

La imagen de España en los *vaudevilles* de Eugène Labiche y Georges Feydeau

Ignacio RAMOS GAY
Universidad de Castilla- La Mancha

En tanto que género eminentemente burgués funcionalmente destinado a procurar diversión a una clase social determinada, el *vaudeville* del *Second Empire* y de la *Belle Époque*, cuyos máximos representantes son Eugène Labiche y Georges Feydeau respectivamente, articulan los efectos cómicos a partir de tres grandes ejes basados en el contraste: las situaciones, los personajes y los lenguajes cómicos. Concebidos con el único fin de provocar la comicidad, los personajes que pueblan el género, definidos por la fatalidad dramática contra la que han de debatirse y las jergas que los configuran geográfica y socialmente, rozan la caricatura. Con todo, su aparente simpleza, propia de la estructura inherente al género, permite desgranar una radiografía social de una época, así como elucidar la comprensión de la alteridad de ésta misma. Es decir, los personajes puestos en escena se limitan a una escasa profundidad psicológica debido a los resortes genéricos propios del *vaudeville*, pero precisamente por ello, los rasgos que los definen son aquellos más fácilmente reconocibles por el público de acuerdo con el pensamiento hegemónico del momento.

El objeto de este artículo es analizar cómo los trazos de la alteridad reflejados en los personajes de nacionalidad extranjera que pueblan los vodeviles de Labiche y de Feydeau tienen por objetivo reforzar el sentido de clase social entre el público por medio de la comicidad sistemática. Lejos de pretender realizar un examen preciso de caracteres y señas de identidad atinentes a una nacionalidad en particular, los vodevilistas seleccionan aquellos rasgos genéricos de mayor impacto irrisorio con el fin de consolidar la jerarquía social entre en un patio de butacas dominado por la burguesía, que se sitúa, a su vez, entre el proletariado –al que teme- y la aristocracia o alta burguesía –a la que envidia y trata de emular. Los personajes pertenecientes a distintas nacionalidades son constantemente ridiculizados con aprobación del burgués-espectador que comprueba con agrado su superioridad económica –y por extensión, estética y moral- con respecto a la marginalia. A través de las páginas que siguen, veremos que entre los diferentes tipos de personajes internacionales, el español en particular es objeto de escarnio por cuanto constituye un personaje fácilmente reconocible, por la escasa distancia física entre los dos países, para la burguesía parisina del XIX, y representa además, de manera caricaturesca, por su lenguaje tosco, por sus arrebatos repentinos y violentos, por su gestualidad desbordante, y por su carácter irascible y celoso, un prototipo de ciudadano –pues el *vaudeville* es, ante todo, un género urbano-absolutamente contrapuesto al paradigma de refinamiento y sofisticación que pretende ser el burgués parisino del *Second Empire* y de la *Belle Époque*.

El personaje extranjero del *vaudeville* se define en primer lugar por el acento que es, ante todo, no sólo un indicio de localización geográfica sino de procedencia social. Frente al hegemónico y estandarizado acento parisino, representante del *establishment* y de las buenas costumbres de la burguesía, las galerías de acentos que Labiche y Feydeau despliegan en sus obras se enmarcan dentro de toda una suerte de lenguas, jergas,

acentos y *tics* del lenguaje dirigidos a producir la comicidad sobre el escenario por medio del contraste de los personajes objeto de tales peculiaridades lingüísticas con respecto al patío de butacas. Se asimilan así a la serie de personajes marginales, subordinados a la burguesía, como la servidumbre en Labiche o aquellos personajes marcados por una tara física o mental en las piezas más amargas de Feydeau, pero que a pesar de ello se rebelan a los propósitos de aquellos de quienes dependen, desmenuzando una sociedad en la que el sistema muestra grietas sociales y evidencia una sintomática decadencia progresiva.

Los acentos son, por lo tanto, diversos, e identifican toda una serie de personajes periféricos definidos por rasgos comunes a su nacionalidad y por los innumerables errores de pronunciación que cometen en francés, desencadenando el consiguiente frenesí irrisorio del público. Los acentos alsacianos, belgas o suizos son muy frecuentes, y se asocian a personajes de marcada bonhomía pero carentes del refinamiento cortés propio de la burguesía, en la mayoría de los casos pertenecientes a la servidumbre o a burgueses de baja alcurnia. Si bien como veremos, el acento español remite a una peculiar percepción del país y de la identidad nacional, otros acentos son creaciones meramente ficticias, destinadas puramente a la creación de un efecto cómico particular a partir del exotismo que rezuman y los malentendidos que desencadenan. El « palestrien » o el « orcanien » pertenecen a una alta nobleza de fantasía, a reyezuelos, a príncipes destronados y a su séquito, trasladados a París con el fin de divertirse y descubrir las múltiples atracciones de la capital francesa, frente al grisáceo panorama de diversiones en sus respectivos países. De procedencia cercana a países eslavos, este género de nobleza se caracteriza por su imponderable poder adquisitivo proporcionalmente equivalente a la ceremonia y pretendida distinción, con la que pretenden integrarse en un universo de placeres del que es sinónimo París durante la segunda mitad del XIX y el primer cuarto del siglo XX. La idea de un París de luz y diversión queda así reforzada tanto para el burgués del público que asiste a la función y que conoce de primera mano los locales y lugares de moda puestos en escena, como para el campesino que ve en ella una ilustración de esa *Belle Époque* a la que aspira.

Junto a los numerosos personajes de origen británico que pueblan los vodeviles de sendos dramaturgos, el estereotipo nacional más característico es sin duda el del español. La imagen de España y del español queda ilustrada en el vodevil a través de dos grandes vectores: bien por medio de referencias dialógicas realizadas por diversos personajes a España o a productos metonímicos de la nación, bien a través de personajes mismos procedentes de América del Sur, que extensivamente hacen referencia a España por medio del lenguaje utilizado y de sus trazos característicos. En cualquier caso, la imagen de España que estos tres vectores nos permiten vislumbrar es ante todo la de una España estereotipada y distorsionada por la ignorancia y el prejuicio de clase. En *29 degrés à l'ombre* (1873) de Labiche, mientras los personajes protagonistas juegan a las cartas, Pomadour le pregunta a Courtin cuál es su idea de España:

Pomadour: (...) Qu'est-ce que tu penses de l'Espagne, toi?

Courtin: Mais, dame! L'Espagne....C'est un pays grandiose....par ses montagnes¹.

¹ Eugène Labiche (1892-1893). *Théâtre Complet de Eugène Labiche. Avec un préface d'Emile Augier*. Paris: Calmann-Levy. Todas las citas corresponden a los tres volúmenes editados electrónicamente por

El diálogo evidencia un factor que se refleja sistemáticamente en el vodevil y que hace de él su piedra de toque dramática. El burgués protagonista del género, así como el que puebla los patios de butacas, es un personaje que viaja poco, anclado en el hermetismo del “petit salon bourgeois confortablement meublé” que sirve de escenario en todas sus obras, y que identifica y confina al personaje en una clase social determinada y definida por el hermetismo y la reluctancia de abrirse al exterior². El burgués viaja poco porque su ausencia en el hogar propicia la infidelidad de quienes le rodean y su presencia disuade el robo, pues su clase está definida por la posesión acumulativa. La ignorancia de lo externo, de aquello que rebasa los límites de su hogar, símbolo de sistema patrimonial que ha de ser salvaguardado ante todo, desemboca en el aislacionismo absoluto del burgués medio que entrevé lo externo y lo extranjero como una amenaza para su clase y para su seguridad patrimonial. Si el melodrama clásico ejemplificado por Pixérécourt o Ducange anunciaba siempre el peligro a la domesticidad armónica del hogar virtuoso por medio de un intruso procedente del exterior, muy a menudo extranjero, el vodevil se articula en claves semejantes transmutando el patetismo melodramático en argumentos irrisorios y fársicos en los que lo extranjero será objeto de burla y de desdén. El burgués parisino de la *Belle Époque* y del *Second Empire*, atemorizado por lo diferente y resignado al quietismo de clase que desencadena el incesto perpetuo con sus semejantes y en dramaturgias del adulterio, desdeña y ridiculiza lo extranjero, manipulándolo y adaptándolo a su propia ignorancia aislacionista de clase. Toda percepción del exterior quedará deformada por este prisma reduccionista orientada hacia el sometimiento de lo diferente por medio de la comicidad.

En cuanto a las referencias a España proferidas de manera disgregada por los personajes a partir de una situación determinada, es posible observar una misma interpretación del país y de sus gentes a través de referentes que lo popularizan. España y los espacios referidos en los diálogos por medio de topónimos en castellano representan un escenario adecuado para la creación idílica de lugares ignotos para el burgués espectador, un espacio de exotismo para los personajes, que lo utilizan bien para adornar sus peripecias, bien como subterfugio para amañar la realidad. Así por ejemplo, en *Mon Isménie* (1852) de Labiche, Vancouver fabrica un relato ficticio sobre su estancia en un país lejano, a la sazón el norte de España, sin reparar en numerosos contrasentidos lógicos, tales como el incendio que supuestamente se declara en el río:

medio de la biblioteca virtual *Gallica*, a través del servidor de la Bibliothèque Nationale de France. [<http://gallica.bnf.fr/>]

² Con todo, el viaje, la itinerancia y el desplazamiento físico es un motivo recurrente en las dramaturgias de estos autores, aunque no tanto en un afán de descubrir nuevos lugares, cuanto de emular un estereotipo social determinado. Así, en *La Cagnotte* de Labiche (1864), las fuerzas vivas de La-ferté-sous-jouarre se trasladan a París para llevar a cabo sus deseos ocultos e imitar así la burguesía parisina, obteniendo el consabido castigo de quién trata de renunciar a sus orígenes. Igualmente, *Le voyage de Monsieur Perrichon* (1860) pone en escena al burgués para quien el viaje no es sino síntoma de pertenencia a una burguesía recientemente acaudalada. El frenesí y el desplazamiento sistemático de obras como *Un chapeau de paille d'Italie* (1851), que recorren diversos espacios a lo largo de los diferentes actos, tienen por objetivo situar a la burguesía en situaciones límite de marcado cariz cómico como resultado de su extracción del espacio acomodaticio del salón en el que se sienten resguardados de la amenaza externa.

Vancouver: (...) Nous habitons la petite ferme de las Badayos don Caramente y Fuentes... (*A part*) C'est plein de couleur locale... (*Haut.*) Sur les bords fleuris de la Bidassoa...où elle était venue pour prendre les eaux...

Galathée, *étonnée*: Elle!...qui?

Vancouver: Tout à coup, un incendie se déclare!...

Galathée: Où ça?

Vancouver: Dans la Bidassoa...non! Dans la petite ferme de las Badayos don Caramente...et caetera!...et caetera!...Quelle nuit!... Les éclairs déchiraient la nue aux franges d'argent...le tonnerre grondait...

Galathée, *frémissant*: Ah!

Vancouver: Un tonnerre d'Espagne!...Sais-tu ce que c'est qu'un tonnerre d'Espagne?...

Galathée, avec terreur: Oh!...ça doit être horrible!

El espacio del relato, ambientado en una España definida por una naturaleza desbocada, por su carácter ignoto y difícilmente contrastable con la realidad, permite que los propósitos de los personajes se lleven a cabo, concordando el imaginario colectivo asociado a tales lugares con las narraciones extraordinarias de los personajes enmarcadas en el extranjero.

Lo español resulta lejano y pintoresco al burgués, que ve en ello un espacio natural pre-social, por cuanto se asocia, independientemente de si se trata o no de la península, a las colonias españolas de Suramérica. Feydeau y Labiche, lejos de ambientar sus piezas en dichos contornos, recurren a espacios designados por medio de antropónimos identificativos de lugares de procedencia de determinados personajes cuya psicología y comportamiento sobre la escena quedarán determinados por éstos. El topónimo proporciona así un cariz fabuloso al relato, a la par que cómico, por cuanto el espectador parisino gusta de la resonancia y de una fonética especial que los nombres de personajes y de lugares adoptan en manos del vodevilista, permitiéndose numerosos juegos de palabras y calambures que refuerzan la naturaleza fantástica e irrisoria del diálogo. Así, en *Doit-on le dire* (1873) de Labiche, el marqués protagonista describe sus orígenes en el primer acto, afirmando ser natural del estado de “Mosquitos”, y haber sido otorgado el título de marqués al haber descubierto una montaña de “guano”, a partir de la cual, “immédiatement je fus nommé commodore et créé marquis y Fuentes de Papaguanos”, enarzándose acto seguido en una discusión sobre la naturaleza y definición eufemística y lexicológica del “guano”:

Le Marquis: (...) Malheureux, sais-tu ce que c'est que le guano?

Gargaret : Parbleu !

Le Marquis : Eh bien , dis-le !

Gargaret : Le guano, c'est.... (*Il s'arrête*)

Blanche : J'espère bien qu'il n'osera pas le dire.

Gargaret : Pourquoi ça ?... Le guano, ce sont des inconvenances d'oiseaux...qu'on réduit en poudre pour l'agriculture.

Le Marquis : J'aime cette définition...Mais il ne suffit pas de découvrir une montagne de guano, il faut savoir l'exploiter. (*Il tousse*).

Blanche : Mon ami, ne parlez pas.

Le Marquis : Si je veux parler !...c'est mon cure-dent. Je présentai à mon gouvernement un projet, un plan et un prospectus...Immédiatement je fus nommé ambassadeur.

Gargaret : Bigre ! on avance vite dans le guano.

El exotismo se ve reforzado, tal y como veremos más adelante, por numerosos términos cuya fonética reproduce la pronunciación española con evidentes efectos cómicos. La fonética contribuye a revestir de manera fabulosa los relatos con el fin de adecuarlos a los propósitos de los personajes. Esto halla su proyección física en el disfraz material de los personajes que recurren a travestirse en “españoles”, de acuerdo con el estereotipo de la época, con el fin de ocultar su personalidad. En *La chasse aux corbeaux* de Labiche (1853) Renaudier anuncia que en un baile de disfraces, “je m’étais mis en Espagnol”, evidenciando que la nacionalidad representa un arquetipo no sólo psicológico sino también físico. Éste quedará definido por toda una serie de diacríticos visuales que aparecen detallados en las sucintas didascalias de otra pieza del mismo autor, *On dira des bêtises* (1853) reforzando el exotismo que rezuma todo aquello situado allende los Pirineos, donde Dubouquet se disfraza de “Espagnol”, y se presenta al público tras haber “remplacé son habit par un manteau espagnol et a sur la tête une toque à plumes; il porte une guitare en bandoulière”. El estereotipo generalizador es de por sí irrisorio, aunque la comicidad surge no sólo del atuendo físico del personaje sino también de la incomodidad que éste impone sobre él. Ataviado de “castillan”, Dubouquet no puede moverse alegremente sobre el escenario puesto que la guitarra incomoda sus gestos, y tras golpearse varias veces de manera involuntaria con ella, se lamentará en voz alta “Ah! Je plains les espagnols!”, infiriendo la guitarra como seña de identidad hispana. Y si la guitarra simboliza el tópico nacional, no lo es menos el calor y la temperatura asociada al país. De ahí que, tras desnudar al personaje tan sólo le proporcionen un ligero abrigo para resguardarse del frío. Al fin y al cabo, como anuncia Bigaro, “L’Espagne est un pays chaud!”.

En segundo y último lugar, sin duda las referencias más evidentes a la imagen estereotipada no sólo de España, sino de sus posesiones coloniales, la encarna el personaje tipo más característico, presente de manera recurrente en los vodeviles de Labiche y de Feydeau: el *rastaquouère*. El *Robert* propone una definición del término excesivamente sintética, y que se limita a “l’étranger aux allures voyantes, affichant une richesse suspecte”. Con todo, los semas inherentes al término poseen un simbolismo adicional. El *rastaquouère* del *vaudeville* aparece ya como personaje arquetípico de la opereta, de dónde procede su denominación. Como recuerda Jollivet (1927), en *Le Brésilien*, opereta de Jacques Offenbach estrenada en 1863 en el Palais-Royal de París, el personaje encarnado por *Brasseur père* ponía en escena a un estrambótico brasileño recién llegado a París, ataviado de pendientes de diversos colores y demás rasgos propios del país, que contrastaban con el recato burgués. A esto se sumaba un habla dislocada, que profería incesantemente los ininteligibles e hilarantes vocablos “astaquer bonastaquer”, ausentes en el texto original y que finalmente derivarían a manos del público en *rastaquouère*. El *rastaquouère* caracteriza al arrivista indiano o europeo que, tras haber hecho su fortuna en las Américas, vuelve a Europa produciendo la comicidad derivada del contraste de actitudes entre los hábitos amerindios y la sofisticación parisina. Labiche inaugura el arquetipo en su vodevil *Le prix Martin* (1876), y Feydeau lo popularizará en dos de sus obras más representadas, *Un fil à la patte* (1894) y *La puce à l’oreille* (1908). El *rastaquouère* de Labiche anuncia ya las claves del personaje de Feydeau, que no hará sino sistematizarlas y adecuarlas a su formato dramático de frenesí mecánico. Éste aglutina todos los tópicos anteriormente citados haciendo de ellos su bandera y explotándolos cómicamente. Su nombre es ya revelador de los

lugares comunes asociados a lo español en la mentalidad burguesa: Hernández Martínez, de donde procede el “Martín” de su primo, que ha remozado su apellido para adecuarlo al entorno galo. Procedente de Guatemala, se hizo tatuar –no coronar- rey de un poblado indio -a pesar de declararse republicano- tras una emboscada con los chichimecos, a partir de la cual la reina se enamoró de él. Como él mismo describe, recreando una narración extraordinaria resultado del carácter insólito y fantástico asociado a Suramérica:

Il s’agissait de sauver ma vie...et celle de mon domestique. Nous étions tombés dans une embuscade de chichimèques (...) on me conduisit devant la reine, dans le costume du pays. Le roi était mort depuis huit tours, et le veuvage commençait à agacer sa veuve. Les indiennes sont laides, mais elles ont du sang. A ma vue, elle se trouble. “Qu’on me laisse seule avec le visage pâle, dit-elle-à ses gardes; je veux l’interroger”. Je compris que mon salut était dans ses mains...et, le lendemain, Sa majesté me suppliait de régulariser notre situation (...) J’ai toujours été républicain, mais un trône, ça ne se refuse pas”.

El personaje queda ya marcado por su periplo amerindio, en el que los valores sociales están absolutamente invertidos en relación con los hábitos europeos, y en particular, burgueses. Del contraste hiperbólico de ambos surgirá la comicidad. Así, Hernández Martínez se define por su carácter esencialmente primario, derivado de un estado pre-social en el que la ley del más fuerte impera. Encarna un retorno absoluto a los instintos más primarios del hombre, obsesionado por la muerte y la violencia como medio de superación individual. Abanderado de lo físico, reivindica la potencia material masculina y la expresión de ésta como existencia, pues para él, “le muscle c’est l’homme”. Su agresividad y su fuerza hacen de él su patente de marca, y el autor no duda en describirlo con rasgos hiperbólicos que acentúan cómicamente sus procedimientos primitivos, sometidos a la imagen estereotipada de lo hispano. Así, Hernández aparecerá inesperadamente blandiendo un enorme pino a modo de bastón (“c’est une canne que j’ai herborisée sur la route”), y la esposa de su primo narrará su valentía y coraje al haber sido capaz de detener él solo un toro que se abalanzaba sobre ella, agarrándolo por los cuernos, gesta que para él carece de importancia, pues no es más que “un jeu de mon pays”. Su dialéctica no contempla discusión o debate alguno, y su cómica brutalidad le obliga a solucionar mecánicamente cualquier conflicto por medio del duelo, el estrangulamiento u otras modalidades de asesinato. Sus violentos modales y su procedencia le valen el apelativo recurrente de “salvaje”, del que extrae enorme orgullo, como prueba el mayor de los insultos proferidos hacia su persona por Agénor, al denominarlo “faux savage”, que habrá de ser redimido en justo duelo. Procedente de un universo en el que la ley del talión impera, insiste en que su primo, de carácter mucho más sosegado, dé muerte al hombre con quién su esposa le fue infiel, a la sazón su mejor amigo, Agénor, y la comicidad surge en su insistente apremio por que la sangre corra de una forma u otra. Apasionado, su violencia reivindica el honor por encima de todos los valores, haciendo del lema “même nom, même coeur, même honneur” su bandera –a pesar de intentar seducir a la mujer de su primo. Y es que su carácter fogoso es igualmente hiperbólico, y su pasión le impide retroceder ante su objeto de deseo. Así, tras la vista erotizada de su prima en camión, exclama, profiriendo las habituales interjecciones castellanas:

Elle s'habille! Caramba! Demonio! Válgame Dios! Qu'elle est belle, et éblouissante!...de l'air, de l'air!...(il ouvre la fenêtre) Ah! J'ai du feu dans les veines! J'étouffe! J'étouffe!

De acuerdo con su temperamento desmedido, su habla es igualmente exclamativa, repleta de exabruptos en castellano que evidencian un carácter impulsivo que le une con sus orígenes americanos, y que desatan la hilaridad entre el público. Exclamaciones españolas arquetípicas del tipo “carai [sic]”, “caramba”, “demonio”, “válgame dios!”, “válgame a la porra!” jalonan su expresión, a menudo proferidas ante la cobardía de su primo o ante un agravio surgido en sus múltiples discusiones en las que recibe los apodos de “cacique”, “espagnol”, “sauvage” e incluso, “inca”. El idioma utilizado extrae su efecto cómico por su fonética abrupta en contraposición al refinamiento del francés, y está igualmente asociado a lo natural y salvaje. De ahí que Agénor exclame, enunciando todos los tópicos presentes en la mentalidad popular: “Si tu crois me faire peur avec ton espagnol!...fandango! olla podrida! Castagnette! Va te promanados tra los montes!”. Como vemos, el personaje, aún procediendo de Sudamérica, evidencia una asimilación absoluta por parte del autor entre la península y sus colonias, que sirve de radiografía de la creencia popular del momento a partir de la utilización de un mismo idioma. En numerosas ocasiones se le identifica con el apelativo “l'espagnol”, y su primo Martin no duda, en momentos de ira, en reivindicar ser poseedor de sangre española en sus venas, para anunciar y justificar su carácter apasionado y racial remitiendo a un estereotipo que responde más al efecto cómico que al rigor científico.

Feydeau respetará las claves de Labiche y perfeccionará este personaje en las dos obras citadas acentuando su carácter seductor y apasionado con las mujeres, así como los efectos cómicos lingüísticos, surgidos de la cacofonía resultante de la mezcla entre la pronunciación castellana y la lengua francesa. Tanto el general Irriga como Homénidés son puramente mecánicos en su visceral comportamiento. Implacables, no aceptan la negativa por respuesta, y el dinero o la violencia son meros intermediarios entre ellos y sus objetos de deseo. A diferencia del anterior, los *rastaquouères* de Feydeau acusan su sentido del honor, del deber y de la patria, al que se suma la fidelidad obsesiva, un elemento que para el burgués no es sino una atadura moral. La violencia gestual y verbal es idéntica al anterior, y como Hernández Martínez, se muestran igualmente celosos y violentos –siempre van armados– con los amantes de sus pretendidas, obsesionados por darles muerte para con ello conjurar su honor y el de su amada. Su presencia sobre el escenario se mecanizará en comparación con el *rastaquouère* creado por Labiche, ejerciendo de detonante de numerosas y frenéticas persecuciones, y transmitiendo al resto de los personajes el nerviosismo delirante del que es característico.

Concluimos así este recorrido a través de las obras más características de sendos autores, observando que la percepción de la otredad hispana es el resultado del filtro distorsionado de la burguesía que puebla los patios de butacas. Asimilándose a la galería de brasileños e indios surgidos en los melodramas, farsas y operetas decimonónicas de la mano Sardou, Meilhac y Halévy, y Offenbach, la presencia de extranjeros responde a una moda y aun resorte cómico efectivo. La peculiaridad diferencial asociada a lo hispano, encarnada en tipos, situaciones y parlamentos

dramáticos viene a consolidar la imagen estereotipada del momento, y partir del reconocimiento de la misma, provocar la comicidad. Estableciendo un contrapunto cómico entre el recato y refinamiento burgués y la gestualidad desbordante e impulsiva española, presentando una visión de España antagonista de la sofisticación de la capital francesa, los dramaturgos se reconcilian con el público para el que escriben suscitando un ejercicio de autosatisfacción entre una burguesía confiada en sus potencialidades económicas.

Bibliografía

- ACHARD, M (1957). *Rions Avec Eux. Les Grands Auteurs Comiques*. Paris : Librairie Arthème Fayard.
- BAKER, Stuart E (1981). *Georges Feydeau and the Aesthetics of Farce*. Michigan: UMI Research Press.
- BARROT, Olivier; CHIRAT, Raymond (1998). *Le Théâtre de Boulevard. Ciel mon Mari !*. Paris: Gallimard.
- BOOTH, Michael R (1988). “Feydeau and the Farcical Imperative”. *Farce* ed. por James Redmon. Cambridge: Cambridge University Press. 145-152.
- BRUYR, José (1974). *L’Opérette*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CORVIN, Michel (1989). *Le Théâtre de Boulevard*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CORVIN, Michel (1994). *Lire la comédie*. Paris : Dunod.
- COURTINE, R (1984). *La vie parisienne, cafés et restaurants des boulevards, 1814-1914*. Paris : Librairie Académique Perrin.
- ESTEBAN, Manuel A (1983). *Georges Feydeau*. Twayne Publishers : Boston.
- FEYDEAU, Georges (1988) *Théâtre Complet*. Ed. por Henri Gidel. Paris: Bordas.
- GIDEL, Henry. (1979). *Le Théâtre de Georges Feydeau*. Paris : Klincksieck.
- GIDEL, Henry (1986) *Le Vaudeville*. Paris : Presses Universitaires de France.
- JOLLIVET, Gaston (1927). *Souvenirs de la vie de plaisir sous le Second Empire*. Paris : Tallandier.
- LEAL DUART, Julio (1987). *Aproximación al teatro de Eugène Labiche : Actualidad del Fenómeno a Través de la Escenificación Contemporánea*. Tesis Doctoral Dirigida por Dra. Elena Real Ramos. Universidad de Valencia.
- LEAL DUART, Julio (1996) “Labiche : del vaudeville a la pesadilla”. *Aproximaciones diversas al texto literario*. Ed. por J. Martínez. C. Palacios. A. Saura. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 147-155.
- MARCOUX, J. Paul (1988). “Georges Feydeau and the « serious farce »”. *Farce*. Ed. por James Redmon. Cambridge: Cambridge University Press. 131-143.
- PRADALIE, G (1969). *Le Second Empire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- PRONKO, Leonard (1975). *Georges Feydeau*. New York : Frederick Ungar Publishing.
- PRONKO, Leonard (1982) *Eugène Labiche and Georges Feydeau*. London: Macmillan.
- SARCEY, Francisque (1900). *Quarante ans de théâtre*. Paris : Bibliothèque des Annales.
- SHENKAN, Arlette (1972). *Georges Feydeau*. Paris : Seghers.