Adaptaciones teatrales del *Fausto* de Goethe en la escena romántica española

José Luis GONZÁLEZ SUBÍAS
CTIF Madrid-Capital

Desde la aparición del primer *Fausto* de Goethe en 1808, la obra cumbre del escritor alemán, culminada en 1831, se convirtió en un referente para la literatura europea del nuevo siglo, que avanza inexorablemente inmerso bajo el espíritu del Romanticismo. La tragedia de *Fausto* se difundió por toda Europa casi con la misma celeridad que lo había hecho el *Werther* escasas décadas atrás.

Como era de esperar —la enorme complejidad estructural y densidad conceptual de la mucho más extensa segunda parte de la obra no ofrece la menor duda—, fue la primera parte la que alcanzó mayor y más inmediata popularidad; no sólo por el hecho incuestionable de que había sido publicada veinticinco años antes, sino, sobre todo, por su infinitamente mayor claridad argumental y el atractivo que ofrecía a los lectores tanto la venta a Mefistófeles del alma de Fausto como la historia de amor entre éste y Margarita, y su trágico final.

Aun tratándose de un texto no apto, ni siquiera pensado, para su representación escénica, no es menos cierto que el poema presenta profusos elementos teatrales; desde su propia estructura dramática, al ser un texto dialógico organizado en actos y en lo que podríamos entender como escenas, así como por la presencia de las acotaciones características del género. No sorprende que la potencialidad escénica de la primera parte de la obra fuera pronto descubierta por los dramaturgos de la época, ávidos de temas, argumentos y motivos con que satisfacer las ansias de emociones fuertes, la extrema sensibilidad y desbordada fantasía de los espectadores de las primeras décadas del siglo XIX.

El atractivo de la obra goethiana, cuya primera traducción francesa se remonta a 1823[1], se plasma por esos años en la rápida adaptación del texto a la escena. Ya en 1827, vio la luz en el teatro parisino de Las Novedades un temprano drama lírico en tres actos basado en el *Fausto* de Goethe, de homónimo título, con libreto de Theaulon y Gondolier[2]. Y exactamente un año después hace su presentación, en el Teatro de la *Porte de Saint-Martin*, un nuevo *Fausto*, drama en tres actos imitación

1. Se trata de la realizada por el conde de Sainte-Aulaire, a la que siguieron la de Stapfer en 1825 y, tres años más tarde, una traducción de Gérard de Nerval.

2. *Faust*. Paris, Duvernois, 1827. Fue estrenado en octubre de 1827.

de Goethe —como se anuncia expresamente en el texto—, escrito por Antony Béraud con la colaboración de Jean Toussaint Merle y Charles Nodier[3]; al que siguieron otras adaptaciones más o menos descabelladas del texto goethiano, que manifiestan el lado más popular y romancesco de la leyenda fáustica[4], y que culminan en el *Fausto* de Adolphe d'Ennery, drama fantástico en cinco actos y catorce cuadros estrenado en el Teatro de la *Porte-Saint-Martin*, el 27 de septiembre de 1858[5]; y, por supuesto, la célebre ópera de Gounod, con libreto de Jules Barbier y Michel Carré, estrenada en el Teatro Lírico de París el 19 de marzo del año siguiente.

Frente al temprano conocimiento y éxito del *Fausto* de Goethe en la vecina Francia, la repercusión de esta obra en España fue bastante tardía. Aunque se habla de una primera traducción de 1841, realizada a partir del francés, de la que, por otra parte, no ha llegado hasta nosotros ninguna muestra impresa o manuscrita, todo parece apuntar a que dicha traducción es sólo una de esas leyendas de la historiografía crítico-literaria que aún se mantienen vivas[6]. Ignacio Bauer, propalador del aserto, cita también una traducción publicada en Madrid, en 1852, atribuida a un tal Carlos Herrero, de quien no tenemos más noticia, y de la que tampoco sabemos se conserve en biblioteca alguna[7]. La realidad es que no tenemos prueba física de la existencia de una traducción del *Fausto* de Goethe en España hasta la edición de

3. *Faust*. Paris, J.-N. Barba, 1828.

4. Es el caso del anónimo *Faust, ou Les premières amours d'un métaphysicien romantique* (Paris, Pélicier et Chatel, 1829), pieza arreglada a la escena francesa en cuatro actos y en prosa; o el drama en cinco jornadas de Eugène Robin presentado como *Livia* (Paris, Hippolyte Souverain, 1836), el cual, a pesar de su engañoso título, se inspira igualmente en la obra goethiana y tiene como protagonistas a Fausto y Mefistófeles.

5. *Faust*. Paris, Michel Lévy Frères, 1858.

6. Fue Ignacio Bauer quien realizó tal afirmación por primera vez, en su libro *Goethe (Ensayo bio-bibliográfico). Antología* (Madrid, Libr. de Fernando Fe, 1932, p. 79), atribuyendo dicha traducción a García Santiesteban; dato que fue recogido posteriormente por Cansinos Assens en su traducción de *Fausto* (Madrid, Aguilar, 1943) y repetido desde entonces sin ningún reparo por cuantos se han acercado al tema, si tener en cuenta que, en 1841, el escritor madrileño Rafael García Santisteban —sin duda a quien se refería Bauer— contaba por entonces con tan sólo once o doce años. La atribución que Luis Pegenaute hace de dicha traducción —aceptando, por tanto, la existencia de la misma— a Ignacio Bauer (*Historia de la traducción en España*, Francisco Lafarga y Luis Pegenaute, eds., Salamanca, Ambos Mundos, 2004, p. 354) tampoco parece aceptable, si tenemos en cuenta que este célebre banquero de origen húngaro no llegó a España hasta finales de la década de los cuarenta, enviado por la casa Rothschild, de la que era un destacado empleado (vid. al respecto el artículo de Miguel A. López-Morell y José María O'Kean Alonso titulado "La red de negocios de la Casa Rothschild en España como una estructura de toma de decisiones y de gestión empresarial", *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*, nº 2, 2008, p. 45). Es evidente que Pegenaute sufre en esta ocasión un pequeño descuido, atribuyendo la traducción de la obra al abuelo de quien habló por primera vez de una traducción de 1841, Ignacio Bauer. De haber escrito aquél —se llamaba también Ignacio Bauer— dicha traducción, su nieto sin duda lo habría sabido y así lo habría hecho constar en su ensayo.

7. BAUER, Ignacio, *op cit.*, p. 79. El dato es tomado por Udo Rusker —con una errata incluso en el apellido, que pasa a ser Herreri—, quien menciona también la supuesta traducción de 1841, citando a Bauer y a Cansinos Assens (*Goethe en el mundo hispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 124 y p. 292). Además de la misteriosa —y en nuestra opinión inexistente— traducción de 1841, Pegenaute menciona también una de 1849 (sin más aclaración o datos) y otra de 1852, sin duda la citada por Rusker (*Historia de la traducción en España*, *op. cit.*, p. 354).

1856[8]. Ese año se publica en el folletín de *Las Novedades* una traducción anónima de la obra —por supuesto, de su primera parte—, realizada a partir del francés, la cual incluye además, precediendo al poema, la leyenda popular alemana de Johann Fausto, como se especifica en el título de la edición, impresa en Madrid[9].

No volvemos a encontrar otra traducción española de la obra cumbre de Goethe hasta 1864 —al igual que la anterior, tan sólo de la primera parte y traducida del francés—, debida a Francisco Pelayo Briz y editada en Barcelona[10]; y, al año siguiente, aparece por fin la primera edición completa, con las dos partes del texto, traducida además directamente del alemán por una Sociedad Literaria barcelonesa[11]; traducción que fue reeditada posteriormente en varias ocasiones.

La difusión de la obra en nuestro país, en la década de los sesenta, es una realidad que queda confirmada tanto por la existencia de varias traducciones y ediciones consecutivas de la misma[12] como por la aparición en escena de algunas adaptaciones más o menos libres del texto; y la contribución que supuso para la consolidación del mito el estreno de la ópera de Gounod en 1864, en el Liceo de Barcelona, y posteriormente en el Teatro Real de Madrid, en enero de 1865[13].

Antes de la irrupción, en 1869, de una serie de zarzuelas bufas inspiradas en la obra[14], que podríamos considerar muestra tanto del inicio de una nueva etapa en la recepción y transmisión de la leyenda fáustica como de la progresiva, aunque lenta, superación del romanticismo en nuestro país[15], el teatro español acogió algunas muy interesantes adaptaciones del texto goethiano, en concreto de su primera parte, dignas de nuestra atención y estudio por diversos motivos; no siendo el último su calidad escénica y, en algún caso, literaria. Dos son las obras que deseo mostrar en estas páginas, ambas editadas en la 'gloriosa' década española de los sesenta. La primera de ellas, titulada *Fausto, o Luchas del bien y del mal*, se presenta como un drama de magia en siete cuadros, arreglado del original francés por Vicente de

8. En su libro *Goethe en España* (Madrid, CSIC, 1958), Robert Pageard no habla de ninguna traducción española de *Fausto* anterior a la de 1856.

9. *Fausto*. Madrid, Imp. de Las Novedades, 1856.

10. *Fausto*. Barcelona, Libr. Española de I. López, 1864 (Imp. de El Porvenir).

11. *Fausto*. Barcelona, Libr. de Juan Oliveres, 1865.

12. Además de las traducciones citadas de 1864 y 1865, ese último año vio también la luz una versión reducida de la primera parte, con el título de *Historia de los amores de Fausto y Margarita, o El poder de Mefistófeles* (Barcelona, Imp. de Llorens, 1865); al año siguiente, en Valencia, se edita una nueva traducción de la obra para la "Biblioteca del Diario Mercantil" (Valencia, Imp. de José Rius, 1866); y en 1867 aparece una reedición del texto editado en Barcelona por Juan Oliveres dos años antes.

13. El texto de la ópera fue editado también en 1864, tanto en Madrid (Imp. y Libr. de la Viuda e Hijo de José Cuesta) como en Barcelona (Imp. y Libr. Politécnica de Tomás Gorchs).

14. *Mefistófeles*, de Miguel Pastorfido; y la traducción realizada por Antonio Carralón de Larrúa con el título de *Fausto el pequeño* o *Faustito*, de la opereta bufa francesa *Le Petit Faust*, con libreto original de Hector Crémieux y Adolphe Jaime, y música de Hervé.

15. Este desarrollo en clave paródica o burlesca de la escena romántica culmina poco años después —al menos en lo que a la obra goethiana se refiere— en piezas como el *Fausto* de Mariano Pina Domínguez, parodia en dos actos y cinco cuadros publicada en 1876; o *L'Aguelo Cuc*, zarzuela en un acto y tres cuadros original de Joaquín Balader y Eduardo Escalante, parodia de la ópera de Gounod impresa en Valencia en 1877, que fue estrenada en el Teatro Apolo de Madrid el 8 de noviembre de dicho año.

Lalama y editado por el mismo, en 1861, para su conocida colección teatral "Biblioteca Dramática"[16]. La obra, a pesar de la indicación que figura en la portada del texto —"para representarse en Madrid el año de 1861"—, no parece que llegase a ser estrenada en la capital[17]. La segunda se trata de un drama en cinco actos y en verso, original del granadino Francisco Javier Cobos, cuyo título es, simplemente, *Fausto*; escrito "sobre un episodio del poema alemán del mismo título", como reza en la portada, para representarse en el Teatro Principal de Granada, donde fue editado y estrenado en 1866[18].

Por lo que respecta al *Fausto* de Vicente de Lalama, aunque no he podido comprobar y consultar el original del que procede, todo apunta a que se trata del drama fantástico de Adolphe d'Ennery estrenado y publicado en París tres años antes. Con anterioridad a este arreglo teatral de Lalama, no tenemos noticia de la existencia de ninguna adaptación teatral del texto de Goethe en nuestro país[19]. Sería, pues, este *Fausto, o Luchas del bien y del mal*, la primera adaptación de la obra escrita para la escena española[20].

El arreglo de Vicente de Lalama enlaza directamente con la más pura tradición del teatro de magia. Este género teatral, de tanto arraigo en el pasado y tan grato a las capas más populares de la sociedad española, hacía tiempo que había vuelto a tener fortuna en los escenarios, impulsado por el aspecto más popular y desenfadado del Romanticismo. El enorme triunfo obtenido por *Todo lo vence amor, o La pata de cabra*, de Grimaldi, reforzado años después por Hartzenbusch con *La redoma encantada* y *Los polvos de la madre Celestina*, dio paso a unas décadas en las que las comedias o dramas de magia vuelven a satisfacer las ansias de divertimento del público, siendo frecuente su representación entre los años cuarenta y sesenta del siglo XIX. Vicente de Lalama era ya un destacado cultivador del género[21] cuando aborda este nuevo arreglo teatral basado en el mito de Fausto, tema que,

16. *Fausto, o Luchas del bien y del mal.* Madrid, Vicente de Lalama, 1861 (Imp. de M. Álvarez).

17. No sólo no hemos encontrado ninguna noticia al respecto; tampoco figura esta obra en la cartelera confeccionada por Irene Vallejo y Pedro Ojeda del teatro representado en Madrid entre los años 1854 y 1864 (*El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral, 1854-1864*, Universidad de Valladolid, 2002).

18. El papel de Margarita fue representado por Elisa Boldún; Victoriano Tamayo llevó a cabo el de Mefistófeles; y Rafael Calvo interpretó a Fausto.

19. No contamos como tal un baile fantástico en tres actos, titulado *Fausto*, compuesto por Lefebre, cuyo argumento fue impreso en Madrid en 1847, y suponemos fue representado por entonces en la capital española.

20. Entre las obras pertenecientes al catálogo de la galería dramática "El Teatro", del editor Alonso Gullón, figura en 1851 una obra que lleva por título *El Fausto*, de la que, por desgracia, no existe hoy el menor rastro. Esta pieza teatral que, misteriosamente, desapareció de forma inmediata de los catálogos de esta colección el mismo año de 1851, por su título podría tratarse de una temprana adaptación teatral española de la obra de Goethe; lo cual no podemos confirmar. De ser esto cierto, se trataría de una versión bastante anterior al arreglo publicado por Lalama en 1861.

21. Además del arreglo de la comedia de Cañizares, con el nuevo título de *La dicha por un anillo y mágico rey de Lidia* (1849), Lalama escribió en colaboración con Ramón de Valladares y Saavedra y Laureano Sánchez Garay el drama fantástico de magia titulado *La campanilla del diablo* (1849); una nueva comedia de magia, en colaboración con Francisco Botella y Andrés, con el título de *El cielo y el infierno* (1859); y, el mismo año en que publicó su *Fausto, o Luchas del bien y del mal*, una comedia de magia escrita en colaboración con Francisco Lumbreras que lleva por título *La selva encantada* (1861).

ciertamente, se presta a ser utilizado como pretexto para crear un drama de magia; o comedia más bien, pues, como tendremos ocasión de comprobar, ése es el tono que impera en la mayor parte de la pieza.

Ya desde la primera escena de la obra, ambientada en la conocida sala de trabajo en casa de Fausto, asistimos a divertidos y espectaculares efectos cómicos de magia; como un sillón que se duplica y triplica, y cuyas réplicas desaparecen después repentinamente. La propia presencia de Mefistófeles en escena supone la aceptación física del elemento sobrenatural, que se manifestará asimismo en la aparición de un coro de ángeles en la escena segunda del drama; o, más tarde, la creación de un ser artificial —elemento característico de las comedias de magia—, Sulfurina, criatura venida del Infierno y que sirve a Mefistófeles.

Las situaciones cómicas producidas como consecuencia del elemento mágico en la obra son muy numerosas. Se trata normalmente de mutaciones, desapariciones o transformaciones rápidas en escena; fruto con frecuencia de la burla a que son sometidos Vagner y Cascaciruelas por parte de Sulfurina y Mefistófeles: un banco que cambia de posición cuando Cascaciruelas va a sentarse en él, con la consiguiente caída del personaje —acción que se repite varias veces, de modo circense—; la metamorfosis de éste en borrico, manifestada en la súbita aparición de unas orejas o cabeza de tal, así como en la cola nacida al personaje; la transformación del banco anteriormente citado en un carruaje, que terminará siendo tirado por Cascaciruelas en su aspecto asnal... En ocasiones, la mutación que se produce ante los ojos del espectador es mucho más espectacular; como cuando la caverna donde se desarrolla el cuadro tercero de la obra se transforma en unos jardines encantados y las hechiceras presentes en escena adquieren el aspecto de ninfas. Es el momento mágico en que Fausto rejuvenece y, como contrapunto cómico, sus discípulos Vagner y Cascaciruelas aparecen envejecidos momentáneamente.

La figura de Vagner, en esta versión del drama fáustico, se halla muy lejos del original creado por Goethe. Junto a su aprendiz Cascaciruelas —personaje ausente del poema alemán—, se halla más cerca de la figura del criado gracioso del teatro barroco, del que ambos son dignos herederos. Las muy numerosas situaciones cómicas de la obra tienen siempre como protagonistas a estos dos personajes, cuyos diálogos rebosan igualmente comicidad. Resulta imposible reproducir todos los momentos humorísticos que ofrece el texto, fruto del carácter de estas dos figuras en las que parece se condensan todos los tópicos del teatro de humor; entre los que ocupan un lugar destacado la cobardía, la fanfarronería y el ridículo. Veamos tan sólo un escueto ejemplo.

Cuando Vagner le comenta a Cascaciruelas su deseo de crear artificialmente un ser humano, a la pregunta sobre el sexo de éste, se produce la siguiente réplica y los consiguientes comentarios del aprendiz:

VAGNER.	Quiero crear un ser amable, gracioso, espiritual...
CASCA.	*(¡Será una mujer!)*
VAGNER.	Un modelo de sumisión...

CASCA. *(¡Entonces es un hombre!)*
VAGNER. De fidelidad...
CASCA. *(¡Es un perro!)*[22]

No olvida en cualquier caso el autor, a pesar de la jocosidad que impera en el conjunto de la obra y la básica función de entretener con que ésta fue escrita, el eje temático principal sobre el que se construye la pieza, centrado en el enfrentamiento entre las fuerzas del Bien y del Mal por conseguir el alma de Fausto. "¡Olvida tu sabiduría, y serás más joven!", le conmina Mefistófeles (escena 4ª, cuadro V) cuando lo observa entregado a las frecuentes reflexiones morales que salpican el texto, recordándonos el motivo por el que surge la duda existencial de aquél: ¿qué ha sido de su juventud? En los años transcurridos entregado al estudio ha perdido la posibilidad de amar y ser amado, se ha olvidado de vivir. La imagen y las palabras del sabio doctor en su primera aparición en escena, sosteniendo un ramillete de flores marchitas en la mano, son lo bastante elocuentes: "¡Señor, y que todo el poder de mi ciencia no ha de alcanzar a devolver a estas pobres flores un poco de su perdida lozanía!..." (escena 1ª, cuadro I).

Las fuerzas del Bien en esta adaptación teatral, bastante maniquea y moralista en sus planteamientos, se sitúan siempre en un estatus muy superior al de su adversario. Los manejos diabólicos de Mefistófeles y su sierva Sulfurina son sólo un juego de prestidigitación al lado de la magnificencia divina, que en todo momento se muestra muy por encima de las torpes y pueriles asechanzas del Maligno. Al igual que tantas otras obras de su tiempo, de los más variopintos subgéneros teatrales —desde la alta comedia al drama social—, el mensaje final del texto incide en el elogio de la virtud frente al vicio, del matrimonio y la familia frente a la concupiscencia, y el acercamiento a Dios como verdadero camino hacia la felicidad y la salvación eterna. La última escena de *Fausto, o Luchas del bien y del mal* trasluce sin lugar a dudas la auténtica finalidad del drama, al confluir en una especie de fin de fiesta glorioso tanto la moralina de la pieza como el carácter espectacular de esta verdadera 'comedia de teatro', en el sentido dieciochesco del término; que recuerda, entre otros muchos ejemplos posibles, el final del *Tenorio*:

> El fondo del teatro se abre, y aparece en la parte alta el paraíso, y en la baja la entrada del infierno. MEFISTÓFELES está en el centro del escenario, y FAUSTO arrodillado ante el cuerpo de MARGARITA. Cuatro ángeles bajan en dos nubes y se llevan el cuerpo de Margarita; una música, al efecto, se deja oír dulcemente en lo interior del paraíso.

En ese momento aparece un ángel y, tras hacer huir a Mefistófeles, que se refugia en el Infierno, dirigiéndose a Fausto sentencia: "¡Arrepiéntete, pecador, que Dios es misericordioso, y un ángel pide por ti!"

22. Escena 1ª, cuadro I. Actualizo la ortografía de todas las citas textuales que aparecen en el texto.

Muy superior al texto de Lalama, en lo que respecta a su valor literario, es el drama en cinco actos de un joven autor granadino que en 1866, cuando estrenó y publicó su obra, esta vez original y en verso, no pasaba de veintiún años. El texto de Francisco Javier Cobos tiene más altas aspiraciones que el de Lalama. Así, según informa el autor en la advertencia preliminar incluida en la edición del drama, éste confiesa haber tenido "especial cuidado en conservar las ideas culminantes, las frases enérgicas, los magníficos y profundos pensamientos del poema alemán"[23].

La acción, situada en el siglo XIV, comienza, al igual que en la obra de Goethe o en la adaptación teatral antes comentada, en el gabinete de trabajo de Fausto. Frente al arreglo de Lalama, la ambientación y el tono general de la pieza de Cobos presentan un romanticismo mucho más acentuado. La habitación de Fausto es una sala gótica en la que se amontonan "objetos extraños de matemáticas, astrología y nigromancia". La mesa ante la que aparece sentado el protagonista se halla repleta de libros y pergaminos, iluminados por la débil luz de la única lámpara que alumbra la escena. La voz de Fausto se deja oír para mostrar los pensamientos que lo atormentan, manifestando con total sinceridad e intenso dramatismo el tema que, en el arreglo de Lalama, había sido tratado con absoluto desenfado:

> Tras una vida entera de trabajo
> triste abandono y soledad encuentro;
> que esquivan todos la mansión sombría
> del agrio estudio y del mortal silencio.
> [...]
> ¡Juventud, juventud...! ¡Yo te saludo
> y en tu perfume celestial me anego,
> que aun atada a estas viejas ligaduras,
> dan combate a mi alma los deseos![24]

Incapaz de recurrir al suicidio, su impotencia y desesperación le conducen a la blasfemia y a los brazos del demonio:

> ¡Oh! Maldigo mil veces la impotencia
> de la vejez cansada, a quien el tiempo
> enlaza con cadenas de esperanzas
> engañadoras que disipa el viento, *(Música)*
> como maldigo el fausto, y los placeres,
> y el amor, y la fe; que ya en mi pecho
> la desesperación ardiente ruge
> la venganza evocando del infierno.
> ¡Espíritu del mal, surge a mi vista!
> ¡Ven a mí, Satanás![25]

23. *Fausto*. Granada: Imp. de F. Ventura y Sabatel, 1866.
24. Escena 2ª, acto I.
25. *Ibíd.*

No cabe duda de la intensidad dramática de esta versión teatral de *Fausto* y de su calidad literaria. La presencia mefítica del diablo es mucho más real e inquietante en este texto, que se halla más cerca del original de Goethe y recoge mucho mejor su esencia. Por otra parte, se trata de un drama de una enorme belleza lírica, cuyos versos alcanzan con frecuencia una elevada intensidad poética. Pongamos, como último ejemplo, las palabras pronunciadas por Margarita en su encuentro amoroso con Fausto, que recuerdan con nitidez los versos de doña Inés ante don Juan:

¡Oh! ¡Callad! ¿Qué veneno misterioso
hay en vuestras palabras,
que hace brotar del alma dolorida
no sé qué sentimiento
que turba mi razón, mi ser conmueve,
y en éxtasis dulcísimo arrobado
ni a palpitar el corazón se atreve?[26]

Cuando Margarita, en el quinto y último acto de la obra, rechaza definitivamente el amor sacrílego y maldito que Fausto le ofrece, y vuelve los ojos hacia Dios ante la presencia de Mefistófeles, sus palabras postreras antes de morir —"¡Oh, justicia de Dios, a ti me entrego!"— constituyen la señal inequívoca de su redención[27], dando paso a la aparición de un grupo de ángeles que la conducen hasta el cielo; mientras que Fausto, en esta versión, sufrirá el castigo de su soberbia y falta de fe, y será arrastrado por Mefistófeles al Infierno.

A la altura de 1866, resulta evidente —ante la avalancha de ejemplos textuales— que el siglo XIX aún se halla inmerso en la estética del Romanticismo; y obras como este *Fausto* dan muestra de ello en pasajes donde se aúnan todos los tópicos estilísticos de la más genuina literatura romántica.

Bibliografía

ANÓNIMO, *Faust, ou Les premières amours d'un métaphysicien romantique*, Paris, Pélicier et Chatel, 1829.

BALADER, J., y ESCALANTE, E., *L'aguelo Cuc. Zarzuela en un acto y tres cuadros, parodia de la ópera Faust*, Valencia, Libr. de Juan Mariana y Sanz, 1877.

26. Escena 12ª, acto III.

27. En un cartel donde se anuncia la representación de esta obra en el Teatro Principal de Valencia, el 17 de junio de 1866 (información adquirida de la base de datos digitalizada que conforma la *Colección de Carteles Teatrales Valencianos del Siglo XIX*, conservados en la Biblioteca General e Histórica de la Universidad de Valencia), los actos de la misma aparecen todos titulados; siendo el título que encabeza el acto quinto, precisamente, "Redención".

BARBIER, J., y CARRÉ, M., *Fausto. Drama lírico en cinco actos, traducido al italiano por Aquiles de Laugieres y puesto en música por Gounod*, Madrid, Imp. y Libr. de la Viuda e Hijos de José Cuesta, 1864.

—, *Fausto. Drama lírico en cinco actos. Música del maestro C. Gounod*, Barcelona, Imp. y Libr. Politécnica de Tomás Gorchs, 1864.

BAUER, I., *Goethe (Ensayo bio-bibliográfico). Antología*, Madrid, Libr. Fernando Fe, 1932.

BÉRAUD, A., MERLE, J. T., y NODIER, C., *Faust*, Paris, J.-N. Barba, 1828.

CANSINOS ASSENS, R., *Fausto*, Madrid, Aguilar, 1943.

COBOS, F. J., *Fausto*, Granada, Imp. de F. Ventura y Sabatel, 1866.

CRÉMIEUX, H., y JAIME, A., *Fausto el pequeño. Zarzuela bufa en tres actos y cuatro cuadros*, A. Carralón de Larrúa (trad.), Madrid, Imp. de la Viuda de Aguado e Hijo, 1869.

D'ENNERY, A., *Faust*, Paris, Michel Lévy Frères, 1858.

GOETHE, J. W., *Fausto*, Madrid, Imp. de Las Novedades, 1856.

—, *Fausto*, Francisco Pelayo Briz (trad.), Barcelona, Libr. Española de I. López, 1864.

—, *Fausto*, Barcelona, Libr. de Juan Oliveres, 1865 (2ª ed., 1867).

—, *Historia de los amores de Fausto y Margarita, o El poder de Mefistófeles*, Barcelona, Imp. de Llorens, 1865.

—, *Fausto*, Valencia, Imp. de José Rius, 1866.

LAFARGA, F., y PEGENAUTE, L., eds., *Historia de la traducción en España*, Salamanca, Ambos Mundos, 2004.

LALAMA, V. de, *Fausto, o Luchas del bien y del mal. Drama de magia en siete cuadros arreglado del original francés*, Madrid, Vicente de Lalama, 1861.

LÓPEZ-MORELL, M. A., y O'KEAN, J. M., "La red de negocios de la Casa Rothschild en España como una estructura de toma de decisiones y de gestión empresarial", *Revista de la Historia de la Economía y de la Empresa*, nº 2, Alcalá de Henares, 2008, pp. 41-64.

PAGEARD, R., *Goethe en España*, Madrid, CSIC, 1958.

PASTORFIDO, M., *Fausto. Zarzuela bufa en tres actos. Música de Guillermo Cereceda*, Madrid, Imp. de José Rodríguez, 1869.

PINA DOMÍNGUEZ, M., *Fausto. Parodia en dos actos y cinco cuadros. Música de Gounod*, Madrid, Vicente de Lalama, 1876.

ROBIN, E., *Livia*, Paris, Hippolyte Souverain, 1836.

RUSKER, U., *Goethe en el mundo hispánico*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

THEAULON DE LAMBERT, M. E., *Faust*, Paris, Duvernois, 1827.

VALLEJO, I., y OJEDA, P., *El teatro en Madrid a mediados del siglo XIX. Cartelera teatral, 1854-1864*, Universidad de Valladolid, 2002.