Los *Cuentos de hadas* de Charles Perrault en la traducción de Teodoro Baró (1883)

Hanna V. L. Martens

Las *Histoires ou Contes du temps passé. Avec des moralités* de Charles Perrault, también conocidas como *Contes de ma mère l'Oye*, tardaron mucho en encontrar su camino hacia España. Su primera publicación impresa como conjunto de ocho cuentos en prosa data de 1697, aunque se dispone de versiones anteriores realizadas por el mismo autor de varios de estos cuentos en formato manuscrito o en la publicación periódica *Le Mercure Galant*. Más tarde, empieza a ser habitual añadir uno o varios cuentos en verso a la colección, bien de la mano del mismo Perrault, bien de otros autores, aunque estos últimos a menudo fueron atribuidos falsamente al conocido autor francés. La primera edición española data de 1824, es decir, ciento veintisiete años después de la publicación original de los textos en francés.[1] Después de dos ediciones pioneras en los años veinte del siglo XIX (en 1824 y 1829, con dos traducciones anónimas casi idénticas, realizadas respectivamente por la imprenta de I. Smith en París y por la de Cabrerizo en Valencia), la edición producida por la Librería de Juan y Antonio Bastinos en 1883, objeto del presente estudio, es la séptima edición de la obra en lengua castellana de la que tenemos constancia en la segunda mitad del siglo XIX. Le preceden las siguientes ediciones: una traducción anónima publicada en 1851-1852 por la Biblioteca Universal («Ediciones populares de los libros antiguos y modernos más leídos en Europa»); una traducción de José Coll y Vehí publicada en 1862 por La Maravilla (Barcelona) y retomada en 1876 por la Juan y Antonio Bastinos (igualmente afincada en Barcelona); una traducción de Federico de la Vega que se publicó en 1863 por Abel Ledoux en París y que se hizo famosa por reproducir los célebres grabados de Gustave Doré; una edición realizada en 1867 por Garnier Hermanos (París), que combina la traducción de 1824 con las moralejas de Coll y Vehí; y una edición publicada en 1872 por la Librería de Rosa y Bouret en París («Biblioteca de la Juventud»), que vuelve a reproducir la traducción de 1824. En el mismo año de

[1] Esta tardanza es llamativa principalmente por dos razones. En primer lugar, porque durante el siglo XVIII la preponderancia de Francia en los ámbitos literario y extraliterario se reflejaba en una gran producción de traducciones del francés al español, lo cual queda demostrado con cifras en los estudios de Aguilar Piñal (1991: 199 ss.) y García Hurtado (1999). En segundo lugar, porque la primera traducción española de la obra se produjo considerablemente más tarde que las versiones en algunas otras lenguas europeas, como el inglés (1729), el neerlandés (1754) o el alemán (1790): véase Ghesquière (2006).

1883 también vio la luz la traducción de Cecilio Navarro para Luis Tasso y Serra (Barcelona). Y en lo que queda de siglo hubo tres ediciones más de los *Cuentos de Perrault* en lengua española. Vemos, por lo tanto, que la traducción de Baró forma parte de una gran oleada de traducciones de los cuentos, aunque –de hecho– la obra no se convirtió en un verdadero clásico de la literatura infantil y juvenil en España hasta los años 1930-1940.(Martens, en prensa)

La traducción que realiza T. Baró en 1883 para la Librería de Juan y Antonio Bastinos se titula *Cuentos de hadas por Carlos Perrault*. Es la primera edición española que no solo recoge traducciones de los ocho cuentos en prosa de la edición francesa de 1697, sino también de los tres cuentos en verso más conocidos del mismo autor («Grisélida», «Pellejo de asno» y «Los deseos ridículos», vertidos en prosa). A esta selección se añade un cuento más, «La dicha», escrito por el propio traductor. En cuanto a las traducciones de los títulos de los cuentos, observamos varias peculiaridades. En primer lugar, llama la atención que Baró sea el primero en traducir el color de «Le petit chaperon rouge» como «roja» («Caperucita Roja») y ya no como «encarnada», traducción habitual en el siglo XIX. En las versiones del siglo XX tal denominación será la más común, y las excepciones que se dan se justifican por el respeto a la tradición de las traducciones decimonónicas. Otras versiones nuevas que Baró introduce para los títulos de sus cuentos tienen menos éxito: los nombres de «Meñiquín» en lugar de «Pulgarcito» (por «Le petit Poucet») y «Roquete del Copete» (por «Riquet à la houppe») no volverán a repetirse en las traducciones posteriores. Los demás títulos elegidos por Baró son «La hermosa durmiente» («La belle au bois dormant»), «Barba-Azul» («La Barbe bleue»), «Maese Zapirón o El gato con botas» («Le maître chat ou Le chat botté»), «Las hadas» («Les fées») y «La Cenicienta o La chinela de cristal» («Cendrillon ou La petite pantoufle de verre»).

El volumen no traduce la dedicatoria original dirigida «À Mademoiselle» (identificada como Isabel Carlota de Orleáns, sobrina de Luis XIV, según Soriano 1991), sino que da comienzo con una introducción en verso que, aunque no se dice explícitamente, tiene que haber sido escrita por el propio traductor. Se abre con la evocación del autor, escrita en primera persona del singular, que, como un abuelo, se dedica a contar cuentos de hadas a los nietos que tiene reunidos.

> Si queréis escucharme, bellos cuentos
> yo os narraré, a modo de abuelo
> que alrededor teniendo la menuda
> grey bullidora de sus tiernos nietos,
> entonces convertida en grey sesuda,
> de las Hadas revela los secretos
> y refiere de encantos y portentos
> historias ya pasadas,
> que en la mente se quedan bien grabadas.

Tan particular forma de iniciar una obra de este tipo parece seguir el ejemplo de los proemios de las grandes epopeyas de la época clásica.[2] Además, señala de manera indiscutible el público destinatario de la traducción: los niños. Este dato puede sorprendernos al recordar que la obra original del siglo XVII se dirigía al público adulto de los salones literarios de la corte de Versalles, pero, por otro lado, tenemos que destacar que en España la obra casi siempre se ha editado para lectores infantiles y/o juveniles (Martens 2016: 290-292).

A continuación, la introducción resume en pocos versos el contenido de los cuentos que componen la edición, haciendo especial hincapié en la moraleja de cada uno. En efecto, el traductor insinúa que todo el valor de los cuentos reside en su moraleja, que se observa claramente cuando Baró anuncia el cuento de «La hermosa durmiente», del que ni siquiera se molesta en explicar el tema: «Es *Hermosa durmiente* la que viene, / y por cierto que tiene / su enseñanza, que está en la moraleja, / que muy bien terminado el cuento deja».

A primera vista, la traducción se presenta como un texto que se podría caracterizar, con un término creado por Even-Zohar (1975) y extendido por autores como Toury (1995), como bastante adecuado: intenta reproducir de manera fiel el contenido, las estructuras, el léxico e incluso el estilo del francés. Sin embargo, una lectura más a fondo revela ciertas decisiones traductológicas sorprendentes en las que el traductor se aleja de manera deliberada del texto original. En primer lugar, se puede observar en la traducción de algunos nombres propios. Ya hemos señalado que Baró cambia de dedo al traducir el nombre de «Le petit Poucet» por «Meñiquín» y no por «Pulgarcito», «Pulgarito» o «Pulgarcillo», como hace la mayoría de los traductores,[3] pero también se muestra creativo en la traducción de otros nombres propios como «el reino de Pamplinga» («le royaume de Mataquin»: país donde se encuentra la hada buena al quedarse dormida la princesa de «La hermosa durmiente»), «la diminuta Tití» («la petite Pouffe», perrito de «La hermosa durmiente»), «el emperador Cantagallos» («l'empereur Cantalabutte», contra quien va a la guerra el rey en «La hermosa durmiente») o «el marqués de Chirimía» («le marquis de Carabas», nombre elegido por el gato con botas para su amo).

En segundo lugar, el traductor también decide realizar una forma de censura ideológica en algunos pasajes. Respecto a la totalidad de la obra, puede ser un número bastante reducido de fragmentos, pues hay varios cuentos en los que Baró no interviene de manera intencionada para modificar elementos que considera poco apropiados, pero no por eso son menos significativos.

La primera clara manipulación ideológica consciente por parte del traductor se encuentra en «La hermosa durmiente», donde prefiere eliminar todas las referencias al acto sexual en la noche de bodas de la joven pareja: ni se traduce que la dama de honor

[2] Los primeros versos recuerdan a otros versos introductorios de la literatura clásica, como «Arma virumque cano» («Canto las hazañas y al héroe») con el que Virgilio abre la *Eneida*.

[3] No se entiende muy bien el porqué de este cambio, pero creemos que una posible explicación podría ser que el dedo meñique es aún más pequeño que el pulgar.

les corre la cortina, ni tampoco que los recién casados duermen poco en su primera noche juntos.

En «La Cenicienta o La chinela de cristal» Baró sigue el ejemplo de varios de sus antecesores al evitar la traducción literal de los términos «Cucendron» y «Culcendron» (sería algo así como «Culo-Cenizas») que, en el texto original, son utilizados hasta en tres ocasiones por la familia de la joven protagonista para referirse de manera despectiva a ella (porque la chica se tiene que sentar en las cenizas de la chimenea). En lugar de ello, se habla de «un feo mote».

En «Roquete del Copete», nos encontramos con dos hermanas de las que una es extremadamente bella pero muy poco inteligente, mientras que la otra es muy inteligente pero terriblemente fea. Cuando la primera consigue, de manera inesperada, una inteligencia comparable a la de su hermana, Perrault explica que toda la corte se alegra por este cambio repentino, excepto la propia hermana, al perder la única ventaja que tenía para poder competir con su hermana mayor tan hermosa. Claramente, esta falta de amor genuino entre las hermanas supone un tabú para el traductor (o tal vez para sus lectores), por lo que decide censurar el pasaje en cuestión.

Sin embargo, las mayores manipulaciones conscientes del contenido por parte del traductor se encuentran en la traducción del cuento de «Meñiquín». En el texto original de Perrault se presentan dos posibles finales que permiten al pequeño héroe aprovecharse de las botas de siete leguas del ogro para sacar a su familia de la pobreza, pero ambas opciones parecen molestar al traductor. En el primer caso, Meñiquín utiliza las botas para engañar a la mujer del ogro y robar todas sus riquezas, aunque esta sea un personaje bueno que antes ha intentado ayudar y salvar a Meñiquín y sus hermanos. Baró decide suprimir todo este motivo de engaño y robo por parte del pequeño héroe del cuento. En el segundo posible final narrado por Perrault, el protagonista utiliza las botas para trabajar como mensajero entre la corte real y el ejército del rey. El autor francés explica que su mayor ganancia consistía en llevar y traer noticias entre las damas de la corte y sus amantes en el ejército, a lo que añade que también había algunas mujeres que le encargaban cartas para sus maridos, pero que estas le pagaban muy mal y que con ello no ganaba mucho. De nuevo, Baró decide manipular el texto y solo traduce que «todos los de la corte que desearon tener noticias de personas ausentes, de él se sirvieron, recompensándole con largueza».

PERRAULT (1697)	TRADUCCIÓN DE BARÓ (1883)
et après souper, sans perdre de temps, le grand aumônier les maria dans la chapelle du château et la dame d'honneur leur tira le rideau; ils dormirent peu, la princesse n'en avait pas grand besoin, et le prince la quitta dès le matin pour retourner à la ville, où son père devait être en peine de lui. («La belle au bois dormant»)	y después de haber cenado, casóles sin pérdida de tiempo el gran limosnero en la capilla del castillo. Al día siguiente el príncipe volvió a la ciudad en donde su padre debía estar con cuidado por su ausencia.

Lorsqu'elle avait fait son ouvrage, elle s'allait mettre au coin de la cheminée, et s'asseoir dans les cendres, ce qui faisait qu'on l'appelait communément dans le logis Cucendron. La cadette, qui n'était pas si malhonnête que son aînée, l'appelait Cendrillon. («Cendrillon»)	Cuando había terminado su tarea iba a un rincón de la chimenea y se sentaba encima de la ceniza, lo que dio origen a que la aplicaran un feo mote; mas la menor, que no era tan mala como su hermana, la llamaba Cenicienta.
Toute la Cour en eut une joie qui ne se peut imaginer, il n'y eut que sa cadette qui n'en fut pas bien aise, parce que n'ayant plus sur son aînée l'avantage de l'esprit, elle ne paraissait plus auprès d'elle qu'une guenon fort désagréable. («Riquet à la houppe»)	La alegría fue grande.
et une infinité de dames lui donnaient tout ce qu'il voulait pour avoir des nouvelles de leurs amants, et ce fut là son plus grand gain. Il se trouvait quelques femmes qui le chargeaient de lettres pour leurs maris, mais elles le payaient si mal, et cela allait à si peu de chose, qu'il ne daignait mettre en ligne de compte ce qu'il gagnait de ce côté-là. («Le petit Poucet»)	y todos los de la corte que desearon tener noticias de personas ausentes, de él se sirvieron, recompensándole con largueza.

En el texto de Perrault, cada cuento termina con una o dos moralejas en verso. Baró ofrece una traducción, también en verso, de la mayor parte de las mismas y, en general, su contenido se asemeja bastante al del texto original, aunque a veces notamos cambios considerables. «La Cenicienta o La chinela de cristal» de Perrault, por ejemplo, termina con dos moralejas: en la primera se explica que el aspecto físico es importante para las mujeres, pero la «bonne grâce» aún más, mientras que la segunda parece contrarrestar la anterior al afirmar que tener padrinos o madrinas es más útil que tener talentos. Baró, por su parte, sustituye la segunda moraleja por una que parece repetir el contenido de la primera moraleja, sin duda de índole más educativa.

Por otra parte, las segundas moralejas tanto de «Maese Zapirón o El gato con botas» como «Roquete del Copete» se suprimen por completo. En las moralejas de «Le maître chat ou Le chat botté», Perrault explica primero que la industria y el tacto valen más en la vida que una rica herencia, para enseguida contrarrestar la importancia del trabajo y el talento en la segunda moraleja, donde cree que si el hijo de un molinero consigue ganar con tanta facilidad el corazón de una princesa, tiene que ser gracias a su ropa, su aspecto físico y su juventud. No sorprende mucho que Baró, preocupado por la educación de sus jóvenes lectores, prefiera quedarse únicamente con la primera moraleja. De la misma manera, el interés educativo también podría explicar las manipulaciones por parte del traductor en la traducción de las moralejas de «Riquet à la houppe». En este caso, Perrault empieza por explicar que todo es bello en el objeto

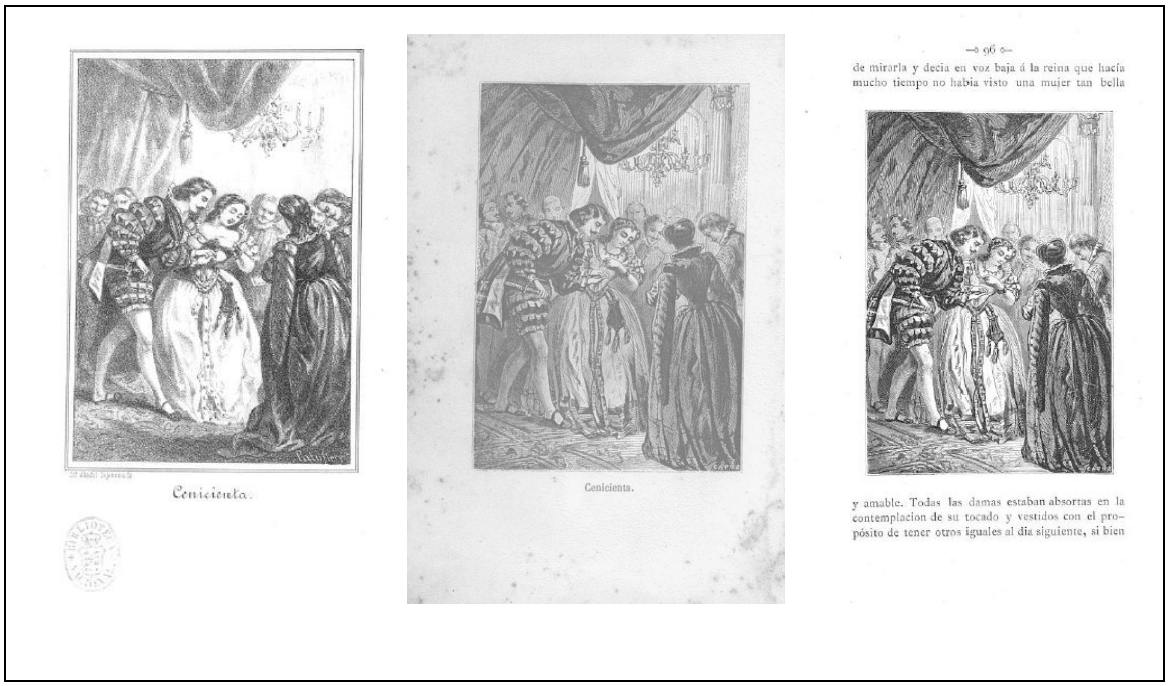
de nuestro amor, y que si queremos a alguien, este siempre nos parece talentoso. Añade, en la segunda moraleja, que, por muy atractiva que sea una persona, el amor encuentra otros rasgos que no son visibles para los demás. Inicialmente, Baró parece seguir la idea de la primera moraleja del texto original al asegurar que «lo amado es siempre bello, / pues del amor el destello / todo infunde belleza», pero a continuación añade una consideración personal: el ingenio vale más que la hermosura.

PERRAULT (1697)	TRADUCCIÓN DE BARÓ (1883)
AUTRE MORALITÉ C'est sans doute un grand avantage, D'avoir de l'esprit, du courage, De la naissance, du bon sens. Et d'autres semblables talents, Qu'on reçoit du Ciel en partage; Mais vous aurez beau les avoir, Pour votre avancement ce seront choses vaines, Si vous n'avez, pour les faire valoir, Ou des parrains ou des marraines. («Cendrillon»)	OTRA MORALEJA No olvideis que entre las dádivas de las Hadas, la mejor no es la belleza del rostro, sino la del corazón.
MORALITÉ Quelque grand que soit l'avantage De jouir d'un riche héritage Venant à nous de père en fils, Aux jeunes gens pour l'ordinaire, L'industrie et le savoir faire Valent mieux que des biens acquis. AUTRE MORALITÉ Si le fils d'un meunier, avec tant de vitesse, Gagne le cœur d'une princesse, Et s'en fait regarder avec des yeux mourants, C'est que l'habit, la mine et la jeunesse, Pour inspirer de la tendresse, N'en sont pas des moyens toujours indifférents. («Le maître chat ou Le chat botté»)	MORALEJA Vale mucho una herencia, pero más vale el ingenio, el trabajo y el ¡dale! ¡dale! de la constancia, cualidades que abaten grandes montañas. No te asustes ni venza el ser muy pobre, que el talento abrir puede ancho horizonte, y la riqueza del hombre laborioso es recompensa.
MORALITÉ Ce que l'on voit dans cet écrit, Est moins un conte en l'air que la vérité même; Tout est beau dans ce que l'on aime. Tout ce qu'on aime a de l'esprit. AUTRE MORALITÉ Dans un objet où la nature, Aura mis de beaux traits, et la vive peinture D'un teint où jamais l'art ne saurait arriver	MORALEJA Puedes decir con certeza que lo amado es siempre bello, pues del amor el destello a todo infunde belleza; añade que la hermosura vale mucho, mas no tanto como el ingenio; el encanto más precioso y que más dura.

Tous ces dons pourront moins pour rendre un cœur sensible, Qu'un seul agrément invisible Que l'Amour y fera trouver. («Riquet à la houppe»)	

Como se ha señalado, la traducción de 1883 por Baró de los *Cuentos de hadas* es la segunda versión de la obra editada por la Librería de Juan y Antonio Bastinos, puesto que la traducción de Coll y Vehí, editada inicialmente en 1862 por La Maravilla, ya había conocido una nueva edición en 1876 en esa misma casa editorial. No sorprende, por consiguiente, que la edición de 1876 deje su huella en esta nueva edición.

Esta influencia es más obvia en las ilustraciones. Si la portada de 1883 menciona que los cuentos están «ilustrados con veinticinco grabados por Vicente Urrabieta y Julián Bastinos», en realidad ocho de ellos son los que Capúz había realizado para la traducción de Coll y Vehí (1876). Estos, a su vez, ya imitaban los grabados realizados por Patuflet para la primera edición con traducción de Coll y Vehí (1862): se trataba de una nueva realización técnica de los grabados, pero siempre respetando la composición original, como se puede observar fácilmente en la figura puesta a continuación. En 1883 la editorial se limita a reutilizar los grabados de Capúz de 1876, pero ahora la principal diferencia reside en que estos grabados ya no cobran el mismo protagonismo al ir insertados en el texto y ya casi nunca llenan una página entera como en 1876, además, se combinan con otras ilustraciones nuevas.



De izquierda a derecha: ilustración de Patuflet para la edición de La Maravilla con traducción de José Coll y Vehí (1862); ilustración de Capúz para la edición de la Librería de Juan y Antonio Bastinos con traducción de Coll y Vehí (1876); ilustración de Capúz para la edición de la Librería de Juan y Antonio Bastinos con traducción de Teodoro Baró (1883)

La cuestión consiste, evidentemente, en saber si Baró también ha manejado la traducción de Coll y Vehí para hacer la suya propia. Creemos que la respuesta es afirmativa, aunque no podemos estar seguros ya que solo disponemos de indicios muy ocasionales en ese sentido. No cabe duda, pues, de que Baró ha creado una traducción nueva partiendo del texto original en francés, aunque de vez en cuando puede haber consultado el texto de Coll y Vehí. Quizás el indicio más convincente se encuentra en «Les fées», donde ambos textos traducen «au plus bel endroit de la fontaine» por el sitio o el lugar de la fuente donde «más cristalina» era. También llama la atención que ambas traducciones cuentan que Caperucita Roja (o Amapola, en la traducción de Coll y Vehí) llevaba una «torta»(«galette») y un «tarrito de manteca» («petit pot de beurre») a su abuela –son las únicas dos traducciones que utilizan esta combinación de términos, ya que otras anteriores hablan de una «galleta» y/o un «pucherito de manteca de vaca» o una «orcita de manteca»– y que, en casa de la abuela, la chica deja sus regalos en «la artesa» («la huche») y no en «el arca (del pan)» o «la hucha» como en las demás traducciones. Además, el príncipe en «La belle au bois dormant» tiene que volver pronto a la ciudad «où son père devait être en peine de lui», lo que se traduce en ambos textos mediante las palabras «cuidado» y «ausencia», a pesar de no parecer la traducción más lógica; y en «La Barbe bleue» la chica mira a su esposa con los ojos arrasados o anegados «en llanto» y no «en lágrimas», como traducen los demás textos («baignés de larmes»). De todos modos, estos indicios no son suficientes para tener seguridad sobre este asunto, si bien es una hipótesis que consideramos probable.

PERRAULT (1697)	TRADUCCIÓN DE COLL Y VEHÍ (1862, 1876)	TRADUCCIÓN DE BARÓ (1883)
et rinçant aussitôt sa cruche, elle puisa de l'eau au plus bel endroit de la fontaine, et la lui présenta, soutenant toujours la cruche afin qu'elle bût plus aisément. («Les fées»**)**	y lavando el cántaro con mucha gracia, sacó agua del **lugar de la fuente en donde más cristalina estaba**. Ofreciósela a la vieja, y para que pudiese beber con más comodidad, sostenía el cántaro con su linda mano.	y levantando la jarra llenóla de agua en el **sitio de la fuente donde más cristalina era**, y luego la sostuvo presentándola a la vieja para que bebiera con toda comodidad.
Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. («Le petit chaperon rouge»)	Mira, pon la **torta** y el **tarrito de manteca** dentro la **artesa**, y ven a acostarte	Deja la **torta** y el **tarrito de manteca** encima de la **artesa** y vente a acostar conmigo
et le Prince la quitta dès le matin pour retourner à la Ville, où son Père devait être en peine de lui. («La belle au bois dormant»)	A la madrugada se despidió de ella el príncipe para volver a la ciudad a librar a su padre del **cuidado** en que probablemente le tenía su **ausencia**.	Al día siguiente el príncipe volvió a la ciudad en donde su padre debía estar con **cuidado** por su **ausencia**.

Puisqu'il faut mourir, répondit-elle, en le regardant les yeux baignés de larmes, donnez-moi un peu de temps pour prier Dieu. («La Barbe bleue»)	- ¿Por qué quieres matarme? Respondió ella mirándole con los ojos arrasados en **llanto**. Concédeme al menos algún tiempo para rogar a Dios.	- Puesto que es forzoso, murmuró mirándole con los ojos anegados en **llanto**, concédeme algún tiempo para rezar.

También nos hemos preguntado si la traducción de Baró ha dejado su huella en otras traducciones posteriores. Para ello, hemos analizado veintiocho ediciones de los *Cuentos* en español, todas producidas entre 1883 y 1975. Solo hemos encontrado un posible candidato que se puede haber inspirado en el texto de Baró, pero al igual que en el caso de la posible influencia de la traducción de Coll y Vehí sobre Baró, en esta ocasión tampoco nos atrevemos a pronunciarnos con seguridad. Se trata de la traducción realizada en 1952 por María Teresa Vernet para la rditorial Iberia (Barcelona, colección «Obras Maestras»), pues una comparación de ambos textos revela gran número de similitudes que, por separado, resultan poco convincentes, pero parecen demasiado numerosos para ser casualidad. Citamos aquí algunos de ellos. En «La belle au bois dormant», se traducen de manera sospechosamente similar las profesiones de todos los que trabajan en el castillo y que se quedan dormidos con la princesa, ya que la comparación con otras traducciones nos muestra que, en realidad, las posibilidades de traducción de todos estos términos son inmensas. Un poco más adelante en el mismo cuento vemos que, en los dos textos, las palabras del príncipe salen «mal hilvanadas de los/sus labios», lo cual, en la traducción de Baró de 1883 lleva a la conclusión de que «poca elocuencia es señal de mucho amor». Mientras que en el texto original no aparece la palabra «señal» (solo «mucho amor»: «beaucoup d'amour»), Vernet en 1952 se queda precisamente con «señal de amor». Además, ambas versiones traducen «embarrassé» con «confuso» o «confusión». Igualmente, llama la atención que Baró (en 1883) y Vernet (en 1952) son los únicos que traducen «le grand aumônier» con «el gran limosnero». En otros cuentos encontramos parecidos del mismo estilo entre ambas versiones. Citamos un ejemplo más de una frase casi idéntica de «Le petit chaperon rouge». Por cierto, tres de los ocho cuentos en prosa de la traducción de Vernet de 1952 se repiten en una edición realizada en 1967 por el Círculo de Lectores (Barcelona). Se trata de «La bella durmiente del bosque», «Barba Azul» y «Riquete el del Copete».

Perrault (1697)	Traducción de Baró (1883)	Traducción de Vernet (1952)
Elle toucha de sa baguette tout ce qui était dans ce château (hors le roi et la reine), gouvernantes, filles d'honneur, femmes de chambre, gentilshommes,	Excepción hecha del rey y la reina, tocó con su varilla a todos los que se encontraban en el castillo, **ayas, damas de honor, camareras, gentiles-hombres, ofi-**	Tocó con su varita cuanto había en el castillo, excepto el rey y la reina; tocó **a las ayas, a las damas de honor, camareras, genti-leshombres, oficiales,**

officiers, maîtres d'hôtel, cuisiniers, marmitons, galopins, gardes, Suisses, pages, valets de pied; («La belle au bois dormant»)	**ciales, mayordomos, cocineros, marmitones, recaderos, guardias, suizos, pajes y lacayos**;	**mayordomos, cocineros, marmitones, pinches, guardias suizos, pajes, criados**;
il l'assura qu'il l'aimait plus que lui-même. Ses discours furent mal rangés; ils en plurent davantage; peu d'éloquence, beaucoup d'amour. Il était plus embarrassé qu'elle, et l'on ne doit pas s'en étonner; elle avait eu le temps de songer à ce qu'elle aurait à lui dire, («La belle au bois dormant»)	la aseguró que la amaba más que a sí mismo. **Mal hilvanadas** salieron las palabras **de los labios** de ambos, pero a esto se debió que fueran más atractivas, pues **poca elocuencia es señal de mucho amor**. La **confusión** del hijo del rey era mayor que la de la princesa, cosa que no ha de sorprender, pues ella había tenido tiempo de pensar en lo que le diría;	le aseguró solo que la amaba más que a sí mismo. Sus palabras brotaba **de sus labios mal hilvanadas**, pero por ello gustaron más aún a la princesa: **poca elocuencia, señal de amor**. Estaba el príncipe más **confuso** que ella, y no es de extrañar, ya que la princesa había tenido tiempo para pensar lo que había de decirle.
et après souper, sans perdre de temps, le grand aumônier les maria dans la chapelle du château… («La belle au bois dormant»)	y después de haber cenado, casóles sin pérdida de tiempo **el gran limosnero** en la capilla del castillo.	después de cenar, sin pérdida de tiempo, **el gran limosnero** casólos en la capilla del castillo…
Mets la galette et le petit pot de beurre sur la huche, et viens te coucher avec moi. («Le petit chaperon rouge»)	Deja la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa y vente a acostar conmigo.	- Pon la torta y el tarrito de manteca encima de la artesa y ven a acostarte conmigo.

Podemos concluir, por lo tanto, que la traducción de Teodoro Baró para la Librería de Juan y Antonio Bastinos de 1883 es un texto bastante aislado en el sentido de que demuestra muy pocas evidencias de relaciones de parentesco con otras traducciones producidas con anterioridad o posterioridad. Además, mientras que las demás traducciones decimonónicas no intervienen de manera deliberada en el contenido de los cuentos para adecuarlos mejor a las supuestas necesidades educativas y morales de sus jóvenes lectores destinatarios –o solo lo hacen en un número mucho más restringido de pasajes– Baró no deja lugar a dudas sobre la importancia que tiene para él el aspecto moral de los cuentos. Esto se observa desde la propia introducción, en la que el traductor decide hacer hincapié en este valor moral, y se confirma en las traducciones de los propios cuentos, donde Baró no duda en intervenir para suprimir ciertas referencias corporales, sexuales o comportamientos de dudosa moralidad por parte de los protagonistas de los cuentos, aunque para ello tenga que intervenir en la propia trama de los cuentos (como en el caso de «Meñiquín») o suprimir moralejas

enteras. En este sentido, el traductor es precursor de una forma de actuar que se convertirá en tendencia en el siglo XX y, sobre todo, durante el régimen franquista.

BIBLIOGRAFÍA

AGUILAR PIÑAL, Francisco. 1991. *Introducción al siglo XVIII*, Madrid, Júcar.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1975. «Decisions in Translating Poetry» [en hebreo]. *Ha-sifrut/Literature* 21, 32-45.

GARCÍA HURTADO, Manuel-Reyes. 1999. «La traducción en España, 1750-1808: cuantificación y lenguas en contacto» en Francisco Lafarga (ed.), *La traducción en España (1750-1830). Lengua, literatura, cultura*, Lleida, Universitat de Lleida, 35-43; <www.cervantesvirtual.com>.

GHESQUIÈRE, Rita. 2006. «Why Does Children's Literature Need Translations?» en Jan Van Coillie & Walter P. Verschueren (eds), *Children's Literature in Translation*, Manchester, St. Jerome, 19-33.

MARTENS, Hanna Veerle Lut. 2016. *Tradición y censura en las traducciones de literatura infantil y juvenil en la cultura franquista: los cuentos de Perrault en español hasta 1975*, Cáceres, Universidad de Extremadura; <http://dehesa.unex.es/handle/10662/3766>.

MARTENS, Hanna V. L. (en prensa). «Introducción y consolidación de los cuentos de Perrault en España», *Tejuelo*.

PERRAULT, Charles. 1991. *Contes*. Ed. de Marc Soriano, París, GF-Flammarion

TOURY, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Ámsterdam-Filadelfia, John Benjamins.