

TRADUCIR A LOUISE LABÉ

CARIDAD MARTÍNEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

I Presentación

La historia de esta traducción está ligada a épocas y circunstancias muy gratas de la mía. Había realizado varios años atrás una tesis de licenciatura sobre Louise Labé (con tanta satisfacción como esfuerzo por mi parte), que me había dado ocasión de anudar vínculos duraderos con obras y personas cuya memoria no me ha abandonado aún. Por ello, cuando volví tras una ausencia a lo que había sido mi crisol académico, recibí con júbilo el encargo de mi compañero Alain Verjat, a la sazón codirector de la colección “Erasmus” de textos bilingües, para realizar la edición completa de la obra de Louise Labé. Creo, pues, que las condiciones fueron ideales: me creía capaz (lo digo sin falsa modestia), y rebosaba de entusiasmo. Recibí una remuneración en bloque por todo el trabajo en su conjunto (introducción, revisión del texto, traducción, notas y bibliografía, amén de una cronología de la época y una selección y traducción de juicios antiguos y modernos sobre la autora y su obra). Pero esta remuneración, en su momento aceptable aunque hoy parecería escasa, no condicionó en absoluto (como se desprende de lo dicho anteriormente) el tiempo dedicado a ello.

Respecto de mi actitud hoy respecto de la traducción de que se trata (relación crítica con la obra, posible complicidad con el autor, etc.), debo hacer algunas consideraciones que son producto de mi historia profesional posterior, fruto de una práctica de la enseñanza y de la crítica, tanto de la literatura como de la traducción. Son cuestiones que me parecen importantes en relación con el funcionamiento del lenguaje literario en general, y que constituyen una de las dificultades en su traslado de una lengua a otra.

Las plantearé sucintamente con ayuda de dos conceptos, el de clasicismo, del que precisamente tratamos aquí, y el de correspondencias. Llamamos clásicas a aquellas obras que consideramos importantes y antiguas; también les atribuimos la armonía y el equilibrio, lo cual no hay por qué interpretar ni como regularidad ni como transparencia, sino como síntesis admirable de múltiples aspectos. Su riqueza de planteamientos ha sido capaz de seducir a ideologías enfrentadas, a posiciones estéticas y morales alejadas entre sí.

La cuestión de las correspondencias puede representar una dificultad a la hora de traducir, y es por ello que creo vale la pena detenerse en el concepto. Si

alguna especificidad hemos de conceder a la obra literaria, quizá sea su carácter unitario como texto: unos límites dentro de los cuales la trama formal en que consiste es autónomamente significativa. Es decir, que si bien alarga sus hilos *fuera* (al lenguaje y referencias del autor, por una parte, y a los del lector por otra), éstos están trabados *dentro* mediante una cohesión particular que globaliza su función y les confiere su propio sentido. Es esta cohesión la que permite hablar de “correspondencias”, esas resonancias no explícitas que la afinidad entre los signos crea. No son siempre perceptibles por igual, y nada nos asegura que el autor las haya buscado conscientemente (y en el caso de los clásicos no podemos ir a preguntárselo). Pero están en el texto, cuya riqueza y polivalencia lo ha convertido precisamente en clásico. Pueden bastar unos acordes para suscitarlas, pero hace falta un oído sensible para captarlas. Y ello a todos los niveles lingüísticos, incluido el semántico (y no sólo al fonético), puesto que la “forma” los engloba a todos. Lo que ocurre es que no coinciden en las diversas lenguas. De ahí el riesgo que corre toda traducción de embrollar las pistas, ya sea borrándolas, ya sea creando otras nuevas. El traductor es el primer lector, y su intervención no debería empobrecer las potencialidades de lectura del texto, aquella energía seminal que ha hecho de él un clásico (“O vis superba formal”, decía Johannis Secundus en sus *Basia*, Lyon, 1539).¹

Para acabar esta presentación, diré que la edición bilingüe es una gran ventaja, aunque, por otra parte, no permite esquivar nada: el texto original está ahí presente para proclamar sus derechos. Las notas son útiles para aclarar referencias culturales y dificultades lingüísticas, pero también ponen de manifiesto las limitaciones del traductor.

Buena parte de la adhesión que suscita Louise Labé (que ha superado el tiempo mejor que muchos de sus contemporáneos), es atribuible a la limpidez de su estilo, a la inmediatez con que transmite sus emociones e ideas. Diríase pues que es fácil. Pero subsisten en su obra oscuridades que resisten a la explicación (véase Giudici 1986), y no sólo a la traducción. Afortunadamente, como buen clásico, ha sobrevivido a todos estos avatares: “el idioma esencial del poema, la pieza musical, la pintura o la escultura, es el de la supervivencia” (Steiner 1991: 66).

II Textos

1 El teatro y el foro

El *Débat de Folie et d'Amour* (que termina con una sentencia areopagita e invierte el rango de la pareja protagonista en la fórmula final, “Fin du Debat d'Amour et de Folie”²), es una pieza cuya ironía erige la ambigüedad y la

1. Traté de algunas del *Débat* de Louise Labé en otra ocasión (Martínez 1990), por lo que hoy en cambio he elegido otro aspecto para el comentario. Lo tendré sin embargo presente al hablar de los poemas.

2. Así me lo hizo notar Françoise Charpentier en el coloquio de Clermont-Ferrand, en apoyo de mis tesis. La fórmula no se recoge en mi edición, pero véase Labé 1981: 93.

tolerancia en valores de civilización, lo que permite hablar de una Louise Labé montaigniana *avant la lettre*. Traducido es cuestión, sobre todo, de encontrar el tono, entre coloquial y retórico. Se trata de una obra dramática, un diálogo con acción y diversos personajes, perfectamente representable, una pieza teatral basada en el esquema “crimen y castigo” (conceptos que resultarán diluidos en su conclusión), y cuyo último acto consiste en la escenificación del juicio, lo que introduce una nueva dimensión teatral en el texto, con la actuación de los dos abogados ante el público y el juez. Es a la vez un juguete escénico, una farsa, una fábula mitológica y un tratado sobre el amor en forma de diálogo humanista, en que pueden verse también pinceladas costumbristas. Pero es sobre todo un juicio, en el sentido jurídico y legal, lo que articula la obra formal y temáticamente. A un lenguaje sencillo y directo une la retórica en su sentido más estricto: el *ars suavioria*, el lenguaje del foro, sus términos y formulismos específicos, el tono elevado de la argumentación, la dialéctica hábil y sutil, el razonamiento y el sofisma, forman parte de la obra en la misma medida que la espontaneidad, el coloquialismo y la oralidad emotiva.³ El pasaje que propongo es un ejemplo de los rasgos estilísticos mencionados, y me permitirá dar alguna muestra de soluciones insatisfactorias por mi parte.

Hay en él preguntas retóricas (con una empieza: “Et qui est celuy des hommes [...]?”), en una serie que prosigue más allá del corte propuesto), frases sin verbo y una larga enumeración (“Et lors à beaux gros bonnets gras de deus doits d’espais...”, que culmina en “gens plus fades à voir qu’un potage sans sel à humer”⁴), así como elipsis.

Estamos hacia la mitad del parlamento de Apolo, cuando éste estaba hablando de la “afeccion naturelle, que tous avons à aymer”, y de cómo “nous nous sentons enclins” al amor (pp. 140-142). Es ahí donde se mencionan, como autoexcluidos, esos “Mysanthropes, et Taupes cachees sous terre, et enseveliz de leurs bizarries” (que, por cierto, yo no creo haber traducido muy bien: el sentido sí, pero no el giro), descritos con “visage de mauvaise rencontre” y sintetizados como “Loups garous” (párrafo 55), todo muy efectivo y efectista. Tras de lo cual hace una elipsis muy interesante, a la que no di el valor que merece: “S’il m’estoit licite, je vous les depeindrois, comme je les voy descrire aus hommes de bon esprit. Et *neanmoins* il vaut mieus en dire un mot, à fin de connoitre combien est mal plaisante et miserable la vie de ceux qui se sont exemptez d’Amour.” El subrayado es mío, porque ese “neanmoins”, que significa literalmente “no obstante”, o “sin embargo”, me debió de parecer una

3. En ese aspecto jurídico coincidimos en fijarnos Christiane Lauvergnat-Gaignère y yo en nuestras respectivas comunicaciones al coloquio de Clermont-Ferrand.

4. Puede verse otro ejemplo de cómo el estilo es muy importante para dar la imagen de teatralidad de foro, en mi p. 150, párrafo 78, en que figuran frases sin verbo, hasta el “puis force excuses” que lo concluye, y a lo que sigue un “Brief...” (inicio del párrafo 79): para hallar un verbo del que puedan depender esas frases que no lo tienen, hay que remontarse muy arriba (y quizá es mejor no hacerlo, porque huelga).

torpeza (algo así como “era de noche y sin embargo llovía”, ya que no introduce una idea contradictoria con la anterior), cuando en realidad no lo es, sino que supone la elisión de un paso en el discurso (algo así como que “aunque he dicho que no voy a hacerlo, sí diré algo”, truquillo semejante al de la preterición). Un paso no sólo en el discurso del hablante, sino en el que se insinúa en el oyente. Cosa muy lógica tratándose de un parlamento ante un auditorio, y en que se supone además que el gesto y la prosodia acompañan al lenguaje, y hacen de mucho efecto esa elisión. De ese efecto buscado por el orador, la prueba vendrá, teatralmente, después, cuando uno de los breves pasajes narrativos (que hacen las veces de didascalias) indique el “*fremissement*” de compasión por las víctimas e indignación por el reo que recorre a los oyentes, así como que Júpiter, con un gesto, les indica silencio. Ese “gesto” (véase el concepto brechtiano), está indicado con estas palabras: “par une magesté Imperiale”.⁵ Es decir, una actitud (y no sólo un ademán). Una actitud majestuosa e imponente, de mando y de poder.⁶

En esa misma frase del “*neanmoins*” hay otra cuestión dudosa, pero me parece irrelevante. Es la partícula anafórica “en”, que yo he traducido por “de ellos”, interpretándola como referida a los “*Misántropos y Topos, ocultos bajo tierra*”, que “no necesitan amar”. Me pregunto si no se referirá más bien a la pintura que él haría a partir de su descripción por hombres de ingenio; en tal caso, la anáfora, en la traducción, debería estar en singular. Pero, como digo, la cuestión no me parece importante, y hoy más bien me inclinaría por hacer desaparecer ese partícula en la traducción (“Pero sí que diré algo”, o “Pero es mejor que diga algo”).

No me parece tampoco perfectamente resuelta la frase, tan gráfica y concisa, “*se couchent en chapon le morceau au bec*” (fin párrafo 56) En mi traducción queda algo debilitada la imagen, porque suprime el “pico” y emplea más palabras.

Poco más abajo hay otra frase sin verbo que no pude respetar así: “*Et lors à beau gros bonnets gras...*” (párrafo 57). Mi traducción dice: “Y entonces

5. Y aquí tengo que confesar que no sé por qué no figura en mi traducción frase tan importante (Labé 1976: 160-161). Ignoro si me lo comí yo o el tipógrafo.

6. También es muy de efecto, muy de retórica de foro, una frase que dice: “*ce lieu seroit long qui voudroit le traiter comme il meriteroit.*” (Mi p. 152, final del párrafo 82.) Se trata de un pasaje precioso sobre la relación del amor con el arte, y concretamente con el lenguaje y la poesía, y se acaba de mencionar a Virgilio como cantor de “los amores de la Dama de Cartago”. Pertenece también -*on s’y attendait bien*-, al parlamento de Apolo, que se la sabe muy larga -aunque no tanto como Mercurio, como se verá después-. Pues bien, a esta expresión efectista le sigue, por cierto, una adversativa, “*Mais*” (inicio del párrafo 83), que, como el “*neanmoins*” al que nos estábamos refiriendo, también supone una elipsis: la idea expresada ahora no contradice la anterior sino que la ratifica, y en cambio la contraposición supone un hipotético “Pero permítaseme por lo menos decir”, o “Pero aunque no me sea permitido extenderme, no se me negará que...”.

los veréis con su buena cofia grasienta”, donde el “los veréis” es un *pis aller*, y una compensación: poner un verbo porque no se me ocurre otro remedio, y restituir la teatralidad mediante el gesto (meramente lingüístico) de señalar a la imaginación lo que no está presente.

En ese mismo párrafo, una cuestión de léxico, “excremens”, corre peligro de resolverse mal. Yo traduje “escupitajos”: había que optar por un tipo de excreción, y ésta era la más verosímil.

En el párrafo siguiente, el 58, siguen las frases sin verbo, y yo no supe resolverlas tal cual en todos los casos: donde dice “Un lever pesant” puse “Levantarse les cuesta”, aunque luego seguí con la serie sin verbo. Y es en medio de ella donde aparece una expresión que ahora me parece problemática: “plus de fourrures et pelisses”. No sé si lo entendí bien, pues traduje “vengan pieles y pellizas”, pero hoy me pregunto si ese “plus de” no será más bien de privación.⁷

Insisto, para terminar, en que todo esto es muy teatral, muy declamatorio, ante un público que es para la ocasión el juez y/o el jurado.⁸

2 Música y poesía

El soneto XII es una buena muestra de la poética de Louise Labé. El destinatario es el laúd, no sólo instrumento y compañero para el canto, sino en total interacción con el lirismo de la autora. En la época tenemos varias muestras de interpelaciones poéticas al instrumento musical, lira o laúd (que no tienen la misma función, véase Tetel 1988). En la importancia de la música para la poesía (en sentido real y metafórico) no vale la pena insistir. Pero sí en el hecho de que tiene una presencia importante en la formulación de la poética por parte de Louise Labé, que distingue entre el amor vivido y el amor cantado, como emanando de una misma realidad pero en tiempos muy bien diferenciados (véase al respecto la Elegía I, su primer poema). La práctica musical (si no la teoría, véase McClelland 1988) tiene una gran presencia en el Lyon de nuestra autora. Y no olvidemos que ella misma era llamada “la dame au luth”.

7. Cf. el “plus de devoir, plus de vertu...” de *La princesse de Cleves* (París, Les Belles Lettres, 163), cuando la protagonista, hacia el final de la novela, piensa -casi me atrevería a decir que en estilo indirecto libre- que nada la separa ya de su amante, y sin embargo está ya acercándose a la decisión final del rechazo.

8. No puedo por menos de pensar en la teatralidad de los juicios que tan explícitamente evoca un Simenon (véase, por ejemplo, *Les témoins* o *Lettre à mon juge*). Nuestra experiencia personal sobre pleitos quizá no sea muy grande (vade retro: cf. la maldición popular “Pleitos tengas y los ganas”). Pero sí nuestra experiencia de lectores y de aficionados al cine, donde el género es abundante (el *trial*, combinado o no con el *thrilling*). Sin ir más lejos, y por no citar precisamente obras maestras, sino un ejemplo próximo, véase la película de 1994 dirigida por Heywood Gould con el título de *Trial by jury* (no conservado en la versión española, “Traición al jurado”), en que ese aspecto teatral (que se propone obtener un resultado) tenía una importancia relevante.

Por ello lamento no haber entendido el lenguaje musical que contenía el soneto en cuestión, estropeando así todo su sentido: desapareció, junto con los términos musicales específicos, el juego interpersonal entre el ‘tú’ y el ‘yo’ líricos -aquí la poetisa y su laúd-, en una experiencia común, una especie de *pas de deux* bellísimo. Diré en mi descargo (aunque no me basta para consolarme), que no era fácil, y que a la mala interpretación contribuyeron no sólo las dificultades léxicas, sino otras ortográficas, morfológicas y sintácticas que el soneto contiene.

Todas ellas deben tenerse en cuenta conjuntamente y en el contexto global del poema. Comienzan en el verso 8 (antes, lo único a destacar sea quizá la correspondencia “lamenté”, v. 4, y “lamentable”, v. 7, fácil de mantener en castellano con “quejas”, “quejumbroso”), “Feignant le ton que plein avoit chanté”, donde encontramos varias. El primer término llama a engaño por la acepción moderna y corriente del verbo *feindre*, ‘fingir’, que no es pertinente aquí sino en el sentido artístico de ‘representar’ (del latín *fingere*, hacer con los dedos, formar, esculpir, plasmar; y así podía verse en la época, tras el nombre del autor en alguna obra pictórica, “finxit”); “plein” debe entenderse como ‘tono mayor’, y no como *plainte*, que si bien es posible ortográficamente, no tiene sentido en el contexto.⁹ El significado es pues el de ‘pasar o cambiar al tono menor lo que estaba siendo cantado en tono mayor’. Subsisten sin embargo dos dificultades. Una es puramente de léxico en español: el original no habla ni de ‘mayor’ ni de ‘menor’, sino que emplea otros términos, y uno, además, en forma verbal (*feignant*); quizá serviría ‘modular’, pues que la modulación indica el tránsito efectuado al pasar de un tono o un modo a otro (y parece que fue absolutamente desconocida antes de la mitad del siglo XVI). Pero la otra es mucho más importante para el sentido, pues es de orden sintáctico, y su solución pasaba (en lo que yo conozco hasta ahora) por suponer un error del texto, en el que habría que leer “avois” (véase Labé 1981: 181; 1983: 181; y 1986: 127; y Giudici 1986: 97-98). Esto es algo a lo que me cuesta trabajo resignarme: ¿cómo es posible que se les pasara por alto en dos ediciones (1555 y 1556), ambas de Jean de Tournes, asesorado por humanistas de la talla de Peletier, cuya reforma ortográfica acogió, como muestra precisamente la obra de Louise Labé, de un indudable refinamiento tipográfico? He estado dándole vueltas a las posibilidades del texto, y creo haber dado con la solución: si aceptamos “que” en forma de complemento directo, no cabe duda de que “le ton” (su antecedente) no puede ser sujeto de “avoit” (de ahí que los críticos sugieran “avois”). Pero, ¿por qué no buscarle otro sujeto? No hay que ir demasiado lejos para encontrar uno posible, el “son delectable” (v. 6, en la misma frase). El sentido literal sería en tal caso: “que cuando yo empezaba

9. A mi mala interpretación quizá contribuyeran los glosarios de dos ediciones que tenía entonces entre manos, donde dice: “plein, pleinte: plainte”; “feindre”, en cambio, no figuraba en ninguno de los dos.

algún son delectoso,/tú lo volvías de pronto quejumbroso,/modulando el tono que él había cantado en mayor”. Lo cual me parece muy verosímil.

Pasando al sexteto, también a la realidad musical hay que adscribir el v. 10, “tu te destens et si me contrains taire” (ese “si” es tónico, es decir, consecutivo y no condicional, como ya habrá advertido el lector); *destendre* es lo contrario de tensar, lo que, si probamos en un instrumento, veremos que no supone en absoluto desafinar o sonar destempladamente, sino pasar a un acorde más melancólico; a falta de término específico, conservaría hoy “languideces”. En cuanto a *contraindre*, aunque sea verbo común de obligación, es perfectamente coherente con el sentido musical de este soneto, puesto que la música tiene sus propios requisitos y exigencias, y cada paso condiciona los siguientes.

Quedan por analizar dos ambigüedades que se encuentran en el sexteto. La primera es el “si te veus” del v. 9, que debe ser entendido como “si je te veux”, mientras que yo lo entendí como “si tu te veux”. La ambigüedad aún hoy existente entre la 1ª y 2ª persona en esa forma verbal (que alcanza también a otras en la pronunciación moderna, lo que obliga al uso del pronombre sujeto como desinencia por delante) lo hacía posible; pero el resultado era confuso y sin sentido. La segunda, en cambio, es más sutil: el cuarteto final (la *pointe* del soneto), contiene dos gerundios, cuyo sujeto es sin duda ‘tú’ (pero véase el “commençant” del v. 6, donde era ‘yo’) y un posible anacoluto, puesto que el sujeto del verbo principal (“suis contrainte”, v. 11) no es el mismo, sino ‘yo’. No me atrevo a hablar de una ambigüedad preconcebida,¹⁰ pero sí de que tal es el efecto resultante, que refuerza la impresión de dúo entre la poetisa y su laúd, adaptándose y condicionándose mutuamente. Hoy creo en la importancia de este soneto XII como tácita enunciación por parte de Louise Labé de una poética según la cual los instrumentos y el autor son mutuamente determinantes. Por eso debo concluir que, aunque en esos últimos versos la interpretación literal pueda aceptarse como correcta, la desaparición de esas concordancias formales destruye asociaciones semánticas de igual o más valor que las acústicas en poesía. Al constatar una vez más hasta qué punto es problemático traducirla (y quizá más en una forma tan constrictiva como la del soneto: véase Jost 1980), me gustaría rendir homenaje a quienes tienen el don del ritmo además de la clarividencia lingüística.¹¹

10. Cf. el “descendis” de su conciudadano Maurice Scève en su *Délie*, v. 4 del *dirzain* XXII.

11. Entre otros que comparten ese mérito, me gustaría citar aquí, porque está presente y por la amistad que me une a ella, a Pilar Gómez Bedate, cuyo trabajo uso a veces en clase como ejemplo.

LOUISE LABÉ, *Œuvres (edición de 1556)*. Edición bilingüe de Caridad Martínez, Barcelona, Bosch, 1976.

Débat de Folie et d'Amour (p. 142)

(53) Et qui est celui des hommes, qui ne prenne plaisir, ou d'aymer, ou d'estre aymé? Je laisse ces Misanthropes, et Taupes cachees sous terre, et enseveliz de leur bizarries, lesquels auront de par moy tout loisir de n'estre point ayez, puis qu'il ne leur chaut d'aymer. (54) S'il m'estoit licite, je les vous depeindrois, comme je les voy descrire aus hommes de bon esprit. Et neanmoins il vaut mieus en dire un mot, à fin de connoitre combien est mal plaisante et miserable la vie de ceux, qui se sont exempez d'Amour. (55) Ils dient que ce sont gens momes, sans esprit, qui n'ont grace aucune à parler, une voix rude, un aller pensif, un visage de mauvaise rencontre, un œil baissé; creintifs, avars, impitoyables, ignorans, n'estimans personne: Loups garous. (56) Quand ils entrent en leur maison, ils creignent que quelcun les regarde. Incontinent qu'ils sont entrez, barrent leur porte, serrent les fenestres, mengent sallement sans compagnie, la maison mal en ordre: se couchent en chapon le morceau au bec. (57) Et lors à beau gros bonnets gras de deus doits d'espais, la camisole atachee avec esplingues enrouillees jusques au dessous du nombril, grandes chausses de laine venant à mycuisse, un oreiller chauffé et sentant sa gresse fondue: le dormir acompagné de toux, et autres tels excremens dont ils remplissent les courtines. (58) Un lever pesant, s'il n'y a quelque argent à recevoir: vieilles chausses rapetassees: souliers de paisant: pourpoint de drap fourré: long saye mal ataché devant: la robbe qui pend par derriere jusques aus espauls: plus de fourrures et pelisses: calottes et larges bonnets couvrans les cheveux mal pignez: gens plus fades à voir, qu'un potage sans sel à humer.

Disputa de la Locura y el Amor (p. 143)

(53) ¿Y qué hombre hay que no encuentre placer en amar o en ser amado? Paso por alto a esos Misántropos, y Topos, ocultos bajo tierra, enterrados en vida por sus extravagancias, que por lo que a mí respecta pueden estar tranquilos que no los querrá nadie, puesto que ellos no necesitan amar. (54) Si me fuera dado, os los pintaría, como he visto describirlos a hombres de agudo ingenio. Os diré por lo menos algo de ellos, para que conozcáis cuán poco placentera es, y miserable, la vida de quienes se han sustraído al Amor. (55) Dicen que son personas tristes, sin ingenio, que no tienen gracia ninguna para hablar, de voz brusca, andar ensimismado, con cara de fantasma, y con los ojos bajos; miedosos, avaros, despiadados, ignorantes, sin cariño por nadie: hombres-lobos. (56) Cuando entran en su casa, temen que alguien les mire. Y en cuanto están dentro, barran la puerta, cierran las ventanas, comen cualquier cosa y de cualquier manera, y solos, con la casa hecha un asco. Se acuestan con las gallinas, con la comida en la boca. (57) Y entonces les veréis con su buena cofia grasienta, con dos dedos de mugre, y el camisón atado con imperdibles oxidados hasta debajo del ombligo, gruesas calzas de lana que les llegan a medio muslo, y un almohadón recalentado y maloliente a grasa derretida; con el sueño interrumpido por los golpes de tos, y los escupitajos con que salpican las cortinas. (58) Levantarse les cuesta, a no ser que tengan que ir a cobrar algo; viejas calzas remendadas; zapatones de campero; jubón de paño basto; largo sayo mal atado por delante; y la toga colgando por detrás sobre los hombros; vengan pieles y pellizas; solideos y amplios bonetes tapando los cabellos mal peinados: son personas con aspecto más soso que el humo de un guiso sin sal.

Sonnets, XII (p. 260)

Lut, compagnon de ma calamité,
De mes soupirs témoin irréprochable,
De mes ennuis contrôleur véritable,
Tu as souvent avec moy lamenté:

Et tant le pleur piteus t'a molesté,
Que commençant quelque son delectable,
Tu le rendois tout soudein lamentable,
Feignant le ton que plein avoit chanté.

Et si te veus efforcer au contraire,
Tu te destens et si me contreins taire:
Mais me voyant tendrement soupirer,

Donnant faveur à ma tan triste plainte:
En mes ennuis me plaie suis contreinte,
Et d'un dous mal douce fin esperer.

Sonets, XII (p. 261)

Laúd, compañero de mi desventura,
testigo irreprochable de mis suspiros,
verídico registro de mis penas,
cuántas veces tus quejas sonaron con las mías;

y te importunó tanto aquel lamento,
que al empezar algún son deleitoso,
se te volvía de pronto quejumbroso,
fingiendo el tono que cantara el llanto.

Y si te esfuerzas en lo contrario,
languideces, obligándome a callar;
pero cuando al verme suspirar tiernamente,

das libre curso a mis lamentos,
me inclino a complacerme en mi desdicha
y a esperar dulce fin de un dulce mal.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GIUDICI, Enzo. 1986. "Misteri e oscurità nella vita e nell'opera di Louise Labé" en *Symposium in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, Universitat de Barcelona-Quaderns Crema, 93-113.
- JOST, François. 1980. "Peut-on traduire des sonnets?" en *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*, Innsbruck, II, 271-276.
- LABÉ, Louise. 1956. *Cancionero*. Versión castellana y prólogo de Ester de Andreis, Madrid, Rialp ("Adonais").

- LABÉ, Louise. 1976. *Œuvres (édition de 1556)*. Edición bilingüe de Caridad Martínez, Barcelona, Bosch.
- LABÉ, Louise. 1981. *Œuvres complètes*. Edición crítica de Enzo Giudici, Ginebra, Droz.
- LABÉ, Louise. 1983. *Œuvres poétiques*. Edición de Françoise Charpentier, París, Gallimard.
- LABÉ, Louise. 1986. *Œuvres complètes*. Edición de François Rigolot, París, Flammarion.
- LABÉ, Louise. 1988. *Debate de Locura y Amor*. Traducción y ofrecimiento de Agustín Cerezales Laforet, Madrid, Hipenión.
- LAUVERGNAT-GAGNIÈRE, Christiane. 1990. "La Rhétorique dans le *Débat de Folie et d'Amour*" en Guy Demerson (ed.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint-Étienne-París, Université de Saint-Étienne-CNRS, 53-67.
- MARTÍNEZ, Caridad. 1990. "À la lumière de la traduction: une stratégie de l'ambiguïté?" en Guy Demerson (ed.), *Louise Labé. Les voix du lyrisme*, Saint Étienne-París, Université de Saint-Étienne-CNRS, 107-123.
- MCCLELLAND, John. 1988. "Le rôle de la théorie musicale dans l'évolution intellectuelle de Pontus de Tyard" en Antonio Possenti & Giulia Mastrangelo (ed.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 713-736.
- STEINER, George. 1991. *Presencias reales*. Traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, Destino.
- TETEL, Marcel. 1988. "Le luth et la lyre de l'École Lyonnaise" en Antonio Possenti & Giulia Mastrangelo (ed.), *Il Rinascimento a Lione*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, II, 949-962.