

JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO

LES TRADUCCIONS POÈTIQUES
D'HORACI DE JOAQUIM GARCIA GIRONA.
RITME I VERSIFICACIÓ

Joaquim Garcia Girona, nascut a Benasal el 1867 i mort a Baeza el 1928, és una figura no gaire coneguda, ni prou reconeguda, però d'una gran importància per les seves aportacions a la llengua i a la literatura catalanes, a través, entre altres composicions poètiques, d'un extens poema èpic, intítulat *Seidia*, sobre la conquesta i posterior creació del Regne de València, els seus estudis sobre la llengua catalana —fou un dels corresponsals del *Diccionari de la llengua catalana* (després *Diccionari català-valencià-balear*), iniciat per mossèn Alcover, a les comarques septentrionals del País Valencià—, i les seves traduccions en vers d'alguns epodes i odes d'Horaci (*vide* GIMENO BETÍ, 2004 i 2005-2006).

L'objectiu d'aquest treball serà cridar l'atenció sobre una petita parcel·la en la producció de Garcia Girona, la referent a les traduccions poètiques d'alguns poemes d'Horaci. Ens aturarem en l'aspecte rítmic i deixarem per a un altre estudi aspectes que tenen a veure amb qüestions com ara la fidelitat o infidelitat de la seva traducció al text llatí.

La nostra intenció serà mostrar que Garcia Girona posseïa excel·lents qualitats a l'hora de traduir un autor de l'antiguitat clàssica de la talla d'Horaci en versió poètica, i que demostrava amb això un perfecte domini de la llengua llatina (fou catedràtic de llatí al Seminari de Tortosa), de la seva pròpia, i del que és molt més difícil: d'allò que anomenem ritme i de la capacitat per produir-lo amb les seves traduccions en versificació romànica i també per reproduir-lo, almenys de forma aproximada, seguint l'original llatí.¹

1. Intentem així acomplir, ni que sigui tan sols de forma modesta i parcial, la petició i el desig de L. Gimeno Betí, que afirma, tot fent referència a les traduccions d'Horaci: «caldría que algú, coneixedor de l'obra de Horaci, fes un estudi profund d'aquest aspecte de la creació de mossèn Garcia Girona gairebé desconegut» (2004, introducció).

El *corpus* del nostre estudi rítmic el conformen la traducció de setze odes i quatre epodes. Cal tenir en compte que disposem de dues versions diferents de quatre odes; això faria en total vint-i-quatre versions. La publicació d'aquestes traduccions s'ha dut a terme en diferents èpoques. Primerament, en vida de Garcia Girona. Publicà dotze odes i dos epodes, en una secció del «Butlletí de la Societat Castellonenca de Cultura» (*BSCC*) que duia el títol *Del jardí d'Horaci*, durant els anys que van del 1921 al 1929.² Segonament, una vegada traspassat d'aquesta vida, Ángel Sánchez Gozalbo s'encarregà de publicar la traducció de dues odes i dos epodes, entre el 1949 i el 1958, també al *BSCC*, segons uns manuscrits de Garcia Girona que van lliurar els seus companys del seminari de Baeza, juntament amb les seves pertinences, a la seva germana Inocencia. Finalment, L. Gimeno Betí (2004: 179-184) ha arreplegat la traducció de cinc odes i un epode, també a partir d'uns manuscrits que es serveixen actualment a l'arxiu de la Societat Castellonenca de Cultura.

A la nostra anàlisi, hi distingirem, d'una banda, aquelles traduccions que traslladen els poemes d'Horaci en alguna forma poètica romànica i, de l'altra, aquelles altres que tracten de reproduir el model original. En el transcurs dels anys, hi ha una evolució clara de Garcia Girona d'unes versions a les altres. Les primeres es produïren fonamentalment entre el 1921 i el 1924, i les segones des del 1925 ençà. La data clau del canvi fou l'any 1925 amb l'aparició d'un article al «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» que Garcia Girona intitolà *Del jardí d'Horaci. Unes explicacions* (vide GARCIA GIRONA, 1925: 269-277). Ací, el benassalenc hi exposa el mètode que seguirà per a la traducció de l'oda IV 3, i que consisteix en la reproducció del model original servint-se de síl·labes tòniques. En aquest article, hi marcarà la línia de traduccions posteriors, tret d'alguna possible excepció.

Seguint la terminologia de J. S. Holmes,³ un dels més prestigiosos

2. Garcia Girona traspassà el dia 13 de desembre del 1928, i ja havia lliurat al *BSCC* la traducció d'un poema d'Horaci que es publicà el 1929.

3. J. S. HOLMES, *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form*, «Babel», núm. 4 (1969), ps. 175-200. Aquest autor ha definit els quatre models tradicionals en què hom ha resolt poèticament la traducció fins al moment; els anomena: mimètic, analògic, semàntic i estrany. Els seguidors del model mimètic tracten de reproduir, en el

especialistes europeus en la traducció literària, anomenarem les primeres «formes semàntiques» i les segones «formes mimètiques».

FORMES SEMÀNTIQUES

Segons J. S. Holmes, les formes semàntiques es caracteritzen per respectar el contingut del text original i traslladar-lo a versos propis de la tradició poètica de la llengua terminal. Garcia Girona segueix aquest mètode fonamentalment en la primera etapa, com hem indicat, traduint odes i epodes en versos octosíl·labs, decasíl·labs, hexasíl·labs i alexandrins, tal com ho fa palès a l'article citat: «I ara entrant ja en l'objecte d'aquest article [on parla de reproduir fidelment el model llatí], diré que en les primeres versions d'aquesta Secció no's feya consideració de la mètrica horaciana per tindre-la tota ficada en el pensament del gran Mestre, freqüentement esquiu a l'aprensió. Per aquesta raó s'escudellava i enmolava aquell pensament en la forma de versos que primer ocorria, o l'exigència de la primera clàusula demanava» (GARCIA GIRONA, 1925: 270).

El primer poema que traduï, el 1921, fou l'epode II. Es tracta del poema més famós d'Horaci, escrit en díctics, a base d'un senari iàmbic seguit d'un quaternari iàmbic. Horaci hi elogia la vida retirada al camp (*Beatus ille qui procul negotiis...*). Garcia Girona el trasllada a una tirada de versos octosíl·labs amb ritme iàmbic. Aquest ritme es caracteritza per portar les marques rítmiques en les síl·labes parelles.

nou poema o metapoema, la forma de l'original. Per exemple, traduir una oda escrita en sàfics a un poema també en sàfics. Els qui segueixen el model analògic treballen amb una forma equivalent en la seva pròpia llengua i tradició poètica. El metapoema és «filtrat» a través d'alguna forma de la tradició poètica de la llengua terminal. Per exemple, traduir un poema èpic escrit en hexàmetres, al decasíl·lab en el còmput català o hendecasíl·lab en el castellà, utilitzat normalment per a aquest gènere. Els de la tercera opció, model semàntic, acudeixen al contingut de l'original i deixen llibertat a la forma en què el traslladen. Per exemple, alguns traductors que, en trobar-se mancats d'una forma, ni mimètica ni analògica respecte de l'original, creen una forma pròpia servint-se de versos de la seva pròpia llengua. I finalment el model estrany, que respon a la idea original, però se n'aparta tant en contingut com en forma, per evolucionar segons les seves pròpies lleis. És el recurs més freqüent entre els «imitadors». És el cas d'E. Pound, traductor, entre altres texts, d'autors clàssics, partidari decidit d'una traducció lliure en poesia.

Ara bé, no cal que totes les síl·labes parelles siguin tòniques per poder-lo percebre. Si era així, es crearia certa hiperrítmia que els poetes tracten d'evitar. N'hi ha prou que la darrera síl·laba sigui tònica, (seguint òbviament el còmput segons que sigui oxítona, paroxítona o proparo-xítona) per indicar aquest tipus de ritme. Els poetes, una vegada indicada la marxa rítmica del poema, ofereixen un joc d'accents amb què tracten de produir certa tensió rítmica.

Garcia Girona assegura, en aquesta oda, el ritme iàmbic mitjançant accents tònicos en la quarta i la vuitena síl·laba, però també trobem versos que tenen aquest suport amb síl·laba tònica en la segona o en la sisena, i fins i tot hi ha algun vers en què totes les síl·labes parelles porten accents tònicos, i reafirmen així la condició iàmbica del poema. El ritme d'aquest poema resta intensificat per la rima de tots els versos parells en consonant, tots ells oxítons. Valguin com a mostra els vuit primers versos, en els quals assenyalem amb un punt sota les síl·labes tòniques que marquen el ritme iàmbic (observeu-hi el joc d'accents):

Feliç aquell qui sens negòcis,
 com la gent vella dels mortals,
 llaura ab sos bòus los çamps dels pares,
 lliure d'usures i censals.
 Que no'l desvella el çorn de guèrra,
 ni li fa horror la irada mar,
 ni 'ls grans mercats ni les portxades
 dels rics li és fòrça freqüentar.

El ritme que ha volgut donar Garcia Girona a aquesta versió poètica és perfectament perceptible, sens dubte. Indica per la seva part un domini d'aquest tipus de vers. Nogensmenys, segons el nostre parer, ens sembla una obra novella, pel que fa a la utilització del vers octosíl·lab de ritme fàcil de produir. Aquest tipus de vers s'utilitza més per a la narració que no pas per a l'exposició d'un tema, com ara el de l'oda en qüestió, de caràcter més aviat filosòfic, per més que els quatre darrers versos marquin un gir irònic i satíric al poema. Sota la temàtica de dur una vida tranquil·la i plàcida en el camp, lliure de tota atenció, s'amaga una idea epicúria. Fray Luis de León la recollí de forma magistral en la seva versió castellana *A la vida retirada*.

L'any següent (1922), publica la traducció de l'oda I 4, en forma de dístics, a base d'un vers decasíl·lab seguit d'un d'hexasíl·lab, possiblement a imitació dels traductors d'Horaci en llengua castellana, recollits per Menéndez y Pelayo, que fan un abundant ús d'aquests dos tipus de versos (hendecasíl·lab i heptasíl·lab a la castellana, com el poeta castellà citat), i guiat visualment en la seva forma per la versificació utilitzada per Horaci en dístics amb un arquoiqui (o vers asinartet) seguit d'un de senari iàmbic catalèctic; a efectes òptics, un vers més llarg i un altre de més curt, segons l'esquema següent:

- UU - UU - UU - UU // - U - U - U
 U- U- U- U- U- U

El ritme que imprimeix Garcia Girona a aquest poema és, igual que a l'oda anterior, iàmbic en aquests dos versos. Apareix marcat de manera constant a les síl·labes sisena i desena al decasíl·lab (amb suports de vegades a la segona i quarta), i a la segona i sisena en l'hexasíl·lab (també amb suports de vegades en la quarta). Els versos parells rimen en consonant. Vegeu-ne aquesta mostra:

Ja amolla 'l cruo hivern a l'alenaða
 de nova primavera,
 i els arguens trauen lentament, eixutes,
 les nau a la riuera.
 ja el bestiar no sossega en los estables
 ni al llaurador li agrada
 estarse vora 'l foc, ni als prats blanquejen
 les perles de rosada.

Garcia Girona aconsegueix ací un ritme àgil, conferit per la combinació d'un decasíl·lab i un hexasíl·lab, molt adequat al tema de l'oda. Es tracta d'un cant a la primavera i una invitació a gaudir de la vida davant la seva brevetat. És un poema molt més aconseguit que no el primer quant a l'adequació entre ritme i contingut.

Torna de nou a utilitzar el vers decasíl·lab per a la traducció de les odes II 14 (1922), I 17 (1924), i I 11 (publicada pòstumament, 2004). Les dues primeres odes en l'original llatí estan escrites en estrofes al-

caiques, una de les predilectes d'Horaci, i la darrera en una tirada de dotze asclepiadeus majors. El vers decasíl·lab utilitzat per Garcia Girona en la traducció de les dues primeres odes es troba motivat sens dubte per l'hendecasíl·lab alcaic llatí (alguna cosa tingué a veure, a més, amb el seu naixement en versificació romànica). Agrupa els versos de quatre en quatre, tret d'alguna excepció en què apareixen agrupats cinc versos, tot imitant visualment el model llatí. El seu ritme iàmbic de nou resta marcat en les síl·labes sisena i desena, amb suports de vegades en la segona, quarta i vuitena. Rimen igualment en consonant els versos parells. En canvi, i a diferència d'aquestes dues odes primeres, Garcia Girona imprimeix a l'oda I 11 un marcat ritme iàmbic. Del total de dotze versos, el 50 % porta accents en totes les síl·labes parelles, quatre en la quarta, sisena, vuitena, i desena, i tan sols dos en la sisena, vuitena i desena. De forma esquemàtica:

2a, 4a, 6a, 8a i 10a	=	6 versos
4a, 6a, i 10a	=	4 »
6a, 8a i 10	=	2 »

Rimen també els versos parells. D'altra banda, els versos no estan agrupats de quatre en quatre a manera d'estrofes, com en les anteriors, sinó que, possiblement seguint el model llatí, Garcia Girona escriu aquest poema en una tirada seguida de versos.

El ritme que dóna Garcia Girona a aquests poemes és ara serè i pausat d'acord amb la seva temàtica. Les pauses que hi ha entre «estrofes», grups de quatre versos, contribueixen a aquesta rítmica en la II 14 i en la I 17. La II 14 tracta de la fugacitat de la vida i de la inevitabilitat de la mort, i la I 17, de les delícies del predi de la Sabina d'Horaci, regal de Mecenes, on invita Tíndaris a passar-hi el dia. Hi trobarà aliment a balquena, evitarà la calor, assaborirà vi suau a l'ombra, i cantarà amb la seva lira a Penèlope. Aquests dos temes estan relacionats: el primer n'és la causa i el segon un dels seus efectes. Ens trobem davant dues de les idees més repetides d'Horaci: el pas ràpid dels anys i, en conseqüència, la necessitat de gaudir del moment. A l'I 11, en part, torna a repetir la mateixa temàtica. Es tracta d'una invitació a gaudir el present i no preocupar-se pas del demà incert. Garcia Girona ha sabut

arreplegar aquestes temàtiques tot traslladant-les en versos decasíl·labs, en un ritme assossegat que invita a la reflexió. Totes tres s'adrecen a un personatge, en segona persona: Pòstum (personatge fictici), Tíndaris i Leucònoe (personatge fictici), respectivament. Aquest fet contribueix a potenciar el seu to d'advertència, sobretot a la II 14 i a la I 11. És com si el poeta parlés a un amic, aconsellant-lo i prevenint-lo d'alguna cosa que li passa inadvertida per ésser tan evident.

Posem com a exemple uns versos de l'oda II 14, la més coneguda, adreçada a Pòstum, per tal de mostrar la marxa rítmica pausada que, mitjançant el vers decasíl·lab, Garcia Girona ha donat a aquesta oda:

Ai! Qué afuats se 'n van, oh Pòstum, Pòstum,
 los anys ni la pietat lo pas atura
 a les arrugues i a la instant velleça,
 ni menys a l'aspra mort, a tot fre dura.

encara, amic, que trescents bous diaris
 inmoles a Plutó, deu implaçable;
 éll qui a Geriò apresona, de tres cossos,
 i a Títius, en cerc d'aigua intransnataçble

d'ones tristes!.. Solçarles hem en barca
 tots quants manté la gran Abastidora
 universal, ja sien reis de terres,
 ja siem gent mesquina llauradora.

Un altre dels versos romànics emprats per Garcia Girona és l'alexandrí, en la versió de l'oda I 7. Vers de 14 síl·labes en el còmput a la castellana, així caldrà comptabilitzar-ho, atès que segueix aquesta mètrica⁴ —en la poesia catalana pràcticament no s'utilitza— (cf. BARGALLÓ, 1991: 99). Es troba dividit en dues parts iguals de 7 síl·labes cadascuna, formant dos hemistiquis isosil·làbics. Garcia Girona trasllada a aquest tipus de vers l'única oda que Horaci escrigué en díctics formats

4. L'alexandrí fou molt utilitzat a l'edat mitjana, sobretot pel Mester de Clerecía, durant els segles XIII i XIV, i s'estengué al segle XV. Posteriorment, ressorgí durant el modernisme hispanoamericà (amb la figura de Rubén Darío com més representativa) i el Parnassianisme francès.

per un hexàmetre dactílic i un de ternari dactilicocatalèctic. L'esquema visual de l'hexàmetre, que pot tenir entre dotze i setze síl·labes, potser fou determinant a l'hora de triar el vers alexandrí per a la seva traducció.

El ritme de què dota Garcia Girona la traducció d'aquesta oda continua essent iàmbic, marcat en la sisena síl·laba de cada hemistiqui, amb freqüents suports en la segona i en la quarta, la qual cosa, tot considerant-ne a més l'extensió i les cesures, li proporciona una marxa rítmica molt solemne. No en va aquest tipus de vers s'utilitzà per contar la vida de religiosos amb una finalitat moralitzant durant l'edat mitjana i per a temes heroics de certa alçada durant el modernisme (per exemple el poema de Rubén Darío *Caupolicán*). Antonio Machado l'empra al seu famós poema *Autorretrato* on ens esbossa trets de la seva personalitat. Per la seva banda, Garcia Girona aboca en aquest tipus de versos els continguts d'aquesta oda, la I 7, on Horaci elogia la bellesa de les terres del Laci i invita Planc a allunyar les tristesses i les amargors de la vida amb el dolç vi, gaudint de les seves possessions a Tíbur. Garcia Girona ha volgut envoltar de certa solemnitat rítmica aquest contingut poemàtic, en estreta relació amb la temàtica d'anteriors poemes. El seu contingut filosòfic en la línia habitual d'Horaci de viure i fruit la vida, així com l'elogi de la bellesa de la mateixa terra del poeta, atragué, sens dubte, la seva atenció. Agrupa els continguts en estrofes de quatre, dos, tres, cinc, sis, i, fins i tot, nou versos. Fàcilment se'n pot comprovar el discorriment rítmic solemne amb la lectura dels vuit primers versos, on marquem les cesures i les síl·labes tòniques que n'indiquen el caràcter iàmbic:

Lloçn algúns a Rodes // gentil o a Mitilene,
 O a la famosa Efeso, // o als murs del bell Corint
 Qui veu dos mars, o a Tebes // o a Dèlfos celebrares
 Del gran Baco i d'Apòlo, // u a Tempe de Tesàlia.

Altres no se'n ocupen // en ses perpètues còbles
 més que d'Atenes, casta // ciutat de la gran Pallas,
 i en preferir a totes // les altres verdes fulles,
 collides a on se vullga, // les fulles d'olivèra.

Un darrer poema traslladat a vers romànic, sense datar, recollit per L. Gimeno Betí (2004: 180), és l'epode III, escrit per Horaci en dístics formats per un senari iàmbic seguit d'un quaternari iàmbic. Garcia Girona el tradueix en una tirada de versos hexasíl·labs. Igualment el ritme que li imprimeix és iàmbic amb accents en la sisena, i pràcticament en la segona, tret d'alguna excepció, amb suports de vegades en la quarta, i rima en consonant els versos parells acabats en paraula oxítona. Ací, Garcia Girona hi empra tan sols aquest vers sense acompanyament de cap altre tipus de vers com a l'oda I 4. Amb això, aconsegueix un efecte rítmic ràpid i desimbolt molt adient al tema de l'oda. Es tracta d'un tema jocós i divertit contra una salsa d'all que Mecenes oferí a Horaci en un convit. La finalitat n'era divertir-se perquè sabia que Horaci no tolerava l'all. El resultat de tot això fou un fort dolor d'estómac del poeta. Vegeu-ne aquests vuit primers versos:

Si algú malnat degolla
 a son pare vellèt,
 no a beure la cicuta
 mortal sia constret,
 mes forcenlo a galdirse
 la gran fortor de l'all,
 molt més roïn que aquélla,
 i prest se'n va al carall.

FORMES MIMÈTIQUES

Seguint igualment S. J. Holmes, anomenem formes mimètiques aquelles traduccions en vers (metapoemes) que tracten de reproduir fidelment el model original. Aquesta és la part, segons el nostre parer, més interessant de les traduccions de Garcia Girona, sense llevar la importància que tenen les altres traduccions exposades, on el nostre autor mostra la seva capacitat per produir ritme poètic en versos romànics. El mètode que seguirà en aquests tipus de traduccions l'exposà de forma clara i explícita en diversos articles (*vide* GARCIA GIRONA, 1925, 1926, 1927 i 1928). Es basa en la reproducció del ritme quantitatiu mitjançant la combinació de les síl·labes tòniques i àtones, plenament con-

vençut que la quantitat de la mètrica llatina no es pot imitar d'una altra manera. Aquest és el mètode que han seguit en les seves traduccions molts amants de la poesia grecollatina. El nostre autor justifica aquesta forma d'imitació dient que «la quantitat llatina, i ses filles les sílabes llargues i breus, són reproduïbles en nostra valenciana per les sílabes accentuades i les no accentuades, per quant l'accent fa llargues les sílabes, i la falta d'èll la deixa breus» (*vide* GARCIA GIRONA, 1926: 213).

La finalitat que es proposa Garcia Girona consisteix a aconseguir «fer un Horaci valencià». «Un Horaci tal com és, no llevant-li ni fificant-li ni mudantli res de lo principal, ni encara de lo secundari mes que a pura necessitat». Un «Horaci vestit a la valenciana, que's deixi escoltar i entendre en los vocablos y manera que jo sàpia trobar més pròpies i llegendes de la nostra llengua» (*vide* GARCIA GIRONA, 1925: 269-270).⁵ Sota aquests mètode i finalitat tradueix una sèrie d'odes en les estrofes més utilitzades per Horaci, l'estrofa sàfica, l'alcaica, i aquelles altres estrofes i hemístrofes on entra a formar part l'asclepiadeu menor i l'adoni. També tradueix un parell d'odes que no segueixen aquests models. Les traduccions d'odes escrites en estrofes sàfiques i traslladades al mateix tipus d'estrofa revelen certa evolució en Garcia Girona. El primer intent, datat el 1923, amb la traducció de l'oda I 20, segueix les pautes de la versificació romànica, és a dir, marcant el ritme en aquelles posicions que l'accent prosòdic de paraula imposa sobre la quantitat.⁶ Les marques rítmiques mitjançant síl·labes tòniques més freqüents en l'hendecasíl·lab sàfic es troben en la quarta, vuitena i desena, de vegades també en la sisena, i les dues primeres

5. Seguint els consells de Mossèn Alcover, d'acord amb la correspondència que manté amb ell, sobretot les cartes 1, 2, 3, 4 y 7, recollides per L. GIMENO, en *Mossèn Alcover...*, *op. cit.*, ps. 121-131.

6. L'estrofa sàfica passà a les llengües neollatines o romàniques seguint el ritme imposat per l'accent prosòdic de paraula i no per la quantitat. Fou en gran mesura l'accentuació que produïen les diferents tipologies verbals possibles en la construcció de l'hendecasíl·lab sàfic. Vegeu en aquest sentit J. LUQUE, *Evolució acentual de los versos eólicos en latín* (Granada, 1978), ps. 31-160. L'accentuació en requeria quasi sempre en la primera o en la segona, quarta, sisena, vuitena i desena. Com a mostra, aquest conegut vers horacià, on assenyalem els accents d'una banda i les marques rítmiques amb punts per un altre: «*Integer uítæ // scelerisque púrus*» (I 22, 1) o aquest altre vers «*árte matérna // rápidòs morántem*» (I 12, 11).

síl·labes són d'inici indiferent, sigui en la primera o sigui en la segona, amb cesura en la cinquena i de vegades en la sisena. Per la seva banda, l'adoni sempre porta accents en la primera i en la quarta, fidel reflex de l'escansió – UU – – (que podem veure al final dels hexàmetres clàssics), tan volguda de la mètrica llatina, on ictus i accent coincideixen, i la tradició poètica així ens l'ha deixada transmesa.⁷

En aquest primer intent (en els anys que hem anomenat de primera etapa), Garcia Girona pren com a model de traducció rítmica la mateixa que va fer Costa i Llobera sobre el mateix poema (*vide COSTA I LLOBERA*, 1990: 27). En podem trobar versos molt semblants. La seva marxa rítmica ve marcada de forma constant per accents tòpics en la quarta, vuitena i desena, i quasi sempre en primera. Fàcilment podem comprovar-ho en els vuit primers versos de l'un i l'altre autor. Costa i Llobera tradueix:

Calma supliça // el navegant qui es troba
per la mar ampla // si ya negre núvol
tapa la lluna // cap estel propici
guia li dona.

Pau vol la Tràcia // furiçosa en lluites,
pau vol la Mèdia // que el buiracs adorna
pau, amic Groşfe, // que ni amb or ni perles
poden comprar-ne.

I per la seva part, Garcia Girona:

Calma al deus prega // el navegant quis troba
en la mar ampla // Grega si un fosc núvol
tapa la lluna // i'ls estels dubtosa
guia li donen.

7. M. de Unamuno, que tant s'estimava aquest tipus d'estrofa, ens pot donar exemple d'això que diem amb aquests primers versos del seu poema *Salamanca*:

Bosque de piedras // que arrancó la història
a las entrañas // de la tierra madre
remanso de quietud // yo te bendigo
mi Salamanca.

Paü vol de llujites // la furiösa Tràcia,
 paü també 'ls Mèdes // d'elegantès carcasses,
 paü, amic, Grosfe, // que impotents no donen
 l'or ni les perles.

La pràctica seguida per Garcia Girona no és excepcional, en donar les primeres passes en la imitació d'un model, que en aquest cas cal dir que no és exactament el llatí, sinó l'establert per la lírica del seu temps pel que fa a l'estrofa sàfica. El millor exemple a seguir al seu abast fou el de Costa i Llobera, que en aquells moments gaudia ja d'un prestigi reconegut.⁸ El mateix Garcia Girona ens mostra la facilitat que tenia per a la reproducció de l'estrofa sàfica seguint les pautes romàniques: «per esser un mètre admés y corrent en les llengües modernes, no causa estranyesa, i fa ademés, de bon traduir» (*vide* GARCIA GIRONA, 1925: 270). Però, malgrat seguir Costa i Llobera en la traducció d'aquesta oda, la dota d'un segell personal, en introduir un vocabulari propi, en la seva idea d'aconseguir un Horaci valencià.

Una altra oda que segueix la mateixa línia és la traducció de la III 22, publicada per Àngel Sánchez Gozalbo el 1949. Ací, Garcia Girona no es basa en una altra traducció de Costa i Llobera, sinó que segueix les seves pròpies passes i respecta la mateixa accentuació. La innovació que hi introdueix és l'absència de cesures. Això, ho continuarà fent també en altres traduccions, com més endavant veurem. Horaci, en aquesta oda, dedica a Diana el pi que domina la seva heretat. Consta només de dues estrofes. Vegem-ne la traducció:

Verge dels monts i dels pinars guardiana
 Deja triforme, que a les três pregàries
 Qus les ponçelles de parir en l'hora,
 I hàbil les sàlves:

Teu lo pi sia, qui'l meu mas empara;
 Jo de la sang del verre, qui mossèga
 Llèst de gaidó, cada any, sadoll, de ditxa,
 Puça arruixar-lo.

8. Garcia Girona ens en dona mostres a la correspondència que manté amb mossèn Alcover, en què li sollicita que doni a llegir a Costa i Llobera el seu poema *Seidia*. Sobre la correspondència, *vide* L. GIMENO BETÍ, *Mossèn Alcover...*, *op. cit.*, ps. 114 i 139.

Garcia Girona, mitjançant aquesta traducció, s'ha després ja del model establert per Costa i Llobera. No hi ha cesures d'una forma regular després de la cinquena síl·laba, sinó que les pauses internes es modifiquen d'un vers a un altre. Aquesta oda la degué escriure entre el 1923, que és la data de la seva primera traducció en estrofes sàfiques, i el 1925, que marcà la nova línia que seguirà en les traduccions reproduint l'original llatí.

En un segon moment, Garcia Girona a l'article *Unes explicacions*, hi aporta un exemple de la manera com s'ha de traduir l'estrofa sàfica seguint les marques rítmiques de la quantitat i substituint-les per accents tòncics. Per a la demostració n'ofereix dues versions de traducció de l'estrofa sàfica, una amb accent en la quarta, seguint les pautes romàniques, i una altra amb accent en la cinquena, seguint la marca rítmica llatina. Afirmar textualment en suport del seu mètode (*vide* GARCIA GIRONA, 1925: 275-276): «Assò se farà mes palpable en una estrofa valenciana. Sia lo comensament de la oda d'Horaci, XX del Lib. I Carmin., *Vile potabis modicis Sabinarum*:

Jo tinc un vinet, de Sabina terra,
Que l'has de tastar, cavaller Mecenes,
Mon amic volgut, i en grec cànter garde
Per a quan vingues.

¿No és veritat [continua dient] que l'airet d'eixos versos fa saltar millor de gust lo cor, que no aquest altre?:

Tinc un vi pobre de Sabina terra,
I has de tastarlo, cavaller Mecénes,
Mon amic íntim, i en grec canter garde
Per a quan vingues.»

Retreu a aquesta última estrofa de tenir en la seva marxa rítmica «un aire cansat i coixín-coixán». I efectivament la lectura d'ambdues estrofes produeix efectes rítmics diferents. Resulta evident que la primera posseeix un ritme més fluid que no la segona. Però l'explicació no és la que Garcia Girona creu, és a dir, que la primera porta l'accent en la cinquena síl·laba seguint la marca rítmica del model llatí, i la segona

en la quarta seguint el model romànic. L'explicació rau en el fet que la segona estrofa posseeix en dos dels hendecasil·labs sàfics, al primer hemistiqui, dos accents tòncics seguits en la quarta i la cinquena: *vī pōbre y amīc īntim*. Això crea una certa confusió puix que no se sap ben bé si l'accent que marca ritme és el quart o el cinquè; tan sols de la lectura del segon vers pot deduir-se que sigui el quart: *tasta*^rlo*. Aquests dos accents tòncics seguits, dels quals un ha d'ésser per força antirítmic, són els causants que el ritme no es percebi amb la mateixa nitidesa que la primera estrofa, on no es produeix aquest fet. La marca rítmica clau en la cinquena síl·laba va precedida d'una àtona: *vinet / tastar/ volgut*, amb la qual cosa no es presta a cap confusió. Això són coses del ritme, que fretura de dos moments, un de donar (*arsis*) i un altre d'aixecar (*thesis*), o el que és el mateix, un de marcat i un altre sense marcar. Com més clars siguin aquests dos moments, millor es percep el ritme.

Garcia Girona ens ofereix dues traduccions d'aquesta mateixa oda, i totes dues foren publicades el 1926. La primera és una continuació de la mostra que aportà el 1925 com a suport a les pautes d'accentuació que havia de seguir l'estrofa sàfica segons el model llatí. El canvi més significatiu respecte al romànic consistia, com ja hem vist, a accentuar la cinquena síl·laba en lloc de la quarta. D'altra banda, el vers seguia igual amb accents tòncics en la primera o en la segona (sobretot en la primera), cinquena, vuitena i desena. Una segona traducció, la trobem inserida en el seu article *Mes sobre la imitabilitat dels metres llatins*, p. 219 (*vide* GARCIA GIRONA 1926: 210-220), amb accents en la primera, tercera, cinquena, vuitena i desena, a partir de la seva concepció de l'hendecasil·lab sàfic com un vers format pels següents peus mètrics: troqueu, espondeu, dàctil i dos troqueus.

Es produeix un canvi significatiu d'una traducció a l'altra a nivell rítmic. En la primera, la preocupació de Garcia Girona ha estat de canviar l'accent de la quarta a la cinquena síl·laba, i és indiferent l'accentuació de les dues primeres síl·labes, com si es tractés de dues síl·labes d'inici o anacrusi. En la nota al marge, hi apunta: «Aquesta versió està feta segons la nova lectura dels versos sàfics, que és la verdadera, atenent la quantitat clàssica de l'original», cosa que no és del tot certa, ja que si realment s'hagués ajustat amb tota fidelitat a les marques rítmiques imposades per la quantitat, l'accentuació hauria hagut d'és-

ser la que aplica a la segona traducció, segons el model llatí que respon al següent esquema quantitatiu:⁹

– U – – // U U – U – ^

En aquest treball de llima que Garcia Girona realitzava de forma constant, tornant de nou sobre la mateixa oda, s'adonà que si volia ésser fidel, com afirma, a l'original llatí, segons les marques rítmiques imposades per la quantitat i substituint-les per accents, havia de col·locar un accent en les síl·labes ja esmentades, en la primera, tercera, cinquena, vuitena i desena, fet que aconseguí en la segona versió, de què donem com a mostra la primera estrofa:

Tē convide a un vī // de Sabīna terra,
Molt pobret i moll, // cavallér Mecénes,
Çar amic, i en grécs // cantaréts jo guarde
Per a quan vingues.

Garcia Girona surt al pas, en aquesta darrera versió, de dues qüestions que poden plantejar-se-li. La primera fa referència al fet que li puguin argumentar que no són realment sàfics puix que tant d'hemistiqui agut al final resulta un vers de dotze síl·labes en compte d'onze. A això, respon que no s'ajusta a la mètrica vulgar, sinó que fa versos llatins amb vocabulari valencià, i li és indiferent que resulten de dotze o d'onze síl·labes, allò que pretén és que el temps de la quantitat llatina es percebi igualment ordenat en valencià, ni un més ni un menys.¹⁰

9. En la versificació clàssica el ritme queda marcat, com és molt sabut, per la successió de síl·labes llargues i breus. El temps marcat recau sobre les llargues. Ara bé, si hi ha diverses llargues seguides el ritme el marquen una sí i una altra no, començant pel final.

10. En castellà, són diversos els autors que han seguit a les seves traduccions aquesta mateixa accentuació d'acord amb el model llatí. *Vide* aquesta mostra d'A. GARCÍA CALVO, *Poesía antigua (De Homero a Horacio)* (Madrid, 1987), p. 174, on situarem titlla en totes les síl·labes que van marcant el ritme:

Fáuno, el àmadór de huidízas nínfas,
pòr mis líndes tú y abrigádos sétos
èntre mánsó y vuélvas a írte, a nuévas
crías aténto.

(III 18, 1-4)

La segona qüestió es refereix al tema de la cesura. Considera que no ha d'haver-hi cesura en aquells versos on ni la marca una coma ni tampoc hi ha pausa.¹¹ En la seva defensa continua argumentant que, en castellà, entre les diferents formes de l'hendecasil·lab es troba aquell que està dividit en un heptasil·lab i un adoni, la qual cosa és motiu suficient perquè hi hagi una pausa. En canvi, ningú no la fa. Posa, entre altres exemples, aquest de Quevedo: *Te dejas poseer, Roma gloriosa*. Aquestes apreciacions sobre la cesura ja les posà en pràctica en la traducció de l'oda III 22.

Una darrera traducció d'una oda escrita en estrofes sàfiques es publicà el 1929; es tracta de l'oda II 10. Ací, Garcia Girona hi consolida definitivament la forma rítmica que considerava la més ajustada al model llatí, i segueix la mateixa accentuació que les marques rítmiques llatines. En una nota al marge afirma que aquesta oda la posa en sàfics seguint el patró de l'oda a Mercuri (es refereix a l'I 10), de la qual cita el primer vers, en què col·loca títles en els llocs de l'ictus: *Mércuri facúnde, nepós Atlántis*. Vegem-ne la traducció de la primera estrofa:

Tu més be, Licini, // faràs ta vida
 No a la mar de fóra // llansant-te sempre,
 Ni, tement borrasques, // quedat-se massa
 Prop de la costa.

A més de les marques rítmiques dels accents, hem indicat també una cesura en la sisena que Garcia Girona manté en tot el poema, seguint fidelment el model del vers que posa en nota al marge, ja sigui de forma conscient o inconscient, perquè, segons les seves pròpies manifestacions, no té gaire en compte les cesures. Quant a la versió rítmica de l'estrofa alcaica (formada per dos hendecasil·labs alcaics, un eneasil·lab i un decasil·lab, segons el còmput total de les síl·labes), Garcia Girona hi dedica un article a banda (*vide* 1927: 172-178). Tracta de distanciar-se de la forma més generalitzada de traduir aquest tipus

11. Els especialistes en Horaci admeten una cesura a la cinquena en la majoria dels versos de l'hendecasil·lab sàfic, comptabilitzant-se pocs versos amb cesura en la sisena, localitzats sobretot al llibre IV, la qual cosa indica un retorn al model grec al final de la seva vida.

d'estrofa mitjançant versos hendecasil·labs i heptasil·labs en el còmput castellà, segons els exemples aportats per Menéndez y Pelayo, citats alguns per ell, com Fray Luis de León, Bartolomé Martínez o Javier Burgos. També es distancia d'una altra forma molt particular que adopta Costa i Llobera en aquells poemes on pretpén d'aproximar-se a la rítmica d'aquesta estrofa, amb la utilització d'accents tòncics.

La principal innovació del poeta de Mallorca, respecte al model llatí consisteix a afegir una síl·laba més al final de l'estrofa, és a dir, que el vers decasil·lab que tanca estrofa, en compte de tenir deu síl·labes, en tingui onze. Costa i Llobera justifica aquest afegit dient que ho fa «per fer més assequible a tothom la frase rítmica» (*vide* COSTA I LLOBERA, 1990: 16). Parla de l'estrofa alcaica amb una bella metàfora, igualant-la a un ocell que emprèn el vol fins planejar en les altures: «Els dos primers versos de l'estrofa alcaica semblen aletejar prenent la volada; el tercer avança rapidíssim; i el final, ja més reposat, té l'aire de planar a les altures. No és estrany si la lírica antiga i la moderna de l'hellenisme itàlic han fet ús preferent d'una forma tan alada» (COSTA I LLOBERA, 1990: 17).

Garcia Girona no està del tot d'acord amb aquesta teoria, i defensa la seva absoluta fidelitat a l'original llatí. Això li és confirmat, a més, per la lectura d'un llibre de mètrica que arribà a les seves mans, de l'italià Ettore Stampini, *La Metrica di Orazio*, que cita en nota al marge¹² (*vide* GARCIA GIRONA, 1927: 177). En aquest llibre, Garcia Girona hi troba, al final del capítol sobre l'estrofa alcaica, un exemple pràctic de versió rítmica, situant els accents en els llocs de l'ictus, fet que li produeix l'agradable sorpresa de trobar-los en la mateixa i idèntica posició que ell els havia distribuït. «Vejau [continua dient] per a conclusió un fragment de la oda esmentada ab los accents aguts en los *arsis* del ritme. És la VIII del I Lib. Carm., *Ad Phaliarcum*, i comensa:

“Vidés ut álta nive cándidúm
Sorácte, néc iam sústineánt onús
silvaé labórantés gelúque
flúmina cónstrítrint acúto”.» (GARCIA GIRONA, 1927: 179)

12. El llibre d'E. Stampini es va publicar a Torí en 1908.

El mateix Garcia Girona mostra i exemplifica, mitjançant la traducció de l'oda II 13 (en què temps enrere feia assaigs), com cal traduir l'estrofa alcaica, seguint el model llatí. Valguin aquest parell d'estrofes:

Arbre, aquèll que en hōra fatídica
Te vā plantār i en māns ay sacrílegues,
Ho fēu dels pōbres nets a nōsa,
I en deshonor de la humil masāda.

Creuríja 'l jó tacat de l'infāmia
De parricídí, o bé de perfídia
De dar traidōra mórt a l'hōste
Dormínt al līt. La metzīna infāme.

Segueix, segons ell, fidelment l'original llatí, del qual aporta la primera estrofa, i anota amb accents les marques rítmiques en les mateixes posicions que Stampini, per a demostració de les seves paraules. Aquestes en són les anotacions:

Ille èt nefásto té posuít dié,
Quicúmque prínum, et sacrílega manú
Prodúxit, árbos, in nepótum
Pérnicem, òprobriúmque pági.

Garcia Girona no explica ací com, situant una marca rítmica al final de l'hendecasil·lab alcaic llatí (els dos primers versos), no la reflecteix mitjançant un accent tònic a la darrera síl·laba. La seva explicació cal deduir-la d'un altre article posterior, del qual donarem compte en el seu moment, on addueix que aquest tipus de finals que poden tenir una síl·laba llarga o breu en llatí (com l'hendecasil·lab alcaic), permet, bé marcar el ritme en l'antepenúltima i última, si la final és llarga, bé en l'antepenúltima, si la final és breu. Garcia Girona la interpreta sempre com a esdrúixola. Ja en la seva concepció d'aquest tipus de mètrica eòlica com constituïda a base de peus mètrics, ho expressa clarament quan parla de l'hendecasil·lab alcaic. El considera format per quatre peus, el primer espondeu o iambe (el que permet accentuar-lo en la primera o en la segona), el segon iambe amb cesura, i els dos darrers dàctils (*vide* GARCIA GIRONA, 1927: 172). No ha d'estra-

nyar-nos que els finals els faci esdrúixols com correspon a una terminació dactílica. Cal pensar que en aquesta interpretació s'ha deixat portar per Costa i Llobera. Efectivament, el poeta mallorquí així ho interpreta, fent esdrúixols els finals de l'hendecasíl·lab alcaic, com mostren aquests versos del seu poema *Retorn de la primavera*:

Ales, aromes, flors a miríadas,
càntics i festes de vida pródiga...
Ton triomf és aixó, Jovenessa,
que sempre nova per cada any avances.

En canvi, un traductor excel·lent (no gaire llegit ni reconegut com caldria) de l'obra completa d'Horaci, Josep Maria Llovera (*cf.* 1975: 95), interpreta el final de l'hendecasíl·lab alcaic com agut, és a dir, amb marca rítmica. «Respecte de la final aguda [ens diu] cal observar que els autors mes acurats solen marcar amb ictus l'última síl·laba de l'hendecasíl·lab, fins admetent-la adiafóra» (*vide* LLOVERA, 1926: 1-2). Cita en el seu suport autors de reconegut prestigi en el món de la filologia clàssica, entre els quals E. Stampini. Actualment, és la interpretació més acceptada.¹³ Vegem (i que serveixi així de comparació) la traducció de les dues primeres estrofes que fa J. M. Llovera de la mateixa oda que Garcia Girona:

En jorn nefast, oh arbre, et plantà primer
qui ho féu, i amb mà sacrílega et conreà,
dels descendents per a ruïna
i per a oprobí d'aquest vilatge.

D'ell jo creuré que al pare trencà el bescoll,
i que aspergí la cambra dels déus penats
amb sang nocturna del seu hoste.
Prou que verins manejava còlquics,

13. Un bon exemple pot ser A. García Calvo (*op. cit.*, p. 168). Interpreta el final de l'hendecasíl·lab alcaic amb marca rítmica la darrera síl·laba. Vegem, com a mostra la, traducció d'aquests primers versos de l'oda II 14, escrita en estrofes alcaiques:

Ay, Ay, que al vuelo, Póstumo, se nos van
los años escurriendo; ni rezo habrá
que pare el paso de las arrugas,
torpe vez, indomable muerte.

Hi ha en la versificació èdica una sèrie de composicions on entren a formar part l'asclepiadeu menor i el gliconi. Es tracta de dos versos d'onze i vuit síl·labes respectivament, la combinació dels quals hagué de resultar grata a l'oïda dels antics. Apareixen formant díptic o hemístrofa; a l'estrofa asclepiadea A (formada per tres asclepiadeus i un gliconi); i a l'estrofa asclepiadea B (formada per dos asclepiadeus, un fe-recraci i un gliconi). Horaci utilitza aquest tipus de composicions amb certa freqüència, ús que no passà desapercbut a Garcia Girona. Va traduir les odes I 3, III 9 i IV 3, escrites en díptics; l'oda I 6, escrita en estrofes asclepiadees A, i la III 13, en estrofes asclepiadees B.

La primera oda que traduï fou la IV 3 el 1925. Fou el primer intent de reproduir el model original llatí. La publicació d'aquesta versió al «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura», li va causar certa sorpresa, ja que havia sol·licitat a la direcció de la revista que no es publiqués perquè necessitava arrodonir-la. Aquesta fou la causa que aquest mateix any fes públic un primer article en què donava unes explicacions sobre el mètode seguit. Es tracta d'una declaració de principis sobre les pautes seguides en la traducció de l'esmentada oda i ha de seguir-se dels originals llatins, si se'n vol reproduir el ritme, com ja n'hem donat compte.

Ara n'ofereix al lector una nova versió més polida i elaborada. El vocabulari s'ajusta més al text llatí i l'expressió resulta molt més vigorosa, com fàcilment es pot comprovar a la seva primera estrofa. Vegeu els cinc primers versos del text llatí i les dues traduccions:

Quem tu, Melpómene, semel
nascentem placido lumine uideris,
illum non labor Isthmius
clarabit pugilem, non equus impiger
curru ducet Achaico
victorem...

Qui una volta, Melpómene,
De tos ulls ès mirat plens de volència,
No's farà atleta cèlebre
Ni d'auriga en la gran festa corintia

Guanyará la victòria

Qui ha naixcut, oh Melpòmene,
Ben mirat de tos ulls plens de volència,
No en les pugnes atlètiques
Ni ab son carro en les grans curses

[corinties

Guanyará fama esplèndida.

En aquest mateix article, i prèviament a la traducció definitiva de l'oda anterior, hi aporta en suport de la línia que seguirà en la seva traducció, a manera d'exemple, els dos primers versos triats a l'atzar de l'oda dedicada a Virgili, l'I 3, on marca l'ictus amb accents. Aquestes són les seves paraules demostratives:

«Fem, sinó, una prova, lectors benévols, en una oda a l'atzar, per exemple, en la rotulada "A la nau de Virgili" (GARCIA GIRONA, 1925: 271).»

En transcrivim els dos primers versos:

«Síc te díva poténs Cyprí
Síc fratrés Helenáe, lúcida sídera...

Les sílabes que porten accent son les llargues, que s'han de pronunciar carregant i allargant més la veu; les no accentuades son les breus, que s'han de llegir més a pressa... Eixos dos versos, reproduïts en valencià, el faiga aixina:

Vullga Vènus la Xipria,
I d'Helena els germáns, llúms del cel nítides...

I convide als lectors a llegir, de primer els versos llatins, i després els valencians, carregant be els accents tal com van marcats en uns i en altres versos, i que'm diguen lleialment si no percibixen lo mateix galopar del ritme en uns que en altres, la mateixa harmonía, la mateixa gràcia de moviment.»

De la mateixa manera que féu amb la primera estrofa de l'oda I 20, escrita en estrofes sàfiques, que va aportar com a exemple, i després completà en la traducció, la mateixa cosa va fer amb l'I 3. La seva publicació, en canvi, no veié la llum fins al 2004, que L. Gimeno Betí la rescatà dels manuscrits que es serven a la Societat Castellonenca de Cultura. Segons aquest autor, la traducció d'aquesta oda està datada en el manuscrit a l'agost del 1925 (*vide* GIMENO BETÍ, 2004: 96).

La cosa més interessant al nostre propòsit rau en el fet que tres anys més tard, el 1928, Garcia Girona ens en presenta una nova traducció en un article, que anomena *El jardí d'Horaci. A Virgili*, precedida d'unes breus explicacions. Hi confessa que la seva traducció li ha costat més hores que les anteriors. L'explicació no és una altra que la

continua labor de revisió a què sotmetia les versions, en què tornava una vegada i una altra sobre un mateix poema.

La dificultat amb què es trobà va residir, segons les seves pròpies paraules, en «la frecuencia dels peus dàctils (esdrúxols)» que «es tal, que promte s'arriva al fondo del sac, essent-ne la nostra llengua massa xorca i repelosa». Efectivament, segons la interpretació que fa Garcia Girona de la versificació èolica, es va trobar amb el següent esquema visual de l'asclepiadeu i el gliconi:

$$\begin{array}{c} \text{—} \text{—} \text{—} \text{UU} \text{—} // \text{—} \text{UU} \text{—} \text{U} \text{^} \\ \text{—} \text{—} \text{—} \text{UU} \text{—} \text{U} \text{^} \end{array}$$

La dificultat no rau a col·locar un accent tònic en el lloc de l'ictus als dàctils de l'interior de vers (on òbviament no és necessària ni obligatòria una paraula esdrúixola), sinó als finals de vers, que Garcia Girona interpreta com a dàctils. Per a solucionar aquesta dificultat pren la síl·laba final de cada vers lliurement, unes vegades com a breu i unes altres com a llarga (*anceps*). Això li permet de col·locar de vegades una síl·laba aguda al final del vers (ja que per ésser llarga i anar precedida de breu, no li queda més remei que marcar ritme), basant-se en el fet que així ho fan alguns tractadistes moderns: «els quals apleguen fins a accentuar, per a la lectura del versos llatins, totes les silabes finals del dàctils, que debien esser breus, a la fi del vers». I amb aquest reforç d'autoritat es permet d'acabar alguns versos en síl·laba aguda.¹⁴

14. Actualment, els especialistes en Horaci situen una marca rítmica al final d'ambdós versos (igual que en els hendecasil·labs alcaics), tal com ho hem indicat en l'esquema quantitatiu. *Vide*, per exemple, la traducció d'A. García Calvo (*op. cit.*, ps. 175-176) de l'oda IV 13, escrita en estrofes asclepiadees B. Aquestes són les seves dues primeres estrofes:

Oyó el cielo mi voz, Lice; los cielos han
escuchado mi voz: vieja te ves, y aún
te las echas de linda
juegas, bebes, y sin pudor

Con canturria temblona al remolón amor,
ebria, incitas: el cual en la mejilla en flor
de la bien tañedora
Quía monta la guardia ya:

Tot i amb això, Garcia Girona no degué quedar completament conforme amb l'accentuació oxítona del parell de versos que veiem a l'I 3 del 1928, ja que en certa mesura en distorsiona la marxa rítmica. Si tenim en compte que l'oda es compon de 40 versos, resulten pràcticament una excepció. Finalment, es decantà per posar tots els finals d'aquests dos versos en esdrúixola, interpretant-los com a dàctils en la traducció de les altres odes que va traduir en aquests tipus de versos. Això que en un principi fou una dificultat que ell atribuïa a la seva pròpia llengua, posteriorment quedà superada.

Vegeu, per exemple, aquesta primera estrofa de l'oda I 6, a la qual Garcia Girona afegeix, en la seva traducció, un vers més quan l'original llatí són tres asclepiadeus més un de gliconi:

Vari escriurà de tú altes llaus bèliques,
 Agripa, dant-li Homer estre i cadència:
 Lloará ton bras fort, art i victòries
 De tos valents soldats, baix ta regència,
 Tant per terres com àigües.

Garcia Girona potser sentia la interpretació com a finals dàctils d'aquests versos avalada per la mateixa que fa Costa i Llobera. Aquest autor confessa també la dificultat que té de passar al català els asclepiadeus i gliconis, sense donar-ne cap explicació (possiblement sigui la mateixa amb què es trobà Garcia Girona). Això el portà a escriure tan sols un poema en aquests versos, intitulat *Vora una Font* (COSTA I LLOBERA, 1990: 29). Vegeu-ne la primera estrofa:

Plau-me la Náyade que en les recóndites
 verdors ombrivoles aboca l'àmfora,
 amb notes trémules de flauta idíllica
 i singloteig de tórtora.

Per la seva banda, J. M. Llovera interpreta els finals de l'asclepiadeu i el gliconi amb marca rítmica, és a dir, aguts en el seu pas al català, i així els fa acabar. A manera de mostra, heus ací la traducció de la primera estrofa de la mateixa oda que hem posat de Garcia Girona:

Amb les ales volants del cant Meonià
cantarà el valor teu i els enemics vençuts
Vari, i ço que, cabdill tu, l'abreviat guerrer
amb les naus o cavalls complí.

Un calc perfecte de ritme iàmbic, que tan bé se li donava a Garcia Girona si ho jutgem per les seves traduccions en versos romànics a què hem fet referència en la primera part (tots ells basats en aquest tipus de ritme), són les traduccions dels epodes VI i VII. Del primer, en conservem dues traduccions iguals, una en vida del mestre, l'any 1928, i una altra de pòstuma, del 1957. Aquests poemes estan escrits per Horaci en dístics a base d'un senari iàmbic més un quaternari iàmbic, igual que l'oda I 4, i que Garcia Girona traduï en el seu moment en versos decasíl·labs i hexasíl·labs. En canvi, ara reproduïeix el metre horacià, format per versos de dotze i vuit síl·labes, mitjançant accents tònic en totes les síl·labes parelles. Heus ací els quatre primers versos de l'epode VI:

Per què molestes als vençuts de fora, o gos
Faldar, com qui diu, contra llops?
Per què, si pots, no endreces totes lladrires de vent
A mi que't sé mostrar les dents?

Finalment, tenim la traducció de l'oda III 12. Es tracta d'una cançó d'amor, en què una noia, Neobule, es consumeix per un jove, Hebre, hàbil en tot tipus d'exercici. És l'única oda escrita en uns tipus de versos anomenats sotàdics, en honor a Sòtades, poeta del s. III aC, que els va utilitzar. Horaci els agrupa de tres en tres. El primer i el segon són trímetres jònics menors, tenen dotze síl·labes, i el tercer és un tetràmetre jònic menor i en té setze, amb cesura en la vuitena. Garcia Girona, en nota al marge, ho explica i hi apunta que aquests tipus de versos han estat reproduïts en la mètrica modernista «sense sospitar talvolta, que ja'n feu us Horaci» (1928: 85).

Aquest tipus de versificació té la seva base rítmica en el peu anomenat jònic menor a base de dues síl·labes breus i dues de llargues; respon, en el cas concret que analitzem, al següent esquema mètric quantitatiu:

UU ¨ - UU ¨ - UU ¨ -
 UU ¨ - UU ¨ - UU ¨ -
 UU ¨ - UU ¨ - // UU ¨ - UU ¨ -

Garcia Girona reproduceix aquest esquema quantitatiu amb els accents tòpics. Conservem dues traduccions de la mateixa oda, una del 1928 i una altra de pòstuma, del 1952. Les variants són poques. Tenen totes dues el mateix ritme i, igual que a Horaci, la seva marxa rítmica conté un total de 40 peus jònics menors. La segona traducció respecta la cesura en tots els versos de setze síl·labes; en canvi, la primera no té cesura al darrer vers. Vegeu aquestes mostres comparatives dels tres primers versos d'ambdues traduccions, respectivament:

Son misèries de l'amor lo goig no beure,
 Ni en la cõpa del vi dõls los mals disõldre,
 O escual·lar·se de la llengua // flagelant d'un oncle en ira

Miserable és qui d'amor lo goig no tasta,
 Ni en la tassa del vi sap los mal disõldre,
 O s'esqualla de la llengua flagelant d'un oncle en ira.

Garcia Girona es troba entre aquells mestres als quals agrada la poesia llatina, en especial els poemes d'Horaci. Ens ofereix traduccions en els versos romànics més freqüents i en reproduccions aproximades del model original. La tesi que defensa no prejudica quina pràctica és millor o més acceptable per al públic. Considera que, al gran públic, li agraden els poemes antics en les formes modernes. Però entre el gran públic es troba una selecció d'esperits selectes, sobre els quals gravita amb gran força la bellesa integral de la idea i la forma. Aquests no s'accontenten sinó amb la forma horaciana pura. En conseqüència ens diu: «guardaré religiosament en los meus tinells abdues vaixelles, la de la mètrica antiga y la de la moderna, i en elles indistintament escudellaré les versions valencianes» (GARCIA GIRONA, 1925: 277). Però, en realitat, a partir del 1925 són molt esporàdiques les versions en versos romànics (o moderns, segons ell). Tan sols en podem comptabilitzar l'epode III i l'oda I 11, i a més amb certes reserves, puix que aquests dos poemes apareixen recollits sense datar a l'apèndix de L. Gimeno Betí del 2004.

Amb les traduccions en versions rítmiques romàniques, Garcia Girona continua una llarga tradició que molts mestres han practicat. Els seus començaments amb la traducció de l'epode II mitjançant una forma adaptada a la versificació romànica, en octosíl·labs, indicaven ja la seva facilitat per posar en vers un contingut donat que havia de respectar. Garcia Girona havia donat sobrades proves del domini del vers amb el seu poema *Seidia* (publicat a València el 1920, però acabat de redactar definitivament el 1908) i d'altres poemes menys coneguts. Però ara el que tractem de ressaltar són les seves excel·lents qualitats per a la traducció poètica. Ací la dificultat resulta òbvia, no es tracta d'una obra original de creació, on el poeta té una major flexibilitat, sinó d'ésser fidel a un determinat contingut. Sense cap dificultat ens ofereix traduccions en versos decasíl·labs, hexasíl·labs i alexandrins, en una adequada correspondència entre ritme i contingut. Amb aquestes traduccions en tindríem prou per qualificar la seva tasca com a traductor i versificador entre les més notables d'aquells que han traslladat a versos romànics poemes d'Horaci.

Molt més interessants resulten encara, segons el nostre parer, les seves versions poètiques seguint les marques rítmiques de l'original llatí. Sense cap dubte, Garcia Girona en sentia el ritme, almenys de forma aproximada, per més que s'entestin aquells que n'afirmen i en defensen la impossibilitat. Sobre aquest tema, hi ha hagut i hi haurà debat per sempre més, completament estèril.¹⁵ Mentre hi hagi hellenistes i llatinistes amants de la poesia grecollatina, i tinguin certa capacitat per reproduir-ne el ritme, marcant-lo amb els accents de les paraules, sempre ens n'oferiran traduccions poètiques. L'important és que ens facen

15. Jaume Medina, bon coneixedor de les versions poètiques catalanes de poemes grecollatins (*vide* en aquest sentit la seva tesi doctoral, *Els ritmes clàssics en la poesia catalana*, llegida el 1976), dóna compte de la polèmica sorgida als anys vint del segle passat, amb la recopilació d'una sèrie de articles escrits per Josep Fonts, Joan Franquesa i Josep Maria Llovera, en *Una polèmica a la premsa...* (*op. cit.*). Atribueix la causa de la polèmica, en darrer terme, no a la versió de Carles Riba de l'*Odissea*, sinó, segons les seves paraules, a «un autor del País Valencià: Joaquim Garcia Girona, el qual publicà al *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* tres articles —“Unes explicacions”, “Més sobre la imitabilitat dels metres llatins” i “La versió de la estrofa alcaica”— que mogueren un cert enrenou en alguns cercles barcelonins afectes a les lletres clàssiques». Igualment, el seu altre article *Horaci en la literatura catalana*, «Els Marges», núm. 14 (1976), ps. 93-106, assenyala també Garcia Girona com a causant a Barcelona d'aquestes polèmiques (p. 104).

sentir, encara que sigui de forma aproximada, el ritme. Si el condicionant rítmic en la poesia clàssica foren les síl·labes llargues i breus, no és obstacle, perquè fent ús dels accents, com a condicionant rítmic en les llengües neollatines, puguem també sentir-lo en alguna mesura. Aquest és el cas de Garcia Girona. No hi ha dubte que aquest mestre dominava perfectament el vers llatí i estava dotat de les necessàries qualitats rítmiques (ja que en cas contrari resulta tasca inabastable) per poder-los traslladar a la seva estimada llengua. Esforç i mèrit indubtables, aconseguits a base d'un treball de frega contínua, dignes de reconèixer; com afirma L. Gimeno Betí: «Només per aquest intent (sembla que reeixit) ja n'hi hauria prou per a posar Joaquim Girona al cim dels poetes més destacats en la producció valenciana del primer terç del segle XX» (2004: 99). Som al davant d'una obra de maduresa, són els darrers vuit anys de la seva vida. Les seves qualitats versificatòries, ja molt experimentades, les posà Garcia Girona al servei d'unes traduccions poètiques, amb el desig explícit de demostrar que la llengua catalana era perfectament apta per reproduir el ritme dels clàssics grecollatins.

Poc importa en aquest article la major o menor fidelitat al text llatí (matèria per a un altre estudi); allò que realment importa és sentir el ritme de les seves traduccions, com a principi generador de tota poesia. Les traduccions en prosa són útils per a conèixer el contingut del poema i per a l'aprenentatge de la llengua llatina, però deixen un gran buit en una cosa tan elemental, en aquest tipus de poemes, com és el seu propi ritme.

Per a acabar invitem a la lectura de l'oda III 9 (la darrera que apareix a l'apèndix de L. Gimeno Betí) on es podrà apreciar en un poema enter el ritme amb què Garcia Girona volgué acostar-nos a la mètrica llatina. Està escrita en forma de diàleg amebeu, en què dos amants es fan retrets i al final es reconcilien. La seva lectura, si pot ser en veu alta, com es feia a l'antiguitat en els cercles cultes, facilita una millor apreciació del ritme, que és en definitiva del que es tracta. No és una cosa tan sols d'esperits selectes (com creia Garcia Girona respecte a la reproducció d'originals llatins), sinó de tot aquell que posseeixi una certa sensibilitat, i d'acostumar l'oïda a unes determinades formes mètriques. El ritme és repetició, la seva regulació en poesia per mitjà de la quantitat o els accents (o qualsevol altre element com ara l'entonació, el nombre de síl·labes, la rima, etc.) porta a la percepció. Estem

convençuts que sols aquells que es proposin de tancar les oïdes, seran incapaçs de sentir-lo. En el cas concret d'aquest poema que oferim, apareix regulat pels accents de paraula seguint l'original i intensificat per la construcció paral·lelística que recorre tot el poema. Per tal de facilitar-ne la lectura n'assenyalem les marques rítmiques i les cesures:

Mentres jo't feya gràcia
 Ni'm robava algun xic // pres en les xarçies
 Del teu art, tes carícies,
 Jo gojava como l'alt // rei de la Pèrsia.
 Mentres d'altra l'ardència
 No't cremà, ni era mès // Clòe que Lídia,
 Jo florí mès esplèndida
 Que de Roma la flor, // l'inclita Ípia.
 Ara Clòe anamòrame,
 La sabuda en cançons // dolces i en cítara:
 Moriré ses angúnia
 Si li allarga après nú // Deu l'existència.
 Ara en forta amor mútua
 Es mon foc Càlaïs // fill fermós d'Òrnite:
 Doble mort jo en paciència
 Sufriré si'l bon fat // sèvali l'ànima.
 ¿qué, si a Clòe repudio
 I ma porta patent // queda per Lídia?
 Més que ell sia un sol nítide
 I tú suro lleuger, // i aspra ta còlera,
 Com borrasca adriàtica,
 Més vull fer vida ab tú // i mort quant tu mòrigues.

JESÚS BERMÚDEZ RAMIRO
 Universitat Jaume I

BIBLIOGRAFIA

- BARGALLÓ VALLS, J. (1991): *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona, Empúries.
 COSTA I LLOBERA, Miquel (1990): *Horacianes i altres poemes*, Barcelona, Edicions 62.

- GARCIA GIRONA, Joaquim (1925): *Del jardí d'Horaci. Unes explicacions*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» (VI), Castelló de la Plana, ps. 269-277.
- GARCIA GIRONA, Joaquim (1926): *Del jardí d'Horaci. Més sobre la imitabilitat dels metres llatins*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» (VII), Castelló de la Plana, ps. 210-220.
- GARCIA GIRONA, Joaquim (1927): *Del jardí d'Horaci. La versió de la estrofa alcaica*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» (VIII), Castelló de la Plana, ps. 172-178.
- GARCIA GIRONA, Joaquim (1928): *Del jardí d'Horaci. A Virgili*, «Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura» (IX), Castelló de la Plana, ps. 37-39.
- GIMENO BETÍ, Lluís (2004): *Mossèn Alcover i les comarques centrals del territori lingüístic (Correspondència epistolar amb mossèn Joaquim Garcia Girona)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat; «Textos i Estudis de Cultura Catalana», núm. 95.
- GIMENO BETÍ, Lluís (2005-2006): *L'aportació lingüística de mossèn Joaquim Garcia Girona al registre literari de la Llengua Catalana*, «Estudis Baleàrics», num. 82/83, Palma de Mallorca, ps. 155-173.
- LLOVERA, Josep Maria (1926): *A propòsit del hexàmetre català*, «Gazeta de Vich», núm. 2. Article recollit per Jaume MEDINA a *Una polèmica a la premsa vigatana entorn de la imitació dels ritmes clàssics en català: Josep Fonts, Joan Franquesa i Josep Maria Llovera*, «Ausa», XXI, 151 (2003), Patronat d'Estudis Osonencs, ps. 75-87.
- LLOVERA, Josep Maria (1975): *Versions de l'obra completa d'Horaci i de quinze rapsòdies de la Iliada d'Homer (traducció directa en els metres originals)*, vol. I, Sabadell, Acadèmia Catòlica.