

La Ariadna de Salcedo Coronel y el laberinto barroco

Joaquín Roses
Brown University

Atrapados en su jaula dorada de palabras, arropados por la selecta atención de oídos serios, ojos únicos, escriben incansablemente los eruditos poetas del siglo XVII. Confinados a la cultura de lo escrito arañan Ovidios, Tassos y Marinos. Diálogo cerrado entre sombras de sombras, palabras de otro tiempo, mundo sumergido cuyo rescate intentamos guiados por los faros de un Quevedo, un Lope o un Góngora. Al mar deben enfocar estas luces que alumbran pero ciegan; de la undosa llanura, del húmido elemento, se nutre su ser de luminarias: son fanales que destellan sobre un piélago barroco de poetas olvidados.

Iluminar críticamente esas profundidades abisales que conforman la gramática de un estilo se impone como tarea ineludible. Si además nos situamos en una parcela tan vagamente acotada como lo es la poesía barroca, el cometido está más que justificado. Desde hace ya algunos años se viene redimiendo de las oscuras ediciones del XVII a numerosos autores condenados por el canon de la Historia literaria. Gracias a los últimos trabajos de poetas como Carrillo, Jáuregui, Rioja, Maluenda, Polo de Medina, Bocángel o Juan de Moncayo, tienen hoy su flamante campo crítico. Existen otros cuyos nombres no nos dicen nada, posiblemente porque sus obras sean de menor interés estético que la de los anteriores; pero también la de los citados es indudablemente inferior a la de las grandes figuras, y no por ello debe dejar de ser estudiada. En cualquier caso, aunque ingrato, no deja de ser útil analizar las obras olvidadas para reconstruir códigos partiendo de un *corpus* lo más extenso posible: reedificar a partir de la historia, de la poética, de los lectores y de los textos. Ello no sólo nos permite conocer mejor las claves estéticas de la poesía barroca, sino ilustrar las magistrales desviaciones, las desconcertantes flores que se alimentan de sus raíces.

García de Salcedo Coronel, mucho más conocido por sus comentarios a la obra de Góngora¹, ve impresos durante su vida un extenso poema mitológico y dos volúmenes de

¹ *Soledades de Don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel* (Madrid: Imprenta Real, 1636); *Segundo torno de las obras de Don Luis de Góngora comentadas por Salcedo Coronel. Primera*

poesía. El poema, que aparece en 1624, se titula *Ariadna*². Tres años más tarde se publican las *Rimas*³ y en 1650 la segunda parte de aquéllas titulada *Cristales de Helicon*⁴. La *Ariadna* fue, según parece, el prima poema publicado por Salcedo Coronel. Como eslabón primero de una larga cadena que es preciso examinar dediquémosle unos minutos. La fábula está compuesta de 85 octavas reales, en las que se relata el famoso mito de Teseo y el Minotauro. El poeta, sin embargo, aprovecha esencialmente la parte final de la leyenda, concediendo relevancia al personaje femenino, Ariadna, una vez que ésta ha sido abandonada por Teseo en la isla de Naxos. El motivo de las quejas de Ariadna ha estado ligado en todas las manifestaciones antiguas a la fábula más general sobre Teseo, el

parte (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1644); *Segunda parte del tomo segundo de las obras de don Luis de Góngora. Comentadas por Salcedo Coronel* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1648). El *Polifemo* ya había sido editado aparte en 1629. Sobre la labor de comentarista de Salcedo Coronel pueden consultarse los siguientes artículos: EUNICE JOINER GATES, «Los comentarios de Salcedo Coronel a la luz de una crítica de Ustarroz», *NRFH* 15 (1961), 217-228; EDWARD M. WILSON, «La estética de don García de Salcedo Coronel y la poesía española del siglo XVII», *RFE* 44 (1961), 1-28, reimpreso en *Entre las jarchas y Cernuda* (Barcelona: Ariel, 1977), 157-193; JUAN MANUEL ROZAS, «Otro lector de Góngora disconforme con Salcedo», *RFE* 46 (1963), 441-444.

² *Ariadna de don García de Salcedo Coronel, Cauallerizo del S^{mo} Señor Don Fernando Infante Cardenal. Al Ex^{mo} Señor Don Gaspar de Guzman Conde de Olivares, Comendador mayor de Alcantara, del Consejo de Estado y Guerra, Cauallerizo mayor, Sumilier de Corps, y Gentilhombre de la Camara del Rey nuestro señor* (Madrid: Iuan Delgado, 1624).

³ *Rimas de Don García de Salcedo Coronel, cauallerizo del S^{mo} Infante Cardenal* (Madrid: Iuan Delgado, 1627). Albergan una variada muestra de las composiciones típicas de la época y otras ya casi en desuso. Se compone el libro de 37 sonetos, 7 canciones, 7 elegías (una de ellas por la muerte de Góngora), 5 silvas, y 3 composiciones en octavas [«Ifis y Anaxárate» (92); «Panegírico al retrato del Conde de Olivares» (36); «Ariadna», que es la fábula publicada aparte en 1624, incluida aquí con mínimas variantes léxicas y abundantes alteraciones de puntuación]. Además contamos con 3 madrigales, 4 romances, 5 poemas en décimas, 9 epigramas y un epitafio. Aparecen también dos epigramas traducidos, uno de Ausonio y otro de Marcial. Resulta muy interesante la inclusión de una composición de Agustín Collado del Hierro [69r.-78v.] y de un poema de Bocángel [83v.-87v.]. Entre los preliminares del libro, dedicado al Conde de Olivares, encontramos una aprobación de Juan de Jáuregui que afirma: «La locución es lustrosa, nativa, y sin violencia, huye humildades y excusa asperezas». En esos mismos preliminares aparecen unas extensas páginas de Agustín Collado del Hierro a los lectores, en las que aplica generalidades a la poesía de Salcedo Coronel. Entre las composiciones dedicadas destacan las décimas de Gabriel Bocángel, que comienzan: «Gran trompa, grande armonía...» [hoja 15r.-16r.].

⁴ *Cristales de Helicon, segunda parte de las Rimas de Don García de Salcedo Coronel* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1650). En el grabado de la segunda portada aparece la fecha de 1649; la aprobación, licencia, censura y suma de privilegio son de 1649; pero la fe de erratas y la tasa son de 1650. La obra consta de piezas mucho más variadas que las presentes en *Rimas* (1627): 53 sonetos [dos de ellos traducciones de Filostrato y Filipo (o Isidoro)], 9 canciones, 3 elegías y 4 epístolas, 2 silvas [de las cuales una es traducción de Famiano Estrada] y 9 composiciones en octavas [«El circo español» (panegírico al Duque de Feria) (40); «Genethliaco» (28); «Panegírico» (60); «España triunfante» (72); «Panegírico» (17); «Panegírico» (37); «Cartel de desafío» (3); «Alabanza...» (4); «A la muerte...» (10)]. Además aparecen 21 romances [5 de ellos sacros, uno alternando series de romance y octavas], 20 poemas en décimas [3 sacras], 10 epigramas, 3 letras sacras y 1 glosa. En los preliminares del volumen hallamos algunos juicios de José de Pellicer sobre los *Cristales de Helicon* y una plomiza nota biográfica de carácter genealógico sobre Salcedo Coronel. En la «Dedicatoria del autor a Don Luis Fernández de Córdoba y Figueroa, Marqués de Priego, Duque de Feria», Salcedo nos da una muestra sobre su dilatada actividad como poeta, al informarnos de que después de publicar las *Rimas* (1627) corrieron impresas o manuscritas otras obras suyas, hasta que las recogió en los *Cristales de Helicon* (1650). Ello no pudo impedir que muchas de estas obras se perdieran por completo.

laberinto de Creta, Minos, Pasifae, el Minotauro, etc. Varios autores de la antigüedad clásica lo abordan, pues, si bien de modo sucinto; entre ellos Apolodoro, Homero, Eratóstenes, Pausanias, Plutarco e Higino⁵. Tres autores latinos otorgarán particular protagonismo a Ariadna: mínimamente, Propertio (*Elegiae I*)⁶; y de un modo más extenso, Catulo (*Carmina 64*)⁷ y Ovidio (*Heroidas X*)⁸; también en el libro octavo de las *Metamorfosis* trata Ovidio la leyenda cretense, centrándose en las figuras de Minos, Pasifae, Teseo y el Minotauro. Aunque está fuera de lugar emprenda aquí una crítica de fuentes, de un cotejo pormenorizado puede concluirse que los versos latinos del libro VIII de las *Metamorfosis* son empleados por Salcedo Coronel para la construcción del episodio narrativo en que se engasta el canto de Ariadna, es decir, las octavas introductorias del poema. Por su parte, el bloque cardinal del texto, representado por las quejas de Ariadna se sustenta fielmente en la *Epístola X* de las *Heroidas* ovidianas, el discurso directo de la epístola ha servido de bastidor enunciativo para el bordado continuo de motivos que utilizan como falsilla la letra del poema latino.

Por otra parte, los textos españoles previos al de Salcedo recogen el mito, pero sin detenerse excesivamente en Ariadna como personaje independiente. Un romance de Lorenzo de Sepúlveda y una composición de Sebastián de Horozco desarrollan brevemente la leyenda de Teseo y el Minotauro⁹. Pero será Juan de la Cueva, quien enlace, aunque sólo sea por el relieve concedido a Ariadna, con el texto de Salcedo Coronel. En su «Romance cómo Ariadna fué dejada por Teseo en la isla de Quíos, y lo que sucedió más»¹⁰ aparece ya la heroína como figura central, y gran parte de sus versos se destina a representar las quejas de la amante abandonada. Todo esto por lo que se refiere al siglo XVI. En la primera mitad del XVII, el primer poema que se dedica primordialmente al canto

⁵ APOLODORO, *Epítome I*, 9; HOMERO, *Odisea XI*, 321 ss.; ERATÓSTENES, *Catasterismoi* 5; PAUSANIAS, *Descripción de Grecia I*, 20, 3; X, 29, 4; PLUTARCO, *Teseo* 20; HIGINIO, *Fabulae* 43. Sobre el mito de Ariadna en general pueden consultarse los siguientes trabajos: ARNOLD VON SALIS, «Theseus und Ariadne». *Festschrift der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin* (Berlin: W. de Gruyter & Co., 1930); A. M. MARINI, «El mito di Arianna...» *A. e R.* (1932): 60-97, 121-142; R. E. EISNER, *Ariadne in Religion and Myth, Prehistory to 400 B. C* (Dissertation, Stanford University, 1971); CH. F. HERBERGER, *The Thread of Ariadne. The Labyrinth of the Calendar of Minos* (New York, 1971).

⁶ Sextus Propertius, *Elegiarvm Liber Primvs*, 3, vv. 1 y ss., *Elegiae*, ed. Paolo Fedeli, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Stuttgart: Teubner, 1984) 6-8.

⁷ Catullus, «*Carmen LXIVn*», versos 116 y ss., *Carmina*, ed. H. BARDON, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (Stuttgart: Teubner, 1973), 78-98.

⁸ OVIDIUS, «X Ariadna Theseo». *Epistulae Heroidum*, ed. H. DORRIE (Berlín y New York: Walter de Gruyter, 1971) 140-149. Para la fortuna de las *Heroidas* en la literatura española véase ANTONIO ALATORRE, «Las *Heroidas* de Ovidio y su huella en las letras españolas». Sobretiro de las *Heroidas*, traducción castellana, introducción y notas (México: Imprenta Universitaria, 1950). Salcedo Coronel, cuya obra no es citada por Alatorre, pudo muy bien inspirarse en la traducción hecha por Diego Mejía de Fernangil, *Primera parte del Parnaso Antártico, de obras amatorias. Con las 21. Epistolae de Ovidio, y el In Ibin, en tercetos* (Sevilla: Alonso Rodríguez Gamarra, 1608). Para esta traducción consúltense las páginas 35 a 39 que le dedica Alatorre. Que Salcedo imitó la «Epístola 10» nos lo confirma él mismo cuando en sus anotaciones al *Polifemo*, tras citar unos versos de la epístola de Ovidio, nos dice: «Yo imite este lugar en mi Ariadna» *Soledades comentadas*, fol. 315r.

⁹ LORENZO DE SEPÚLVEDA, «Teseo y el Minotauro». *Romancero General*, ed. AGUSTÍN DURÁN, BAE, vol. X (Madrid: 1849), n° 460. Sebastián de Horozco, «Fábula del Mino-Tauro». *Cancionero de Sebastián de Horozco, poeta toledano del siglo XVI* (Sevilla: 1874), 252.

¹⁰ *Coro febeo de Romances historiales, compuesto por Juan de la Cueva* (Sevilla, 1588) fol. 127v.

de la desdichada Ariadna será el de nuestro poeta-comentarista¹¹. Coetáneo y coincidente en el tema más general de los amores de Teseo y Ariadna es la fábula, también en octavas, de Colodrero Villalobos¹², quien apenas se detiene en el motivo de las quejas. Sí lo hace Juan de Moncayo¹³ en su «Llanto de Adriadna», romance lírico que poco tiene que ver con la obra de Salcedo; Cáncer y Velasco tratará algo más tarde el ciclo que examinamos, con una «Fábula del Minotauro» en octavas que consagra tan sólo la última de ellas al abandono de Ariadna en la isla de Naxos¹⁴. Por las mismas fechas Antonio López de Vega compone su romance de «Ariadna dejada de Teseo en un desierto»¹⁵. En el teatro, Calderón cierra la segunda jornada de *Los tres mayores prodigios* con las quejas de la heroína cretense¹⁶. La boga del motivo lírico llegará hasta el XVIII, en que Quintana escribe un monólogo dramático sobre el asunto¹⁷.

Es casi imposible encontrar en los escasos textos anteriores al de Salcedo, las raíces de su poema. Si el texto de Juan de la Cueva parece iniciar en la literatura española el motivo de las quejas de Ariadna, la importancia del de nuestro poeta, escrito en octavas y de mayor vuelo artístico, sirve de piedra angular para el tratamiento posterior del asunto, en otras fábulas escritas en octavas, e incluso en el tardío monólogo de Quintana. Aparte de las huellas clásicas, sí habrá, parece ser, otra influencia decisiva, coetánea, la del complejo y polémico Giambattista Marino. Juan Manuel Rozas, en su libro sobre este último, considera que su influencia es sorprendente en los poetas gongorinos, y llega a afirmar que «seguir las huellas del napolitano en Salcedo Coronel, entre otros, no debe resultar infructuoso»¹⁸; en algunas líneas se muestra aún más seguro de las relaciones entre los dos poetas y confesaba preparar un libro en que estudiaría la considerable huella de Marino en Salcedo Coronel¹⁹. Es el comentarista que más veces lo cita y, como refiere Rozas, «también lo imitó al escribir sus propias poesías»²⁰. El desaparecido crítico señala

¹¹ En este plano de comparación no puede considerarse como fábula exenta el bello soneto de Arguijo muy anterior a la fábula de Salcedo.

¹² MIGUEL COLODRERO VILLALOBOS, «Fábula de Teseo y Ariadna». *Varias Rimas* (Córdoba, 1629), 63-79.

¹³ JUAN DE MONCAYO, «Llanto de Adriadna». *Rimas* (Zaragoza, 1652), aunque el poema es anterior. Edición moderna de Aurora Egido (Madrid: Espasa-Calpe, 1976), 223-225.

¹⁴ JERÓNIMO DE CÁNCER Y VELASCO, «Fábula del Minotauro». *Obras varias* (Madrid, 1651).

¹⁵ ANTONIO LÓPEZ DE VEGA, «Ariadna dejada de Teseo en un desierto». *El perfecto Señor* (Madrid, 1652), 235.

¹⁶ PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA, *Los tres mayores prodigios, Segunda parte de las comedias* (Madrid: María de Quiñones, 1637) 248v.-282r. (1271r.-272r.). Edición facsimil de D. W. CRUICKSHANK y J. E. VAREY, vol. 5 (London: Gregg International Publishers Limited & Tamesis Books Limited, 1973). Véase el estudio comparativo de ADRIENNE SCHIZZANO MANDEL, «Elaboración de un mito: Ariadna en Hardy, Calderón y Comeille». *Varia hispanica: Homenaje a Alberto Porqueras Mayo*, eds. JOSEPH L. LAURENTI y VERN G. WILLIAMSEN (Kassel: Reichenberger, 1989) 81-94, que trata también la presencia del mito en la comedia de Calderón.

¹⁷ MANUEL JOSÉ QUINTANA, *Poesías completas*, ed. ALBERT DÉROZIER (Madrid: Castalia, 1969) 165-168. También en el siglo XX encontramos un poema dedicado al tema «Ariadna en Naxos» de Jorge Guillén; véase el artículo de MANUEL ALVAR, «Ariadna en Naxos». *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE y DARÍO VILLANUEVA (Lincoln: Society of Spanish and Spatush-American Studies, 1984), 73-88.

¹⁸ JUAN MANUEL ROZAS, *Sobre Marino y España* (Madrid: Editora Nacional, 1978), 18.

¹⁹ ROZAS, 72.

²⁰ ROZAS, 112.

que tal vez le viniera su admiración de su estancia en Nápoles, ya que fue, junto a Villamediana, el único poeta español que conoció personalmente a Marino²¹. Concluye Rozas que Salcedo conocía muy bien la obra del napolitano, y ya de un modo definitivo sugiere una vía de investigación al afirmar: «No perdería el tiempo alguien, que conociendo a Marino, leyese las *Rimas* y la *Ariadna* de Salcedo Coronel»²². En efecto, en la *Sampogna* aparece un poema titulado «Arianna»²³, donde no es difícil, tampoco evidente, encontrar las raíces de algunos versos de Salcedo. Tal propuesta debe ser recogida, sin duda, pero no en el ámbito de esta comunicación²⁴.

Es el momento de aprovechar estos últimos minutos para esbozar, muy brevemente, algunos aspectos del poema de Salcedo Coronel. Entre los preliminares encontramos una aprobación de Lope de Vega, quien afirma que «Está escrito en estilo grave, con versos dulces y numerosos, altas, propias, y castas locuciones, que no exceden los términos de nuestra lengua, y en su misma esfera muestran, que es igual a las mejores» (h. 1v.).

En un sentido semejante se expresa Sebastián Varela Guiral, en su advertencia al lector:

Quien cuidadosamente hubiere leído los poetas latinos, hallará sus afectos en esta breve obra gloriosamente excedidos, confesando, que no la introducción de ajenas voces, sino la colocación de las propias hace elegante la oración, contra la opinión de aquellos, que huyendo de nuestras más puras locuciones, se valen de las menos cuidadosas de otra lengua, queriendo antes parecer atrevidos en ambas, que entendidos en una (h. 4r-4v).

Como vemos, ya aparece aquí establecida la relación –habitual en la poesía áurea– entre el poema de Salcedo y los textos latinos; pero, sobre todo, estas palabras manifiestan la defensa militante frente a las innovaciones cultistas. Pese a las opiniones precedentes, el poema no se libra del juicio admonitorio a que lo condenó Menéndez Pelayo, quien considera a Salcedo «culterano furibundo», y dice de la *Ariadna* que es un poema «digno de un tan ferviente devoto como Salcedo fue de la última manera de

²¹ ROZAS, 112, 122.

²² ROZAS, 124.

²³ Giambattista Marino, «Arianna», *La Sampogna, Opere*, ed. ALBERTO ASOR ROSA (Milano: Rizzoli Editori, 1967), 474-500.

²⁴ El motivo de *Ariadna* tuvo fortuna en la literatura y la música francesa: Ronsard, Corneille y Mäeterlinck; véanse al respecto, PAULA SOMMERS, «Phaedra, Ariadne and the Franiade: Ronsard's Motif of the Two Sisters». *Romanische Forschungen* 95 (1983): 117-123; el artículo citado de ADRIENNE SCHIZANO MANDEL; Austin C. Caswell, «Mäetërlinck's and Dukas' Ariane et Barbe-Bleue: A Feminist Opera?» *Studies in Romanticism* 27.2 (1988): 203-220. En la literatura y la ópera alemanas también goza de popularidad el motivo: Georg Benda, August Wilhelm von Schlegel y, sobre todo, Hugo von Hofmannsthal, por la adaptación de Richard Strauss. Consúltense: VOLKER KLOTZ, «Soziale Komik bei Hofmannsthal/Strauss: Zum Rosenkavalier mit Stichworten zur Ariadne». *Hofmannsthal und das Lheater*, ed. WOLFRAM MAUSER (Viena: Halosar, 1981), 65-79; LORE MURDEL DORMER, «Eine Bilduelle zu Hofmannsthal's *Ariadne auf Naxos*?» *Hofmannsthal Blatter* 23-24 (1980-81): 102-105; WILLI SCHUH, «Die 'verzeichnete' Zerbina». *Hofmannsthal Blatter* 31-32 (1985): 52-57; K. F. HILLIARD, «The Attraction of Opposites: An Adaptation of Moliere by Hofmannsthal». *New Comparison* 3 (1987): 62-71. En la literatura inglesa emplea el motivo T. S. ELIOT, en su poema «Sweeney Erect»; véase WILLIAM ARROWSMITH, «The Poemas Palimpsest: A Dialogue on Eliot's 'Sweeney Erect'». *The Southern Review* 17. 1 (1981): 17-68. También se utiliza la leyenda en la literatura rusa del siglo XX: MARINA IVANOVNA TSVETAeva en su *Ariadna*; véase TOMAS VENULOVA, «On Russian Mythological Tragedy: Vjaceslav Ivanov and Marina Cvetaeva». *Myth in Literature*, ed. Andrejn Kodjak et alii (Columbus: Slavica, 1985) 89-109.

Góngora»²⁵. De una lectura superficial del texto se desprende lo desproporcionado de tal afirmación. No sabemos aún si se equivoca Cossío al considerar a nuestro poeta más cercano a Jáuregui y a Bocángel, pero sí estamos de acuerdo con él en reclamar un lugar más destacado para sus versos: «entre los poetas secundarios merece, sin duda, un puesto, tras Góngora o Jáuregui, como el que nadie ha regateado tras Lope de Vega a un Esquilache, por ejemplo»²⁶. Lo mismo pensaba el desaparecido Rozas, quien opinaba que Salcedo Coronel era sin duda el mejor de todos los poetas entre los comentaristas de Góngora²⁷.

Si nos detenemos en la distribución temático-narrativa del poema, observamos –ya se ha indicado con anterioridad– el privilegio concedido al abandono de Ariadna en la isla de Naxos y su desesperado lamento, que ocupa 24 octavas y media de las 85 octavas de que se compone el texto²⁸. En este sentido, el modo de la enunciación en estilo directo tiene su importancia en el poema, ya que funciona como un elemento que otorga unidad a la fábula. No sólo encontramos en ella el discurso de Ariadna; también los otros dos personajes principales, Minos y Teseo, recibirán la voz prestada por Salcedo. Eso nos concede tres discursos directos: en primer lugar, el de Minos (desde los cuatro últimos versos de la octava 5 hasta la 8); posteriormente el de Teseo (desde los cuatro últimos versos de la octava 16 hasta la 18) y, con una desproporción intencionada, el de Ariadna (octava 52 con los cuatro primeros versos de la 53, y octavas de la 58 a la 80). Esta estructura triple coincide con los complejos temáticos en que puede dividirse el poema, a saber, a) planteamiento de la fábula, b) amores y aventura de Teseo, c) abandono de Ariadna. Cada uno de los discursos anteriormente señalados representa la voz directa de sendas secuencias narrativas.

Las dos primeras octavas se consagran a la típica dedicatoria; tras ellas se desarrolla la primera secuencia narrativa centrada en la figura de Minos: se narra la unión de Pasífae y el toro, de la cual nace el Minotauro (3); se poetizan las deliberaciones del cretense (4). En el discurso de Minos se establecen las condiciones sobre las que se sustentará la acción: se ordena a Dédalo la construcción del laberinto, y se decide que el tributo que Atenas debe pagar a Creta en castigo por la muerte de Androgeo, hijo de Minos, sólo será perdonado si algún guerrero ateniense consigue matar al Minotauro (5-8). Las octavas 9 a 13 se consagran a la descripción del laberinto y a la exposición de sabrosas consideraciones morales sobre este símbolo.

El segundo bloque narrativo está formado por la aventura de Teseo y sus amores fingidos con Ariadna: la suerte ha decidido que el hijo de Egeo acuda como parte del tributo de jóvenes y doncellas enviado a Creta; éste, noblemente, acepta su suerte (14-15). El héroe se presenta con voz propia a Minos en su discurso. En ese instante irrumpe el elemento amoroso del poema: Ariadna se enamora de Teseo (19-21), quien fingidamente

²⁵ MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, «El laberinto de Creta», *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, tomo 2, en *Obras completas*, tomo 30 (Madrid: CSIC, 1949) 204-212 (211).

²⁶ JOSÉ MARÍA COSSÍO, *Fábulas mitológicas en España* (Madrid: Espasa-Calpe, 1952), 568.

²⁷ JUAN MANUEL ROZAS y MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO, «Trayectoria de la poesía barroca» en F. RICO, *Historia y Crítica de la Literatura Española*, vol. 3: *Siglos de Oro: Barroco*, ed. BRUCE W. WARDROP-PEP (Barcelona: Critica, 1983), 631-657 (645).

²⁸ Concretamente la octava 52 con los cuatro primeros versos de la 53, y el llanto propiamente dicho, que ocupa desde la 58 hasta la 80.

solicita el casamiento con ella (28), y el de Fedra con Hipólito (29). Todo ello se presenta sazonado con abundantes intervenciones del autor condenando el engaño de Teseo (22-24), o con pasajes descriptivos, como el de la belleza de Ariadna (25-27), o con imprecaciones directas a la heroína (30). El enfrentamiento y la victoria sobre el Minotauro ocupan tan sólo las octavas 31 a 34. Tras su éxito, Teseo pide licencia para partir (35), y cae una gongorina noche en la octava 36:

La noche en tanto, pereçosa, y fria
De los montes deciende, levantados,
Y a la molesta ocupacion del día
Se niegan los mortales fatigados:
El vigilante Can solo se oía,
Acentos repitiendo mal formados,
En el silencio, que volando graues
Profanan tristes las noturnas aues.

Como vemos, ya estaba Salcedo Coronel anotando el *Polifemo* que vería la luz en 1629. El héroe ático se lleva a Ariadna (37). Continúan las peripecias del viaje (38-39) hasta el momento en que Teseo elige un lugar para la consumación de la ofensa (40), la isla de Naxos, donde los héroes desembarcan y se unen amorosamente (41-42). Como cualquier lector de Ovidio podía esperar, Teseo huye abandonando a Ariadna:

Callando al breve leño se reduce,
Y al viento fia el insidioso lino,
Que favorable a su traicion conduze
A la prudente patria elcrudo pino (43, vv. 1-4).

Se cierra entonces el segundo complejo narrativo, en el que se mantiene el equilibrio entre narración, discurso directo y descripción que venimos analizando.

A partir de la estrofa 44, comienza la tercera secuencia temática: Ariadna es su voz y su centro. La hija de Minos se encuentra aislada –nunca mejor dicho– en la escena poética. La descripción del alba en la octava 44 nos deja, otra vez, sabor a Góngora:

Ya la madre infiel de los horrores,
Que el ciego amante vanamente honora,
Huía de los nueuos esplendores
A la Region donde en tinieblas mora:
Los Canoros suaues Ruyseniores
Lisonjas preuenian a la Aurora,
Y soñoliento el labrador boluía
A las fatigas del prolixo día.

En ese nuevo día Ariadna se descubre sola (45), corre hacia el mar (46), llama a Teseo:

Al vago viento el nombre ingrato fia,
Thesseo llama, y a su pena fiera
Piadosas (obligando su desseo)
Las peñas repetian a Thesseo. (47, vv. 5-8),

sube a una montaña (48) y descubre una nave a lo lejos, que si bien es la de Teseo, es poéticamente la de Góngora:

Miró en fin (ó fue engaño del sentido,
Que aun la luz en el cielo era dudosa)
Romper las ondas del instable seno,
Alado pino de trayciones lleno. (49, vv. 5-8).

Tras una serie de comparaciones irrumpe en el poema el desasosiego de Ariadna que comienza invocando a Teseo (52-53), le hace señas luego (53-54) y, desolada (55), vuelve al albergue donde ha pasado la noche con el ingrato amante (56). Todo está preparado para el llanto (57). A partir de aquí, entre lágrimas y palabras tiene lugar el verdadero canto de Ariadna: el albergue (58), la isla y sus fieras (59-60), la ribera (61) son testigos e interlocutores mudos de su parlamento. Los reproches a Teseo se suceden alternados con las referencias a Creta, la consideración de lo nefasto del tributo, las airadas increpaciones a su propio sueño que dio pies al amante, y al viento que aleja su nave (63-80). Después de esta tercera secuencia, crucialmente dramática, 5 octavas de broche cierran el poema: aparece el siempre bienvenido Baco: «La alta Deidad que esplendidos honores / Glorioso en Nisa gratamente apura» (81, vv. 5-6), descubre a la bella Ariadna y le suplica que le otorgue sus encantos (82), ella «...sus brazos concede agradecida / Al noble Dios en inmortal sosiego» (84, vv. 3-4). Venus lubrica los amores de la bella cretense con un regalo de bodas: la corona forjada por Vulcano que Baco –ebrio de creación– transforma en constelación celeste (85) bajo la batuta inevitable de Ovidio.

Nosotros –ni dioses ni ebrios– no aspiramos a tanto. La *Ariadna* de Salcedo Coronel –poema rico y sugerente– no es una estrella brillante del firmamento literario. El universo tiene sus leyes y el estético no se hurta a ellas. Pero para no perder el hilo que nos saque del laberinto, para trazar el mapa de la poliédrica galaxia barroca, hay que tener en cuenta los planetas sin luz. Como la tierra, la obra de Salcedo es uno de ellos, del mismo modo que la de Góngora se acerca a la divinidad de Apolo.