González Ruiz fue el editor de las *Piezas maestras del teatro teológico español*, entre las que incluía *La devoción de la cruz*.

en dirección de Alberto González Vergel y Mercedes Prendes y Antonio Prieto como actores³². Más recientemente, en los años 1987 y 2008 fue representada en el Festival Internacional de Almagro (X y XXXI ediciones), en montajes dirigidos respectivamente por Eusebio Lázaro y Carlos Álvarez Osorio³³. Por su parte, Fernando Urdiales, director de la compañía Teatro Corsario, falleció antes de llevar a cabo uno de sus proyectos más anhelados: representar *La devoción de la cruz*, que consideraba la tragedia perfecta³⁴.

2. LA DEVOCIÓN DE LA CRUZ: TRADICIONES Y NÚCLEOS TEMÁTICOS

2.1. Asunto y temas

La comedia se inicia con los graciosos Gil y Menga, que tocan en clave cómica varios temas desarrollados en el resto de la pieza. El tono cambia pronto con la entrada en escena de Lisardo, hermano de Julia, que recrimina a Eusebio por cortejar secretamente a la dama, y lo acusa de amigo traidor y de pretendiente interesado y sin méritos sociales.

Eusebio responde con un extenso parlamento (vv. 199-366), en el que da cuenta de sus confusos orígenes, en una relación de «prodigios que admiran / y maravillas que elevan» (vv. 211-212), iniciada con una afirmación crucial: «Yo no sé quién fue mi padre» (v. 215). Este origen desconocido, reiterado en *El hijo del Sol*, *Faetón*, *Fortunas de Andrómeda y Perseo*, *La hija del aire* o el conocimiento imperfecto en *Las tres justicias en una*, entre otras comedias de Calderón, muestra a Eusebio como un personaje sin identidad claramente definida: por el momento dice que fue recogido por Eusebio, un rico aldeano de quien toma nombre y a quien hereda.

Refiere también que ha nacido al «pie de una cruz» (v. 217), símbolo constante a lo largo de las numerosas peripecias que ha vivido, entre las que se cuentan diversos peligros de los que ha salido siem-

³² Según noticias de Reichenberger, 2009, p. 163.

³³ Pedraza Jiménez, 2010, pp. 285, 290-291. Andura Varela, 2000, comenta brevemente la primera.

³⁴ Ver Vega García-Luengos, 2011a.

pre indemne: se libra de las fieras durante su abandono inicial, se salva de ahogarse en un pozo donde le arrojó su ama, de un gran incendio en su casa, de una tormenta camino a Roma, del ataque de unos bandoleros, de una estocada que milagrosamente no lo hiere o de un rayo que cae a su lado, siempre gracias a la cruz, que lo protege desde su nacimiento.

Eusebio defiende la *virtus* contra la *nobilitas*: «no es más la heredada / que la adquirida nobleza» (vv. 345–346), confirma sus pretensiones amorosas y rechaza, enojado, la actitud de Lisardo, a quien declara, airado, que si Julia no puede ser su mujer la tendrá por «amiga» (vv. 360–362). La función principal de este relato, amén de destacar la relevancia de la cruz y presentar el carácter violento del personaje, es proporcionar cabos que el público irá atando poco a poco para descubrir, conforme avance la acción, que Eusebio es el hijo perdido de Curcio y, por tanto, el hermano de Julia.

En la pelea que se ocasiona Eusebio detiene su espada cuando Lisardo, malherido, menciona la cruz. Después acude a casa de Julia para convencerla de que huya con él antes de que tenga noticia de la muerte de su hermano. En un lance típico de la comedia de capa y espada —pero con otra función—, el padre interrumpe el encuentro de los amantes y Eusebio debe esconderse para ser testigo, al paño, de los siguientes sucesos.

El primer parlamento retrospectivo de Curcio permite reconstruir parcialmente el orden de las piezas, pero la confesión se interrumpe por la entrada de Arminda, que informa alterada de la muerte de Lisardo, al que traen «*en una silla, ensangrentado el rostro*» (v. 754acot.). Cuando Curcio conoce la identidad del matador de su hijo, promete a Julia encerrarla en un convento, «viva al mundo» y en su «memoria muerta» (v. 790), para impedir cualquier relación con Eusebio.

Queda Julia encerrada en su aposento, entre el cadáver de Lisardo y Eusebio. En esta trágica situación, símbolo de su pugna entre la familia y el amor, mantienen un diálogo que para Menéndez Pelayo representa «la mejor escena del drama»³⁵. Presa del dolor, Julia reniega de su amor porque, aunque quiera a Eusebio, siempre tendrá presente su ofensa.

³⁵ Menéndez Pelayo, 1881, p. 210.

La segunda jornada se abre con Eusebio al frente de una tropa de bandoleros, perseguido por la muerte de Lisardo y furioso por el alejamiento de Julia, a la que quiere secuestrar del convento. En medio de sus crímenes mantiene la devoción al símbolo de la cruz y permite que el monje Alberto siga su camino, tomando solo el libro que lleva consigo.

Un intermedio cómico protagonizado por Menga y Gil, que son amarrados a un árbol por los bandoleros y luego liberados por los hombres de Curcio, deja paso a la segunda parte de la historia que antes narraba Curcio a Julia: refiere ahora el crimen contra su mujer y el prodigioso nacimiento de sus hijos, pero corre tras los bandoleros y nuevamente queda sin poner final al relato.

Poco después Eusebio escala los muros del convento y llega a la celda donde duerme Julia, cuya hermosa figura contempla tras descorrer una cortina: Calderón explota aquí el potencial de la imagen de la «bella dormida» en forma de «verdaderos cuadros visuales»³⁶. La contemplación de su amada indefensa causa en Eusebio un primer momento de turbación al que sucede el ardor pasional, interrumpiendo el sueño de Julia, que se encuentra por sorpresa frente a su amante, «one of the most intense moments of seventeenth-century Spanish drama»³⁷. Eusebio confiesa que se debate entre los extremos de «la fuerza y el gusto» (v. 1515), y niega validez a los hábitos religiosos de Julia, ya que antes se casaron en secreto, mas ella lo rechaza. La resistencia acrecienta su apetito y desata su violencia, pero la visión de la cruz en el pecho de Julia espanta a Eusebio, quien reconoce la marca que él mismo posee y que provoca su constante devoción.

Corre para salir del convento y cae en un movimiento de «despeñón», en el que advierte señales de su atrevimiento y error, mientras Julia queda «[t]urbada y confusa» (v. 1637) tras su repentino abandono³⁸. Resuelve correr tras Eusebio y así inicia su etapa de pecadora, que no entendía bien Menéndez Pelayo:

³⁶ Porqueras Mayo, 1983, p. 50. Ver también Palomo, 1990; Profeti, 1992c; de la Granja, 2002.

³⁷ Delgado Morales, 1997, p. 58.

³⁸ Eusebio cree ver, tanto al entrar como al salir del convento, signos de su atrevimiento y error que, sin embargo, Celio y Ricardo no perciben (vv. 1424-1435, 1625-1630). Puede atribuirse al estado de agitación emocional del pecador. Para los movimientos de ascenso y descenso ver de la Granja, 1995a.