

# Bonaventura Vallespinosa. El teatre clàssic francès: Molière, Racine

Joaquim Sala-Sanahuja

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació  
08193 Bellaterra  
joaquim.sala@uab.cat



---

## Resum

Bonaventura Vallespinosa, la tasca del qual es pot emmarcar dins els grups de «teatre amateur» que van revitalitzar l'escena catalana sobretot a partir del 1957, va publicar diverses traduccions, pensades per a l'escena, de dos dramaturgs francesos, Molière i Racine, entre la segona meitat dels anys cinquanta del segle xx i el 1970. Aquest article tracta de la traducció dels noms propis i la versemblança lingüística a *El malalt imaginari*, i analitza les diferències en l'estructura del vers i en el tractament dels mitologemes entre els trasllats de *Fedra* de Vallespinosa, Joaquim Ruyra i Modest Prats.

**Paraules clau:** Bonaventura Vallespinosa; Molière; Racine; traducció.

**Abstract.** *Bonaventura Vallespinosa. The French classic theatre: Molière, Racine*

---

Bonaventura Vallespinosa operated within the framework of the “amateur theatre” which refreshed the Catalan stage mainly from 1957 onwards. He published several translations from the French playwrights Molière and Racine between the late 1950s and 1970. This paper deals with some clues in the translation of Molière’s *The Imaginary Invalid* and Racine’s *Fedra*.

**Keywords:** Bonaventura Vallespinosa; Molière; Racine; translation.

---

### Sumari

El «teatre amateur»	L'estil de Vallespinosa
Models i precedents	Les diversses versions catalanes de <i>Fedra</i>

En l'extensa producció traductiva de Bonaventura Vallespinosa per a l'escena destaquen, tant pel nombre com per la dificultat, les versions dels clàssics francesos Voltaire i Racine. Del primer se n'han conservat al fons personal,<sup>1</sup> en versió manuscrita sovint múltiple, deu obres, totes datades del període 1964-1970, i, en edició de 1967 a la «Biblioteca Selecta», dues obres més que pertanyen a la sèrie de les comèdies «mèdiques» que acompanyaven *El malalt imaginari* i de les quals el fons esmentat no conté els manuscrits. En total, doncs, s'han conservat les versions, mecanoscrites o impreses, de dotze obres de Molière, que en la majoria dels casos duen la data d'acabament:

- *Tartuf o l'impostor* (1964) (representada a Sant Cugat el 1968)<sup>2</sup>
- *L'avar* (1967)
- *L'escola de mullers* (1967)
- *El burgès gentilhome* (1967)
- *El malalt imaginari* (1967)
- *L'amor metge* (abans de 1967)
- *El metge per força* (abans de 1967)
- *El misantrop* (1968)
- *Les precioses ridícules* (1970)
- *Jordi Dandín o el marit confús* (1970)
- *El senyor de Pourceaugnac* (s. a.)
- *Don Joan o el convit de pedra* (1970)

Pel que fa a Jean Racine, només se n'han conservat, que nosaltres sapiguem, les sis obres que Vallespinosa va aplegar en el volum intítulat *Tragèdies*, publicat l'any 1967 per l'Editorial Alpha. Com que a la nota del traductor que acompanya cadascuna d'aquestes obres esmenta en alguns casos la primera representació de la versió catalana, podem ajustar més que en les anteriors la data de traducció. Les sis tragèdies de Racine que Bonaventura Vallespinosa va traslladar són, doncs:

- *Andròmaca* (s. a.)
- *Britànnic* (1965) (Primera representació: «Teatre experimental català», Palau de la Música Catalana, 7 de desembre de 1965.)<sup>3</sup>

1. «Fons personal Bonaventura Vallespinosa. 1. Activitat literària de traducció». Biblioteca del Centre de Lectura de Reus.  
 2. Ibid.  
 3. Racine, Jean (1967). *Tragèdies*. Barcelona: Editorial Alpha, p. 106.

- *Berenice* (s. a.)
- *Ifigènia* (s. a.)
- *Fedra* (1963) (Primera representació: Teatre Bartrina, Reus, 21 de maig de 1963.<sup>4</sup> Novament representada al Teatre Bartrina el 1995.)
- *Ester* (s. a.)

Pel que fa a Molière, també se n'han conservat, de l'any 1969, les notes preliminars de *l'Escola de mullers*, *Tartuf*, *El misantrop*, *L'avar*, *El burgès gentilhome* i *El malalt imaginari*, un conjunt de sis comèdies que molt probablement anaven destinades a una edició de les *Comèdies* de Molière que sabem que projectava per a Editorial Alpha, paral·lela a la de les *Tragèdies* de Racine, i que finalment no es va publicar.<sup>5</sup> D'altra banda, el mateix fons conté les notes d'una conferència dedicada a Molière que Vallespinosa va pronunciar a l'Espluga de Francolí.<sup>6</sup>

A grans trets, podem, doncs, datar l'obra de traducció dels clàssics teatrals francesos entre la segona meitat dels anys cinquanta i el 1970. De fet, és en el període 1955-1970, que Vallespinosa produeix la seva obra ingent de traductor, sobretot teatral, que conjuga amb les lectures, escenificades o no, del Teatre de Cambra del Centre de Lectura de Reus, de primer, des de la darrerria del 1955, i després amb el Teatre Club, a partir del 1959. Les traduccions de Molière i de Racine, doncs, no ocupen en el seu cas un període exclusiu, sinó que s'intercalen en una mena de remolí d'activitats teatrals, traductives o no, que Vallespinosa va endegar durant aquell temps.

### El «teatre amateur»

L'activitat de Vallespinosa com a traductor té una base sociològica ben definida, que emmarca el procés d'evolució de la pràctica teatral d'aquells anys. El nostre traductor no és cap professional de la literatura; en altres paraules, si tradueix i eventualment escriu obra pròpia, no ho fa mai empès per la necessitat (com era el cas de Josep Maria Poble).<sup>7</sup> Metge, ha exercit la medicina durant més de trenta anys sense donar senyals de vida com a lletraferit. I no és fins que s'encarrega de la Secció de Lletres i de Llengua del Centre de Lectura de Reus, el 1955, que comença a produir, de manera prodigiosa, una llarga sèrie de traduccions que alimenten la vida teatral del Centre, en lectures regulars i restringides, o bé en representacions al teatre Bartrina o al teatre Fortuny de Reus.

La figura de Vallespinosa, doncs, respon, d'una banda, a la de l'activista cultural que predomina en moltes de les «segones ciutats» —en expressió de Francesc Trabal— de Catalunya durant aquells anys; però que, de l'altra, s'adscriu

4. Ibid., p. 340.

5. «Fons personal...», n. registre: 146.

6. Ibid., n. registre: 145.

7. Poble seguia els passos, visiblement, d'un Sagarra, o més encara, d'un Poal i Aragall o d'un Lluís Elias, en la línia d'un teatre d'èxit comercial.

obertament al canvi que coneix la vida teatral a Catalunya, i que és sens dubte l'origen de l'evolució posterior i del panorama escènic força brillant de l'actualitat. Aprofitant l'esclatxa que deixen les noves normes del Ministerio de Información y Turismo promulgades l'any 1957, que fan referència a l'activitat dels «Teatros de Cámara o Ensayo...», surten a la llum arreu de Catalunya —o més aviat a les «segones ciutats»— un seguit de grups teatrals fins aleshores aixoplugats en petits escenaris d'ateneus o de parròquies, on s'esplaiaven, en general amb les representacions nadalenques dels Pastorets i amb algun Tenorio, i que ara passen a tenir una projecció nova, sota la designació genèrica de «teatre amateur». És gràcies a aquests grups de «teatre amateur», de vegades designat com «experimental», que arriben a la nostra escena, amb una celeritat notable, les grans obres del moment. Mentrestant, el teatre dit «comercial», bàsicament centrat a Barcelona, que continua la línia de l'espectacle de masses dels anys vint, però cada vegada amb menys masses —perquè el cinema l'ha anat arraconant—, coneix una decadència que em recorda la de la indústria tèxtil de la meua ciutat.

La norma ministerial que regeix el teatre de Cambra d'ençà del 1957, doncs, concedeix més llibertat en la programació d'aquests grups, i sobretot un marge no tan restringit en la censura, amb la condició que el públic estigui format exclusivament per socis de l'entitat. Ja es veu, però, que la noció mateixa de «soci» deixa també un marge d'interpretació, i és en aquest estadi ambivalent que se sustenten grups com ara l'Associació Dramàtica de Barcelona, el Teatre Experimental Català, Palestra o força altres amb els quals, més enllà de Reus, Vallespinosa va col·laborar.

En essència, però, Vallespinosa tradueix teatre modern i clàssic de gran volada per a actors concrets i per a un públic que coneix i que el coneix. També se sol encarregar de la lectura, escenificada o no, i més endavant de l'escenificació (luminotècnica inclosa, com veiem en algunes de les anotacions dels mecanoscrits que s'han conservat).<sup>8</sup> Aquesta característica sociològica és essencial per a comprendre l'evolució del teatre modern a tot Europa durant els anys cinquanta i seixanta.

Naturalment, el nou teatre ja no és un espectacle per a passar l'estona, sinó un exercici per a renovar i posar al dia el nostre teatre i, per extensió, la nostra cultura. En les programacions de Reus, i de vegades a fora, probablement per encàrrec, Vallespinosa alterna el teatre d'avançada —Ionesco, Williams, etc.— amb el teatre clàssic més prestigiós, Racine i Molière, veritable escola d'actors.

### Models i precedents

Les traduccions teatrals de Vallespinosa són, en conseqüència, essencialment escèniques, fetes per a ser representades. En això es distingeix força de la majoria de traductors dels clàssics precedents —Carner, Ruyra, Maseras, amb l'excepció de Sagarra—, en els quals predomina la recerca retòrica o més simplement prosò-

8. La mateixa activitat que menava Enric Gallemí al Grup Teatral de la Puríssima, més endavant Palestra, a Sabadell.

dica, per damunt de l'aplicació del text a la veu i a l'escena. Carles Riba, per exemple, en parlar de les versions molieresques de Carner, destaca que el lector català de la «bella versió de Josep Carner (...) fa sobreposar-se a l'estela d'interès de la comèdia molieresca en ella mateixa, un egoisme patriòtic. Això és —continua Riba— l'esperança que el verb català, pel camí que l'admirable traductor segueix i assenyala, arribi al darrer i més difícil dels seus triomfs: regnar sobirament en la comèdia.»<sup>9</sup> Les versions de Carner, editades en el període hiperprolífic de 1919 a 1921, han de ser vistes, a parer meu, igual que la majoria de les seves altres traduccions, com exercicis d'experimentació d'un model de llengua literària, i en aquest cas de llengua teatral. Com ho són també les versions de Joaquim Ruyra, especialment la *Fedra* de Racine, que constitueix una provatura prosòdica inèdita i força original en català, com veurem. Cal recordar que els traductors modernistes i els primers noucentistes maldaven per instituir un model modern de llengua literària. Però, dins d'aquest sistema, també cercaven un sistema prosòdic adient al català, que fins aleshores arrossegava poc o molt les normes del castellà o del francès. Passava el mateix en el cant. Les versions «cantables» dels traductors de l'Associació Wagneriana (Joaquim Pena, Alfons Par...) —em sembla que és Maragall que en parla— volien trobar, més enllà d'una prosòdia que es pogués adaptar dignament a la música, un model de cant, de pronúncia i d'accentuació que estigués a l'alçada, per exemple, de l'italià. Una «escola catalana de cant».

Més endavant, durant els anys trenta, ja a les acaballes de la segona generació noucentista, les versions de l'*Obra completa* de Molière a càrrec d'Alfons Maseras<sup>10</sup> tenen una finalitat ben diferent. Tot i que en alguns casos van arribar a ser escenificades, són més pròpiament traduccions «filològiques» —com se sol dir—, destinades a una lectura que il·lustri, sense reproduir-la, l'obra dels clàssics. I tradueix en prosa tant les obres originàriament en prosa com les que són en vers, amb la compensació d'una munió de notes certament erudites. *Exit* el cèlebre alexandri clàssic francès, doncs, que només es pot llegir i escenificar, segons la premissa traductora de Maseras, amb la sonoritat pròpia i exclusiva del francès. En això segueix els passos, val a dir-ho, de Baudelaire i de Mallarmé, traductors d'*El Corb* de Poe en prosa, tot i que eren, tots dos, grans versificadors. I s'adscriu a l'escola «filològica» de Madame Dacier, la cèlebre traductora de la *Iliada* setcentista, promotora a França d'un model de traducció basat exclusivament en el sentit. Un altre traductor dels anys trenta, Agustí Esclasans, també havia traduït Poe en prosa, igual que havia fet amb Mallarmé; tanmateix, havia inventat un sistema «ritmològic» que el desdicia d'aquella opció mallarmeana. Però en la naturalesa humana, les coses, sovint, no lliguen.

Ja després de la guerra, destaquen les versions de Molière que va fer Joan Oliver: *Cucurell o el banyut imaginari*, *El misantrop* i *El tartuf*.<sup>11</sup> La norma traductiva d'Oliver és la transposició —de llocs, de personatges, com en el cas del

9. Molière. *Comèdies burlesques*. Barcelona: Edicions 62, «La Caixa», 1981.

10. Per a Editorial Barcino, 8 volums.

11. Molière. *El banyut imaginari*, *El misantrop*, *El tartuf*. Barcelona: Editorial Aymà, 1973.

*Senyor Ribot* de J. M. Poble—; en canvi, es manté del tot fidel a l'alexandrí clàssic, amb una tirada a l'humor que s'adiu del tot amb l'esperit de la comèdia de Molière i que lliga també amb una bona part de l'obra poètica de Pere Quart. Molière té la virtut de fer riure i de fer plorar alhora, i sobretot de fer pensar. I això tant a un públic de nobles com de pagesos. Els personatges «de caràcter» hi són abundants, igual que els contrastos en la parla. Com a home de teatre que és, però sense arribar als extrems de Sagarra, Oliver escurça o allarga de vegades les tirades, i no s'està d'aprofitar una avinentesa per a afegir-hi, si li convé, alguna locució de collita pròpia. Però en general segueix d'arran el text de Molière i troba equivalents notables en el contrast de registres. Comparat amb els seus predecessors que traduïen per a l'escena, Oliver és, malgrat la transposició, un traductor «fidelista» de gran qualitat.

### L'estil de Vallespinosa

Fins aquí, doncs, alguns dels precedents que ens permetran de mesurar comparativament les traduccions que Bonaventura Vallespinosa va fer dels clàssics francesos. Haig d'avisar que per a la meua anàlisi del seu estil traductor m'he servit exclusivament de les obres que va editar en paper: les tres obres «mèdiques», és a dir, *L'amor metge*, *El metge per força* i *El malalt imaginari*, totes tres en prosa en l'original de Molière; i les sis tragèdies de Racine que va publicar Alpha: *Andròmaca*, *Britànnic*, *Berenice*, *Ifigènia*, *Fedra* i *Ester*. Queden per a estudis ulteriors més llargs i profunds els manuscrits del seu fons, actualment al Centre de Lectura de Reus, la institució que ell tant va estimar i servir.

Vallespinosa, que podríem classificar també entre els traductors «fidelistes» —l'expressió no és gaire adient, perquè no permet gradacions—, rebutja d'entrada la transposició, però adopta tres tipus de solució per als noms propis: manté, lleugerament adaptats a la fonètica catalana, els noms dels personatges principals, que sovint són transversals en l'obra de Molière; adopta noms catalans, traduïts o inventats de nou, per als personatges secundaris, essencialment els criats; i, finalment, troba equivalents, de vegades derivats, per als noms significants, com ara el senyor Purgueta —per Purgon—, el metge d'*El malalt imaginari*. La prosa dóna al traductor més llibertat per a adoptar clíxés equivalents i els registres més adequats. Contràriament a les versions de Maseras, molt correctes però a voltes poc imaginatives, la marca francesa ha desaparegut del tot de la seva traducció, i els diàlegs, amb locucions justes i directes, són totalment genuïns i versemblants. Heus aquí, encara, un diàleg d'*El malalt imaginari*, per exemple:

ARGAN. Ai, amoreta meva, aquesta poca-vergonya em farà morir.

BELINA. I ara! Fugiu, home, fugiu!...

ARGAN. Ella té la culpa de tota la bilis que faig.

BELINA. No us hi enfundeu...

ARGAN. No sé quant de temps fa que us dic que l'avieiu.

És clar que Vallespinosa segueix la recomanació d'Oliver al pròleg de les seves versions d'Aymà: «Voldria —hi diu Oliver— que el lector s'adonés que el meu esforç ha tendit sobretot a donar al trasllat un valor i un sentit col·loquials, vius, comunicatius. En això sí que segueixo fins on puc, però ben fidelment, el disseny del mestre, puix que les presents versions han estat fetes pensant sempre en l'escena i en el públic, per hipotètics que siguin l'una i l'altre. I a qui les llegeixi li recomanaria que ho fes en veu alta, de comediant; i havent-se procurat un oient, si més no: la dona o un fill, o la veïna».<sup>12</sup>

Tractant-se de metges, els metges de Molière (que era un malalt i que va morir gairebé dalt l'escenari, poc després del «Juro» del Tercer intermedi i final d'*El malalt imaginari*), uns metges llatins i sinistres, i essent encara metges el traductor i el prologuista —Josep Trueta—, es podria esperar que alguna cullerada del traductor amorós els sarcasmes contra els metges, però no. Trueta ja avisa que el tema de les obres incloses en el volum de l'editorial Selecta (1967) són els metges, i no pas la Medicina. Amb aquesta abstracció salva el seu paper i esquiva el Col·legi de Metges. D'altra banda, si llegiu aquestes traduccions seguint en paral·lel la representació de la Comédie Française (que es troba a Internet) us adonareu del caràcter escrupolós de Vallespinosa, que mai no deixa cap rèplica en l'aire, contràriament als pensionistes de la cèlebre institució, que de vegades tallen per allà on els vaga, segons sembla perquè s'escanyen en alguna tirada.

En el cas de les tragèdies de Racine, la feina de Vallespinosa és més àrdua. En primer lloc, l'alexandrí racinià és just i ben equilibrat, sense mots sobrers ni efectes d'estil. L'amplitud lèxica de Racine és més aviat baixa —em sembla que és Joan de Sagarra, al pròleg de la traducció de *Fedra* que va publicar Modest Prats el 1999, que dóna una dada aclaparadora, visiblement exagerada, com tot el que escriu: 2.000 mots de Racine per 20.000 de Shakespeare—. En compensació, cada mot racinià remet a un fragment, a una escena dels clàssics de referència. És una obra farcida de ressonàncies: d'Eurípides, de Sòfocles, de la Bíblia... Ressonàncies que per a un públic culte, el de la cort francesa del segle XVII o XVIII, el seu públic, eren molt més nítides que no ho són avui per a nosaltres. I per això Racine fa de més mal representar, malgrat la força amb què planteja el tema de l'amor o amb què traça els personatges femenins.

Pel que fa a la prosòdia, Vallespinosa adopta el model de l'alexandrí francès, separat en general per una cesura forta després de la sisena síl·laba, que és sempre tònica i final de paraula. I el text, encadenat en díctics que alternen la rima masculina amb la femenina. Ruyra, en la seva provatura del 1909 (reeditada a l'*Obra completa*, 1941, i finalment a les *Tragèdies* de Jean Racine, juntament amb *Baiazet* i *Atalia*, traduïdes per Miquel Martí i Pol),<sup>13</sup> troba un equivalent molt curiós. El sistema prosòdic del català —és una hipòtesi que avanço ara— és força més monòton que el del francès, si més no que el dels actors de la Comédie Française. Tothom deu recordar un actor català que s'havia format en aquella institució i

12. Molière, 1973, p. 7.

13. Racine, Jean. *Tragèdies*. Barcelona: Edicions 62, «La Caixa», 1983.

que, de retorn al teatre català, es va fer cèlebre per una cantarella que el públic trobava curiosa. És, per dir-ho així, la «cantarella» de l'alexandrí francès: les vocals obertes en posició anterior a la tònica es poden allargar prodigiosament — com ara «aube», pronunciat «ooooòbe», o bé «tête», pronunciat «teeeeeète» — i això dóna una cadència desigual que sembla evocar els peus llatins. En català, en canvi, la llengua va més al gra, i sovint l'alexandrí, ritmat en hemistiquis exactes de sis síl·labes, acaba tenint una sonoritat monòtona de rellotge. Per això hi preferim el decasil·lab de dos hemistiquis desiguals. Vallespinosa, al seu pròleg a *Tragèdies*, toca el tema breument, però de manera ben precisa, fent servir conceptes musicals: «Hem mirat d'acostar-nos al màxim possible al llenguatge originari i hem procurat de mantenir-hi el ritme que, si no en conserva l'harmonia que hi dóna la fonètica de l'idioma original, en manté, si més no, una mica el regust cadenciós. Hi ha, però, força versos que poden sofrir la prova de la superposició, i és en aquests on es veu més clara la gran influència de la fonètica en la musicalitat, pastositat i qualitat de la modulació.»<sup>14</sup>

### Les diverses versions catalanes de *Fedra*

Juntament amb la *Fedra* de Vallespinosa, tenim a l'abast les versions de Joaquim Ruyra, una altra de més recent, de Modest Prats, que ens ha deixat fa molt poc temps, i finalment una de quarta, encara fresca, de Sergi Belbel, estrenada al Teatre Lliure el gener de 2015.

La de Joaquim Ruyra, que ja hem esmentat abans, té la particularitat que resol la qüestió de l'alexandrí convertint-lo en un vers partit en tres parts, sis//quatre//sis síl·labes (setze en total), que de vegades n'esdevé, si la cesura canvia, en quatre//sis//sis. En certa manera, es tracta d'un alexandrí amb una mena de farciment al mig de quatre síl·labes. D'aquest fet el ritme esdevé descompassat i desapareix, si més no, la monotonia que tant preocupava els traductors. En la comparació d'aquestes tres versions en surt més avantatjada, a parer meu, la de Vallespinosa, tant des del punt de vista textual com en la funció escènica. En veurem un exemple en l'escena V del segon acte, quan Fedra confessa a Hipòlit el seu amor per Teseu:<sup>15</sup>

*PHÈDRE: Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée :  
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,  
Volage adorateur de mille objets divers,  
Qui va du dieu des morts déshonorer la couche ;  
Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,  
Charmant, jeune, traînant tous les cœurs après soi,  
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous vois.  
Il avait votre port, vos yeux, votre langage ;  
Cette noble pudeur colorait son visage,  
Lorsque de notre Crête il traversa les flots,*

14. Racine, Op. Cit., p. 25.

15. Racine, Op. Cit., p. 370-371.



*Digne sujet des vœux des filles de Minos.  
Que faisiez-vous alors ? Pourquoi sans Hippolyte (...)*

Hi observem la regularitat dels hemistiquis hexasil·làbics i dels díctics alternats (masculins i femenins).

Traducció de Bonaventura Vallespinosa (c. 1959)

FEDRA: Sí, príncep, per Teseu sóc flam i sóc foguera:  
l'estimo, però no com l'infern l'ha mirat:  
voluble adorador, de tot enamorat,  
com el qui al déu dels morts el reducte profana,  
sinó fidel, ferreny, ple d'urc i ple d'ufana,  
i jove, arrossegant els cors al seu redós,  
com ens pinten un déu, com us veig ara a vós!  
De vós tenia els ulls, el gest, la parla clara,  
i aquesta lleu rosor li pintava la cara  
quan les ones de Creta li besaven el peu,  
ben digne que el seguís l'amor pertot arreu!  
On éreu llavors? Per què amb ell no us prenia (...)

Vallespinosa hi conserva l'estructura prosòdica de l'original, i, a grans trets, la clàusula del vers (intenta de traduir vers a vers, amb poques compensacions). També conserva o compensa les al·literacions («sinó fidel, ferreny, ple d'urc i ple d'ufana» per «*Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche*», iteracions (els tres *je* dels dos primers versos, per exemple, donen dos *sóc*), i en general l'estructura retòrica és perfectament comparable a la de l'original. En canvi, elimina l'al·lusió a Minos, del qual Ariadna i Fedra són filles, sens dubte per alleugerir el text d'uns referents mitològics que fins al segle XIX havien estat tòpics corrents i que ja no ho són per als espectadors del XX. En certa manera, Vallespinosa esborra, doncs, molts dels mitologemes que eren obvis per als lectors de *Les Aventures de Télémaque*, de Fénelon, que es llegia a les escoles com a llibre de classe, però que ja no eren significants per al seu públic.

La traducció de Modest Prats,<sup>16</sup> molt actual, té tendència a simplificar l'estructura sintàctica dels versos. En canvi, pel que fa als mitologemes, realitza l'operació contrària a Vallespinosa quan explicita el nom de Plutó per «roi de la mort». També, a l'inrevés de Vallespinosa, hi conserva l'al·lusió a les filles de Minos. I compensa la desaparició dels inferns (i de la percepció que tenen del tarannà de Teseu) per «segons diu la llegenda» dos versos més avall. En línies generals, Prats altera més el fil del discurs, segurament preocupat per muntar la «gàbia» (l'esquema dels mots rimats) amb mots d'alta freqüència. En aquest sentit, és versemblant que l'amplitud lèxica d'aquesta versió és menor que la de Vallespinosa i, no cal dir-ho, que la de Ruyra.

16. Racine, Jean. *Fedra*. Pròleg de Joan de Sagarra. Barcelona: Quaderns Crema, 1999.

Traducció de Modest Prats (ed. 1999)

FEDRA: Sí, per Teseu m'arboró, em migro de tristesa.  
 L'estimo. No el Teseu, voluble adorador  
 de mil dones diverses i que el lliit de Plutó  
 ha intentat deshonrar, segons diu la llegenda.  
 Jo estimo el Teseu noble, fidel, un punt fatxenda,  
 jove i gentil, que encisa amb el seu galanteig,  
 tal com pintem els Déus, tal com a vós us veig.  
 El vostre aire tenia, el parlar, la mirada,  
 d'un cast pudor, el rostre, una subtil passada,  
 quan arribava a Creta i commovia els cors  
 de les filles de Minos. On éreu vós llavors?

Des del punt de vista prosòdic, s'hi observa la mateixa estructura d'hemistiquis hexasil·làbics, tot i que amb alguns acabaments amb mot pla. Rimes alternades, masculines i femenines. Conserva el mateix nombre de versos, com Vallespinosa.

De la mateixa escena, vegeu-ne ara la versió de Ruyra, extreta de l'edició de la MOLU (1983),<sup>17</sup> amb algunes correccions, potser, de Francesc Vallverdú:<sup>18</sup>

FEDRA: Ah! Sí, sí, jo em deleixo, jo m'abraso pel Teseu de ma pensa,  
 no tal com els inferns avui el veuen mudable en sa volença,  
 home de mil amors que àdhuc s'arrisca en la seva fal·lera  
 a profanar del déu dels morts l'alcova; sinó com abans era,  
 fidel, altiu, feréstec una mica, i de tal gentilesa  
 que tots els cors darrera seu s'enduia: una excelsa bellesa  
 com la dels déus, com la que en vós contemplo. Tenia l'aire vostre,  
 els vostres ulls mateixos, vostra parla... I encenia son rostre  
 també aquella rubor que us agracia, quan, creuant la mar brava,  
 vingué al palau de Minos, i ses filles, totes, enamorava.

El vers de Ruyra, com ja hem dit, es pot llegir com un alexandrí amb una falca de quatre síl·labes entre els dos hemistiquis. O bé com un hexasíl·lab seguit d'un decasíl·lab medieval català. Les rimes són sempre femenines, com ja hem avançat abans, seguint el cànon de la poesia llatina. Hi ha, finalment, contracció en el nombre de versos (dels dotze de l'original als deu del català), que compensa l'expansió del vers. Escènicaament, però, la invenció de Joaquim Ruyra, tan interessant en la versificació, esdevé dura i fins a cert punt incomprensible per a l'espectador.

Per acabar aquestes ratlles dedicades a destacar l'obra de traducció dels clàssics francesos que va menar Bonaventura Vallespinosa, cal observar que aquests darrers anys s'han succeït, en general —però no sempre— promogudes arran de

17. N'ha ha dues edicions precedents, de 1926 i de 1949. La nostra referència és la de 1983.

18. Vegeu també, en aquest sentit, la nota a l'edició, i també Alexis Llobet, «Entrevista a Francesc Vallverdú». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, 2012, p. 397-410.

muntatges teatrals molt marcats per la figura del director, una gran quantitat de traduccions d'obres dels autors clàssics francesos, sobretot de Molière: versions de Josep Maria Vidal, Francesc Nel·lo, Miquel DescLOT, Nathalie Bittoun-Debruyne o un servidor mateix, en el primer volum de l'*Obra completa* de Molière de l'Institut del Teatre, que sempre intenten respectar l'esquema del vers francès, que és el model de Vallespinosa i també de Miquel Martí i Pol a les seves versions de Racine, que ja hem esmentat, i que és el que s'ha acabat imposant. Però, parlant de Molière encara, voldria esmentar, a tall d'epíleg potser sobrer, una altra versió d'*El malalt imaginari*, més lliure, a càrrec de Joan Vilacasas, estrenada l'any 1969 (la vaig veure el desembre del 1969 a Madrid, en la versió castellana, dirigida per Josep Maria Loperena, al Teatro Español). Vilacasas, que, com Josep Maria Poblet, va escriure alguns dels guions de Capri, hi fa servir algunes de les tècniques que després reapareixen en el monòleg d'aquest cèlebre actor. I per això una pregunta que llenço finalment: i si en Capri, exponent del teatre popular català de mig segle xx, per mitjà de Vilacasas i d'Oliver, hi hagués també una mica —o molt— de Molière?