

## **Més enllà de Riba: una panoràmica general a les primeres traduccions en vers del teatre grec antic**

Eloi Creus  
Universitat de Barcelona<sup>1</sup>

### ABSTRACT

In this paper we investigate the considerable disparity between the number of verse translations of ancient Greek drama in the current Catalan market as opposed to prose versions, especially when compared with the first turn-of-the-century Catalan renditions of Greek tragedy, which were almost all in verse. We try to identify a cause for this by looking beyond the traditional dichotomy of 'faithful' prose translations versus 'free' verse translations. We assess the current situation of verse translations of ancient Greek drama (both tragedy and comedy) into Catalan, and we carry out a metrical analysis of all the versions by poet-translators before Carles Riba in an attempt to discover therein an explanation for the preference for verse over prose of the first Catalan translators to tackle the works of ancient Greek playwrights.

**KEYWORDS:** Translation studies, Classical Greek theatre, Greek metrics, Catalan metrics, Catalan translations.

Tot i que massa vegades s'oblidi en la traducció i posada en escena del teatre grec antic, la producció dels grans tragediògrafs i comediògrafs de l'Atenes clàssica, com sabem molt bé, va ser composta en la seva totalitat en vers, per ser recitada, semicantada en recitatiu (*parakatalogē*) o directament cantada i

1. Aquest estudi s'inscriu dins del *Grup de Recerca Logotekhnia. Estudis de cultura grega antiga i la seva tradició* (SGRC) i s'ha escrit sota el paraigua d'un projecte de postdoctorat Margarita Salas entre la Universitat de Bolonya i la Universitat de Barcelona. Volem dedicar-lo a la memòria de Jaume Medina (1949-2023).

ballada. Era, doncs, poesia dramàtica, amb tot el que el terme *poesia* comporta.

Descendent com era el teatre de la lírica coral, el ball i el cant eren d'una importància cabdal tant en la tragèdia com en la comèdia. Fins i tot quan el cor va anar perdent protagonisme en detriment dels actors i va quedar definitivament deslligat de la trama, el vers no va deixar mai de ser el vehicle a través del qual es van expressar els dramaturgs. No es tractava, tan sols, d'una convenció segons la qual la poesia s'hagués de compondre en vers, ni tampoc una qüestió mnemotècnica. Els diferents tipus de vers permetien ressaltar un passatge, canviar l'atmosfera d'una escena, o fer adonar el públic de la voluntat de l'autor de connectar un passatge concret amb una tradició poètica diferent. Això, que pressuposa un profund coneixement en el públic antic de la tradició pròpia, es veu molt clar, per exemple, en la pàrodos de l'*Agamèmon*: en el conjunt estròfic que va dels versos 104 al 159 el cor, que havia entrat a escena servint-se d'un ritme anapèstic, passa a un ritme bàsicament dactílic per explicar els successos que van esdevenir-se en els primers dies de la guerra de Troia. El ritme dactílic és un dels menys usuals en el teatre grec antic, atès que s'associava, sobretot, amb l'èpica i no amb el drama. Però el fet de servir-se d'un ritme èpic lliga, precisament, el passatge líric coral amb la tradició heroica i el món oracular al qual pertany Calcant, protagonista dels fets que explicarà el cor a continuació. Aquest canvi mètric no sembla arbitrari, sinó que és producte de la voluntat del poeta de lligar una tradició poètica amb l'altra, per tal de despertar en el públic el conjunt d'assumpcions culturals i normatives que envoltava l'ús d'una o altra<sup>2</sup>.

Malgrat la importància cabdal que té el metre i el ritme que se'n deriva en el teatre grec antic, si un s'acosta a les traduccions fetes en qualsevol llengua a partir del segle xx, es trobarà amb una absoluta majoria de traduccions en prosa. El mateix passa en el mercat de traduccions en català. Si es dona un cop d'ull a la base de dades «Traduccions catalanes dels clàssics», de l'*Aula Carles Riba*, es podrà veure una aclaparadora majoria de traduccions en prosa, tant pel que fa a la tragèdia com pel que fa a la comèdia. Si ho comptabilitzem per peces teatrals publicades i no per volums<sup>3</sup>, trobarem que del teatre grec, en català, almenys fins al moment d'escriure aquest article, n'hi ha 146

2. Vegeu SILVA 2013.

3. La base de dades no és completa. Que haguem detectat, manquen els últims volums d'Eurípides publicats a la Fundació Bernat Metge (vol. VIII, amb *Les fenícies* i l'*Orestes*, a cura de Maria Rosa Llabrés Ripoll i Joan Pagès, respectivament, el vol. IX.I, amb *Les bacants*, a cura de Jordi Pàmies i el vol. IX.II, amb la *Ifigènia a l'Àulida*, a cura de Marta Oller), la traducció d'*Antígona* de Ferrer Gràcia (Edicions de la Ela Geminada, 2022) acabada de publicar, *Les bacants* en traducció de Maria Rosa Llabrés Ripoll (Adesiara, 2021), la traducció d'Artur Masriera d'*Els perses* (L'Avenç, 1898), la traducció de l'*Orestíada*, en versió inèdita de Bulbena i Tosell, la traducció de la *Medea* de Carles Riba (dins *Miscel·lània Crexells*, Tip. Occitània, 1929). Totes aquestes peces sí que han estat tingudes en compte en el còmput total. Per contra, no tenim en compte la traducció d'*Èdip rei* de Jaume Almirall que sabem que ha de sortir pròximament a Adesiara, ni tampoc les pròpies traduccions d'Aristòfanes que també han d'aparèixer aviat a Edicions de 1984 (*Núvols*, *Pau* i *Ocells*).

traduccions, comptabilitzant les traduccions manuscrites de Bulbena i Tosell que es poden llegir a la Biblioteca de Catalunya, però deixant fora les traduccions incompletes de passatges antologats o bé les adaptacions<sup>4</sup>. Els números són els següents:

- Èsquil: 22 traduccions comptabilitzades, de les quals 9 en vers. 2 d'Artur Masriera, *Els perses* i *Prometeu encadenat*, publicats tots dos a L'Avenç el 1898) i les 7 tragèdies de Manuel Balasch (Edicions 62, 1986).
- Sòfocles: 33 traduccions comptabilitzades, de les quals, 19 en vers, a saber: *L'Èdip rey a deu mans* (trad. indirecta, a Bartomeu Baxarías, 1909); *l'Electra* de Franquesa i Gomis (L'Avenç, 1912); *Antígona* i *Electra* de Carles Riba, (Editorial Catalana, 1920); 7 tragèdies de Sòfocles (Curial, 198-1982, ed. Carles Miralles); 7 tragèdies de Feliu Formosa i Joan Casas (trad. indirecta, a Comanegra & l'Institut del Teatre, 2019)<sup>5</sup>; *Antígona*, de Ferrer i Gràcia, Edicions de la Ela Geminada, 2022).
- Eurípides: 59 traduccions comptabilitzades, de les quals 26 en vers, a saber: *Alkestis*, de Salvador Vilaregut (trad. indirecta, a Bartomeu Baxarías, 1911); *Medea*, de Carles Riba (dins *Miscel·lània Crexells*, Tip. Occitània, 1929); les 18 tragèdies de Carles Riba (Curial, 1977, ed. Carles Miralles), *Medea* i *Els fills d'Hèracles*, i *Hèlena* i *Ió*, a cura de Jaume Almirall (Fundació Bernat Metge, 2016 i 2021) i *El ciclop* i el *Resos* de Montserrat Nogueras (2019).
- Aristòfanes: 31 traduccions comptabilitzades. Cap en vers.
- Menandre: 1 traducció comptabilitzada, en vers (trad. pròpia, *El malcarat*, Adesiara, 2020).

D'aquestes 146 traduccions, només 55 mantenen la forma de l'original, això és el vers, per bé que la tria del metre emprat varia, des d'aproximacions més «mimètiques» a d'altres de més «analògiques»<sup>6</sup>. I d'aquestes 55, 54 són de tragèdia o de drames. Només una, per tant, és de comèdia i ni tan sols és del gran comediògraf, Aristòfanes, el poeta grec que més metres diferents domina, sinó de l'únic representant de la comèdia nova. Un cop més, la comèdia es considera un gènere poèticament inferior i, com a tal, és traduït.

Dels tragediògrafs, només Sòfocles té més traduccions en vers que en prosa. I aquests números excepcionals s'expliquen només, per un cantó, per la feina colossal de Riba, que les va traduir en vers i en prosa, quan als anys vint ja havia donat una versió versificada de *l'Electra* i *l'Antígona*; per l'altre, per la publicació de les traduccions indirectes en versos propis de la mètrica catalana de tota l'obra conservada de Sòfocles (excepte *Els sàtirs rastrejadors*) per part de Formosa i Casas, l'any 2019, a més de la incorporació de *l'Antígona* de Ferrer i Gràcia, l'any 2022.

4. Per exemple, *L'esquilada*, una «versió lliure», en paraules dels autors, dels fragments de la incompleta Περιειρομένη que Joan Lacomba i Joan Lluís Llinàs van intitular *L'esquilada* (Madrid, 2001).

5. He estudiat les traduccions de Casas i Formosa a CREUS 2020.

6. Segueixo la terminologia de HOLMES 1970, 95-96.

Eurípides, per bé que trobem més traduccions en prosa (32) que en vers (26), presenta uns números prou equilibrats no tan sols per les traduccions en vers de Carles Riba, sinó per l'excursional aparició de traduccions en vers a la Fundació Bernat Metge els últims anys: els 4 drames traduïts per Jaume Almirall, a saber, *Medea* i *Els fills d'Hèracles*, 2016, en vers disposat com si fos prosa per les normes de la fundació<sup>7</sup>, i *Hèlena* i *Ió*, 2021, ja en disposició de vers; igualment, el *Cíclop* i el *Resos* de Montserrat Nogueras (2019).

La situació és encara més greu en Èsquil. Tant a nivell de traduccions en vers, com de traduccions en general. L'última traducció d'una obra d'Èsquil són *Els perses* de Ramon Torné, en prosa, a Lleonard Muntaner (2013). Després hem de fer un salt als anys 2001-2003, en què es publiquen dues traduccions, també en prosa, d'*El Prometeu encadenat* (Ramon Torné, La Magrana, 2001) i de l'*Agamèmnon* (Àngela Martí Borràs, publicat per l'Institut de Teatro Greco-latino de Andalusia). Les úniques traduccions disponibles avui dia al mercat corrent són les edicions en prosa dels anys 30 per a la Bernat Metge de Carles Riba. I les úniques en vers són les 7 tragèdies que va traduir Manuel Balasch per a Edicions 62 l'any 1986, descatalogades.

Més enllà de la revifalla de les traduccions en vers entre el 2019 i el 2022, en què es publiquen 13 drames traduïts en vers (els 7 Sòfocles de Formosa i Casas, els 2 Eurípides de Montserrat Nogueras, el nostre Menandre, els 2 Eurípides de Jaume Almirall, i el Sòfocles de Ferrer i Gràcia), fins llavors per trobar les primeres traduccions en vers havíem de retrocedir fins a les traduccions esquilianes de Balasch. Més enllà d'aquestes 7 tragèdies, la resta de traduccions de la segona meitat del XX eren totes de Carles Riba. Des dels anys seixanta, mort Riba, fins al 2019 es van publicar 69 traduccions catalanes de drames grecs. En vers, tan sols 9: les set ara esmentades de Balasch (1986) i les dues traduccions de *Medea* i *Els fills d'Hèracles* (2016) de Jaume Almirall, amb els versos dissimulats, com deia més amunt, en una disposició en prosa, per les normes de la Fundació, però perfectament individuables un per un, tant en el cas dels trímetres iàmbics com en el dels dímetres anapèstics.

I encara hem de tenir en compte la poca varietat que hi ha entre les poques traduccions disponibles, atès que de les 55 traduccions, més de la meitat (28) duen la firma de Carles Riba, qui contemporàniament a la seva primera versió de l'*Odissea* (1919) va publicar, només un any més tard, a la mateixa Edi-

7. Les traduccions d'Almirall no són, en cap cas, prosa rítmica, sinó simplement versos que s'han anat disposant com si fossin prosa, perquè en aquell moment la Fundació Bernat Metge encara no deixava publicar traduccions en vers. Si es vol, es poden reconstruir, un per un, els trímetres iàmbics («Entreu a dins de casa, infants, no heu de patir. / I tu mira que en el possible estiguin sols; / no els portis amb la mare, en el seu trist estat», vv. 89-91 de la *Medea*) i els dímetres anapèstics (p. ex: «Dissortada que soc, m'aclaparen els mals / ai de mi, ai de mi, ¿com podria morir?», vv. 96-97 de la *Medea*) que conformen les obres del volum traduït per Almirall (vegeu CREUS 2021: 533-534). Curiosament, F.M. Pontani ja havia seguit aquesta mateixa estratègia per amagar els *endecasillabi* en les seves traduccions de Sòfocles i Eurípides dels anys setanta i vuitanta. Tampoc no és un recurs que no es conegui a casa nostra. Víctor Català va escriure tot el conte «Faula Serena», a *Caires vius*, en decasíl·labs amagats en prosa.

torial Catalana que dirigia Carner, dues traduccions mètriques de Sòfocles, l'*Antígona* i l'*Electra*. Després de la guerra i de refer el seu Homer (1948), i de girar tot Èsquil en prosa per a la Fundació Bernat Metge, Riba es tornava a encarar amb el text de Sòfocles, tant en prosa per a la mateixa Fundació, com en vers, i traduïa, en un primer volum de l'any 1951, les tragèdies tebaides d'*Èdip rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*. Riba traduï encara les quatre tragèdies restants conservades de Sòfocles i tota l'obra conservada d'Eurípides, que van restar inèdites fins a les edicions de Carles Miralles (1981 i 1977, respectivament).

Després de les de Riba, totes les traduccions del teatre grec antic fetes en català fins a l'any 2019 han estat en prosa. Només Manuel Balasch va voler continuar el camí iniciat per Riba i, com ja va fer amb Homer i la seva versió de la *Iliada*, va completar l'empresa traduint en vers tot l'Èsquil en vers. Després d'ell, el desert fins a la revifalla ara comentada. Només traduccions en prosa que solen obviar el caràcter essencialment poètic i recitatiu de l'original, impulsats per la tradició traductora filològica a la qual pertanyen (allunyada, per cert, de la voluntat original, per exemple, de la Fundació Bernat Metge), una tradició renunciatària que té el text original per sagrat i per poc més que parafrasejable, i que, per tant, no considera la traducció com un text autònom, sinó només com una cossa, com una *eina*, que serveix per ajudar a llegir l'original; obliden, en definitiva, la indissociabilitat entre forma i contingut i redueixen la traducció a un pàl·lid reflex exclusivament d'aquest segon element, en una llengua massa vegades monolítica, plana, despersonalitzada, sense matisos ni registres, desfasada en tant que ancorada irremeiablement a la gloriosa època d'abans de la guerra<sup>8</sup>.

Aquesta descompensació entre el vers i la prosa es deu poder explicar per dues raons principals<sup>9</sup>. La primera, perquè a mitjan segle xx s'imposa arreu d'Europa (veurem que la situació en català va ser un pèl diferent fins perduda la guerra) un teatre en prosa: quan es tradueix o es confegeix un text per a l'escena, se sol fer amb criteris de versemblança moderna: quan parlem, no ho fem en vers, de manera que el text de la traducció ha de ser en prosa, sense tenir en compte que, en paraules de Ferraté, «la tragèdia antiga no es presenta, doncs, sota cap criteri modern comparable al teatre modern. Per això els personatges parlen en vers, canten i ballen»<sup>10</sup>, perquè el vers funciona com una pantalla entre la realitat quotidiana de l'espectador i la realitat figurada de l'escenari.

8. Ja a l'any 1974, Josep Vergés afirmava: «l'any 1974: «en Riba ens va formar a tots i continuem sota el seu mestratge [...], no pretenem cap actualització idiomàtica» i afegia que a ulls de la Fundació, la llengua emprada per traduir la *Bíblia de Montserrat* era «un català absolutament bàrbar» (Vergés, citat a FRANQUESA 2013: 17). Vaig provar d'explicar detalladament, amb exemples concrets que no puc adduir aquí, d'on ve aquesta tradició, quina ideologia se'n desprèn i quins mals comporta a les traduccions a CREUS 2021: 85-121. Evidentment, no totes les versions en prosa pateixen dels mateixos mals, però sí que l'ús del que he anomenat «bernatmetgi» és comú en moltes d'aquestes traduccions.

9. Cf. CREUS 2020.

10. FERRATÉ 1955, 97.

La segona, perquè entre els filòlegs clàssics catalans, que avui i des de ja fa molts anys, són els únics que dominen les llengües antigues, no hi ha hagut una tradició traductora en vers que s'hagi assentat per resistir aquests criteris de versemblança que ens imposa el teatre modern. En canvi, això no sol passar amb la traducció de Shakespeare o Molière, en què la norma és el vers i l'excepció, la prosa<sup>11</sup>. En català es va assentar de seguida una tradició de traduir aquests dramaturgs moderns de llengües «accessibles» en textos en vers. Per bé que hi va haver experiències de traduir-lo en prosa, com la d'Alfons Par o les versions de la Biblioteca Popular dels Grans Mestres<sup>12</sup>, Shakespeare, al Principat, va tenir un Morera i Galícia que s'hi va posar de seguida amb una dignitat més que remarcable, i el van seguir tot un Sagarra i, més cap ençà, Oliva, Desclot i Sellent, per cenyir-nos al teatre<sup>13</sup>. Molière, que també conegué la prosa de Maseras, tingué el vers de Ruyra i de Sagarra, etcètera.

L'èpica clàssica també va tenir de seguida una ferma tradició traductora en vers, amb Joan Maragall i Carles Riba com a majors exponents, cosa que explica que, després d'ells, totes les traduccions poètiques de l'èpica hagin estat en el model d'hexàmetres que aquest darrer assentà<sup>14</sup>.

Per contra, el teatre grec antic, o més ben dit, la traducció poètica de la tragèdia atenesa, si bé va tenir també el Riba poeta com a únic model de certa autoritat, no va crear escola. Només cal veure la recepció que tingué ja la primera *Odissea* de Riba, i el poc ressò, en comparació, que reberen les seves dues tragèdies de Sòfocles als anys vint, l'*Antígona* i l'*Electra*. No, l'acostament a la traducció del teatre que es va imposar va ser la que proposava la Fundació Bernat Metge (on el Riba professor hi traduí Èsquil i Sòfocles), que emmirallant-se en el model francès de la col·lecció Budé, feia traduir sistemàticament en prosa, per a una major i suposada «literalitat» i «invisibilitat» del traductor<sup>15</sup>.

11. Molière ha estat anostrat per traductors de la talla de Ruyra, Sagarra, Sala-Sanahuja, Oliver o Desclot, entre d'altres. En prosa, la traducció més paradigmàtica és la de Maseras, que el traduí sencer. Shakespeare ha tingut molta sort amb el vers, amb traductors com Masriera, Morera i Galícia, Montoriol, Triadú, Sagarra, Oliva, Vergés, Martínez, Sellent o Desclot, entre d'altres. En prosa, potser són dignes de destacar els noms de Carner, Cebrià Montoliu, Bulbena i Tosell, Alfons Par o Jordana.
12. Carner, Puig i Ferrater i Vilaregut, entre d'altres, van traduir entre 1907 i 1910 setze obres, totes en prosa, de Shakespeare.
13. Alhora que Montoriol, Triadú, Vergés, el mateix Oliva o Txema Martínez, entre d'altres, ho feien amb els sonets.
14. Així, l'*Eneida* de M. Dolç (1958), la *Iliada* de M. Peix (1978), les dues *Iliades* de M. Balasch (1971 i 1997), les *Metamorfosis* de J. Parramon (1996), l'*Odissea* de J.F. Mira (2011) i la *Iliada* de Pau Sabaté (2019). Només l'*Eneida* (1917-1918) de Llorenç Riber, anterior a l'*Odissea* ribiana (però posterior a les *Bucòliques* de l'any 1911 d'un jove Ribà), va ser escrita en decasíl·labs blancs.
15. Per a les normes i els criteris fundacionals de la Fundació, vegeu ESTELRICH 1922. Pel que fa a la impossibilitat de la traducció literal, tinguem present com dos estudiosos de la traducció de signe tan contrari com Nida (1964, 156) i Venuti (2013, 192) ja negaven l'existència de tal traducció. Si el cas de Riba pot ser paradigmàtic, pot ser interessant veure com les traduccions en vers són tan o més «literals» que les seves pròpies versions en prosa, com ja



Fins i tot Balasch, que, fora del si de la Fundació, havia volgut anostrear la *Iliada* a imatge i semblança de la de Riba en hexàmetres que volien ser ribians per fer-li de parella, quan es va posar a traduir Èsquil (amb una clara voluntat de traduir allò que Riba no havia pogut o volgut traduir) renegà del model accentual que havia fet servir el mestre en les seves traduccions de Sòfocles i Eurípides, i el substituï per la mètrica romànica tradicional<sup>16</sup>. I si ens mirem les diferents opcions traductores que s'han fet servir aquests darrers anys, veurem que només Jaume Almirall (en els dos volums d'Eurípides que ha curat a la Fundació Bernat Metge) i Ferrer Gràcia (amb l'*Antígona* de l'any 2022) segueixen el model accentual ribià. Tant les set tragèdies sofòcliques de Formosa i Casas, com els dos Eurípides menors de Nogueras són en versos de la tradició romànica, seguint, doncs, el que havia fet Balasch o, més enllà, Masriera, Vilaregut i Franquesa Gomis.

Que el model poètic de Riba per a la tragèdia no s'assentés no s'explica, només, per una qualitat menor de les seves traduccions dramàtiques. És prou cert que les versions de Riba del teatre no estan a l'altura de les seves traduccions homèriques (senzillament perquè les traduccions de les dues *Odissees* són un cim i perquè el geni de Riba no era precisament el teatral), però l'explicació no és tan banal i s'ha de buscar, potser, en una causa contextual. Mentre que l'èpica és un gènere en desús al segle xx (amb comptades excepcions), de teatre se'n segueix escrivint i, cada cop més es va prosificant. En efecte, el teatre de mitjan segle xx a Occident cada vegada se serveix menys del vers i veu en la prosa el mecanisme perfecte per aconseguir una realitat representada de manera més versemblant. Aquesta, diguem, naturalització del teatre d'obra pròpia també s'exporta en la traducció dels drames, que, per un procés d'assimilació, gira de manera sistemàtica en prosa l'original i n'oblida el caràcter poètic, sobretot si, com en el cas del teatre grec, no hi ha una tradició traductora teatral ja assentada i, en canvi, s'imposa el model filològic, en prosa, de la Fundació Bernat Metge. En canvi, com que l'èpica és un gènere exhaurit, es continua veient la necessitat de mantenir aquest caràcter poètic, quasi ritual, del text primitiu.

Tanmateix, si pensem en la situació del teatre a Catalunya, podrem entendre perquè les traduccions de principi de segle i fins ben entrada la segona meitat del xx van ser en vers. En efecte, si ens fixem en les traduccions fetes abans de la creació de la Fundació Bernat Metge, veurem que hi ha gairebé

va fer notar Garrigasait: «Seria un error, doncs, creure que la traducció en prosa de la Bernat Metge, per la seva presentació filològica, és més precisa o més "literal" que la versió en vers. De fet, sovint passa el contrari» (GARRIGASAIT 2017, 20).

16. Per dir-ho breument, el mètode accentual té un enfocament mimètic: reproduïx els metres antics substituint les posicions fortes del metre grec per síl·labes dotades d'accent rítmic, de manera que, com l'original clàssic, es basa en la combinació de peus rítmics i no en el nombre de síl·labes com sí que fa la mètrica romànica (sil·làbicoaccentual). Així, el mètode accentual permet inventar nous metres que no existeixen en la mètrica romànica per mirar de reproduir els metres antics (l'hexàmetre o el pentàmetre accentuals de Riba per reproduir el díptic elegíac antic en són els exemples més paradigmàtics). Vegeu-ne una explicació molt senzilla a CREUS 2019.

un empat entre les traduccions en vers i les prosificades, però mentre que les primeres van ser publicades en el circuit editorial, les segones van restar inèdites o es publicaren a la premsa. Així, apareixia un *Lo Cíclop* d'Eurípides, en prosa, a càrrec d'un tal J.R.R.<sup>17</sup> a *Lo Gay Saber*, on Enric Franco també publicava sempre en prosa i en fascicles *l'Èdip rei* de Sòfocles (1878), la *Ifigènia a Tàurida* d'Eurípides (1880) i *Els Cavallers* d'Aristòfanes (1882-83). Més endavant, en una versió manuscrita i inèdita, Bulbena i Tosell feia el mateix amb *l'Assemblea de les dones* (1910), la *Lisístrata* (1922) i amb tota *l'Oresteia*, per bé que va romandre inèdita amb l'excepció de *Les Choèfores*, «per primera vegada en catalanesh literalment traduïda», l'any 1919 (Imp. Badia). En vers, abans de Riba, trobem les versions d'Èsquil d'Artur Masriera (*Els Perses* i *Prometheu encadenat*, 1898), *l'Edip rey* traduït per cinc traductors (1909) i *l'Alkestis* de Salvador Vilaregut (1911)<sup>18</sup>. Per acabar, encara hi hem d'afegir *l'Electra* sofoclea de Franquesa i Gomis (1912) i els dos Sòfocles de Riba (1920). El motiu de la preponderància del vers abans de la canonització de la Fundació Bernat Metge, el podem anar a buscar la situació del teatre tardomodernista a Catalunya.

A principi de segle, a Catalunya predominava un teatre d'idees i naturalista, amb molt poca presència del drama poètic. Els dramaturgs modernistes havien virat cap a un teatre d'arrel naturalista que mirés d'aplanar tots els excessos del romanticisme de la Renaixença, amb un teatre en prosa que se centrés en la vida real i quotidiana, amb el teatre d'idees d'Ibsen com a principal referent. Malgrat tot, en les mans d'aquests dramaturgs, el teatre d'idees ben aviat va esdevenir un drama de tall merament costumista<sup>19</sup>. No van trigar gaire a considerar que aquesta via era esgotada i que calia una nova mena de teatre, un teatre poètic que servís per renovar l'escena catalana; un teatre alliberat de la tirana de l'acció que fornís al poble models de comportament adequats, un teatre heroic.

De manera que els renovadors del teatre a Catalunya, van girar el cap cap a un dels autors més en voga a Europa que forní un model semblant, D'Annunzio<sup>20</sup>, cap a un clàssic com Shakespeare i, inevitablement, i sobretot per influx del primer, cap a la tragèdia grega. Tots, autors de teatre «poètic» en vers.

Aquest sentiment d'estancament i de necessitat de renovar el teatre costumista era tan profund que, a principi de segle, a les pàgines de la revista *Teatralia*, es va demanar a un grup d'intel·lectuals i escriptors, pròxims tant al tardomodernisme com a l'incipient noucentisme, que escrivissin la seva postura

17. Versemblantment, Josep Roca i Roca, segons afirma MEDINA 1978, 103.

18. Els anys indicats són els de publicació. El 1903 es va representar el *Prometheu encadenat* de Masriera al teatre d'Adrià Gual, que també duria a escena *l'Edip rey* a deu mans aquell mateix any, i *l'Alkestis* de Vilaregut el 1906. Aquestes últimes traduccions, doncs, són prèvies a la publicació.

19. Per a la situació del teatre català de l'època i la necessitat d'un teatre poètic, vegeu AULET 2000, MALÉ 2003, 236-238, GALLÉN 2009 i GALLÉN 2020.

20. Per la influència de D'Annunzio a les lletres catalanes, vegeu CAMPS 1996.



sobre la necessitat o no d'un teatre en vers. Van ser recollides en la intitulada *Enquesta sobre'l teatre en vers* (1908-1909). Ja el dramaturg Ramon Vinyes parlava de la necessitat d'un «teatre noble, teatre musical, teatre dels poetes», amb «héroes llegendaris, reys, noblesa, gent humil, poble...» com a protagonistes, amb referències explícites a figures concretes del mite grec:

Jo crec en un teatre que al oyent li porti un bell moment complert, y tota la música que'l bell moment porta tancada... Als ulls de les multituds, les opulencies han de descobrirse com les ciutats del or als ulls atònits de Casandra<sup>21</sup>.

Un poeta i intel·lectual noucentista com López Picó s'expressava en termes semblants entre les pàgines de la mateixa revista, argüint la necessitat d'un teatre més noble i, per tant, en vers, que s'allunyés de la cosa costumista, per tal d'actuar com a «magisteri de la Ciutat»: un «Teatre poètic» en majúscula que actués com a «magisteri de la Ciutat» i que servís com a experiència religiosa: «Teatre es Temple [...] es festa religiosa»:

Sols una gran puresa heròica —Teatre en vers— pot durnos a n'aqueixa nacionalisació del Teatre. Avuy no existeix el Teatre Català, en tot el valer imperial d'aqueixos mots. Siguemne certs de que la força poètica, y el vers acullits en nostra escena han de realisar el miracle. Aixís la música ha realisat miracles semblants. Y el Teatre en vers es música també<sup>22</sup>.

La necessitat d'un teatre poètic viscut com a experiència religiosa o als referiments a un teatre heroic, assenyalen clarament el model de la tragèdia grega. També Carner apuntava cap aquí quan al teatre realista oposava «l'antiga tragedia inspirada en materia èpica (la tragedia grega, la shakespeareana)». Calia un teatre que es fonamentés en el vers, «el llenguatge d'un estat superior d'emoció», en oposició a la prosa, «el llenguatge de la vida corrent», per tal d'aconseguir «una vigorosa transfusió del ideal al nostre esperit, conservant al ideal els honors de la seva supremacia»<sup>23</sup>.

En certa manera, i en un procés anàleg al que trobem en cultures que estan encara en fase d'assentament o de construcció i afirmació nacional, com era el cas de l'Alemanya romàntica de Wilhelm Humboldt i Hölderlin, les lletres catalanes tenien necessitat de traduccions dels clàssics no tan sols per fornir nous models estètics, sinó sobretot per dotar la llengua catalana de l'estabilitat i la confiança que en aquell moment no podia tenir. És en aquest sentit que s'emprendrà la traducció de les obres de Shakespeare (la Biblioteca Popular dels Grans Mestres n'arribarà a publicar setze) i, és clar, de la tragèdia grega. El gran impulsor de la revifalla de la tragèdia poètica va ser Adrià Gual i el seu Teatre Íntim, que va fer traduir o va estrenar les traduccions en

21. R. Vinyes, citat a GALLÉN 2009, 198-199.

22. J. M. López Picó citat a GALLÉN 2009, 204.

23. J. Carner, citat a GALLÉN 2009, 206.

vers d'Artur Masriera de *Hamlet* (que es va publicar l'any 1898), del *Prometeu encadenat* i d'*Els Perses* (publicats l'any 1898, però estrenats l'any 1903). La tria d'una obra no excessivament popular com *Els Perses*, podria fer estrany, però com fa veure molt bé Malé<sup>24</sup>, a París s'havia estrenat per primera vegada al *Théâtre de l'Oeuvre*, i sabem bé que Gual controlava bé el que passava a l'escena parisenca. De fet, per les seves memòries sabem que en un dels seus viatges a la capital, va quedar realment colpit per la representació de l'*Èdip rei* de la Comèdia francesa. Tot i que ja havia fet representar la *Ifigènia* de Goethe/Maragall i havia treballat amb les traduccions de Masriera, va ser la descoberta de l'*Èdip* el punt d'inflexió per al convenciment de la necessitat d'incorporar «la tragèdia grega a l'escena catalana» per omplir buits «dolorosíssims i facilitar sàvies orientacions així que se'n sentissin necessitats»<sup>25</sup>.

Per aquesta voluntat de refundar el teatre català, d'aixecar-ne un de noble (en vers) i digne (amb temàtiques heroiques), s'explica el fet que les traduccions del teatre grec antic que tenim de l'època, la majoria pensades per a l'escena, fossin en vers. En efecte, Gual, que tenia pressa per anostrear l'*Èdip rei*, va encarregar-ne una traducció a fins a cinc traductors diferents per fer-ne més via. De fet, es dona el cas que ja n'hi havia una, de traducció catalana, de l'*Èdip*, signada per Enric Franco, que havia anostreat la tragèdia a les pàgines de *Lo Gay Saber* en fascicles a partir del febrer de l'any 1878 (on també va publicar, per cert, traduccions de la *Ifigènia a Tàurida* i dels *Cavallers*, entre els anys 1880 i 1882). El problema és que aquesta traducció, a banda de ser en una estètica que no devia casar gaire amb Gual, era en prosa. Calia, com hem vist, el vers. És per això que va demanar la traducció a cinc intel·lectuals d'estètica molt diferent que unissin esforços: el dramaturg Xavier Viura i el compositor Jaume Pahissa, modernistes tots dos, el dramaturg parnassià Carles Capdevila i els germans Eugeni i Josep d'Ors, coordinats tots ells per Josep Pujol i Brull. Cap d'ells sabia el grec<sup>26</sup>.

L'*Èdip rei* va ser estrenat el 10 de març 1903, juntament amb *El casament per força* de Molière en traducció de Salvador Vilaregut, una manera de presentar les obres (comèdia i tragèdia), val a dir que d'inspiració força grega. Després encara vindrien la representació d'*El Prometeu encadenat* de Masriera, el 30 de desembre d'aquell mateix any, i la representació, tres anys després, de l'*Alkestis* en traducció també indirecta de Salvador Vilaregut. I sis anys després encara vindria l'esforç literari més ambiciós i interessant abans de

24. MALÉ 2003, 236.

25. Per a la relació de Gual amb el teatre grec (via francesa), veieu GUAL 1960, especialment, pp. 141-148.

26. «Però el temps era just, i la nostra frisança a tal punt accentuada, que decidíem cercar i acoblar un traductor per a cada acte, capaços de fer una revisió final entre ells que li donés la unitat indispensable» (citada a MEDINA 1978, 105). En realitat, Viura es va encarregar de la primera meitat del primer acte i Eugeni d'Ors s'encarregà de la segona. Pahissa, de la primera meitat del segon acte i Capdevila de la segona meitat. Josep Ors, germà del teòric del noucentisme, feu tota la traducció del tercer.

Riba: l'*Electra* de Franquesa Gomis, en traducció directa publicada a la «Biblioteca de Autores Griegos y Latinos», que dirigia Lluís Segalà.

Són, és cert, tots intents que empal·lideixen ja davant de les primeres traduccions de l'*Antígona* i l'*Electra* (1920) d'algú tan jove com Riba, amb una preparació i unes capacitats literàries molt superiors. I, és clar, l'enfocament a l'hora d'abocar els metres de la tragèdia d'uns i altres també va ser molt diferent.

Riba, en encarar-se amb la traducció ja als anys vint, va operar, mètricament, de la mateixa manera que ho havia fet amb l'*Odissea*, això és, va intentar de reproduir el sistema quantitatiu grec a partir del sistema accentual<sup>27</sup>. Riba optà, doncs, per una aproximació «mimètica», això és, una traducció que pretén oferir una còpia de l'esquema rítmic de l'original, encara que aquest esquema no existeixi pròpiament en el sistema de la llengua d'arribada.

Aquesta manera de traduir se sol posar en relació amb una estratègia estrangeritzadora, per dir-ho a la manera de Schleiermacher, atès que fa notar al lector que el sistema mètric i, per tant, la llengua de l'original són diferents dels propis de la llengua d'arribada i l'obliga a acostar-se a l'autor. L'estratègia contrària és l'assimiladora, això és, la que deixa en pau el lector i fa que sigui l'autor que s'hi acosti i no a la inversa, i això, en mètrica, sol traduir-se en l'ús dels versos propis de la tradició poètica d'arribada en el que s'ha anomenat traducció «analògica». Per dir-ho d'una altra manera, fer servir un vers de la tradició de la llengua d'arribada que desenvolupi una funció semblant a la que realitzava el vers en la llengua i la cultura de l'original.

Aquesta opció que va triar el Riba poeta venia en part motivada pel coneixement que tenia de l'original i la seva mètrica el Riba professor de grec. Els qui el van precedir, en canvi, no tenien aquesta coneixença tan profund de l'original. L'escola d'hellenistes i traductors del grec que va formar Segalà primer, i Carles Riba mateix després, encara havia de créixer o, en tot cas, assentar-se<sup>28</sup>, de manera que la majoria de traductors que es van acostar als textos grecs ho van fer sense massa (o nuls) coneixements de grec ni de mètrica clàssica.

D'aquesta manera, els traductors anteriors a Riba, amb més sentit del deure que armes reals per encarar el text grec, es van posar a traduir els tràgics grecs més importants (Aristòfanes quedava fora del cànon i Menandre encara havia de ser redescobert i editat per Nicolau d'Orwell, en castellà) per incorporar-los per primera vegada al català, amb la intenció de contribuir a l'empresa d'enriquir i millorar la llengua i la cultura catalanes, en el seu conjunt, però sobretot, el teatre català de l'època. I ho van fer seguint els models que podien tenir a mà, això és, van seguir una aproximació analògica, i no mimètica. Així s'han d'entendre l'Èsquil de Masriera, l'*Alkestis* de Vilaregut, l'*Edip rey* a deu mans estrenat al teatre d'Adrià Gual i l'*Electra* de Franquesa i Go-

27. No entrem a fons en aquesta qüestió perquè ja ha estat a bastament estudiada. Vegeu MEDINA 1978, PÒRTULAS 1979a i 1979b, MIRALLES 1986, GARRIGASAIT 2017 i CREUS 2021, 499-530.

28. Segalà va obtenir la càtedra el 1906, en substitució del seu mestre Balari i Jovany. Per a la situació dels hellenistes de finals de s. XIX, cf. MEDINA 1978, 102-103 i TUDELA; IZQUIERDO 2011; per a Balari i Jovany, en concret, vegeu QUETGLAS 2007 i per a Segalà, MIRALLES 2007.

mis. Totes, doncs, inscrites en una tradició amb què trencarà Riba i amb qui ningú més ha enllaçat. Pot ser interessant, doncs, analitzar encara que sigui sumàriament, la manera d'atacar la traducció del vers d'aquests traductors<sup>29</sup>.

### L'Èsquil d'Artur Masriera (1898)

Artur Masriera, humanista, historiador, escriptor, poeta i, en definitiva, polígraf, va ser, també, un traductor prolífic més enllà del teatre grec; sabem que va traduir, entre d'altres, una *Ilíada* íntegra en quintets rimats, avui perduda<sup>30</sup>, i *Les Syracusanas* de Teòcrit (1921).

Com a traductor, Masriera es va interessar per la traducció del teatre clàssic amb la clara intenció, descrita més amunt, de renovar el panorama teatral català. Així, en un sol any (1898), com hem vist, publicà tres traduccions en vers d'obres que considerava cabdals per a aquesta funció: la primera versió catalana íntegra de *Hamlet* i dues tragèdies d'Èsquil: *Els perses* i *Prometheu encadenat*<sup>31</sup>, que es van publicar a la Biblioteca Dramàtica de L'Avenç.

Així doncs, i amb un bon coneixement del llatí (va ser doctor en Filosofia i Lletres amb una tesi doctoral sobre crítica textual a l'*Ars poetica* horaciana), però, en canvi, amb un domini del grec limitat<sup>32</sup>, Masriera s'acosta al text d'Èsquil amb una certa consciència de la mètrica de l'original, i amb una voluntat clara de normalitzar-lo dins d'uns paràmetres versemblants per al panorama teatral de la seva època. Per això tria el decasíl·lab femení blanc com a metre per reproduir els recitats iàmbsics. Aquesta elecció era la més coherent amb els costums de l'escena catalana del moment (recordem les tragèdies de Guimerà en aquest metre), com demostra el fet que també Maragall triés aquest metre (l'«endecassylab», en diu ell, que compta a la castellana) per girar la *Ifigènia a Tàurida* de Goethe o, més endavant, per a la *Nausica*: «L'endecassylab lliure ns ha semblat més acomodat al vers jambic en que la major part de les tragèdies d'Aeschyl estan escrites» (MASRIERA 1898, 15).

El problema, com bé assenyala Mussarra (2014, 49), és que no fa servir el decasíl·lab com un equivalent analògic, només, del trímetre iàmbsic (el vers a

29. No pretenem, aquí, un estudi a Fons de cada traducció. En primer lloc, perquè requeriria molt d'espai, però sobretot, perquè a l'*Èdip rei* ja hi hem dedicat un estudi individualitzat que ha d'aparèixer aviat, i està previst fer el mateix amb els intents de Franquesa Gomis i Vilaregut. Igualment, l'Èsquil de Masriera ja va ser estudiat per MUSSARRA 2014.

30. Només en conservem uns pocs versos de «La mort de Patrocle», publicada diverses vegades en la premsa de l'època, i també en el recull de les seves poesies completes a MASRIERA 2013.

31. L'interès en aquestes dues obres d'Èsquil, curiosa pels interessos de l'època, s'explica per la influència francesa i dannunziana en la «revifalla classicista que es va produir durant la darrera fase del Modernisme», que motivà, segurament, la traducció de Masriera, «ja que el novembre de 1896» el Théâtre de l'Oeuvre havia ofert una representació d'aquesta obra (MALÉ 2003, 235).

32. Com d'altra banda ell mateix confessava al pròleg de *Les Syracusanas*: «no vull passar per hellenista; però sí per dexeble (poc aprofitat malhauradament) de grans hellenistes». Vegeu MUSSARRA 2014, 45 i ss.

què es refereix Masriera que, efectivament, era emprat per als recitats)<sup>33</sup>, sinó que Masriera pren el decasíl·lab com a vers general del teatre i redueix tota la variabilitat rítmica dels metres de l'original (que tenen una funció dramàtica diferent) en un sol vers, que aplica fins i tot en la traducció de les parts corals, que queden difuminades i igualades a les parts parlades.

Vegem els sis (set, en la traducció) primers versos del *Prometeu* esquilià en la traducció analògica de Masriera:

Ja hi som al darrer limit de la terra  
a l'aspre soletat de Schythia ombrosa.  
A tu, Vulcà, complir ara t pertoca  
les ordres del teu pare, i aquest miser  
ab fortissims grillons d'unes cadenes,  
més dures que l diamant, en la més alta  
i abrupta penya, per a sempre lliga.

Les combinacions rítmiques que permet el decasíl·lab podrien ser diverses, però, com es pot comprovar, aquí hi ha una clara voluntat de fer prevaler el ritme iàmbic. Cinc versos de set tenen un ritme només iàmbic i tan sols el tercer i sobretot el cinquè introdueixen variacions. Especialment evident és el cas d'aquest últim, en què trobem, per començar, dos anapestos seguits d'un coriambe. Tot i que tant l'estructura del català, que com Oliva ha subratllat sovint<sup>34</sup>, és d'estructura binària, com l'estructura mateixa del decasíl·lab, que demana accent sobretot a la quarta o la sisena, faciliten la natural introducció del ritme iàmbic, hi ha una voluntat expressa de fer del iambe la base del ritme preponderant. Tanmateix, Masriera introdueix de tant en tant altres combinacions previstes en el decasíl·lab català, que atenuen la monotonia monorítmica.

Si bé, com dic, el decasíl·lab ofereix unes combinacions mètriques molt atractives és sensiblement més curt que el trímetre iàmbic grec i obliga el poeta, en aquest cas, a augmentar en un vers l'original per encabir el grec en la nova forma catalana. La proporció, aquí, és força exacta, però la primera tirada de Cratos, que en grec és d'onze versos, s'acaba convertint en catorze versos catalans, malgrat les paraules de l'autor a la introducció, on assegura el contrari:

Per confirmar lo que tenim dit en llaor de la concisa expressió de la llengua catalana, ens plau afirmar que més de la meitat de nostres endecassylabs se corresponen, un per un, a un jambic del original (MASRIERA 1898, 15)

No es tracta d'una pèrdua greu, però impossibilita la traducció vers per vers que es podria considerar desitjable en la traducció de tot poeta clàssic<sup>35</sup>. En

33. Arist. *Po.* 1449a.

34. Vegeu OLIVA 1980, 17 i OLIVA 2008a, 94.

35. Vegeu FERNÁNDEZ GALIANO 1983.

tot cas, seria fàcilment defensable l'elecció del decasíl·lab com a substitut equivalent del trímetre iàmbic. En canvi, com bé assegura Mussarra (2014: 50), la reducció de «tota la riquesa mètrica de la tragèdia grega a la uniformitat d'una obra composta íntegrament en un vers» representa un problema evident.

En la línia de l'elecció analògica del metre també es pot veure la voluntat de construir una traducció assimiladora a través de la llatinització dels noms grecs per tal que al públic, més avesat a la tradició llatina, no se li faci estranya la traducció, en una tria molt comuna en aquell temps. El mateix Segalà ho havia fet així en les primeres versions en prosa castellana dels poemes homèrics.

Fora de l'anàlisi mètrica, i encara que no sigui l'objectiu d'aquest article, hi ha un esforç prou important per mantenir l'ordre de l'original per tal de reflectir l'estil d'Èsquil, que Masriera, com la crítica de l'època, considerava arcaic i encarcarat<sup>36</sup>. Veiem, però, com «λεωργός», 'malfactor' s'ha convertit en «míser», que ofereix una lectura esbiaixada de la postura de Cratos, que podria semblar piadosa. Fora d'això, el passatge se cenyeix força de prop a l'original grec<sup>37</sup>.

La versió de Masriera és meritòria en tant que representa el primer intent de girar un original grec tan complex en un text que es pugui llegir (i representar) autònomament i literària. Una intenció que aconsegueix, tot i els problemes que pugui tenir d'aprehensió del text grec i de la tria mètrica, encara no del tot pensada ni afinada; un defecte, el de la (no) variabilitat rítmica, que les versions successives van mirar de resoldre en part.

### **L'Edip rey traduït a deu mans (1909)**

Masriera havia publicat el seu Èsquil el 1898, però no s'estrenà al Teatre Íntim fins al desembre de 1903, gràcies a l'empenta que havia donat al seu director, Adrià Gual, l'èxit de l'estrena, el 10 de març d'aquell mateix any, d'un *Èdip rei*.

Ja hem vist que Gual havia tornat de París, on havia assistit a una representació d'aquesta obra que l'havia impactat tant que la va voler dur a escena a l'acte<sup>38</sup>. En aquell moment, no n'hi havia cap traducció catalana en vers disponible, i per poder-la tenir enllestida tan aviat com fos possible, la va encarregar a cinc traductors diferents, que van treballar a partir del francès, per bé

36. Vegeu MUSSARRA 2014, 48.

37. Hom pot trobar una anàlisi extensa i severa, de la traducció de Masriera i les seves inexactituds a l'article ara citat: MUSSARRA 2014.

38. Conta Gual: «Jo arribava fortament impressionat dels afectes que podia assolir la realització de la tragèdia hel·lènica davant els públics actuals. L'*Edip rei* de Sòfocles, interpretat per Monet Souli de la Comèdia Francesa, va confirmar aquell criteri i acréixer el propòsit que per endavant ja tenia, d'integrar al català una de les obres d'aquell famós repertori» (Gual, citat a MEDINA 1978, 104).



que desconeixem quina era la versió de referència<sup>39</sup>. Pel que fa a la mètrica, però, va representar un pas endavant respecte al que havia fet Masriera uns anys abans. No sabem si coneixien el seu Èsquil (presumiblement sí, tenint en compte que es va estrenar pocs mesos després), però en tot cas, en la traducció de l'*Èdip* hi trobem un canvi en el tractament rítmic de l'original: el decasíl·lab blanc femení continua sent el vers teatral i, com a tal, no només és el substitut del trímetre iàmbic, sinó de tots els altres metres dels recitats o recitatius, com el dímetre anapèstic. On trobem la innovació és en les escenes corals, en què s'abandona l'ús invariable del decasíl·lab, com per exemple en aquestes parts corals de les pàgines 14-15 de l'acte primer, en què almenys es respecta, tímidament, la divisió estròfica:

Estrofa:

Dolsa paraula de Jove  
de Delfos a Tebas vinguda,  
que'ns has anunciat? Nostre cor palpita  
devant ta grandesa; palpita poruch.  
Oh déu de Delos, que farás per mi?  
Tement t'ho demano. que farás per mi?  
Parlam, veu immortal, filla de l'esperansa!

Antístrofa:

A tu, Minerva, filla del deu,  
em dirigeixo primerament;  
y't prego a tu y a ta gentil germana,  
la protectiu Diana,  
que'n l'Agora s'asseu gloriosament.  
Y també a tu Febus brillant  
que desde lluny fereixes.

És cert que trobem dos decasíl·labs amb cesura a la mitjana als versos quart, sisè i setè de l'estrofa. No són, però, del mateix tipus de decasíl·labs que els versos blancs dels recitats, que no accepten accent a la cinquena ni tampoc cesura. De decasíl·labs com aquests aquí només en trobem tres (el cinquè de l'estrofa, i el tercer i el cinquè de l'antístrofa).

Hi ha, doncs, una clara voluntat de defugir el decasíl·lab tradicional, i es recorre, en alguns casos, a versos poc freqüents com els decasíl·labs cesurats que acabem d'esmentar i octosíl·labs amb cesura (encara més insòlits) als dos primers versos de l'antístrofa. De fet, amb tantíssima variabilitat mètrica, quasi podria semblar que són versos lliures.

La majoria de versos són blancs, però si repetim l'anàlisi als altres cors, veiem

39. «Per endavant se'ns feia indispensable una traducció d'aquella tragèdia, que vaig estimar oportú que fos feta d'acord amb l'adaptació francesa, perquè la creia fidel i ben repartida en actes» (Gual, citat a MEDINA 1978, 105).

que hi ha una tímida tendència de la rima a fer-se més assídua, però no és sistemàtica, sinó més aviat circumstancial, i deu dependre de l'arbitrarietat i les capacitats del traductor<sup>40</sup>. No hi ha, d'altra banda, malgrat que es respecti la divisió en estrofes, cap voluntat de reproduir la responsió rítmica del text grec, potser per desconeixement de l'estructura mètrica de l'original.

Com hem intentat explicar a una altra banda<sup>41</sup>, tot i que no és una traducció que pugui servir per llegir el text grec (ni en té l'objectiu), està escrita en una llengua eficaç, dramàticament parlant, i atrevida pel que fa a les possibilitats mètriques investigades i té més interès que el purament arqueològic.

### L'Eurípides de Salvador Vilaregut (1911)

Salvador Vilaregut, col·laborador habitual del Teatre Íntim, traductor de Molière i de Conan Doyle, va traduir —cal pensar que del francès—<sup>42</sup> l'*Alceste* d'Eurípides per representar-la en el Teatre Principal de Barcelona el 16 d'octubre del 1906.

Quant a la mètrica, la traducció de Vilaregut és poc atrevida i no té pas gaire interès. Com els seus antecessors, tria el decasíl·lab femení com a vers per a tots els metres dels recitats. Les parts corals, que li devien resultar molestes dramàticament, no apareixen, com a tals, a la seva versió i són reduïts a cançons en aparença monòdiques d'un vell o d'una veu anònima. Per marcar la diferència amb els recitats, per a aquestes cançons, evita el decasíl·lab i se cenyeix sempre a un sol vers, el tetrasíl·lab blanc, que tot i donar força bé una sonsònia *cantabile* per als cors, no reflecteix la variabilitat rítmica de l'original. Per exemple, a l'inici del que ell considera el segon acte (p. 33 de la versió publicada a Bartomeu Baxarías), diu un vell:

Mes que cap altre,  
l'amor d'esposa,  
bella florida,  
treu de ventures  
y sacrificis,  
quan del cor brolla.  
¿Com del rey, tos pares,  
que sos caps tenen,  
blanchs de vellesa,  
no consentiren  
en ser les víctimes?

40. Preneu, com a exemple d'això que dic l'estrofa primera de l'escena VI del segon acte.

41. En un article que es troba en premsa intitulat «La tragedia classica come mezzo di rinnovamento del teatro catalano dell'inizio del XX secolo: la traduzione indiretta a dieci mani dell'Edipo re (1903)».

42. Com en el cas de l'*Èdip rei* de Gual, no he aconseguit individuar la traducció francesa de la qual devia traduir Vilaregut.

¿Per què deixaren  
 que la flo hermosa  
 de juvenesa  
 fos esfullada!...  
 Fidel companya  
 la sort va dartel!...

El mateix criteri exacte s'aplica en les poques parts corals supervivents de les pàgines 28, 40-42, 47, 61-62 i 75.

Es tracta, també, d'una traducció indirecta, que s'inscriu clarament en el que es pot considerar una traducció analògica i assimiladora, amb voluntat d'adaptar tot allò que no es considerava digerible per als estòmacs barcelonins de l'època, fins i tot, si calia, eliminant totes les parts corals o adaptant-les com convenia, com passa aquí.

Ja hem dit que mètricament no aporta cap altre recurs i la qualitat de la traducció tampoc sembla gaire rellevant. S'ha de jutjar, només, tenint en compte el context en què es va fer i l'objectiu amb què es va fer: el de la fundació o refundació d'un teatre nacional i poètic.

### **El Sòfocles de Franquesa i Gomis (1912)**

Franquesa i Gomis, poeta i catedràtic de literatura de la Universitat de Barcelona, traduí l'*Electra* de Sòfocles per a l'Acadèmia Calassància, a la Tipografia de l'Avenç. Aquesta col·lecció la dirigia el mateix Segalà i consistia en un llibre amb el text original, una traducció castellana interlineal i, després, traduccions literàries en diverses llengües de la península ibèrica<sup>43</sup>, encara que en el cas de l'*Electra* es va publicar només la «versión directa y literal al castellano» a càrrec de José Alemany, i amb les traduccions en vers castellà de Vicente García de la Huerta i en vers català de Franquesa i Gomis. Hem de creure, doncs, que la traducció de Franquesa i Gomis va ser encarregada o, almenys, acceptada, pel mateix Segalà.

Sembla que, com Masriera, tenia bons fonaments de llatí i coneixia el grec, encara que no sabem fins a quin punt. En tot cas, en la «Nota devantera» que acompanya la seva traducció, refusa considerar-se hel·lenista i admet que ha trobat passatges que no ha acabat d'entendre<sup>44</sup>. En tot cas, però, Franquesa i Gomis confegeix una traducció, al contrari que Vilaregut i els cinc traductors de l'*Èdip*, no per al teatre, sinó per a la lectura i refusa retallar-la com havien

43. S'hi publicaren, per exemple, el ditirambe *Teseu* de Baquilides (1911?), en versions en català, castellà (de Bosch Gimpera, per cert), gallec i eusquera o bé també uns fragments Safo (1910) amb traduccions, entre d'altres, de Rubió i Lluch, en estrofa sàfica que volia seguir el model de Costa i Llobera.

44. «No vol dir axò que m'hagi permès grans llibertats, sino que no sempre podria respondre de si es ben encertada l'interpretació que he donat a molts passatges que se m'han ofert com dubtosos» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 173).

fet altres per tal d'adaptar-la a l'escena<sup>45</sup>, només afegint «algunes indicacions escèniques que's desprenen de sa lectura y dividirla, una mica arbitràriament, en tres parts o actes» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 175).

De tots els traductors que el van precedir és el que es planteja una traducció més ambiciosa, amb voluntat de recrear l'original en tota la seva complexitat i amplitud i donar-ne «una justa equivalència».

Com a crític que era de l'adaptació accentual dels metres antics, la seva havia de ser per força una traducció analògica. Així doncs, l'elecció mètrica per als recitats no és nova i se cenneix també al decasíl·lab blanc femení. Però, en canvi, per a les parts líriques, desplega una quantitat de recursos poètics i mètrics gens menyspreables. Així, és el primer (i únic) traductor que inclou, conscientment i sistemàtica, la rima en els versos lírics, cosa que, admet, l'obliga a apartar-se del text «alguna vegada ja ab omissions obligades, potser per la rima, ja ab petites afegidures o ràpides desviacions que m' han semblat oportunes», però sense permetre's «grans llibertats» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 173). Aquesta pràctica, tan natural a altres països, en les traduccions catalanes dels tràgics clàssics no s'havia posat en pràctica i, de fet, no es tornarà a fer, almenys que jo conegui, amb l'excepció de les monodies de les *Assembleistes* de la Fundació Bernat Metge, a càrrec de Manuel Balasch.

Franquesa i Gomis defineix així el seu mètode mètric, que considera deutor d'alguns traductors italians, amb les versions ja llegendàries de Bellotti al capdavant:

En quant al metre, he cregut que debía adoptar l'endecasíl·lab lliure, per tractarse d'una obra clàssica, però reservantme altres varietats axís com l'us de la rima pera la part lírica de la tragedia, en la qual he anat senyalant la distribució de sos components (estrofa, antistrofa, epodo). Es lo sistema de versificació dels italians que han dextat traduccions tan notables com les de Angelelli y Bellotti». (FRANQUESA I GOMIS 1912: 174)

Tenint en consideració les seves paraules, prenem la pàrodos de la seva versió (p. 183):

Estrofa:

Oh bona filla d'una mala mare,  
Electra sens ventura,  
per què't consumes plorant de nit y día

45. «Com lo teatre grech y l nostre modern obehexen a cànons tan distints, no mancan traductors que per volguer fer encara avuy representable l'obra de Sòfocles l'han esporgada de tot lo que 'ls ha semblat més artificiós esborrant les repeticions innecessàries, les sofístiques subtilses del diàlech, la excesiva llargaria de les relacions y fins algùn d'ells (Martinson, per exemple) tota intervenció del Chor [...] Però aquestes amputacions [...] no tenen cap dret a ser admeses per un traductor conscient y desinteressat» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 174).

a Agamenón ton pare  
 mort a trayció y al tall d'una eyna impura?  
 Si gosés jo diria  
 que dèu morir qui feu tal fellonia.  
 [...]

## Antistrofa:

Mes ton plor y ta queixa llastimosa  
 no'l faran pas reviure a qui va caure  
 en la negra llacuna esgarrifosa  
 hont tots hem d'anâ a raure.  
 Si aqueixa aflicció immensa que sufrexes  
 no ha de ser profitosa  
 per què tan sens pietat te consumexes?

Fixem-nos com no es persegueix una responsió entre estrofa i antístrofa, i que cadascuna és tractada amb independència. La variabilitat mètrica és significativa, amb hexasíl·labs, alexandrins, però sobretot amb preponderància de decasíl·labs, rítmicament iguals que el dels recitats, però amb la introducció de rimes femenines, que els distingeixen d'aquells, sempre blancs. Hi ha, doncs, una recreació d'una peça lírica grega amb els recursos propis de les cançons de la tradició catalana.

I la veritat és que, en contra del que afirmava Miralles<sup>46</sup>, no s'allunya tant del text com ens podria fer pensar el rigorós esquema de rimes, almenys aquí. Si el comparem amb els versos blancs de Riba (1920), que passen per ser una traducció molt «fidel» al contingut del grec<sup>47</sup>, veurem que la llibertat no és gens exagerada:

## Estrofa:

Oh filla, filla d'una mísera  
 mare, Electra, ¿en quin insadollable  
 plany vas sempre fonent-te  
 per Agamèmnon, tan impiament  
 un dia embolicat en els enganys  
 de la mare arterosa,  
 i amb àvol mà traït? Així qui tal féu  
 perterís, si lleu que imprequi jo tal cosa!  
 [...]

46. «Aquesta traducció fa servir versos més curts per a les parts líriques i recorre a rimes (només en aquestes parts líriques) que sovint constitueixen un exercici en opinió meua molt excessiu per a les possibilitats del traductor» (MIRALLES 1977, 9).

47. Prenem els de la segona versió de Riba (1951) que, al capdavall, és la que donà com a definitiva.

Antístrofa:

Tota vegada, ni amb llàgrimes  
ni amb precés trauries el teu pare  
de l'estany infernal,  
a tots comú. Però sense mesura,  
en un dolor impossible, tothora  
sospirant, vas perdent-te,  
i en els teus mals no hi ha cap deseiximent.  
Per què tens delit del que és incomportable?

Entre l'*Electra* de Franquesa i Gomis i la de Riba, només passen nou anys. I l'aproximació és fins a tal punt diversa que no semblen traduccions de la mateixa època. Riba s'hi acostava mimèticament i Franquesa i Gomis, de manera analògica. Els coneixements mètrics i de llengua grega de l'un i de l'altre no es podien ni comparar i el geni poètic propi, tampoc. No obstant això, i sense gosar equiparar-les, atès que són fetes des de supòsits gairebé antagònics, l'intent de Franquesa i Gomis és prou meritori i no s'ha de menystenir, atès que, en paraules seves, només era «una primera provatura que es d'esperar algú d'ells [dels helenistes] corretgexi y mellori ab una versió més acabada» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 173), cosa que farà, en efecte, Riba només uns anys més tard, amb uns pressupòsits estètics i una idea de la traducció (estrangeritzadora per part de Riba i assimilador per part de Franquesa i Gomis) gairebé antagònics (i amb una llengua molt més encarcarada i, per tant, menys teatral).

### Uns mots per acabar

Les provatures de Franquesa i Gomis són, de lluny, les més interessants de totes i la seva *Electra* és digna de rebre l'atenció d'un estudi futur molt més a fons. El resultat obtingut és fruit de la llibertat i la gosadia, molt envejables, amb què va operar el traductor i que ningú, amb uns coneixements millors de grec i amb una llengua catalana ja assentada, no s'atrevis a seguir. El pes de la rigidesa i l'altivesa de l'Acadèmia, que ell ja temia<sup>48</sup>, encara s'imposa i avui dia continuem sense poder disposar, en català, d'una alternativa poètica, directa, moderna i efectiva a la de Riba, que va eclipsar-los a tots<sup>49</sup>.

Tots aquests primers intents, amb les seves mancances i limitacions, van voler establir un nou model de teatre català i van influir en l'estètica del teatre

48. «Sé que mon treball no satisfarà les exigencies de nostres excel·lents helenistes, freturosos d'una transcripció fidelíssima del text que dongui a cada frasse la correspondència exacta catalana, pero sé també que ells més que ningú se faran càrrech de les grans dificultats d'aquexa empresa y, per altra part, ma traducció no preté ser més que una primera provatura que es d'esperar algú d'ells corretgexi y melloriab una versió més acabada» (FRANQUESA I GOMIS 1912, 173).

49. La versió polimètrica de Formosa acaba de publicar (2019) de l'*Electra* és retallada i pensada per al teatre.



poètic de l'època; van permetre, en definitiva i per primer cop en català, una verdadera recepció del teatre antic<sup>50</sup>. Com a tals mereixen ser rescatades i estudiades a fons, cosa que espero poder fer més endavant.

Les tries mètriques d'aquests primers intents, sovint conservadores, és a dir, arrapades a una tradició teatral poètica molt insegura, no sempre són del tot reeixides, però són coherents amb l'època en què s'inscriuen i permeten explicar a la perfecció els mecanismes poètics amb què modernistes i noucentistes pretenien renovellar el teatre català del moment. Els condicionants (la desconeixença de la llengua original, juntament amb el cànon literari teatral que s'intentava canviar) i les circumstàncies de la traducció d'aquestes obres, pensades totes elles (amb l'excepció, en part, de Franquesa i Gomis) per a la posada en escena, van marcar clarament l'aproximació dels traductors. Això explica l'ús del decasíl·lab teatral de Maragall (i abans de Guimerà) i no de l'alexandrí francès que els donava el model de la tragèdia de Racine (i la *Lucrecia* de Joan Ramis), cosa que fa pensar que, a ulls d'aquests traductors, el model no havia de ser França, sinó una certa idea de Grècia. El fet de cenyir-se, en les parts corals, als versos de la mètrica romànica, l'única imaginable en aquell moment, també va en consonància amb l'estètica del teatre clàssic de l'època.

Convé aclarir, però, que, gairebé contemporàniament, Costa i Llobera ja intentava evocar els metres antics mirant d'ampliar les possibilitats de la mètrica pròpia, unes provatures que van influir decisivament en molts escriptors<sup>51</sup>, també de teatre. Per exemple, Ambrosi Carrión va introduir a la seva tragèdia *Tribut al mar* un rapsoda que cantava en estrofes sàfiques a la manera del poeta de Pollença<sup>52</sup>.

La modernitat i la, diguem-ne, especialització arriba amb Riba, amb la preparació d'un veritable hel·lenista i amb la qualitat d'un altíssim poeta. Les seves són palesament, i potser a despit seu, traduccions per a ser llegides, amb calma i individualment, i no acaben de funcionar a l'escena per la imposició de cenyir-se gairebé sempre i obsessivament, al dodecasíl·lab iàmbic sempre masculí per mirar de reproduir accentualment el trímetre iàmbic i defugir, així, justament, la sonsònia dels decasíl·labs, «l'únic metre que un començament d'habituds recomana entre nosaltres per a la tragèdia», que li resultava «insuportable» (RIBA 1951: 15). Tanmateix, aquesta monotonia i l'encarcament lingüístic que se'n deriva, ha estat difícil de salvar per a actors i directors de diferents èpoques, que no s'han servit gairebé mai dels seus textos i sempre n'han encarregat de nous a dramaturgs que, sovint i malauradament, no coneixen el grec.

50. Per a aquesta qüestió, vegeu RIU et al. 2013.

51. Sabem que l'any després de la publicació de les *Horacianes* hi hagué una plaga de composicions pseudohoracianes als Jocs Florals de Barcelona, de plomes tan insignes com Llorenç Riber o Bofill i Mates. Vegeu CREUS 2022.

52. Carrión, per cert, també devia quedar meravellat davant dels hexàmetres ribians de les *Bucòliques* de Riba (1911), perquè també els va intentar imitar, sense gaire èxit, en traduir *Hero i Leandre* per a l'Avenç.

Les traduccions de Riba van ser les primeres traduccions de la nostra tradició veritablement modernes del teatre antic, tot i que, per sort o per desgràcia, no van arribar a crear escola (només Almirall i Ferrer Gràcia, amb resultats diversos, l'han imitat). Ara bé, Riba ja es va trobar el camí fressat i qui sap si aquesta tria del mètode accentual no anava condicionada, també i en part, pels intents previs i la voluntat de separar-se'n. I, si bé no són, potser, traduccions literàriament de primer o segon nivell (amb l'excepció, potser de l'*Electra* de Franquesa i Gomis, i amb menció de la llengua, realment viva i teatral, de l'*Edip rei* de Gual), mereixen ser estudiades com a precursors del que després va venir i del que no.

#### BIBLIOGRAFIA

- J. AULET 2000, «El teatre català durant l'any 1898, un incipient intent de modernització», *Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, II, Barcelona, pp. 131-153.
- M. BACARDÍ; J. FONTCUBERTA; F. PARCERISAS 1998, *Cent anys de traducció al català (1891-1990)*. Antologia. Vic.
- A. CAMPS 1996, *La recepció de Gabriele D'Annunzio a Catalunya*, Barcelona.
- E. CREUS 2019, «La traducció poètica d'Homer en català», *Exposició virtual: D'Iliades i Odissees*, <https://crai.ub.edu/ca/coneix-el-crai/biblioteques/biblioteca-lletres/exposicio-virtual-iliades-i-odissees/traduccio-poetica-homer-catala>.
- E. CREUS 2020, «La tragèdia del decasíl·lab», *La Lectora*, 24/3/2020 i 31/3/2020.
- E. CREUS 2021, *Riure en vers: cap a una traducció poètica d'Aristòfanes*, Tesi doctoral inèdita, Universitat de Barcelona.
- E. CREUS 2022, «Costa i Llobera i la imitació dels versos clàssics com a renovellament de la mètrica tradicional, amb una marrada italiana», *Visat*, Primavera del 2022.
- J. ESTELRICH 1922, *Fundació Bernat Metge: una collecció catalana dels clàssics grecs i llatins*, Barcelona [Reproduït dins BACARDÍ; FONTCUBERTA; PARCERISAS 1998: pp. 81-94].
- M. FERNÁNDEZ GALLIANO 1979, «Observaciones sobre las traducciones españolas de Esquilo», *Dioniso*, L, pp. 21-43.
- M. FERNÁNDEZ GALLIANO 1983 «Traduccions rítmiques i geni de la llengua», in *Miscel·lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, III, Barcelona, pp. 191-204.
- J. FERRATÉ 1955, *Carles Riba, avui*, Barcelona.
- M. FRANQUESA 2017, «Les traduccions d'Aristòfanes de M. Balasch: un cas d'autocensura», in M. BACARDÍ & P. GODAYOL (eds.), *Traducció i franquisme*, Lleida, pp. 71-87.
- J. FRANQUESA I GOMIS 1912, *Electra*, Barcelona.
- E. GALLÉN (ed.) 2009, «Enquesta sobre'l teatre en vers, a *Teatralia* (1908-1909): estudi i edició», *Estudis romànics*, 31, pp. 183-218.

- E. GALLÉN 2020, «Entre la tragèdia i el teatre poètic», *Història de la literatura catalana*, vol. VI (*Literatura contemporània*, II. Modernisme. Noucentisme. Avantguardes), Barcelona, pp. 239-243.
- R. GARRIGASAIT 2017, «Estudi introductori», in RIBA 2017, 9-26.
- A. GUAL 1960, *Mitja vida de teatre, Memòries*, Barcelona.
- J.S. HOLMES 1970, *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton & The Hague & Paris: Publishing House of the Slovak Academy of Sciences of Bratislava. [2012, Berlin]
- J. MALÉ 2003, «Els tràgics grecs, entre el modernisme i el Noucentisme», in R. CABRÉ, M. JUFRESA & J. MALÉ (eds.), *Polis i nació. Política i literatura (1900-1939)*, Barcelona, pp. 236-238.
- J. MALÉ 2007, «Una llengua en plena ebullició». Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX», *Quaderns, Revista de traducció*, 14, pp. 79-94.
- J. MALÉ; R. CABRÉ; M. JUFRESA (eds.) 2007, *Els grans mestres de la Filologia Catalana i la Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona*, Barcelona.
- A. MASRIERA 1898, *Prometheu encadenat. Tragedia d'Aesquil*, Barcelona.
- A. MASRIERA 1913, *De l'art vell i de l'art nou. Poesies complertes*, Reus.
- J. MEDINA 1978, «Sòfocles i Eurípides traduïts per Carles Riba», *Els Marges* 13, pp. 102-110.
- C. MIRALLES 1977, «Pròleg», in *Eurípides. Tragèdies I*, Barcelona, pp. 5-33.
- C. MIRALLES 1986, «Nota sobre les traduccions de tràgics grecs. Sobre humanisme i filologia clàssica a començaments de segle», in *Eulàlia: Estudis i notes de literatura catalana*, Barcelona, pp. 121-135.
- C. MIRALLES 2007, «Lluís Segalà: entre tradició i Noucentisme», in J. MALÉ; R. CABRÉ; M. JUFRESA 2007, pp. 67-78.
- J. MUSSARRA 2014, «El Prometeu encadenat d'Artur Masriera», *Anuari Trilcat* 4, pp. 43-65.
- P. QUETGLAS 2007, «Josep Balari i Jovany. El camí cap a Europa», in J. MALÉ; R. CABRÉ; M. JUFRESA 2007, pp. 41-50.
- E. A. NIDA 1964, *Towards a Science of Translating*, Leiden.
- S. OLIVA 1980, *Mètrica catalana*. Barcelona.
- S. OLIVA 2008, *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona.
- J. PÒRTULAS 1979a, «Carles Riba, tants anys després. Les versions en vers de Sòfocles i d'Eurípides», *Reduccions* 9, pp. 47-55.
- J. PÒRTULAS 1979b, «A propòsit de les versions dels tràgics grecs de Carles Riba», in *Miscel·lània Aramon i Serra: estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari*, I, pp. 445-464.
- C. RIBA 1920, *Sòfocles. Antígona. Electra*, Barcelona [Editorial Barcino, 2017].
- C. RIBA 1951, «Uns mots del traductor», in *Tragèdies de Sòfocles*, Barcelona [Curial, 1977, pp. 11-16].
- X. RIU et al. 2013, «Reception of Greek Tragedy in Catalan Literature», in H. M. ROISMAN, *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, vol. II, Malden- Oxford, pp. 1058-1062.

- J. SILVA 2013, «Musical Rhythm and Dramatic Structure in Aeschylus' *Agamemnon*», in M. REIG; X. RIU (eds.) 2013, *Drama, Philosophy, Politics in Ancient Greece. Context and Receptions*, Barcelona, pp. 77-98.
- M. TUDELA; P. IZQUIERDO 2011, «La nissaga catalana del món clàssic», Barcelona.
- L. VENUTI 2013, *Translation Changes Everything. Theory and Practice*, London-New York.