

# Cuerpos de mujer, mitos de la nación: la bailarina española en la prensa norteamericana

(1880-1900)



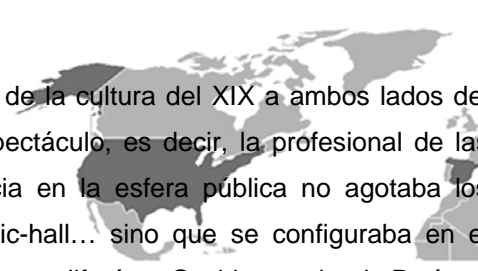
Isabel Clúa

Universitat de Barcelona

### 1. Género, celebridad y nación

*En la mujer espectáculo confluyen aspectos claves de la modernidad*

Uno de los fenómenos más atractivos y prominentes de la cultura del XIX a ambos lados del Atlántico es la eclosión de la diva o la mujer de espectáculo, es decir, la profesional de las industrias culturales en pleno auge cuya prominencia en la esfera pública no agotaba los confines de los escenarios del teatro, cabaret, music-hall... sino que se configuraba en el dispositivo más amplio de la celebridad. Esta figura, que proliferó en Occidente, siendo París su centro de irradiación máximo, resulta interesante porque en ella confluyen algunos de los aspectos claves de la modernidad: la aparición del ocio, el desarrollo de una cultura comercial y, fundamentalmente, la instauración de un erotismo y unas nuevas formas de deseo mediadas por las imágenes y el espectáculo (Felski, 1995).



Así, **estas divas alcanzan la celebridad más que por una habilidad artística concreta, por una exhibición del cuerpo totalmente moderna** en la medida en que participa de dos de sus avatares más característicos, el auge del comercio y el desarrollo tecnológico (particularmente el vinculado a la imagen que facilitó la reproducción y comercialización de

esos cuerpos exhibidos) y desarrolla al máximo una nueva estética del cuerpo, que hace de este un objeto autónomo y complejo. Paradójicamente, esto mismo se asocia a los procesos de fetichización del cuerpo femenino (Solomon-Godeau, 1986) y vigilancia a través de la espectacularización (Stratton, 1996); de modo que junto al carácter frívolo, festivo y liberador que suscita la exhibición del cuerpo espectacular, **surge la objetificación de la mujer de escena, en un circuito visual que es típicamente decimonónico.**

Por otra parte, más allá de la habilidad profesional de estas intérpretes, era su identidad como individuo lo que se ponía en venta, en un gesto definitorio de la nueva industria cultural, caracterizada por presentar el “sí mismo” como un bien peculiar y al mismo tiempo ilusorio, falsamente natural, ficticio (Adorno, 2007). Las divas, por tanto, se insertaban en el nuevo régimen discursivo de la celebridad, que se caracterizaba por cruzar los límites entre lo público y lo privado, convertir el «yo», la personalidad, en un objeto de publicidad cuya función comercial era construir un interés hacia la intérprete y un deseo de verla actuar encarnando repetidamente esa personalidad (Turner, 2004:13).

Construir un yo ilusorio, en los límites de lo público y lo privado, por tanto, era parte consustancial de la fama y, a la postre, del rendimiento económico de la carrera de estas mujeres. El gran mecanismo para generar ese espejismo fue la movilización y manipulación de referentes bien asentados en la época para proyectar una persona pública que capturara los deseos del espectador y lo atrajera al teatro. **Muchas de las divas encarnaron el mito de la fatalidad femenina, la devorahombres insaciable a cuyos pies se rinde todo varón.** Y junto a la encarnación de la fatalidad y la lujuria, otro elemento clave fue la explotación de la belleza racial. Muchas de las actrices, cantantes y bailarinas que desarrollaron su carrera en el extranjero explotaron la imaginaria más exótica y típica de lo español, cuyo paradigma era Carmen, prolongando la *performance* de la española pasional más allá de los escenarios para actuar fuera de ellos como “la mujer exótica del sur, un estereotipo que se sitúa en el territorio confuso entre lo andaluz y lo oriental, que el imaginario europeo disponible en ese momento tendía a confundirse” y que apelaba a un imaginario en el que el Sur venía a “ser el espacio de la alteridad que se representaba en la mujer indómita y pasional que era Carmen” (González, 2008: 151). Esta personalidad pública arrancaba en el escenario, a menudo con la representación de piezas que retomaban la figura de Carmen, se reforzaba con la interpretación de danzas “españolas” flamencas o aflamencadas, y se amplificaba en la circulación de fotografías, en las que el uso del vestido típico —de gitana o torero— y las posturas insinuantes reforzaban el erotismo de la bailarina.

Más allá del uso y la explotación del cuerpo femenino como símbolo de la nación y de la evidente lectura en clave de género que se puede hacer de esta asimilación (es decir, la construcción de la nación en femenino como paso lógico en una ideología patriarcal en la que la mujer y nación comparten una misma red metafórica que las define como emplazamiento de la reproducción, la tierra, territorios a ocupar, vacíos, etc.); más allá de este aspecto, me interesa señalar cómo la figura de la bailarina se hace inteligible a través de esa narrativa de la raza y la nación, cristalizado en el mito de la bailarina española, que circula constantemente en la opinión pública norteamericana.

Muchas de las divas españolas de la época visitaron Norteamérica dentro de sus giras profesionales. La presencia de estas mujeres en la Norteamérica finisecular constituye un objeto excepcional para rastrear la imagen de España y lo español que se construye desde Norteamérica y que se encarna en el cuerpo de estas mujeres de espectáculo. Por otra parte, el rastreo de material periodístico de la época permite apuntar otros focos que van más allá de la metáfora mujer-nación: la genialidad y el talento creativo de la diva, su configuración como mujer independiente y profesional, su posición como intérprete de la propia cultura en una cultura ajena o su impacto en la sociabilidad y la solidaridad femenina resultan elementos muy reveladores que emergen de esta revisión de materiales.

## 2. La bailarina española en la opinión pública norteamericana

La irrupción de la bailarina española en la prensa norteamericana estalla en 1889 con la llegada de Carmen Dauset, Carmencita, a Nueva York para debutar en el Niblo's Garden, un teatro de Broadway, desde donde se traslada al Amphion Theatre de Brooklyn para después emprender una gira que cruzó el país de este a oeste, desde Nueva York hasta San Francisco (Mora, 2012). Pero es a partir de 1890, con su actuación en el music-hall Koster's and Bial cuando Carmencita alcanza la celebridad absoluta y su presencia mediática empieza a descollar, hasta el punto de que ese mismo año se publica el libro *Carmencita, the pearl of Seville*, escrito por James Ramírez y que convierte a la bailarina en una suerte de heroína literaria, en una narración a caballo entre lo biográfico y lo ficcional. Ya desde la entrada de Carmencita en la opinión pública americana se hace evidente la relevancia del subtexto nacional: no hay relato en que el arte de Carmencita no se contemple como una emanación de una supuesta esencia nacional, como puede verse en el cierre de la breve biografía que aparece en el mencionado volumen.

Dancing is a favorite amusement with the whole Spanish nation; young and old equally engage in it with enthusiasm. Besides the dances belonging to other countries, the Spaniards have three that are purely national, namely, the

fandango, the bolero, and the seguidilla, and to give an idea of their passion for these dances in some parts of the country, if a person were to come suddenly into a church, or a court of justice, playing the fandango or the bolero, priests, judges, lawyers, criminals, audience, one and all, grave and gay, young and old, would quit their functions, and commence dancing.

And it is from this passionate dancing, loving race that Carmencita, the beautiful Spanish star, has risen on the terpsichorean horizon and reached its zenith (Ramírez, 1890: 143-144)

Esta misma percepción será recurrente en la prensa, en la que suelen destacarse los peculiares movimientos de la bailarina descritos a través de una red de metáforas que aluden al abandono, la espontaneidad o la pasión como rasgos de una españolidad que se percibe tan fascinante como desconcertante, e incluso amenazadora. Así, el artículo "Concerning Carmencita" (*New York Times*, 26 de enero de 1892) señala:

"The fact remains that Carmencita is curiously interesting. She replaces grace with an apparently unthought abandon rarer than grace. Possibly she likes to dance; she gives that impression and therein lies the secret of her popularity. Nobody is like her, so she has no rivals. She suggests the Spain of old novels; she is impossible and admirable".

Tres años más tarde, en la reseña de la actuación de Carmencita en Inglaterra, el mismo periódico abundará en esta misma red de metáforas al analizar la fría acogida del público inglés:

It was the dramatic force, the vivid intensity of every movement that distinguished it. She bent, swayed, flung her body back till it seemed as though her head would touch the floor, her eyes appeared to flash fire, her hands and wrists in their delicate and flexible intonations played through the whole gamut of passionate emotion... It was no longer a woman dancing: it was a creature possessed by some demoniac influence, struggling, supplicating, conquered; swept like a leaf before the wind in a series of gyrations so rapid and astounding that when she sank to the earth the spectators gasped with almost a sense of relief [...] The meagre applause of a stolid English audience, enamored of step-dancing, and unused to the sensuous undulations of the body which are the essence of the Spanish dance was not, we apprehend, very conducive to the entrain needed. ("England Fails to Admire Carmencita" *New York Times*, 22 de marzo de 1895)

En esta misma línea abunda el artículo "Carmencita inspires a poet" [*New York Times*, 2 de mayo de 1895] en el que se insiste en la falta de reconocimiento del público inglés, planteada en este caso como un evidente choque entre talentos nacionales, en el que el fracaso de la bailarina se atribuye al rechazo hacia lo vulgar y lo apasionado, rechazo en el que radica:

[...] the instinctive antipathy to this glorious Andalusian woman, who is a creature of sheer passion with a power to translating it into motion, motion that has the restraint as well as the expressive quality which brings it into the province of great art, [...] It is instinct with the radiant vitality, with the palpitating

life of the South, and is essentially the spontaneous interpretation of a simple sensation.

Carmencita's art has not a trace of the modern spirit in it, nothing of that *maladie du siècle* of which the serpentine dance was a supreme expression. It is as barren of *sous-entendu*, of complex feeling, as a melody of Verdi or a Swinburnian lyric, and as eloquent, for there is in it, besides its exultant optimism, a strain of the latent savagery of the Spaniard. Every motion is a challenge to the love that ends in despair, to those all violent yet naïve emotions that are bred by the sun, of hair that is black and a mouth that is red. Such is Carmencita, and such are not we.

Me interesa este fragmento porque permite entrever las derivaciones de ese tópico de la racialidad española hacia territorios que van más allá de la pasión y el talento artístico y se sitúan en el ámbito de la barbarie, lo atávico y lo incivilizado, en una imagen recurrente en la que lo español se entiende como próximo al orientalismo y reverso del sujeto europeo anglófono, civilizado y moderno. Esta deformación "orientalista" de lo español se elabora a lo largo del XIX a partir de los relatos de viajeros y grabados de intelectuales y artistas como Richard Ford, Washington Irving, Doré, etc. y rebrota a finales de siglo a través de la danza española y sus intérpretes. Si son habituales las imágenes de muchas de ellas ataviadas con el traje típico andaluz, no menos habituales son las imágenes que explotan las mitologías y el atrezo oriental y la propia danza será entendida a través de lo oriental,

*Lo español se entiende como  
próximo al  
orientalismo y reverso del sujeto  
europeo anglófono, civilizado y  
moderno*

como se puede ver en el artículo "Spanish Dances" (*New York Times*, 5 de junio de 1892), en el que se analiza este espectáculo que está causando furor en los escenarios norteamericanos. De forma inequívoca el artículo se abre señalando cómo la danza española se parece a las danzas orientales para ir desgranando esa similitud, que se cifra fundamentalmente en poner en movimiento todo el cuerpo, eso sí, de un modo más extremo que en las danzas árabes debido a "physical peculiarity of the Spaniards, whose spines have a special and unique curve of their own". El artículo concluye con la descripción de las sevillanas como encarnación máxima de ese movimiento desatado que caracteriza al baile español, una descripción que enfatiza la sugerencia lasciva, el encanto mórbido perverso y el frenesí que se apodera del cuerpo de la bailarina. Esta caracterización es omnipresente en las reseñas de los espectáculos de las bailarinas, de suerte que, por ejemplo, en la crítica de la actuación de Carolina Otero que aparece el 2 de octubre de 1890 en el *New York Times* ("The New Spanish Dancer") se señala de nuevo el vigor y abandono de la bailarina, sus sinuosos movimientos y contorsiones y su capacidad para poner en movimiento todo el cuerpo, desde la cabeza a los pies.



La estrecha conexión entre exotismo español, racialidad y las intérpretes femeninas no es casual; como se ha señalado en muchas ocasiones, el tropo orientalista está atravesado por una retórica de la alteridad que atañe también a lo femenino. El estereotipo orientalista, que tan ampliamente circula en la cultura decimonónica, representa el reverso de la civilizada Europa como un espacio de alteridad cuya máxima encarnación es la mujer indómita y pasional. Me interesa llamar la atención, no obstante, sobrecómo estas intérpretes se apropian de este mito, que en principio las encapsula en una identidad muy delimitada y con componentes dudosos, para reutilizarlo como elemento clave en la construcción de un yo ilusorio, en los límites de lo público y lo privado, fundamental para alcanzar la fama y, a la postre, del rendimiento económico de sus carreras. El ejemplo por excelencia es el de Carolina Otero, gallega de nacimiento, que se reinventa a sí misma como andaluza hija de gitana y aristócrata. Pero son muchas las intérpretes que van a explotar el estereotipo de la mujer como encarnación de la raza y del peligroso erotismo y exotismo de la mujer del sur, que se asienta de pleno en el imaginario americano de la época. Un ejemplo particularmente curioso es el que nos ofrece Rosario Guerrero en la entrevista que concede a *The Evening World* (18 de noviembre de 1903) y que gira exclusivamente en torno al mito de la devoradora de hombres y a su supuesto romance con el rey Leopoldo de Bélgica. Esta entrevista se acompaña por una caricatura que muestra a la perfección las intrincadas relaciones que se establecen entre la intérprete en el escenario y fuera de él; el dibujo, bastante tosco, por cierto, firmado por Henry Harmony, muestra una escena de la pantomima que acaba de estrenar, «La rosa y la daga», en la que la bailarina, con traje goyesco, clava la daga —en cuyo filo aparece grabada la leyenda «Sevilla»— a un individuo ataviado como bandolero, exigiéndole —en español— que pida perdón. Por debajo, vemos otra escena, en la que la bailarina, que ha sumado un sombrero cordobés a su traje de goyesca y que toca las castañuelas, se exhibe y es contemplada por un elegante espectador. Al margen, pero con un tamaño excesivo, aparece el dibujo de las joyas referidas en la entrevista. En tanto que la ilustración supone la lectura y la interpretación de la entrevista y del evento artístico, parece evidente que la imagen de sí misma que la Guerrero vende es claramente un éxito y que es entendida, simultáneamente, como española pasional, objeto de fascinación y seductora *avant-la-lettre*. Es decir, partiendo del escenario y movilizando los referentes de la época, **la bailarina convierte su personalidad pública en un producto consumible y particularmente comercial** en el extranjero al explotar los imaginarios nacionales de lo español.

Sin embargo, la *performance* va más allá de las tablas. En ese sentido, de vuelta a la entrevista, me interesa mostrar cómo la propia presentación pública de la intérprete gestiona de manera muy aguda la conexión con el referente de la escena, el yo público conocido, al mismo tiempo que genera nuevos interrogantes sobre su persona, revelando el yo íntimo para a

continuación velarlo de nuevo, en una auténtica *performance* de su identidad como icono, cuya autoría (dentro y fuera del escenario) queda afirmada en el cierre de la entrevista donde la bailarina afirma:

Men are much alike, and women too. Everywhere there is waged the same battle as in the pantomime, the duel of the dagger and the rose –a woman’s beauty against a man’s- what is the word?- I only know how to express it in Spanish. Oh, yes, as you say, men don’t carry daggers nowadays. There is the rose on one side and on the other –well, yes, diamonds, or why- sometimes just plain love.

Guerrero said “just plain love” blushingly as a schoolgirl and the reporter, who had been led to believe that she preferred it with diamonds on the said, was touched.

“Does the rose always win?” Oh yes, it does. It is a fresh rose. You know that pantomime was entirely my idea. I devise all my dances myself!  
(*The Evening World*, 18 de noviembre de 1903:3)

Además de esta *performance* identitaria, a menudo la bailarina se presta a algo más que ser un soporte de las fantasías sobre España y lo español. En ese sentido, muchas veces las entrevistas con las intérpretes se convierten también en un espacio que permite desgranar la perspectiva de estas sobre su país de origen. La dominante en estos casos sigue siendo la prolongación del mito del Sur que revierte en su propio personaje: Rosario Guerrero recordará que nació en Sevilla, aludida en los términos más tópicos posibles y evocará una infancia de juegos y danzas espontáneas a orillas del Guadalquivir para acabar interpelando al periodista puntualizando que si ha estado en España “seguramente sabrá que todos bailamos”. Términos parecidos aparecen en el artículo que firma Carolina Otero en el *Herald Tribune* del 19 de octubre de 1890 en el que leemos: “Aunque llevo muy poco tiempo en Estados Unidos veo que sus ciudadanos tienen una muy vaga idea sobre España, el país del que vengo. Yo nací en Sevilla, al sur de España, una ciudad muy interesante como podrá comprobar cualquier viajero que se haya acercado allí [...]” (Figuro y Carbonel, 2003: 113).

Más adelante, como la Guerrero, el artículo afirma que “Los españoles nacen bailando y les gusta seguir haciéndolo a cualquier edad como en ninguna otra nación...” (113) para seguir describiendo las danzas españolas, en cuya caracterización aparecen elementos ya señalados con anterioridad: los orígenes árabes, la sinuosidad y el erotismo inmanente a la danza que, según apunta el artículo, llevó a que la propia Iglesia tratara de prohibirla. Como se ve, pues, Carolina Otero prolonga también la mitología nacional sobre España que, al mismo tiempo, va a facilitar su triunfo en los escenarios. Sin embargo, el artículo también se esfuerza en contradecir algunos tópicos del país. Así, leemos:

Encuentro que los americanos piensan que los españoles están inclinados a la indolencia y a la inactividad. Es un error. Tampoco es cierto que la mujer

permanece al margen de la actividad intelectual. Un reciente directorio de escritoras del siglo XIX manejaba quinientas mujeres que publicaron libros o colaboraciones en periódicos. (Figuro y Carbonel, 2003: 113).

### 3. Redes de solidaridad y sociabilidad femenina

Con esta alusión a otras mujeres, conocidas por su relevancia intelectual y su compromiso con la emancipación femenina, quisiera pasar a considerar la propia aportación de las bailarinas en este aspecto. Los mecanismos para exportar y proyectar internacionalmente su yo espectacular y su negociación con los imaginarios nacionales más atávicos a través de los circuitos de la modernidad, no solo resultan interesantes por sí mismos, sino que resultan relevantes desde el punto de vista de la emancipación: los éxitos europeos y americanos de Carolina Otero, Rosario Guerrero, Consuelo Tortajada, etc. reforzaban la **imagen de mujer independiente, profesional**, capaz de explotar sus cualidades en nuevos mercados, lo que las convirtió en referentes de una nueva agentividad femenina, tal y como apuntaba Rubén Darío en *Tierras solares* (1904), su libro de crónicas de viajes por España donde constata que:

El baile español se ha hecho un número preciso en todo programa de café-concert o music-hall que se respeta, y hay países en donde es singularmente gustado, como en Rusia y en los Estados Unidos. Carolina Otero conoce la admiración de los rublos. Y el ilustre cubano José Martí contó, en una de sus bellas cartas, a los lectores de *La Nación* de Buenos Aires, cómo los yanquis salían de su frialdad anglosajona al mover sus estupendas piernas, aquella ruidosa y preciosa Carmencita, que quedó, para regocijo de los ojos, perpetuada en la tela de Sargent, que guarda el Luxembourg. Así, toda joven que aprende a bailar, sueña, si es bella, con la felicidad que existe en el extranjero, con las contratas en las grandes ciudades en que hay gloria y amor rico, en las victorias de las Carmencitas, Oteros, Guerreros y Chavitas que van conquistando el mundo a son de sevillana, jota, vito, seguidilla o tango (DARÍO, 1904: 50-51)

Si esa es una lectura que puede hacerse en clave española, no es menos interesante la que puede hacerse en clave norteamericana a través de la prensa y que podría resumirse, de manera muy simple, en la contribución a la popularización del baile como actividad social femenina y a una nueva conceptualización, más flexible y menos pacata, del cuerpo femenino. Es absolutamente apabullante constatar hasta qué punto las danzas españolas se convirtieron en una moda que causó furor más allá de los teatros; el artículo del *New York Times* (19 de junio de 1892) "Men and Beasts Lovethe Dance" se abre constatando la incesante llegada de bailarinas españolas y el creciente número de profesores de la materia, profesores que van a intentar dar respuesta a la pasión por este tipo de danza que más allá de los teatros se ha infiltrado en la vida cotidiana: "La afición a ver bailar, como lo demuestran las LoieFullers,





LettyLinds, Carmencitas, Oteros y Granadinas, que caracolean en nuestros escenarios con más o menos gracia y más o menos ropa, mientras la pasión por movimientos similares se exhibe en los bailes de las gentes educadas ...”.

Esta dimensión social de la danza es objeto del artículo “AmongtheDancing Folk” *New York Times* (5 de febrero de 1893) en el que se analiza la moda “de las dos últimas temporadas” de la danza española, resaltando de modo peculiar los beneficios para la salud de las damas que las practican (debido a ese movimiento total del cuerpo que tanto caracteriza al baile español) y sobre todo, el aspecto social que conlleva, lo que permite que neoyorquinas de todas las edades se reúnan en pequeños clubs para asistir a las clases, en lo que constituye un peculiar espacio de sociabilidad femenina. Junto a estas referencias, es habitual encontrar las alusiones a las críticas provenientes de los sectores conservadores y eclesiásticos a estas danzas y su exhibición del cuerpo femenino. Sucede así en el ya mencionado artículo “Men and Beasts Lovethe Dance” y de forma más contundente en la pieza “Isdancing a damnation?” publicado en el *Los Angeles Herald* del 27 de julio de 1892, artículo que se hace eco del escándalo que los espectáculos de Carmencita generaron en parte del público de Atlanta, escandalizado ante la exhibición de las piernas de la bailarina y a los que alude con notable sorna.

Valgan estos ejemplos como pequeños destellos de los efectos colaterales de la abrumadora presencia que tuvieron las bailarinas españolas en los escenarios norteamericanos. No deja de ser curioso que una figura tan atravesada por una ideología patriarcal que enfatizaba el erotismo y la austeridad de la mujer acabara, por decirlo de algún modo, erosionando el concepto de modestia femenina y abriendo camino a **nuevas actividades y formas de sociabilidad**. No menos curioso resulta detectar la solidaridad femenina, que en muchos momentos aflora al reseguir las trayectorias de las intérpretes. Si Carolina Otero alababa la buena acogida que le habían tributado las mujeres norteamericanas, otras intérpretes se comprometieron de forma más intensa con estas. Así, por ejemplo, según se reseña en el *New York Times* del 30 de marzo de 1892, Carmencita participó en la muestra benéfica de la *New York Exchange for Woman’s Work*, agrupación fundada para que las viudas de la Guerra civil pudieran ganarse la vida dignamente a través de la venta de productos textiles manufacturados y que se convirtió, como las otras sociedades que aparecieron en el país, en uno de las más efectivas vías de entrada de las mujeres al mundo de los negocios y a la independencia económica.

En definitiva, la bailarina española fue una figura tremendamente presente en la prensa norteamericana y en la vida social del momento: saturaron el ámbito público y su

omnipresencia en las crónicas periodísticas que he ido desgranando muestran a las claras su significación cultural y también las múltiples contradicciones que las atraviesan. Encarnaciones de una imagen de España que ahondaba en los **tópicos más exóticos sobre nuestro país**, fueron también ejemplos de modernidad y profesionalidad que encarnaron y recusaron al mismo tiempo las fantasías sobre lo femenino propias de la época. En ellas se produjo entonces toda una confrontación entre modernidad y atavismo, culturas emergentes y culturas tradicionales, internacionalización y tipismo, que se libró en su cuerpo espectacularizado, escenario también de reescritura y resignificación de las mitologías culturales de Estados Unidos y de España.

### Bibliografía

- Adorno, T. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid:Akal, 2007.
- Darío, R. *Tierras solares*. Madrid: Leonardo Williams, 1904.
- Felski, R. *The Gender of Modernity*. Cambridge-Londres: Harvard University Press, 1995.
- Figuro, J. Y M. H. Carbonel. *Arruíname pero no me abandones. La Bella Otero y la belle époque*. Madrid: Espasa Calpe, 2003.
- González Fernández, H. "La identidad como simulacro. Carolina Otero, de la *belle* y la *material girl*" en Joana Masó (ed.). *Escrituras de la sexualidad*. Barcelona: Icaria, (2008):145-162
- Mora, K. "Carmencita on the Road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1894)". *Lumière*. Web. 2011. Disponible en:  
[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road.php)
- Ramírez, J. *Carmencita, the Pearl of Seville*. New York: Low and Trade, 1890.
- Solomon-Godeau, A. "The legs of the countess". *October*, 39(1989): 65-108.
- Stratton, J. *The Desirable Body. Cultural Fetishism and the Erotics of Consumption*, Manchester: Manchester University Press, 1996.
- Turner, G. *Understanding Celebrity*, Londres:Sage, 2004.

