

## El vocabulario afectivo en los poemas de Louise Labé (II)

«Tant de flambeaus pour ardre une femelle!» (S II, 11)

En una primera parte<sup>1</sup> hemos analizado los lexemas de **semantismo afectivo** en los poemas de Louise Labé. El resultado de los análisis muestra el predominio de uno de los aspectos de la isotopía afectiva dolor/alegría. El semantismo doloroso es muy superior en número y en calidad al resto del vocabulario afectivo. Presenta un elevado número de lexemas, sobre todo si tenemos en cuenta lo reducido de la obra de la poetisa, tres Elegías y veinticuatro Sonetos. Pero, sobre todo, ofrece una gran riqueza de matices en la expresión del dolor, que permiten estructurar este aspecto de la dicotomía y dividirla en constelaciones, formadas por lexemas nucleares y secundarios. Como contraste, el campo de la alegría se caracteriza por su pobreza semántica y el escaso número de sus ocurrencias, que impide todo intento de estructuración.

Tal diferencia formal está determinada por el contenido. Los poemas cantan esencialmente sentimientos amorosos dominados por la tristeza, el abandono, el alejamiento del amado. La alegría sólo aparece a través del recuerdo de épocas más felices o de la esperanza de su reanudación.

---

(1) «El vocabulario en los poemas de Louise Labé». *Archivum*, XXXI-XXXII. Universidad de Oviedo, 1981-2 (Pub. en 1984), págs. 113-131.

El análisis semántico, según la metodología adoptada, que es la aplicada por Pierre Bec en dos artículos que estudian el universo poético del dolor en Ventadour<sup>2</sup>, se ha limitado, en la primera parte de este trabajo, al análisis de los lexemas aislados y a su actualización en el texto. Pero estos lexemas no alcanzan la plenitud de su carga semántica sino en una unidad superior del discurso que actualiza su semantismo por un juego de contrastes o de similitudes. Unidades que pueden ser sintagmas, secuencias o enunciados, y en los que se acumulan los procedimientos para conceder al lexema nuclear dicha actualización. Con palabras de P. Bec:

«Malgré sa charge sémantique propre, le terme-clef ne réalise son plein effet de sens qu'intégré dans un énoncé à l'intérieur duquel, par un jeu d'opposition, de similitude ou de redondance, il fixe, ou au contraire dilue, son sémantisme fondamental»<sup>3</sup>.

Bec define el conjunto de dichos procedimientos acumulativos como *cadena sémica*, terminología que utilizaremos en nuestro análisis.

Un primer tipo, que parece más operativo en los trovadores, aunque existe en los poemas de Louise, es el *sintagma fijo*. Se trata de una estructura sintáctica fija, cuyos elementos lexemáticos son variables y cuyo semantismo resulta de la acumulación de ambos elementos. Aparece un primer modelo de estructura sintagmática formada por un verbo seguido por un lexema de semantismo doloroso. La carga semántica propia del verbo puede ser igualmente dolorosa o bien de un semantismo casi nulo que sólo se actualiza en el sintagma por el valor propio del lexema. La primera circunstancia aparece en sintagmas como *SOUFFRIR* + *lexema «doloroso»*, *ENDURER* + *lexema «doloroso»* (MAL, TOURMENT, etc.):

- «Qu'autant que moi tu souffres de martire.» (S XXIII, 14)  
 «J'endure mal tant que le Soleil luit.» (S V, 11)  
 «Et en plaisir maint grief turment j'endure.» (S VIII, 6)

(2) «La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XI, 44, 1968, págs. 545-572 y XII, 45, 1969, págs. 25-33.

(3) Art. c., XII, 45, pág. 25.

aunque, a veces, el lexema sólo alcanza ese semantismo doloroso por un empleo metafórico y en función de la actualización en ese sintagma fijo: ENDURER + FROIDURE:

«J'ay chaut estreme en endurant froidure:» (S VIII, 2)

El segundo tipo de sintagma verbal fijo lo constituye el verbo AIMER ligado a un adverbio de modo que modifica su significado, introduciendo un semantismo doloroso:

«Puis le voyant *aymer fatalement.*» (S XX, 5)

Otro modelo sintagmático lo proporcionan las intensivas que forman parte de un sintagma, sea nominal, sea verbal. Esta función puede ser realizada por morfemas cuyo valor propio es justamente la expresión de un refuerzo intensivo. Se trata de adverbios, como TANT, SI, BIEN, PLUS, y su empleo no difiere del habitual. Aunque a veces modifican toda una secuencia o un enunciado:

«Tant tu me tiens de façons rigoureuses.» (S XI, 6)

su empleo usual es la intensificación de un lexema:

«Tant de vertus qui te font estre aymé.» (S X, 9)

o de un sintagma:

«Donnant faveur a ma tant triste pteinte.» (S XII, 12)

Idéntica función pueden realizar los adverbios en -MENT respecto del sintagma verbal, si bien se diferencian, como es lógico, de los anteriores, en cuanto que su carga semántica es superior. En los poemas no son demasiado frecuentes estos adverbios intensivos:

«Predit me fut, que devait *fermement*  
un jour *aymer* celui dont la figure...» (S XX, 1-2)

El adjetivo puede ser también un simple intensivo. Es lo que Bec llama «adjetivo-expansión» y aparece sin duda en Louise Labé. Se trata de adjetivos semánticamente débiles, cuya misión no es otra que la de reforzar al sustantivo: GRAND, LONG, MAINT:

- «Tant lui semblait laide et avait grand'honte...» (E I, 108)  
 «Qu'en peu de tems feray grande conquete.» (S VI, 14)  
 «Son long travail et souci ennuius.» (S V, 4)  
 «Et en plaisir maint grief tourment j'endure.» (S VIII, 6)

Pero también aparecen adjetivos cuya carga semántica es mayor, y que añaden matices a la intensificación. Así ocurre en este ejemplo, en donde aparecen dos adjetivos con valor de intensificadores (en más o en menos grado):

- «Et decochant de son *extreme* forme  
 droit la tira contre ma tendre escorce  
*faible* harnois, pour couvrir la coeur.» (E III, 61-63)

Al contrario de lo que ocurre con la poesía medieval, la adjetivación en Louise Labé es bastante rica y merece un estudio más exhaustivo. Como Bec señala, y como ocurre con otros poetas trovadorescos o con los narradores, la adjetivación es muy pobre en la Edad Media, tanto en número como en carga semántica. Se trata de adjetivos de escaso contenido, muy repetidos y que, casi siempre, aparecen en fórmulas muy estereotipadas. Pero ese no es el caso de Louise: las ocurrencias del adjetivo epíteto son muy numerosas. Pero, además, utiliza adjetivos, en general, cuya carga semántica es importante, y ligados a los campos semánticos dominantes en sus poemas. Aun teniendo en cuenta este hecho, muchos de los adjetivos, pese a su contenido semántico, funcionan también como intensivos:

- «Et mon esprit en ce *mortel sejour*...» (S XIV, 12)  
 «Vents si cruels et tant *horrible orage*:  
 je croy qu'estaient les *infernaus arrets*.» (S XX, 12-13)  
 «N'aigrissez point leurs *pointes violentes*.» (S XXIV, 7)  
 «Et plus d'*estrange et forte passion*.» (S XXIV, 13)

Aunque muy poco utilizado, aparece un procedimiento de intensificación que consiste en la repetición de un término:

- «Et les tirant me fit *cent et cent bresches*.» (S XIX, 14)

Es posible introducir entre los intensivos la interjección, partícula vacía de semantismo en su esencia, pero cuyo fun-

cionamiento puede marcar una intensidad que se extiende incluso a todo un enunciado o a una estrofa. En los poemas de Louise sólo aparece la interjección HELÀS!, o su variante LAS!, cuyo origen es un adjetivo que, antes de lexicalizarse poseía un semantismo doloroso del que la interjección conserva un cierto valor que permite incluirla en uno de los polos de la isotopía. Ese valor, aun lexicalizado, aparece en los ejemplos reforzando el semantismo del contexto en el que está incluida:

- «Helas, en vain mon desir se lamente.» (E II, 8)  
«Las, te pleins tu? ça que ce mal j'apaise.» (S XVIII, 5)

A nivel de secuencia es posible incluir la sinonimia y la antonimia como procedimientos poéticos habituales. La recurrencia sinonímica es muy frecuente en la literatura medieval y, en especial, la secuencia de dos términos sinónimos. Es preciso, a mi juicio, precisar más lo que entendemos por sinonimia. Sabido es que la sinonimia perfecta no existe y que casi nunca dos vocablos poseen unos semas idénticos que permitan su conmutación en cualquier contexto sin alterar en lo más mínimo el mensaje. En consecuencia, la sinonimia de dos lexemas es el resultado de la coincidencia de alguno de sus semas, no de la totalidad. El emparejamiento sinonímico, en nuestro caso, vendrá condicionado por una identidad de semas parciales (dolorosos casi siempre) y no por una sinonimia total.

El procedimiento de emparejamiento sinonímico, como hemos dicho, es una de las constantes de la retórica medieval, no sólo en la lírica, sino en la narrativa, según creemos haber mostrado en un análisis de varias novelas del siglo XII<sup>4</sup>. La recurrencia no se limita, contra lo que Pierre Bec opina respecto a los trovadores, a proverbios, fórmulas fijas o arcaicas y procedimientos didácticos, sino que es casi constante, implica a lexemas muy diversos y se produce en distintos campos semánticos. Bec, citando a Dragonetti, afirma que son «unidades léxicas en expansión» más que sintagmas, y considera que las secuencias binarias están más o menos lexicalizadas. Si

(4) «Campos semánticos y recurrencia léxica en la narrativa francesa del siglo XII», *Medioevo Romanzo*, Nápoles, III, 1, 1976, págs. 66-84.

bien esta última afirmación es aceptable en ciertos casos, en general cuando la secuencia pertenece a una descripción estereotipada, no ocurre así en la totalidad de las secuencias sinonímicas.

En los poemas de Louise la iteración se produce esencialmente con el sustantivo y, casi exclusivamente, con los de semantismo doloroso. También son más frecuentes las recurrencias léxicas de tipo binario:

«De lamenter ma *peine* et ma *souffrance*.» (E I, 6)

«N'aurait pu s'attendre aux *chagrins* et *malheurs*.» (S I, 2)

«Mais quand mes *pleurs* et *larmes* entendrait...» (E II, 43)

En ocasiones estos emparejamientos están reforzados por otros procedimientos poéticos, tales como la aliteración:

«Et qu'as sanglots et soupirs résister.» (S XIV, 3)

Aunque más escasas, también aparecen secuencias sinonímicas verbales o adjetivas si bien los semas dolorosos no son tan claramente presentes:

«Bien que ta fole et volage inconstance.» (E II, 37)

«Mentir, tromper et abuser autrui.» » (E III, 25)

Las secuencias más complejas, de tres o más lexemas, son mucho menos frecuentes:

«Quand mes regrets, ennuis, despits et larmes.» (E III, 3)

Otro tipo de secuencia es el que Bec llama «secuencia rota»<sup>5</sup> y en la que los lexemas no pertenecen al mismo sintagma, sino a sintagmas diferentes. Es también posible considerar que este tipo de secuencia funciona en realidad a nivel de enunciado y así la analizaremos. Un problema similar se plantea con la antonimia. Reservaremos el nombre de *secuencia antonímica* para aquellos casos en los que los lexemas se oponen, en un mismo sintagma, por su contenido semántico, sin que ningún procedimiento morfológico o sintáctico refuerce la oposición. Es el caso de estos versos:

(5) Art. c., pág. 26.

- «Tu es seul tout *mon mal et mon bien.*» (E II, 81)  
 «Qui seul me peut faire *plorer et rire.*» (E, III, 99)

En un nivel superior de estructuración se sitúan los procedimientos que afectan a un enunciado y que presentan, además de los rasgos semánticos, una estructuración de secuencia máxima con relación a los tipos anteriores. Son procedimientos en los que un paralelismo estructural refuerza el semantismo, sea sinonímico, sea antonímico, de los lexemas o de dos sintagmas situados en idénticas posiciones de una cadena sémica. Se trata casi siempre, en las poesías que analizamos, de dos lexemas, sinónimos en mayor o menor grado, acompañados de un adjetivo. En un elevado porcentaje, estas secuencias aparecen en enumeraciones exclamativas:

- «O dous sommeil, ô nuit à moy heureuse!» (S IX, 9)  
 «Tristes soupirs et larmes coutumières.» (S III, 2)

El paralelismo estructural varía en estos casos, cuando se trata de dos sintagmas formados por adjetivo más lexema substantivo. El esquema más repetido es el que aparece en los ejemplos citados, es decir, ADJETIVO + SUBSTANTIVO / SUBSTANTIVO + ADJETIVO. Pero otras combinaciones se repiten también, como el esquema SUBSTANTIVO + ADJETIVO / ADJETIVO + SUBSTANTIVO:

- «O coeur felon, o rude cruauté!» (S XI, 5)

Más raramente, aparece una secuencia verbal con características similares:

- «Plus tu languiz, plus en as de souci.» (S XI, 12)  
 «Tant de vertus qui *te font estre aymé*  
 qui de chacun *te font estre estimé.*» (S X, 9-10)

La antonimia aparece, en secuencias complejas o enunciados, representada por procedimientos morfo-sintácticos que establecen un contraste entre términos neutros en sí mismos: voz activa / voz pasiva, forma afirmativa / forma negativa:

- «Tel n'ayme point, qu'une Dame aymera.» (E II, 85)

o por la acumulación de ambos procedimientos:

«Ores qu'elle ayme, elle n'est point aymee.» (E I, 112)

La antonimia también resulta de la oposición de dos sintagmas cuyos lexemas no son antonímicos en sí, pero que lo parecen a consecuencia del enunciado en el que están insertos:

«Et d'un doux mal douce fin esperer.» (S XII, 14)

Pero normalmente, la antonimia funciona dentro de un enunciado y es aquí donde más claramente expresa la polaridad DOLOR/ALEGRIA. La oposición se produce entre lexemas y subraya casi siempre la mezcla constante de ambos polos en la esencia misma del sentimiento amoroso. Es un sentimiento complejo, que es placer y sufrimiento a la vez, o que alterna ambas situaciones:

«Et pour plaisir, ennui saisir me vient.» (E II, 85)

«J'ay grans ennuis entremeslez de joye.» (S VIII, 4)

En algún caso, esta complejidad de sentimientos se expresa por una antonimia metafórica:

«J'ay chaut estreme en endurent froidure.» (S VIII, 4)

que a veces ni siquiera está representada por lexemas pertenecientes a la misma categoría gramatical:

«Priray la Mort noircir mon plus cler jour.» (S XIV, 14)

Los lexemas verbales son muy frecuentes en la antonimia: dos verbos que expresan una idea opuesta aparecen en paralelismo:

«Tout à un coup je ris et je larmoye.» (S VIII, 5)

El paralelismo antonímico más característico de la dicotomía lo constituyen los verbos VIVRE / MOURIR, que forman una oposición casi lexicalizada, por lo típica, desde la más antigua lírica; expresión suprema de la oposición ALEGRIA / DOLOR y, por ello, constante literaria, la dicotomía se repite varias veces en los poemas de Louise Labé, como en tantas obras literarias anteriores y posteriores:

«Ne vivant pas, mais mourant d'un Amour...» (E II, 91)



Todos los procedimientos analizados pueden acumularse, sea en estrofas, sea en un poema completo. La acumulación de sinónimos o de lexemas de semantismo doloroso se produce con frecuencia en una estrofa o en un enunciado:

«Lut, compagnon de ma *calamité*,  
de mes *soupirs* témoin irréprochable,  
de mes *ennuis* controlleur véritable,  
tu as souvent avec moy lamenté...» (S XII, 1-4)

en donde la acumulación de lexemas de semantismo doloroso está acentuada por la distribución estructural de los lexemas en posiciones paralelas de la cadena sémica. O en este verso de la primera Elegía que presenta igualmente un paralelismo de construcción y localización, además de un juego aliterativo:

«E *recitant tant* d'ennuis et douleurs,  
*tant de* despits, fortunes et malheurs...» (E I, 19-20)

Un tratamiento similar de acumulación puede reforzar la antonimia. La máxima acumulación aparece en el Soneto VIII, construido por completo sobre ideas opuestas. Este empleo de la antítesis es uno más de los recursos petrarquistas de que Louise, como todos los poetas de la escuela de Lyon, se sirve. Pero es preciso señalar que no se trata aquí de un plagio, ni siquiera de una imitación directa, sino de una inspiración y de unos procedimientos poéticos asimilados.

La antonimia se expresa por medio de la oposición ya citada como tópico en la lírica, VIVRE / MOURIR, desde el comienzo del soneto: JE VIS, JE MEURS, reforzada por oposiciones figuradas o metafóricas: JE ME BRÛLE ET ME NOYE (v. 1), CHAUD / FROIDURE (v. 2), JE SEICHE ET JE VERDOYE (v. 8); o bien por antonimias lexemáticas: MOLLE / DURE (v. 3), JE RIS ET JE LARMOYE (v. 5), ENNUIS / JOYE (v. 4), PLAISIR / TOURMENT (v. 6). Las oposiciones se producen en los dos cuartetos dentro de cada verso o incluso dentro de cada hemistiquio:

«Je vis, je meurs; je me brûle et me noye.» (v. 1)

mientras que en los tercetos la antonimia resulta de la contraposición de dos versos:

«Et quand je pense avoir plus de douleur,  
sans y penser je me treuve hors de peine.»

y, en el último terceto, entre los dos versos primeros y el último:

«Puis quand je croy ma joye estre certeine,  
et estre au haut de mon désiré heur,  
il me remet en mon premier malheur.»

Esta distribución antonímica con claros paralelismos nos lleva al análisis de los procedimientos poéticos, en los aspectos que se relacionan más directamente con nuestro trabajo. El paralelismo es el primero. Se trata, sin lugar a dudas, de un procedimiento eminentemente poético y no característico de una determinada época literaria, sino constante. Sin embargo, es posible afirmar que Louise Labé ha intuido cuál es el valor poético de este procedimiento y lo ha utilizado con frecuencia muy superior a otros contemporáneos. Sin pretender realizar un exhaustivo análisis de los paralelismos sintácticos, estructurales y fónicos, que nos alejaría de nuestro objetivo, sí trataremos de ver cómo la estructura de los poemas realza el vocabulario afectivo. Tomemos como ejemplo el Soneto II, que está construido, en sus cuartetos, por unos apóstrofes en los que el vocabulario afectivo domina:

O beaus yeus bruns, ô regars destournez,  
O chaus soupirs, ô larmes expandues,  
O noires nuits vainement atendues,  
O jours luisans vainement retournez:

O tristes pleins, ô desirs obstinez,  
O tems perdu, ô peines despendues,  
O mile morts en mile rets tendues,  
O pires maus contre moy destinez.

El paralelismo de construcción es claro: los dos primeros versos de cada cuarteto están compuestos por un sustantivo acompañado por una determinación epítetica, en tanto que los dos últimos los constituye un grupo de sustantivo y adjetivo seguidos, ya sea por un adverbio de modo (repetido), ya por un complemento, rematados en ambos casos por un participio.

Los dos primeros versos del primer terceto están formados por una enumeración, igualmente en apóstrofe:

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts:  
O lut pleintif, viole archet et voï:

Reforzando estas estructuras similares, los paralelismos fónicos juegan un papel igualmente importante. En el primer cuarteto la repetición de fonemas es constante: *BEAUS / BRUN*, *BEAUS / CHAUS*, *NUITS / NOIRES*, *NUITS / LUISANS*, *REGARS / LARMES*, *DESTOURNEZ / SOUPIRS / JOURS / RETOURNEZ*. Existe incluso una cierta rima interna: nasal (*BRUNS*) — fonema agudo (*SOUPIRS*) — fonema agudo (*NUITS*) — nasal (*LUISANS*), en los dos primeros hemistiquios y un paralelismo muy marcado, *REGARS / LARMES*, *VAINEMENT / VAINEMENT*, en los segundos hemistiquios.

En el segundo cuarteto los juegos de sonoridades se repiten: *TRISTES PLEINS / TEMS PERDUS*, *DESIRS OBSTINEZ*, *PEINES / DESPENDUES*, así como en los dos últimos versos *MILE MORTS EN MILE RETS* y *MILE MORTS / PIRES MAUX*. La aliteración refuerza aún más el último verso del terceto:

*Tant de flambeaus pour ardre une femmelle!*

y, muy especialmente, el último terceto, con aliteración en [t], [ã], [p] y [ø]:

*De toy me plein, que tant de feus portant,*  
*En tant d'endroits d'iceus mon coeur tatant...*

Este rápido análisis muestra que Louise Labé es plenamente consciente del carácter esencial del lenguaje poético y que sabe usar los recursos que la lengua le ofrece. Tanto la colocación de lexemas importantes por su sentido y su forma fónica en la cadena sémica y en la estructura de los versos, como su refuerzo por medio de la aliteración, le sirven para resaltar el vocabulario afectivo.

Paralelismos estructurales aparecen en muchos de los so-

netos: en los dos primeros versos de cada cuarteto en el Soneto III:

O longs desirs, ô esperances vaines,  
Tristes soupirs et larmes coutumieres...

O cruautez, ô durtez inhumaines,  
Piteus regars des celestes lumieres...

en el segundo cuarteto del Soneto IV:

Quelque travail, dont assez me donna,  
Quelque menasse et procheine ruïne:  
Quelque penser de mort qui tout termine...

Aparte del Soneto VIII, que ya comentamos a propósito de su carácter antinómico, aparecen estructuras paralelas en otros muchos casos: Soneto XI:

Tant tu me tiens de façons rigoureuses,  
Tant j'ay coulé des larmes langoureuses... (v.v. 6-7)

Soneto XII:

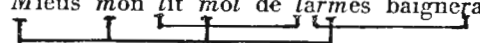
De mes soupirs témoin irreprochable,  
De mes ennuis controlleur veritable... (v.v. 2-3)

Soneto XVIII:

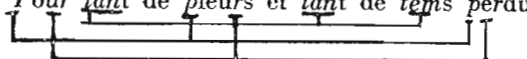
Donne m'en un de tes plus savoureux,  
Donne m'en un de tes plus amoureux... (v.v. 2-3)

Los ejemplos son muy numerosos y aparecen en casi todos los sonetos. La aliteración es también un procedimiento muy constante en todos ellos:

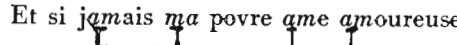
*Mieus mon lit mol de larmes baignera* (S V, v 7)



*Pour tant de pleurs et tant de tems perdu* (S VI, v. 10)



*Et si jamais ma povre ame amoureuse* (S IX, v. 12)



En estos versos, la aliteración subraya además el ritmo y la cadencia del verso. Se trata de aliteraciones más complejas,

ya que las que se producen en sintagmas o secuencias son todavía más frecuentes: *NOIRES NUITS* (S. II), *LARMES LANGOUREUSES* (S XI), *TANT TRISTE PLEINTE* (S XII), *SANGLOTS ET SOUPIRS* (S XIV) *PERMETS M'AMOUR PENSER* (S XVIII) *MIEL AMOUREUS* (S XXII), *POINTES VIOLENTES* (S XXIV).

Un último aspecto del lenguaje poético relacionado con el vocabulario afectivo es el de las imágenes. De nuevo es preciso reconocer que el repertorio de metáforas procede de Petrarca sin duda, aunque no en exclusiva. La tradición narrativa medieval, y no sólo la lírica, ha utilizado ya esas mismas metáforas de llamas, flechas, heridas, etc. y su origen hay que buscarlo en la influencia de Ovidio, según ha demostrado E. Faral en su documentado estudio sobre las fuentes latinas de la novela cortés de la Edad Media<sup>6</sup>. Las mismas figuras aparecen en la lírica cortés de los siglos XII y XIII y el libro de H. Binet, antiguo, pero aún válido, sobre el estilo de esa corriente lírica<sup>7</sup>, recoge un gran número de metáforas y comparaciones sobre esta temática. Se trata, en realidad, de una tradición literaria occidental, de lo que Julia Kristeva califica de «intertextualidad», y que Todorov explica por el hecho de que cualquier obra nace en un universo literario poblado por obras pre-existentes con las que se establece un juego de relaciones complejas<sup>8</sup>.

Una vez establecido el hecho de que Louise Labé no plagia, y aceptando el principio de que Petrarca ejerce sobre todos los poetas de esta época una profunda influencia, no parece necesario insistir, dado que los críticos que se ocuparon hasta ahora de Louise ya lo han hecho, entre otros y sobre todo D. O'Connor<sup>9</sup>, sobre lo que la escritora le debe al poeta italia-

(6) *Recherches sur les sources latines du roman courtois*. Paris, Champion, 1967.

(7) *Le Style de la lyrique courtoise en France aux XII et XIII siècles*. 1891, Slatkine Reprints, Genève, 1977, págs. 20 s.s.

(8) «Les catégories du récit», *Communications*, 8, 1966.

(9) *Louise Labé, sa vie et son oeuvre*. 1926, Slatkine Reprints. Genève, 1972, pág. 148.

La edición de los poemas utilizada es la de F. Zamaron. *Louise Labé, dame de franchise*, Paris, Nizet, 1968.

no. Abandonando pues el problema de las fuentes, nos ceñiremos al análisis de las figuras, tal y como aparecen en los poemas.

Tales figuras son muy constantes en la poesía de Louise, si bien la sinceridad que se desprende de su lamento y su valía artística les conceden un carácter diferente respecto a las de sus contemporáneos: raras veces suenan a falso, como en Maurice Scève o en Magny, y sólo en muy contados casos pecan de preciosismo.

Las metáforas que dominan, sin ningún género de duda, en los sonetos son las relativas al fuego, como resultado de un sentimiento amoroso. Al fuego se oponen el frío y el agua, que simbolizan un sentimiento doloroso, en especial el agua, que representa el llanto.

El vocabulario que comprende esta temática se compone esencialmente de sustantivos y verbos. La riqueza de este vocabulario afectivo metafórico es grande: respecto a los verbos, aparecen siete lexemas distintos, con varias ocurrencias cada uno: ALLUMER, ARDRE, BRÛLER, CONSOMMER, EMBRASSER, ENFLAMMER, ESCHAUFER. Todos ellos comparten ciertos semas idénticos y expresan, metafóricamente, un estado anímico resultante de la acción del amor:

- «De mon amour doucement t'enflamer.» (S X, v, 14)  
 «Le feu d'Amour tant soit il allumé.» (E III, v. 82)  
 «Tousjours brulay de sa fureur divine.» (S III, v. 3)

El amor como un fuego devastador que abrasa el alma es imagen que aparece una y otra vez:

- «Je n'ay qu'Amour et feu en mon courage.» (E III, v. 70)

representado a menudo por diversas manifestaciones metonímicas: la llama:

- «Faisait brûler de sa flamme mon coeur.» (E I, v. 2)

o las chispas:

- «N'en est sur toy volé quelque estincelle.» (S II, v. 14)

Una nueva imagen surge para expresar el sentimiento doloroso: el corazón es consumido por el fuego del amor:

«...L'autre bruler et d'Amour consommer.» (E I, v. 33)

y no quedan de él sino cenizas:

«...Trempe l'ardeur, dont jadis mon coeur tendre  
Fut en brulant demi réduit en cendre.» (E I, v.v. 21-22)

Idnéticos valores metafóricos son expresados por otros lemas íntimamente relacionados con el fuego. Son vocablos que designan distintas maneras de producir fuego, utilizados una vez más como metáfora del sentimiento amoroso o de sus efectos:

«Tant de flambeaus pour ardre une femelle!» (S II, v. 11)  
«Si j'ay senti mile torches ardentes.» (S XXIV, v. 3)  
«O mile morts en mile rets tendues.» (S II, v. 7)

Como en los aspectos de la sinonimia y la antonimia, la acumulación se utiliza con gran frecuencia. Es patente en casi todos los ejemplos ofrecidos hasta ahora: verbos y substantivos (BRULER / FLAMME, FLAMBEAUS / ARDRE, FEU / ALLUMER) o substantivo y adjetivo redundante (TORCHES ARDENTES). Tal acumulación se produce en un mismo verso o bien a lo largo de varios, como en este fragmento de la Elegía II, donde el fuego de amor inflama el corazón hasta consumirlo y dejarlo reducido a cenizas; pero cenizas bajo las cuales la brasa deja adivinar la pervivencia del amor, presto a surgir de nuevo si la actitud del amante cambia, a menos que la muerte ponga fin al sufrimiento y este epitafio, grabado en su tumba de blanco mármol, provoque el llanto del amado y calme su ardor:

«Par toy, ami, tant vesqui enflamnee  
Qu'en languissant par feu suis consume  
Qui couve encor sous ma cendre embrasee  
Si ne la rens de tes pleurs apaizee.» (E II, v.v. 101-4)

La antítesis del último verso se repite en otras ocasiones: una vez que el amante ha conseguido hacerse amar, el fuego del amor será apagado por el agua del desengaño y del olvido:

Qui couve encor sous ma cendre embrasee  
Si ne la rens de tes pleurs apaizee.» (E II, v.v. 101-4)

La antítesis del último verso se repite en otras ocasiones: una vez que el amante ha conseguido hacerse amar, el fuego del amor apagado por el agua del desengaño y del olvido:

«Mais maintenant que tu n'as *embrasee*,  
Et suis au point auquel tu me voulais,  
Tu as ta *flamme* en quelque *eau* arrosee,  
Et tu es plus *froit* qu'estre je ne soulais.» (S XVI, v.v. 11-14)

Otras metáforas afectivas están ligadas a un hecho de civilización. Se trata de referencias a instituciones o costumbres feudales que penetran en la literatura a través de la noción cortés del servicio de amor. Los lazos feudales representan la dominación del amor y la esclavitud del que ama:

«Leur coeur hautein, leur beauté, leur lignage,  
Ne les ont su preserver du *servage*  
*De dur Amour*:...» (E I, v.v. 57-59)

Mezclando vocablos bélicos y de servidumbre, Louise habla del amor y de su derrota amorosa en los siguientes términos:

«Amour s'en peut un jour rendre *vainqueur*,  
Et plus aurez lui esté *ennemies*,  
Pis vous fera, vous sentant *asservies*.» (E I, v.v. 51-53)

Este ejemplo nos encamina a un tercer tipo de metáfora, procedente también de Ovidio, frecuente en la lírica y en la narrativa medievales, y utilizada igualmente por Petrarca; nuevo ejemplo, así pues, de intertextualidad: las metáforas referidas a heridas o armas.

En los poemas de Louise son muy frecuentes y se inspiran en todos los tipos literarios anteriores: los combates contra el amor, los asaltos que éste emprende, el sitio al que somete al amado tienen también un carácter bélico:

«Tant plus qu'Amour nous vient fort *assaillir*,  
Plus il nous fait nos forces recueillir,  
Et toujours frais en ses *combats* fait estre.» (S IV, v.v. 9-11)



El corazón aparece como una plaza fuerte en cuyas murallas los asaltos del amor abren una brecha por la que penetrar:

«La *bresche* faite, entre Amour en la *pluce*.» (E III, v. 65)

Brechas que suponen otras tantas heridas amorosas:

«Et lui getay en vain toutes mes flesches  
et l'arc apres: mais lui les remassant  
et les tirant me fit cent et cent bresches.» (S XIX, v.v. 12-14)

La herida aparece de nuevo varias veces, a menudo en redundancia con otros lexemas similares:

«Qui fait plus tot une *playe* incurable.» (S XXI, v. 4)  
«Car je suis tant *navree* en toutes pars  
Qus plus en moy une nouvelle *plaie*  
Pour m'*empirer*...» (S III, v.v. 12-14)

El instrumento que produce estas heridas puede ser real. Se atribuye ese poder al amado representado por un aspecto corporal particularmente apto para estos menesteres, y que goza de una gran tradición literaria, como los ojos:

«Aussi Amour, par ces beaux yeux,  
Tu as meurtri ma poitrine innocente,  
Nourrie de ta chaleur, d'une telle *plaie*.» (S I, v.v. 5-7)

O, con pleno sentido metafórico, puede el instrumento estar representado por un lexema genérico:

«...d'Amour je voi les *armes*  
Dont il s'arma en venant m'*asaillir*.» (E. I, v.v. 26-27)

Pero, habitualmente, se trata de la imagen tradicional: el dios Amor, armado de arco y flechas que perforan el corazón de la víctima:

«Ou sont d'Amour les flesches dangereuses?» (S III, v. 3)  
«Qu'as tu trouvé, ô compagne, en ta voye,  
Qui de ton arc et flesches ait fait proyé?» (S XIX, v.v. 9-10)

Es también el Amor quien reprocha a Louise su inclinación juvenil hacia el ejercicio físico, el combate y el saber, con ol-

vido de los placeres amorosos, y quien la amenaza con su irresistible poder. Bajo su apariencia tradicional de dios armado de arco y carcaj, ataca la resistencia de la joven:

«Ainsi parlait et tout eschaufé d'ire  
Hors de sa *trousse* une *sagette* il tire,  
Et decochant de son extreme force,  
Droit la *tira* contre ma tendre escorce.» (E. III, v.v. 59-62)

La misma imagen sirve, no ya para el Amor en abstracto, sino para los amantes. La indiferencia de Louise hacia sus enamorados la convierte en un instrumento de ataque. Son ahora los ojos de la joven los que hieren a esos desdichados con los rayos/flecha que proyecta sobre ellos:

«C'estait mes yeus, dont tant faisais saillir  
De traits, à ceus qui trop me regardaient,  
Et de mon arc assez ne se gardaient.» (E I, v.v. 28-30)

De nuevo, arcos y flechas aparecen al narrar su encuentro con Diana en el espesor del bosque, cuando la diosa interroga a Louise sobre la utilización que ha hecho de los atributos guerreros del amor, (versos citados ya, S XIX, 9-10), a lo que la joven responde expresando metafóricamente la inutilidad de sus esfuerzos:

«Et lui getay en vain toutes mes flesches  
Et l'arc apres; ...» (S XIX, v.v. 12-13)

Ambas referencias tradicionales, fuego y armas, se mezclan a veces en una doble metáfora:

«Qu'encor Amour sur moy son arc essaie,  
Que nouveaus feus me gette et nouveaus dars.» (S III, v.v. 9-10)

Otros tipos de imágenes son mucho menos frecuentes. Así ocurre con las referidas al llanto y a los fenómenos meteorológicos:

«...Dont mes deux yeus sont sources et fontaines.» (S III, v. 4)  
«Mais quand je voy si *nubileus aprets*,  
Vents si cruels et tant horrible orage...» (S XX, v.v. 11-12)

En casos ya más aislados, aparece la tristeza amorosa como un naufragio o como un fardo:

«Qui de si loin m'ourdissaient ce naufrage.» (S XX, v. 14)  
 «Alors ton faix plus aisé me sera.» (E III, v. 103)

La metonimia aparece con menor frecuencia, al representar al Amor por sus efectos:

Pouvoir fuir par ce moyan *ma flame.*» (E III, v. 48)

mientras que las comparaciones son muy escasas y casi siempre tópicas o banales:

«Que plus cruels que tigres.» (E II, v. 35)

Sólo tres casos presentan un desarrollo más complejo de la comparación, siempre dentro del aspecto que nos atañe. En uno de ellos, la suerte cruel la asemeja a aquel que es:

«...blessé par le dard d'un scorpion» (S I, v.v. 9-10)

en otro, sus brazos estrechan al amado como la hiedra se enlaza al tronco del árbol y se hace una con él; imagen muy literaria, que recuerda, entre otros motivos, la leyenda de Tristán e Isolda que es el tema del «Lai du Chèvrefeuille» de Marie de France en el que la madreselva, entrelazada al tronco del ave llano, simboliza la perennidad del sentimiento que une a los desdichados amantes. En Louise, como en Marie, la imagen se relaciona con la idea de la muerte:

«Si de mes bras le tenant acollé,  
 Comme du Lierre est l'arbre encercelé,  
 La mort venait, de mon aise envieuse...» (S XIII, v.v. 9-11)

O bien, en un último ejemplo, cuando espera el retorno de su amigo como el siervo anhela la libertad y el navío añora el puerto de origen:

«D'un tel vouloir le serf point ne desire  
 La liberté, ou son port le navire,  
 Comme j'atens, hélas, de jour en jour,  
 De toy, Ami, le gracieus retour.» (E II, v.v. 1-4)

Hemos trazado un repertorio de cadenas sémicas, estructuras sinonímicas o antonímicas e imágenes que completa el análisis de las constelaciones sémicas realizado en el artículo precedente. Tras este estudio, cremos estar en situación de afirmar que el vocabulario afectivo domina totalmente el lenguaje poético de Louise Labé, apoyado por procedimientos estructurales y sintácticos, y reforzado por procedimientos puramente poéticos, tales como la aliteración y el ritmo. También parece clara la utilización constante de la retórica tradicional.

Aun concediendo que muchos de los temas, procedimientos e imágenes en los que sus poemas se basan corresponden a la moda del momento, también es preciso admitir que en Louise pierden todo carácter retórico para convertirse en un canto personal. Si Louise está influida por Petrarca, como sus contemporáneos, en los recursos poéticos, en los temas y en las imágenes, poco hay de platónico y de retórico en su poesía: es el eco de una pasión real, carnal, sensual casi siempre. La moda, la tradición literaria son compensadas por la sinceridad del sentimiento. Por eso su poesía, aún viviendo de una herencia cultural, es original. Por eso, también, en una época de convenciones y de petrarquismo, su poesía es personal y real: no canta al amor porque el hacerlo sea una moda; canta sus esperanzas de enamorada, su gozo espiritual y físico de amante, su dolor de abandonada. Y por todo ello, en fin, su poesía, pese a su brevedad, es una de las obras cumbres de la lírica amorosa del Renacimiento francés.

M.<sup>a</sup> AURORA ARAGÓN FERNÁNDEZ  
Universidad de Oviedo