

## **Carmencita on the road: Baile español y vaudeville en los Estados Unidos de América (1889-1895)<sup>1</sup> Kiko Mora**

Kiko Mora es doctor en filosofía y letras por la Universidad Estatal de Ohio y profesor de semiótica de la publicidad y semiótica de la comunicación de masas en la Universidad de Alicante y de las asignaturas “Industrias culturales y creativas” e “Industrias culturales y sectores” en el Máster en comunicación e industrias creativas de la UA (ComInCrea). Además imparte clases de cine español a estudiantes universitarios norteamericanos en el Center for International Exchange Education (CIEE) de Alicante.

### **Sinopsis**

Carmen Dauset Moreno, conocida en el mundo artístico como “Carmencita”, fue una bailarina española que alcanzó gran éxito en los teatros de *vaudeville* de los Estados Unidos en las postrimerías del siglo XIX y fue la primera mujer en aparecer en una película para kinetoscopio de Thomas Alva Edison. Dado que todavía desconocemos muchos detalles de sus actuaciones en América, el artículo pretende ofrecer una información contextualizada de las giras que realizó a lo largo y ancho del país, como número principal o relativamente secundario, de grandes espectáculos de *vaudeville*. Una parte sustancial de su paso por USA transcurrió fuera de la ciudad de Nueva York, embarcada en constantes actuaciones, ya fuera en los enormes teatros de las ciudades más importantes, como en los más modestos de las menos influyentes. El artículo aporta además una miscelánea de documentos visuales y una tabla cronológica de las fechas, lugares y teatros en donde actuó.

**Palabras clave:** Carmencita, *vaudeville*, cultura popular, baile español, Rojo el Alpargatero, flamenco.

### **Abstract**

Carmen Dauset Moreno, known in artistic circles as “Carmencita”, was a Spanish Dancer who achieved tremendous success in vaudeville theatres in the United States at the end of the 19<sup>th</sup> century, and she was also the first woman to show up on a Thomas Alva Edison’s film for kinetoscope. Given that we still don’t know much about her American performances, this article tries to provide contextualized information about the tours she was engaged for all over the country, as either main or secondary feature in big vaudeville shows. Most of her time in the USA was spent outside New York, and she embarked on continuous performances, whether in the huge houses of the most important cities or the most humble of the less influential. The article also provides a miscellany of significant visual records and a chronology of dates, cities and houses where she performed.

**Keywords:** Carmencita, vaudeville, popular culture, Spanish dance, Rojo el Alpargatero, flamenco.

## **1. Introducción**

Carmen Dauset Moreno, conocida en el mundo artístico como “Carmencita” o “The Pearl of Seville”, cuñada del cantautor Rojo el Alpargatero, natural de Almería y nacida en 1868, es la primera mujer que aparece en una película para kinetoscopio que se rodó en West Orange (New Jersey) en el estudio Black Maria, propiedad de Edison, durante la semana del 10-16 de marzo de 1894. Carmencita puede ser considerada, por tanto, la primera musa de la industria del cine y la película constituye también el testimonio cinético

---

<sup>1</sup> Quisiera agradecer la ayuda de Luis Chapín y José Manuel Mora en la búsqueda de ciertas referencias y, muy especialmente, de mi colaborador Jaime Alascio en lo que concierne a las presentaciones públicas de la investigación.

más antiguo de baile español. Su estancia en los Estados Unidos discurrió con enorme éxito como bailarina en los teatros de *vaudeville* entre agosto de 1889 y enero de 1895<sup>2</sup>.

La bibliografía concerniente a las bailarinas españolas que cruzaron nuestras fronteras en la primera mitad del siglo XX se reduce casi exclusivamente a algunas figuras de renombre, como La Argentina (Bennahum), Carolina Otero (Chao; Posadas) o Carmen Amaya (Sevilla; Hidalgo Gómez), pero no existen todavía estudios serios que analicen globalmente la situación del baile español y flamenco en el contexto de otras escenas musicales foráneas durante ese período. También todavía es mucho lo que desconocemos acerca del baile español y flamenco interpretado por artistas españolas fuera de nuestras fronteras durante el siglo XIX. La singular excepción del trabajo de Gerhard Steingress sobre las bailarinas españolas en París durante la segunda mitad del siglo (2006), el reciente trabajo de Gelardo y Navarro sobre Carmencita, y un par de breves estudios de José Luis Ortiz Nuevo y José Luis Navarro sobre Trinidad Huertas “La Cuenca” constituyen cuatro islotes en medio de un océano más bien oscuro y desconocido. Este trabajo, en consecuencia, pretende aportar un granito de arena para minar esta carencia, realizando un informe y análisis detallado de las giras que Carmencita efectuó fuera de la ciudad de Nueva York, y contribuyendo además a la

---

<sup>2</sup> Estos datos, junto a otros recogidos por el autor que suscribe estas líneas, fueron presentados en la Universidad de Lisboa en el marco del XI Congreso Internacional de Etnomusicología que organizaba el SIBE el 28 de octubre de 2010. Después fueron publicados por distintos periódicos y revistas españolas (*El Mundo*, 9-11-2010, <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/08/alicante/1289239476.html>; *ABC*, 9-11-2010, p.61, <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/2010/11/09/061.html>; *La voz de Almería*, 15-11-2010, <http://www.ua.es/dossierprensa/2010/11/15/6.pdf>; *La Verdad*, 18-11-2010, <http://especiales-alicante.laverdad.es/ualdia/1831-descubren-a-una-espanola-como-primera-mujer-protagonista-del-cine-mudo>; *World Music I*, nº 94, diciembre 2010, p. 13) y blogs de internet, a través de una nota de prensa de la Universidad de Alicante (<http://web.ua.es/es/actualidad-universitaria/noviembre2010-8-14/un-investigador-de-la-universidad-de-alicante-descubre-a-la-espanola-carmen-dauset-moreno-como-la-primera-mujer-protagonista-en-el-cine-mudo.html>), y luego difundidos también en la radio (Libertad Digital, 9-10-2010, <http://fonoteca.esradio.fm/2010-11-09/las-de-mas-alla-primera-pelicula-sonora-18994.html>) y en las televisiones autonómicas de Canal 9 y Canal Sur. Este “descubrimiento” no podría haberse hecho sin los trabajos que sobre el kinetoscopio y los inicios del cine hizo el historiador Charles Musser, y los de José Gelardo Navarro en el curso de sus investigaciones sobre Rojo El Alpargatero (2007). Mi labor, pues, consistió en atar los cabos de dos líneas de trabajo que corrían en paralelo dentro de mis estudios sobre el género documental de tema flamenco y aportar los primeros datos sobre la estancia de Carmencita en la ciudad de Nueva York. Por otro lado, las primeras conclusiones de este artículo que ahora ve la luz fueron presentadas por mí en un seminario realizado en el International Centre for Musical Studies de la Universidad de Newcastle el 4 de mayo de 2011 (<http://www.ncl.ac.uk/sacs/music/research/seminars/>). Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Ian Biddle por la invitación.

biografía de la primera musa del cine. Pero para ello es preciso en primer lugar establecer el contexto económico y social que favoreció el desarrollo de una potente industria del espectáculo dentro del país en los inicios de la cultura de masas, justo en el momento en que la artista española es reclamada en los escenarios norteamericanos.

El último cuarto del siglo XIX en los USA, el que sucede a la reunificación del país tras las conquistas de las últimas fronteras y la guerra civil, es considerado por los estudiosos como uno de los más convulsos de su historia. La apertura de los canales fluviales para el tráfico de barcos de vapor dos décadas atrás y la posterior construcción de una red ferroviaria relativamente estable en cuanto a su organización, segura en lo que se refiere a la protección de los pasajeros, y fiable en lo que respecta a los materiales (hierro) y tecnologías (máquina de vapor) empleados, habían permitido la apertura de amplias zonas del interior del país, un incremento exponencial del número de empleos y, como consecuencia de ambos, el desarrollo de un comercio a gran escala de materias primas y productos manufacturados. Después, la expansión económica del país había provocado con el tiempo un excedente de producción de mercancías que el propio mercado interno ya no podía absorber y al que se necesitaba dar salida en un cada vez más creciente mercado transcontinental. Eso hizo necesaria la creación de vías marítimas lo más seguras y rentables posible. Fue, además, esa misma expansión económica la que permitió la acumulación de capital suficiente como para que los empresarios más avezados comenzaran a aliarse con el fin de controlar la producción y los mercados de bienes y servicios a través de inversiones crediticias solicitadas a los grandes bancos. Estaban gestándose los grandes monopolios y el auge de Wall-Street en lo que se conoce como fase del capitalismo financiero (Brogan).

Lógicamente, este cambio en la esfera de la economía afectó sensiblemente también a los modos de producción, organización y consumo de la industria del arte, culto y popular. Un par de ejemplos serán ilustrativos en el contexto de las pretensiones de este artículo: 1) el aumento de la frecuencia y la reducción de la duración de los viajes transatlánticos facilitaron la contratación de artistas profesionales europeos sin intenciones de establecerse

en el país en un grado mucho mayor que en las condiciones anteriores;<sup>3</sup> 2) la acumulación de capital y las sinergias, solapadas o manifiestas, entre los sectores implicados como los grandes almacenes, las empresas de medios de transporte, la prensa y la industria del entretenimiento favoreció el incremento de sinergias y de estrategias monopolistas con el fin de controlar las rutas, los teatros, los números, los artistas y el público apropiado para los espectáculos de vaudeville (Wertheim; Snyder; S. D.).

Por otro lado, el aumento de los salarios y la mejora de las condiciones laborales de muchos trabajadores, especialmente los *white collar* -aquellos situados en las capas inferiores de las clases medias urbanas con un trabajo cualificado (secretarios, operadores talleres, oficinistas, dependientes, torneros, fresadores, sobre todo hombres)- ofrecieron la posibilidad de disfrutar de espacios y tiempos alejados de la vida laboral y del ámbito doméstico. Además, durante ese último cuarto del siglo XIX, el país recibe sucesivas olas de emigrantes, especialmente de la Europa central y del sur, que transforman y multiplican radicalmente su fisonomía etnocultural, permitiendo la extensión social de un mercado del entretenimiento y una mutación y diversificación no sólo de las formas y contenidos textuales producidos por las industrias asociadas, sino de sus modos de recepción por parte de la audiencia que implicaban constantes reestructuraciones en la producción.

Pero, junto a los factores socioeconómicos, existen otros de orden tecnológico: el desarrollo de nuevas tecnologías de comunicación (telégrafo, teléfono, correo express), reducía los costes de estancia y desplazamiento de los agentes teatrales, facilitaba en tiempo y coste el trasvase de capital, la contratación de teatros de lugares alejados o de artistas que se necesitaban a última hora, y mejoraba la planificación de las giras; la mejora de las técnicas mecánicas de impresión en papel ayudó a la consolidación de nuevas estrategias publicitarias para el desarrollo del *star-system*; además, el perfeccionamiento de la lámpara eléctrica y el desarrollo de métodos de diseño de iluminación contribuyeron a crear espacios urbanos más seguros y vistosos

---

<sup>3</sup> Pasada la mitad del siglo, un viaje intercontinental a Europa podía durar entre seis y doce semanas, dependiendo de la climatología y otros factores. En el último cuarto de siglo, “[el viaje] rara vez duraba más de doce días” (Brogan: 397), reduciéndose así ostensiblemente el grado de incertidumbre experimentado por los pasajeros.

para públicos ávidos de diversión nocturna, y a dotar de gran espectacularidad los teatros y las propuestas escenográficas que allí se ofrecían.

## **2. Bolossy Kiralfy y la gira accidentada de “Antiope” (septiembre 1889-febrero 1890).**

Carmencita llegó al puerto de Nueva York el 17 de agosto de 1889 en el transatlántico *New Amsterdam* procedente de Ámsterdam y La Boulogne (Francia). Esa misma noche realizaría su primer actuación en el Niblo's Garden, un teatro de solera a 50 centavos la entrada ubicado en Broadway, dentro de un espectáculo que giraba en torno a una pieza burlesca llamada *Antiope*<sup>4</sup>. El documento que aparece en la ilustración 1 muestra la llegada de una tal “Anna Carmencita”, de nacionalidad española, de 23 años de edad y sin profesión conocida, que viaja en primera clase junto al matrimonio español formado por Rafael y María Pialras, una pareja de gimnastas integrante del elenco de las especialidades que interpolaban el mismo espectáculo.<sup>5</sup>

La artista española, igual que el matrimonio Pialras, había sido contratada en el *Nouveau Cirque*<sup>6</sup> de París por Edmund Gerson, agente teatral y por entonces cuñado de Bolossy Kiralfy, reputado productor de grandes montajes musicales que había comprado en Londres los decorados, vestuario y tramoya de *Antiope*, representada durante casi un año en el Alhambra

---

<sup>4</sup> “Amusements”, *The Evening World*, 17-8-1889, p. 3. Durante los primeros días Carmencita ni siquiera aparecía en los carteles del espectáculo. La reseña del *New York Times* del día siguiente confirma su presentación la misma noche de su llegada.

<sup>5</sup> El documento contiene información que puede resultar confusa: se inscribe con el nombre de “Anna Carmencita”, lo que podría hacer pensar que fuera bautizada como Ana del Carmen; dice tener 23 años, en lugar de los 21 que en realidad tiene si nos atenemos a la documentación presentada por Gelardo Navarro (2007, 79-80); y, además, aparentemente consta como fallecida el día 12, durante el viaje. Con toda seguridad este último código refleja otra información, probablemente un recuento de los pasajeros y su distribución en las cabinas, por sexos o por grupos familiares, porque algunos de los números que aparecen en las casillas de otros viajeros no entran dentro de la fecha del viaje (entre el 10 y el 17 de agosto), por ejemplo en el legajo segundo en el que aparece un 4 y un 0. Además, los números están separados considerablemente entre sí. Según este argumento, la casilla correspondiente a Carmencita sería 1-2 y no 12, informando tal vez del número de personas que viajaban juntos, tres en total. También la noticia de un diario de Nueva York puede despejar las dudas. Tras comentar la llegada de otros artistas del elenco de *Antiope*, el periódico afirma: “Los otros miembros de la compañía que llegarán en unos pocos días son la Señorita Carmencita, una bailarina española muy conocida, y el señor y la Señora Pialras, con especialidades atléticas” (“Of The ‘Antiope’ Company”, *New York Herald*, 2-8-1889, p. 10).

<sup>6</sup> Sobre la estancia de Carmencita en el *Nouveau Cirque*, cfr. “Theatres et Concerts”, *L'Autonomie*, 28-4-1889, p. 2.

Theatre<sup>7</sup>. Kiralfy había demostrado en ocasiones anteriores su afición por espectáculos basados en tramas y escenarios orientales, y es muy probable que su origen húngaro y su antigua profesión de bailarín y coreógrafo jugaran a favor de la simpatía que sentía por los bailes populares españoles. Sabemos que, durante el mes y medio que estuvo en Niblo's, Carmencita había bailado peteneras y jotas en el intervalo que hay entre el segundo y tercer acto de la pieza, además de otros bailes que la prensa de la época no precisa.

Originalmente *Antiope* era una pantomima breve interpolada con bailes. La historia estaba basada en una leyenda griega donde la pacífica Princesa Antíope y su hermana, la reina guerrera Kamarine, se disputan el amor del Príncipe Tesio. La fuga de Antíope y Tesio provocan la ira de Kamarine que les declara la guerra con un ejército de Amazonas. Al final, la reina es derrotada y el amor triunfa sobre el odio. Kiralfy añadió por su cuenta dos figuras alegóricas, Concordia y Discordia a modo de comentaristas que hablaban en verso blanco para introducir la trama y permitir los cambios de escenario.

Las reseñas criticaron con dureza los componentes dialógicos y musicales de *Antiope*, tachándola de aburrida, mal interpretada y peor cantada, lo que obligó a Kiralfy a efectuar modificaciones para mejorarla sensiblemente: recortó los diálogos y suprimió algunas canciones, añadió nuevas especialidades y pidió a las bailarinas una mayor variedad en sus números. En realidad, la trama de *Antiope* acabó siendo la excusa para un despliegue de efectos espectaculares que pretendían por encima de todo resaltar la supremacía visual de la función. Y para ello se aprovechó de la belleza de los decorados, la fastuosidad del vestuario, el efecto ilusorio de los trucos escenográficos, el erotismo de las coristas ligeras de ropa, los ballets multitudinarios y las especialidades, tan sólo dos al principio: el número de las anillas de Los Píalras y el baile español de Carmencita, de quien se escribe que “su baile es raro y atractivo, y merece la pena ir a Niblo's para ver eso solo”<sup>8</sup> y que “aún si Bolossy Kiralfy, en su reciente viaje a Europa, no se hubiera

---

<sup>7</sup> Anunciado como un “ballet divertissement in five tableaux”, *Antiope* se estrenó en la capital británica el 6 de junio de 1888 (*Daily News*, 6-6-1888, p.4). El espectáculo se programó hasta el 18 de diciembre y se reemplazó por “Irene”, un nuevo ballet compuesto tanto en la música como en el texto por los mismos autores de la obra anterior: Jacobi y Casati (“Slashes and Puffs”, *Fun*, 19-12-1888, p. 258; “Dramatic Gossip”, *The Athenaeum*, 22-12-1888, p.857).

<sup>8</sup> “Amusements”, *New York Times*, 18-8-1889.

asegurado más atracción que la Señorita Carmencita su tiempo y su dinero habrían estado bien empleados”<sup>9</sup>.

Tras la estancia en el Niblo's Garden, que sirvió como puesta a punto (*ante-ap*) y donde Carmencita empezaba a figurar como la atracción descollante, el espectáculo se trasladó durante una semana al Amphion Theatre de Brooklyn. Después, Kiralfy organizó una gira que cruzó el país de este a oeste, desde Nueva York hasta San Francisco actuando en diez estados y al menos diecisiete ciudades (ver apéndice II).

*Antiope*, calificada por el propio empresario como un “ballet extravaganza”, constaba de tres actos y tres *tableaux*. La estrategia de Kiralfy era clara. Publicitada como una función de mucho éxito en Nueva York, recurso frecuente en la promoción de todos los programas que partían de esta ciudad, aprovechaba también el marchamo “europeo” de la mayoría de los artistas para dotar de prestigio a un espectáculo cuya atracción principal giraba en torno a las primeras bailarinas. Como ha señalado S. D. “la era eduardiana estaba en la cresta del imperialismo británico... [y] las estrellas de music-hall británico, por tanto, tenían todo el prestigio de las estrellas de Hollywood de hoy” (102). Pero, aunque las estrellas del elenco de *Antiope* habían sido importadas de Gran Bretaña, en este momento la diversidad étnica y racial de las nuevas olas migratorias demandaba también un espacio en los programas teatrales para otras propuestas artísticas que se ajustaran a los nuevos gustos. Así, “cada espectáculo tenía que tener suficiente humor grueso para los hombres de las clases trabajadoras, suficiente *glamour* para las mujeres de clase media y suficiente sentimiento por el viejo país para los inmigrantes que estaban lejos de su tierra” (Snyder, XIII). Siguiendo esta línea Kiralfy proporcionaba un ballet de la escuela italiana, género ya consolidado en Norteamérica, liderado por la napolitana Francescina Paris y conocida del público; *skirt dances* interpretados por la británica Alice Gilbert, un tipo de baile con origen en la metrópolis inglesa que la temporada anterior había causado furor con las actuaciones de Letty Lind y Sylvia Grey; y Carmencita, el número en principio más arriesgado, porque interpretaba bailes españoles que el público habitual de los teatros estadounidenses no conocía. Pero la táctica de Kiralfy no consistía en un mero

---

<sup>9</sup> “Kiralfy’s New Ballet”, *The Evening World*, 19-8-1889, p. 3.

reclamo publicitario, sino que se basaba también en una sincera convicción de la superioridad de la escuela europea y de “la falta de imaginación y de profesores con experiencia en las escuelas americanas tradicionales de baile” (Kiralfy 136). Esta importación de bailarinas europeas provocó una encendida polémica en la prensa que sin duda benefició a la artista española, cuyo baile se evaluó desde tres posiciones distintas: 1) compararlo en algún grado con las bailarinas de corte clásico para legitimarlo como *high art*; 2) elogiarlo o vituperarlo como estilo popular alejado del academicismo; y 3) confinarlo, por su rareza, al ámbito del contorsionismo y las especialidades.

Con el tiempo Kiralfy irá añadiendo nuevos números porque el programa que las compañías de espectáculos populares presentaban en gira estaba siempre, a diferencia del teatro burgués legitimado, en permanente mutación. En estos espectáculos, tanto la crítica como el público ejercían una enorme influencia a la hora de efectuar cambios en los programas, y dicha influencia podía afectar al orden de aparición, la modificación en los diálogos y canciones, sustituciones de artistas, aumentos y disminuciones del elenco, y también al número de funciones que se comprometían en cada ciudad, si el calendario lo permitía<sup>10</sup>.

Para el inicio de esa gira, que se inicia el 7 de octubre fuera de Nueva York con una larga estancia en Filadelfia (ver ilustración 3), el elenco de *Antiope* estaba formado por 250 personas, incluido todo un séquito de corifeas y la orquesta, pero el nombre de Carmencita ya posee el suficiente interés para la prensa y el público como para figurar en titulares destacados (ver apéndice I). Se le ha anunciado como “The Pearl of Seville”, “The Bewitching Spanish Danseuse”, “The Wonderful Spanish Dancer”, o “The Famous Spanish Eccentric Dancer”, este último debido a la rareza con que en algunas plazas se aprecian sus ejecuciones. Por entonces, la tendencia mayoritaria de los bailes que se exhibían con regularidad en los teatros estadounidenses estaba centrada en el uso de las piernas, pero en Carmencita “su quiebro y serpenteo

---

<sup>10</sup> Kiralfy introdujo a lo largo de la gira como especialidades a Los Tissots, autómatas burlescos; bailes grotescos de su hermano menor y también empresario, Arnold Kiralfy; La Mondue, un payaso equilibrista; Yank Hoe y Omene, ilusionistas; Alexander Davis, ventrílocuo y un dueto de imitaciones felinas.

are asombrosos, porque baila con su cabeza tanto como con sus pies”<sup>11</sup>. Sorprende en el público y en la crítica las cabriolas, los giros y quiebros sinuosos de la cintura, el ritmo de las castañuelas, los golpes de cadera, la tremenda flexibilidad de su espalda, el uso del cuello, los hombros, los brazos y la gestualidad expresiva del rostro; en definitiva, el uso integral de un cuerpo que, para ahondar más en la diferencia, tiene una envergadura mayor que la media (1.70 cm.) y que, en contra de la corriente del momento, esconde su desnudez bajo unos vestidos voluminosos que alcanzan hasta los tobillos. Durante toda esta primera gira, esa mezcla de grata sorpresa y, al mismo tiempo, comedida incomprensión puede sintetizarse en la valoración de un crítico del *Philadelphia Inquirer*: “Aunque su baile es tan hábil y tan distinto a cualquier otro, tiene poco de poesía del movimiento. No es suave y fluido, pero sus particularidades crean una gran sensación”<sup>12</sup>.

Sin embargo, y a pesar del éxito de Filadelfia, los problemas comenzaron enseguida. Por un lado, y para ahorrar gastos de desplazamiento, la compañía debía ensayar en cada teatro con una orquesta *ad hoc* poco o nada familiarizada con las partituras y, por tanto, cualquier retraso ferroviario, como sucedió en Rockford, impedía la posibilidad de efectuar ensayos adecuados antes de la actuación<sup>13</sup>. Eso en el mejor de los casos, porque a veces los contratiempos impedían actuar la misma noche del estreno, como en Sacramento y Minneapolis<sup>14</sup>. Por otro lado, los impagos de Kiralfy a las coristas y a algunos actores y actrices principales de la pieza provocaron, además de una mala publicidad y el embargo de las entradas de la taquilla, deserciones y motines que obligaron a remodelaciones e improvisaciones constantes<sup>15</sup>. La gripe, una de las enfermedades con mayor índice de mortandad del siglo XIX, también causaba bajas frecuentes.

---

<sup>11</sup> “Theatres”, *Brookly Daily Eagle*, 1-10-1889, p.4.

<sup>12</sup> “Antiope’s Wonders at the Park”, *The Philadelphia Inquirer*, 15-10-1889, p.5.

<sup>13</sup> “Great is Antiope”, *The Morning Star*, 29-10-1889, p.4

<sup>14</sup> “Amusements”, *Sacramento Daily Record Union*, 6-12-1889, p.3; “Amusements”, *St. Paul Daily Globe*, 7-1-1890, p.3.

<sup>15</sup> En Minneapolis el matrimonio Dickeson embargó la taquilla y se negó a representar los papeles que tenían asignados en la pieza aduciendo retrasos de dos meses en los impagos, cuando se había estipulado un salario semanal en torno a cinco dólares por cada actuación. Se contrató entonces a artistas locales para sustituirlos esa misma noche (Cf. “Coryphees Who Kick”, *St. Paul Daily Globe*, 8-1-1890, p.4).

Carmencita, que para entonces era la artista más publicitada del elenco, apenas tuvo fortuna en Rockford. En Salt Lake City, según la crítica, “[ella] ofreció poco más que un destello pasajero de sí misma y ese destello demostraba que era una maravillosa giradora y contorsionista, pero nada en comparación con Mlle. Paris y Alice Gilbert”<sup>16</sup>. En San Francisco sería mejor apreciada, aunque es notable el tono de inseguridad y perplejidad de unos críticos que se ven desbordados por lo que consideran una falta de ortodoxia en el estilo de la bailarina. Una reseña de la revista *The Argonaut* del 11 de noviembre de 1889 describe su actuación:

“¿Podría algo ser más diferente que esta actuación de Carmencita? Es toda personalidad –la individualidad de la danseuse está incluso demasiado destacada. No hay un método observable en sus posturas salvajes o en sus movimientos perpetuos y sinuosos – sino algo bárbaro en su espontaneidad desenfundada. Carmencita parece como si pudiera inventar su extraño baile según lo va realizando, inspirada por el rítmico latido de la música. Su ejecución es única, excitante, salvaje, emocionante, lánguida, su cuerpo se contonea suavemente con un movimiento lento y retorcido, su rostro moreno y cautivador echa una mirada por entre los brazos alzados, ahora sonriendo perversamente, ahora transformado en una gravedad sombría. Tiene una belleza extraña, una apariencia que revela, como George Eliot dice de una de sus heroínas, un rastro de ascendencia demoníaca” (en Barker: 249).

Cuando la compañía llegó al ecuador de la gira en California, Kiralfy ya había tenido tiempo suficiente para sopesar las virtudes y los defectos del programa. A menudo *Antiope* seguía siendo vapuleada por la crítica, de forma que se reforzaron las especialidades, se acumularon los mejores números en el primer acto, se cambió al director de orquesta en San Francisco, o se amplió el número de sus miembros, como en Sacramento, y se puso todavía más énfasis en la producción de bailes adecuados al gusto popular (bailes húngaros y gitanos, de marineros...etc.). En Oakland, Carmencita comenzó a bailar dos veces en lugar de una, en el intermedio del primer acto y al final del tercero. Los periódicos, que la consideran la bailarina principal de la compañía, anunciaron que la artista ejecutaría un “*pas de deux español*”, probablemente un bolero, una sevillana o un fandango de candil, acompañada por un bailarín de nombre Antonio Martínez, al que se le atribuye tanto nacionalidad española como mejicana<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> “Amusements”, *The Salt Lake Herald*, 7-11-1889, p.5.

<sup>17</sup> “A Kiralfy Spectacle”, *The Oakland Daily Evening Tribune*, 2-12-1889, p.8; “Amusements”, *Sacramento Daily Record Union*, 7-12-1889, p.8. En 1901 aparecen noticias en el área de California de

Aunque todos estos arreglos hicieron que el espectáculo tuviera una buena acogida en Sacramento, Los Ángeles y San Bernardino, ciudad esta última en donde se repitió la función un día más de lo previsto<sup>18</sup>, lo cierto es que las estancias en Omaha, Minneapolis y St. Paul revelaron los problemas financieros de la compañía. Kiralfy decía pagar semanalmente a sus artistas unos salarios que por cada actuación iban desde los 1-5 dólares para los actores de la pieza burlesca, hasta los 50 dólares que se pagaba a Carmencita<sup>19</sup>, pero la realidad era que, según se desprende de las acusaciones de algunos artistas, no se les pagaba desde el 9 de noviembre, tras terminar su estancia en Salt Lake City.

Kiralfy intentó acabar con los rumores de desintegración de la compañía enviando un telegrama al *New York Herald* para anunciar que *Antiope* seguía representándose cada noche<sup>20</sup>, pero al llegar a Denver nada pudo evitar la desbandada. Lo que siguió fue el resultado de una estrategia típica de los productores de grandes espectáculos de la época: en ese momento, Bolossy y su hermano Imre Kiralfy dirigían, además de *Antiope*, otros dos espectáculos que estaban también en gira: *The Water Queen* en el norte y *Lagardere* en el medioeste del país. La cercanía del primero de ellos permitió que ciertos efectos escenográficos y algunas de las estrellas del elenco de *Antiope* fueran transferidos a aquél, entre ellos Carmencita y el matrimonio Pialras, que había tenido mucho éxito de público<sup>21</sup>.

La artista española actuó en *The Water Queen*, un musical ligero con muchos efectos especiales según el propio Kiralfy, en el Grand Opera House de Chicago a finales de enero de 1890. La crítica, resumiendo la sensación contradictoria que provocaba, afirmó que su baile era “como probar las olivas

---

un “famoso bailarín español” de nombre Antonio Martínez que baila en pareja con una tal Conchita (“Amusements”, *San Jose Evening News*, 24-8-1901, p.2).

<sup>18</sup> “Local News”, *Riverside Daily Press*, 16-12-1889, p.3

<sup>19</sup> “The Fleeting [ilegible], *The Weekly Gazette*, 11-1-1890, p.5

<sup>20</sup> “*Antiope Still Lives*”, *New York Herald*, 10-1-1890, p. 10.

<sup>21</sup> Según Bolossy Kiralfy “ [yo] tenía los derechos de la compañía de *Antiope* durante un periodo de seis meses que finalizaba cuando llegamos a Denver. Basándome en los gastos y mi conocimiento de los teatros que seguían, yo sabía que la producción no podía permitirse continuar su periplo hasta Nueva York. Bajo estas circunstancias pensé que lo mejor era finalizar *Antiope* y abrir con un espectáculo menos caro en Chicago. Retuve a todos los que pude del elenco de *Antiope*; al resto se les pagó su salario, incluyendo los gastos de transporte a Nueva York” (en Barker, 138).

por primera vez”<sup>22</sup>. En St. Louis su actuación fue un éxito, pero Carmencita hubo de abandonar la gira en el primer día de estancia en la ciudad para atender a su marido que estaba enfermo en algún lugar del este del país<sup>23</sup>.

Ese hecho significó el final del compromiso de Carmencita con Bolossy Kiralfy, pero no el de sus relaciones con él. Unos meses más tarde ambos se verían las caras en un juicio en Nueva York a causa del impago de salarios atrasados a la artista por valor de 750 \$ y que finalmente Carmencita acabó ganando. Más de un año después, la almeriense se echaría las manos a la cabeza en una entrevista en Kansas recordando su etapa con los empresarios de *Antiope*. Les acusó de haber ganado mucho dinero con ella y de haberle pagado muy poco, y afirmó que no le importaba el dinero por ella, sino porque quería enviarlo a “papa y mamá que están en España”<sup>24</sup>.

Como ha señalado Bárbara Barker, *Antiope* fue el último gran espectáculo que Bolossy Kiralfy desplazó para una gira pues “el incremento en los costes de transporte había eliminado sus márgenes de beneficios y la mayoría de los teatros de provincias no podían acoger con garantía sus producciones” (249). Carmencita llegó por tanto a USA en un momento de transición en la configuración de los contenidos y de reestructuración del *show business*. “Para 1890 –afirma Kiralfy– organizar una temporada completa de espectáculos teatrales estaba empezando a ser absurdo desde el punto de vista financiero –los días de estancias de dos semanas y giras de cuarenta estaban llegando a su fin” (en Barker: 138). El productor húngaro sabía que la solución para sus grandes montajes era conseguir estancias muy prolongadas para ellos, lo que requería un teatro gigantesco que estuviera localizado en un área con alta concentración de población. Ni siquiera Nueva York lo tenía, ni tampoco una exposición ferial al aire libre que se anunciara en los meses siguientes. Palisades Park, un municipio emergente de Nueva Jersey, terminó siendo el lugar donde estableció una compleja empresa de entretenimiento (Palisades Amusement Company) dotado de un anfiteatro (El Dorado) que estrenó en junio de 1890 *King Solomon*. Pero Carmencita no estuvo en él.

---

<sup>22</sup> “Music and Drama”, *The Chicago Tribune*, 29-1-1890, p.4.

<sup>23</sup> “Dramatic Dancing”, *St. Louis Republic*, 9-2-1890, p.3. Según algunas noticias su marido murió en Filadelfia muy poco tiempo después.

<sup>24</sup> “The Fair Carmencita Here”, *Kansas City Times*, 21-9-1891, p.8.

Tenía otros planes: cambiar el musical por los espectáculos de *vaudeville*. Para sobrevivir había que ser la estrella, y ese sueño podía cumplirse más fácilmente con ese viraje.

### **3. En la cresta de la ola: Koster & Bial's, Carmencita y The Spanish Students (septiembre 1891- enero 1892).**

A pesar de la relativamente calurosa acogida del público en el verano anterior y durante su primera gira nacional, la artista española había estado ausente de Nueva York en la temporada del invierno y en aquellas primeras actuaciones del Niblo's la mayoría de los miembros pertenecientes a las elites culturales y financieras estaban fuera de la ciudad, al solaz de sus residencias veraniegas de la costa. En consecuencia, Carmencita todavía no era la artista que meses más tarde revolucionaría con su baile la escena local neoyorquina.

Tras la gira de *Antiope*, Carmencita fue contratada en un populoso local de Manhattan de la calle 23. El Koster & Bial's Concert Hall, que debe su nombre a los empresarios John Koster y los hermanos Albert y Rudolph Bial, era un enorme edificio de cuatro plantas considerado el mayor teatro de *vaudeville* de todo Broadway. Entre el patio de butacas y la balconada de palcos tenía una capacidad para albergar a mil personas. Con un auditorio impresionante para la época, la platea estaba salpicada con mesas de madera y mármol donde un público de todas las edades, mayoritariamente masculino, de origen fundamentalmente germano y de modesta extracción social, bebía cerveza, fumaba y charlaba mientras miraba a las bailarinas más ligeras de ropa.

Carmencita fue contratada por la productora teatral Jefferson, Klaw & Erlanger<sup>25</sup> para actuar en Koster and Bial's a partir del 10 de febrero de 1890, y las reseñas de prensa indican que su número era el más estimulante para la parroquia del Koster. Tanto es así que la bailarina permanecerá allí como cabeza de cartel ininterrumpidamente durante dieciocho meses, hasta el 1 de

---

<sup>25</sup> C. B. Jefferson se encargaba de la revisión de la obra. Abraham L. Erlanger, empresario, y Marcus Klaw, abogado, fueron dos figuras fundamentales en el desarrollo de la industria del vaudeville del período de entresiglos. Comenzaron como una agencia teatral de contratación de artistas y en 1896 fundaron el Sindicato del Teatro. Sobre las luchas internas por el control del negocio, cfr. Wertheim.

agosto de 1891<sup>26</sup>. Como ha afirmado el propio Kiralfy, “el vaudeville estaba creciendo en popularidad y, menos costoso de producir, podía ofrecer salarios más altos” (en Barker: 138).

Su entrada en este afamado teatro, que lindaba con el barrio rojo de Nueva York, la convertirá en una artista cuya reputación trasciende del ámbito de la cultura popular hacia los circuitos de la alta sociedad y el arte. Se afirma que es la primera en conseguir que las clases sociales distinguidas se interesen por el *vaudeville*<sup>27</sup>. Los periódicos de gran tirada de Nueva York reservan en sus páginas amplísimos reportajes con ilustraciones en las que aparecen el vestuario y las poses más características de la artista, e incluso una revista poco proclive a tratar los espectáculos de variedades como *Harper's Weekly* le dedica una portada (ver ilustración 4)<sup>28</sup>. Críticos respetados como Octavius Cohen, Clarence King, Kate Field, Julian Hawthorne, Elizabeth Bisland o Carrie Careless elogian su pintoresco baile. Es la reina del Koster and Bial y comparte cartel, de forma regular o esporádica, con estrellas reputadas del momento como Mary Lloyd, Mary Tempest, Peggy Pride y Lillian Russell. Su estilo de baile, “el más salvaje y bello de todos los bailes españoles” según un periódico local de Washington, se conoce no sólo dentro del país sino también en Australia o Jamaica como “The Carmencita Dance” y es interpretado, paródica o seriamente, por una legión de profesionales (Corinne, Amelia Glover, James T. Powers...etc.) y *amateurs* en los teatros y reuniones privadas.<sup>29</sup> Se imita, por su vistosidad y exotismo, su vestuario en los bailes de máscaras. Carmencita participa en las reuniones sociales de los clubes de alto copete, asiste y actúa en galas benéficas, da lecciones a precios desorbitados para una joven aristocracia emocionada con su estilo, y baila en fiestas privadas a razón de 100 \$ la media hora en las zonas residenciales más ricas de la ciudad. Además de eso, se convierte en la musa de los cenáculos

---

<sup>26</sup> “Amusements”, *The Evening World*, 1-8-1891, p.3.

<sup>27</sup> José Martí se entrevistó con Carmencita en Koster and Bial's a principios del verano de 1890. El poeta cubano describió con sutileza la secreta participación como espectadoras de las jovencitas de buen tono de la ciudad.

<sup>28</sup> “Carmencita, The Dancer”, *The New York Sun*, 13-4-1890, p.17; “Carmencita Dances for the Herald”, *New York Herald*, 20-4-1890, p. 4; “Mr. Sargent's Portrait of *La Carmencita*”, *Harper's Weekly*, 14-6-1890, p. 467.

<sup>29</sup> Cfr. por ejemplo, *St. Paul Daily Globe*, 30-11-1890, p.11; “La Carmencita Dance at Kernan's”, *Washington Bee*, 17-1-1891 (s/n); *New York Times*, 21-1-1891; “Life in New York City”, *Brooklyn Daily Eagle*, 8-2-1891, p. 13.

intelectuales, posa en las fotografías de Sarony y para la publicidad de los cigarrillos Sweet Caporal, y pintores célebres en aquel tiempo, como John S. Sargent y William M. Chase, la reclaman como modelo. Su éxito es tan rotundo que en la fiesta del cuatro de julio de 1890, es decir, justo en la temporada baja de Nueva York, el Koster es el único teatro que puede permitirse el lujo de hacer una sesión matinal gracias a su nombre<sup>30</sup>.

En enero de 1891, otros dos acontecimientos acabarán por encumbrarla al estrellato. A mediados de mes, un comité teatral del cuerpo de cadetes de Boston la invitó a bailar en el Tremont Theatre como atracción de cierre de una semana de espectáculos en homenaje a la institución. La prensa anunció a bombo y platillo su llegada al hotel Vendome por vía marítima, y las entradas se subastaron los días anteriores, llegándose a pagar la friolera de 13.50 dólares por asientos de las primeras filas, nada menos que el salario medio que ganaba semanalmente una familia de clase trabajadora empleando a dos o tres de sus miembros (en Peiss: 12). Además de los abultados precios de las entradas, se extendió a Carmencita una póliza que asegurara sus piernas durante el viaje en caso de accidente. Según la prensa, ninguno de estos dos hechos tenía precedente en la historia del teatro<sup>31</sup>:

El Coronel Edmands del 1º Cuerpo de Cadetes ha expedido a Carmencita una póliza de accidente de 5000\$ con el fin de que pueda reembolsarse al cuerpo en caso de que algo le sucediera a la famosa bailarina. La cantidad se pagará en su totalidad, incluso por un esguince, y es la primera póliza de esta clase que se haya expedido<sup>32</sup>.

El segundo acontecimiento se refiere a lo que la prensa calificará como la “primera verdadera fiesta española dada en este país”<sup>33</sup>. Realizada en honor de la artista el 30 de enero, el “Carmencita Ball” fue un espectáculo que congregó a más de seis mil personas en las puertas del Madison Square Garden de Manhattan con la esperanza de acceder al privilegio de un asiento. La convocatoria del Madison fue tan grande que los dueños del teatro se vieron en la necesidad de reubicar a la orquesta en las plantas superiores y vaciar la pista de baile para alojar al enorme elenco de participantes en el espectáculo:

---

<sup>30</sup> “Theatrical Gossip”, *New York Times*, 4-7-1890.

<sup>31</sup> Aunque tal vez los precios no fueran tan desorbitados, el primer caso había tenido antecedentes. La cantante de ópera Jenny Lind había llegado a Norteamérica en 1850 para actuar en el American Museum de P. T. Barnum quien, dada la gran acogida por parte del público, decidió subastar las entradas para el debut de la bailarina sueca (en Ware y Lockhard, Jr.: 4-5).

<sup>32</sup> “Cadets Insure Carmencita”, *Boston Daily Globe*, 17-1-1891, p.7.

<sup>33</sup> “Coming Events”, *Brooklyn Daily Eagle*, 12-1-1891, p5.

una banda músicos alemanes ataviados con el uniforme de dragones además de una estudiantina española; personajes vestidos de gitanas, campesinos, pajes, toreros, picadores, trovadores, y doscientas bailarinas españolas tocando las castañuelas. Toda la decoración se realizó siguiendo las costumbres españolas e incluso el público debía ir ataviado de tal guisa. Carmencita, que ya había sido anunciada con un gran cartel en mitad del desfile, apareció a las once de la noche en una carroza dorada y efectuó tres bailes, ya famosos dentro de su repertorio: la cachucha, el vals Santiago y la petenera. Un corresponsal en Nueva York del diario *The Sunny South* de Galveston (Atlanta) escribirá:

Ningún político, ningún ministro, incluso ningún actor antes, probablemente, recibió tal bienvenida en esta ciudad. Lo más que se aproxima a una cosa de esta clase ha sido quizá cuando John L. Sullivan peleó ante una multitud en el Madison Square Garden, pero ni siquiera entonces se contó con la presencia de las damas y damiselas de la Quinta Avenida<sup>34</sup>.

El acontecimiento supone la consagración definitiva de Carmencita en Nueva York y revela al mismo tiempo dos fenómenos que se extienden a todo el campo de la cultura en los Estados Unidos: 1) la efervescencia de una moda por lo español de fuerte raíz orientalista, ejemplificada incluso en el propio diseño arquitectónico del antiguo Madison, cuya torre se asemejaba a la Giralda de Sevilla, y en el estreno en 1878 de *Carmen*, la ópera de Bizet, ampliamente representada en el país en la década siguiente<sup>35</sup>; y 2) el fuerte dispositivo publicitario que rodeaba a la artista como ejemplo paradigmático de la toma de conciencia por parte de los empresarios del ramo de la necesidad de una producción semiótica hipercodificada que facilitara la emergencia, todavía algo precaria, de lo que no mucho después se conocería como *star-system* (Dyer).

El extraordinario éxito de Carmencita en Nueva York, de la que se especula que puede haber ganado 50.000 dólares desde su llegada<sup>36</sup>, permitió que Jefferson, Klaw & Erlanger se aventuraran a producir una gira en la que

---

<sup>34</sup> “The Dancer’s Triumph”, *The Sunny South*, 14-2-1891, p.8. Sobre este acontecimiento, *cfr. The Evening World*, 30-1-1891; “Carmencita in a Charriot”, *The Carroll Daily Sentinel*, 3-2-1891; *The Saint Paul Daily Globe*, 8-3-1891, p. 12. Por supuesto que no todo fueron alabanzas. Un diario local muy conservador del área de Nueva York como *The Lowell Daily Courier* consideró la fiesta como “la peor orgía a gran escala nunca vista en aquella ciudad tan poco escrupulosa” (18-2-1891, p.4).

<sup>35</sup> *Carmen* se estrenó en el Academy of Music de Nueva York el 23 de octubre de 1878 (“Amusements”, *New York Herald*, 23-10-1878, p.3).

<sup>36</sup> “In Brief”, *Forth Worth Daily Gazette*, 20-9-1891, p.11.

Carmencita figuraría como la estrella principal del espectáculo, en conjunción con una compañía de *vaudeville* bajo la insignia del Koster & Bial's. La *tourné*, que comenzó en septiembre de 1891 con una estancia de dos semanas en Cincinnati y donde se la reclamó hasta en ocho ocasiones, la llevaría a recorrer al menos 32 ciudades del norte y del centro del país (ver apéndice II), con una compañía compuesta por una estudiantina española y varios actores-cantantes para dos operetas cómicas: una versión condensada de la leyenda de Pigmalión titulada *The Lovely Galatea* de Franz Von Suppe que funcionaba como *curtain raiser*, y *The Love by Lantern Light* de Offenbach para cerrar el espectáculo (ver ilustración 5)<sup>37</sup>.

La primera parte de la función se abría con la obra de Von Suppe y después aparecía la estudiantina, dirigida por Pablo Echepare, con músicos traídos desde el Real Conservatorio de Madrid<sup>38</sup>. Se hacían llamar *The Spanish Students* y para entonces las estudiantinas ya tenían un cierto arraigo en los Estados Unidos desde la década de los setenta. La compañía estaba formada por una decena de miembros que tocaban la mandolina, violín, viola, cello, guitarra, harpa y laúd, y con un programa ecléctico que podía incluir según la función marchas españolas, una serenata de Schubert, canciones de plantación, arreglos de melodías clásicas como “Johnny. Get a Gun”, oberturas ligeras, un popurrí de Brahms, o canciones famosas como “Dancing in The Barn”<sup>39</sup>.

Ellos mismos, formando un semicírculo a modo de cuadro flamenco, tocarían para los bailes de Carmencita en la segunda parte del espectáculo. A diferencia de la gira anterior, la artista española se sentiría muy cómoda con un

---

<sup>37</sup> Este fue el programa habitual de la gira. Al principio, en Cincinnati y St. Louis, la estudiantina española actuaba al principio y la primera obra en representarse fue *A Society Star*, según la prensa una farsa que versaba sobre Mollie McCarthy, una actriz de alta sociedad y sus esfuerzos por aparecer en *Cleopatra* (cfr. “At The Theatres”, *St. Louis Republic*, 14-9-1891, p.3). El elenco de actores estaba formado por Marie Bell, Cecilia Pollock (contralto), Cora Harris (mezzo-soprano), Alexander Bell y Vincent Hogan.

<sup>38</sup> Pablo Echepare, que en ocasiones hacía también labores de intérprete para Carmencita. La primera noticia de que dispongo sobre este músico afirma que es el autor de la letra de una Salve, con música de un tal Sr. Manzano y compuesta en honor al papa León XIII. La pieza se cantó en el curso de una novena celebrada por la archicofradía de Nuestra Señora de la Misericordia en la iglesia parroquial de San Sebastián de Madrid (*La correspondencia de España*, 9-9-1886, p.2).

<sup>39</sup> “Johnny Get your Gun” es una balada sentimental compuesta por Monroe Rosenfeld en 1886. “Dancing in The Barn” fue compuesta en 1878 por Tom Turner (compositor) y Andy McKee (letrista). En principio era una canción a piano y voz con un interludioailable que se ofrecía en los números afroamericanos de los espectáculos de variedades.

grupo de músicos de su país, familiarizado completamente con su repertorio y que la había estado acompañando en Koster & Bial's desde hacía más de un año<sup>40</sup>. Así lo supo ver una crítica de la actuación de la almeriense en el teatro McVicker de Chicago cuando opinaba que “toda la seducción de la música de España, soñadora, voluptuosa, vaga por los sentidos e incrementa la intoxicación de la danza”<sup>41</sup>. Además había un interés personal porque Pablo Echepare se había convertido muy discretamente en su supuesto segundo marido el verano de ese año<sup>42</sup>.

Carmencita solía efectuar tres o cuatro bailes seguidos cada noche durante diez minutos porque pensaba, según explicaba con agudo sentido comercial a un periodista, “que el interés se apaga en una segunda aparición, y que será más apreciada y mejor recordada apareciendo solo una vez”<sup>43</sup>. Se le anuncia como “The Craze of Gotham”, “The Talk of the Town”, “The Famous Dancing Beauty” y se le reservan los espacios privilegiados en la publicidad del espectáculo. Para entonces ya emplea un variado repertorio que cambia a capricho según los días: la sevillana, el vito, el bolero, la cachucha, la madrileña, la manola, la petenera y los valeses “Santiago” y “Caballero de gracia”<sup>44</sup>. Conscientes por parte de managers, periodistas y la propia artista de la importancia del “culto a la personalidad”, es decir del culto idealizado del individuo en la esfera pública a través de la construcción de una imagen basada en una autoridad de tipo carismático (Weber), se asegura que “Carmencita nunca es la Señorita Carmen Dauset. Ella es Carmencita durmiendo, paseando y respirando”<sup>45</sup>. Ella misma afirma que ha inventado

---

<sup>40</sup> “At other Theatres”, *New York Herald*, 17-6-1890, p. 4.

<sup>41</sup> “Amusements”, *Daily Inter Ocean*, 27-10-1891, p.3.

<sup>42</sup> “Is Carmencita Married?”, *Cheyenne Daily Leader*, 11-12-1891, p. 4.

<sup>43</sup> “The Fair Carmencita Here”, *Kansas City Times*, 21-9-1891, p.8.

<sup>44</sup> La sevillana, el vito, la petenera y la cachucha son bailes pertenecientes a la escuela bolera. “La Madrileña”, también perteneciente a la escuela bolera, formaba parte de la cuatrilogía de bailes españoles en la ópera *El Cid*, de Jules Masenet y basada en la tragedia de Corneille. Roseta Mauri la popularizó en París en 1885. Tal vez “La Manola” podría haber sido una recreación personal de un ballet creado por el bailarín y coreógrafo Arthur St. Leon y su mujer, también bailarina, Fanny Cerrito. *La Manola* se estrenó en París en 1844 y con ese baile la pareja recorrió Europa (Paris y Bayo, 290). El vals “Santiago” parece ser de su invención, mientras que el de “Caballero de Gracia” podría ser también recreación de otro que aparece como número musical en la revista de actualidades titulada *La Gran Vía*, con la música compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde. *La Gran Vía* se estrenó en el Teatro Felipe de Madrid el 2 de julio de 1886 y después se representó ininterrumpidamente durante cuatro temporadas en el Teatro Apolo.

<sup>45</sup> Johns, Hepburn y Marion C. Gallaguer, “Two Views of Carmencita”, *The Pittsburg Dispatch*, 19-12-1891, p.4.

algunos de sus bailes y que los pertenecientes a la escuela española que ejecuta están aderezados con movimientos y gestos de su propia cosecha. Se insiste en que el mérito de sus números no destaca sólo por reflejar con fidelidad las cualidades particulares del baile español sino sobre todo por añadirle el toque de una personalidad dramática arrolladora, que sonríe seductora al público al comenzar y lo reverencia lanzándole besos en la despedida. Las reseñas de la gira parecen revelar a una mujer con enorme talento para ganarse a los espectadores. En Worcester lucirá un canesú de seda azul tachonado con estrellas plateadas, falda de seda a rayas rojas y blancas, y un gorro frigio al estilo de la Estatua de la Libertad<sup>46</sup>.

Sin embargo, las actuaciones de Carmencita y The Spanish Students apenas duraban tres cuartos de hora y no podían soportar por sí solas un espectáculo prolongado de tres horas de duración. Demasiado poco para una opereta de entrada que había tenido en general críticas muy desfavorables y una de cierre que lo mejor que se dice de ella es que ha ofrecido al público “un sabor de algo distintivamente foráneo, pero muy ameno”<sup>47</sup>.

Probablemente los productores de la obra prescindieron de ambas en St. Paul, sustituyéndolas por especialidades que tuvieran un mayor atractivo visual y anunciándose como provenientes de los teatros de Londres, París y Berlín<sup>48</sup>. Debieron ser pocas o sin ningún interés al principio porque en Chicago tuvieron que aumentarlas y además se contrató a dos agrupaciones musicales sólo para esa ocasión, The Clipper Quartet y The Toulousian Quartet. Las especialidades nunca acabaron de convencer del todo, pero al menos parecía que al llegar a Pittsburg la función estaba lo suficientemente compensada como para dar una sensación de solidez ante un público que fue a verla complacido durante dos semanas en dos teatros distintos. En esa hermosa ciudad industrial y portuaria entrevistarán a la española en un inglés que empieza a comprender bien, pero que se niega a aprender a hablar. Le encantaría volver a España, pero el

---

<sup>46</sup> “Carmencita Dances”, *Worcester Daily Spy*, 9-1-1892, p.1.

<sup>47</sup> “Amusements”, *The Omaha Daily Bee*, 6-10-1891, p.8.

<sup>48</sup> La sección de las especialidades estaba formada por John LeClair, equilibrista e ilusionista de sombras; Dagmar y Decelle, cantantes transformistas; la Barra Troupe, músicos excéntricos; Los Warschau Brothers, niños cómicos; y Henry Albini, mago de la baraja.

miedo al mar y el largo viaje frenan su vuelta; se queja de que no es una vida fácil la suya y afirma que canta y toca un poco la guitarra y el piano<sup>49</sup>.

En la capital de Massachussets encandilará a un público que abarrota el Boston Theatre con 3.500 personas y en New Haven deslumbrará a los estudiantes de Yale, pero las críticas, hasta el final de la gira en Brooklyn, no serán siempre del todo favorables. Ciertos periodistas se preguntan por la razón de una reputación que no comprenden, aunque acierten en señalar su escasa competencia para juzgar bailes que resultan extraños a su cultura. Un crítico de Boston intenta ofrecer una de las claves de su encanto: “su ritmo; un péndulo apenas podría ser más real”<sup>50</sup>. El público se ha quejado sobre todo de la brevedad de sus bailes y asegura desconocer de antemano la larga espera para verla, por lo que a veces la misma prensa aconseja la hora exacta de su aparición si no se está interesado en el resto del espectáculo<sup>51</sup>. Además, la gira no parece haber sido un éxito boyante desde el punto de vista financiero.

Se podría decir que Carmencita ha acabado por afianzar su fama en las provincias y que *The Spanish Students* ha sido la verdadera revelación. Cuando vuelvan contratados de nuevo para actuar todos juntos en Koster & Bial's a finales de enero de 1892, el público los recibirá casi tan calurosamente como a la misma artista<sup>52</sup>.

#### **4. La gira de verano de 1892: Frank Deshon y Rojo El Alpargatero.**

A mediados de junio de 1892 Carmencita y The Spanish Students acabaron su contrato en el famoso local de Manhattan. El combinado resultaba muy caro para un lugar que de todas formas tenía asegurado una gran parte de su aforo todas las noches y los dueños del Koster and Bial's no estaban dispuestos a que la artista impusiera a la estudiantina para continuar bailando allí. Pero en ese mismo mes, un reputado cómico y empresario que se pasó al cine mudo en las primeras décadas del siglo XX se encontraba en el De Give's

---

<sup>49</sup> Cfr. Johns, Hepburn y Marion C. Gallagher, “Two Views of Carmencita”, *The Pittsburg Dispatch*, 19-12-1891, p.4.

<sup>50</sup> “Boston Theatre: Carmencita and Others”, *The Boston Evening Transcript*, 28-12-1891, p.13.

<sup>51</sup> Eso demuestra que el *vaudeville* es un texto que se manejaba, en la estructura de los programas, en la duración de los números y en la disposición narrativa de los contenidos, con las tácticas psicológicas del “aplazamiento de la recompensa” y no, como se percibe desde afuera, como un agregado heterogéneo de números articulados sin ton ni son.

<sup>52</sup> “Carmencita's Return”, *New York Herald*, 26-1-1892, p.12.

Opera House de Atlanta con una compañía que llevaba su nombre: Frank Deshon Opera Company (ver ilustración 6). Carmencita aceptó ir a la capital de Georgia con The Spanish Students mientras decidía sobre su futuro para la siguiente temporada teatral del otoño.

El programa comenzaba por lo general con una pieza teatral en tres actos que cambiaba según las fechas, o con actos sueltos de diversas piezas<sup>53</sup>; le seguía en el entreacto la estudiantina española y la bailarina Gautier, que ejecutaba un tipo de baile de moda llamado “Serpentine Dance”<sup>54</sup>. La segunda parte de los entreactos estaba compuesta por una “marcha amazónica” del cuerpo de ballet con música de The Spanish Students, canciones interpretadas por Frank Deshon como “Biliee Taylor” o “All on Account of Eliza”, y Carmencita como cierre del espectáculo aunque a veces actuaba interpolada en más de un entreacto.

Su estancia en Atlanta, ciudad que visitaba por primera vez, fue un éxito rotundo y eso ayudó también a una compañía que por su calidad apenas lo necesitaba. En la primera noche, dice la prensa que “la prisa por conseguir las entradas fue igual que lo que usualmente se ve en una estancia de Jefferson, Bernhardt o Booth”<sup>55</sup>, tres de los artistas con mayor proyección en el teatro “culto” de la segunda mitad del XIX. Esa afirmación no se había hecho en los periódicos locales antes de integrarse ella en la compañía. Cuando llegó al escenario, Carmencita llevaba un vestido blanco profusamente bordado en oro, con una mantilla sobre la cabeza, y se hacía acompañar con el ritmo de unas castañuelas al son de una música que se califica como “dulce” y “melodiosa”, pero, al igual que el baile de la artista, “extraña”<sup>56</sup>. La valoración del suyo como una forma de “poesía en movimiento” le hace preguntarse a un crítico por su cuál sería su tono: “No es un grave poema épico, sino uno salvajemente apasionado, voluptuoso y seductor”<sup>57</sup>.

---

<sup>53</sup> La compañía para la interpretación de las piezas y las canciones estaba formada por Frank Deshon, J.P. MacSweeney, Claude Amsden, May Douglas, Tellula Evans, Vivian DuBois, Augusta Roche y Corinne Burton. Todas las obras eran ya bastante conocidas por el público en aquel momento: *Erminie*, *Girofle-Girofla*, *The Princess of Trebizonde*, *Boccaccio*, *Pinafore*, *Mikado*, *Bohemian Girl* y *The Mascotte*.

<sup>54</sup> El serpentine dance fue inmortalizado por Edison en varias películas para kinetoscopio en 1894 y 1896, con la bailarina Annabel Whitford como protagonista.

<sup>55</sup> “Carmencita”, *The Atlanta Constitution*, 28-6-1892, p.4.

<sup>56</sup> “Carmencita”, *The Atlanta Constitution*, 26-6-1892, p.4.

<sup>57</sup> Cfr. *supra*, *The Atlanta Constitution*, 28-6-1892.

La compañía fue tan bien acogida que Deshon decidió quedarse una semana más en Atlanta, retrasando sus compromisos en Macon. En el público se acusa una presencia femenina mucho más numerosa de lo que suele ser habitual, y se puede atribuir sin duda a la española la prolongación de una estancia en la que trataría de aprovechar al máximo el tiempo libre. A su llegada, en una entrevista celebrada en el Hotel Kimball, señalaba su afición a las apuestas en las carreras de caballos<sup>58</sup>. En aquella ciudad del sur, Carmencita tuvo tiempo de visitar los lugares más representativos de la ciudad, compró sus joyas preferidas y se le reservó un palco en el estadio donde pudo ver el partido de béisbol entre el equipo local contra el de Birmingham. Para uno de los diarios locales, “Carmencita tiene una reputación más grande que cualquier otro bailarina en este país”<sup>59</sup>. Aunque, dada la evidente conjunción de intereses entre las editoriales de prensa y las empresas de la industria del espectáculo, es difícil a veces distinguir entre lo que es *publicity* y lo que es noticia u opinión desinteresada sin un fin comercial, la afirmación puede estar cerca de la verdad: los diarios de Atlanta dicen que la bailarina está ganando 1.500 \$ semanales y, en ese negocio en el que está en juego la imagen carismática de las artistas, la reputación, buena o mala, es parte de su valor de cambio.

Tras su paso por Atlanta, la compañía visitó otras ciudades del sur hasta que Deshon decidió disolverla prematuramente en Savannah. Carmencita aún aparecería en compañía de la estudiantina en Charleston y Memphis<sup>60</sup>, antes de ponerse en camino para abrir la temporada teatral de Boston.

Carmencita actuó allí desde mediados de agosto en el Grand Opera House, uno de los edificios que el famoso empresario de *vaudeville* F. F. Proctor había adquirido. La operación se enmarcaba dentro de una política emergente de expansión territorial del negocio mediante la compra de teatros con el fin de monopolizarlo. Proctor parece que también ejerció el monopolio de la artista porque le impidió por contrato acudir a bailar a las numerosas fiestas

---

<sup>58</sup> “Queen of Dancers”, *The Atlanta Constitution*, 27-6-1892, p.5

<sup>59</sup> “Olla podrida”, *The Atlanta Constitution*, 10-7-1892, p.10.

<sup>60</sup> Estas cuatro ciudades, junto con Nueva Orleans y las ciudades de California y Colorado, fueron las únicas que Carmencita visitó en el sur de los Estados Unidos. Ni Texas, ni Arizona, ni Florida, ni Nuevo México, es decir, estados con un amplio número de hispanos, aparecen en su calendario. Este hecho, que resulta extraño al menos a primera vista, merecería un estudio serio por sí solo.

privadas a las que había sido invitada<sup>61</sup>. El programa del Grand, de dos horas y media de duración, estaba compuesto por un melodrama largo que cambiaba todas las semanas y una sección posterior de variedades<sup>62</sup>. Carmencita tuvo tanto éxito que su contrato se prorrogó durante tres semanas más.

Tras pasar por algunas ciudades del estado de Nueva York –estuvo al menos en Rochester y Buffalo con un cartel que se anunciaba como “Carmencita and The Spanish Students Combination”- la artista española ofreció tres conciertos en el Chickering Hall de Nueva York, como despedida antes de tomarse unas largas vacaciones en España. Las noticias del *New York Herald* se hicieron eco de este ciclo de recitales dedicados a la música española y que se ofrecieron los días 8, 13 y 15 de octubre de 1892, en el marco de una serie de conciertos y espectáculos para conmemorar el cuatrocientos aniversario del descubrimiento de América. Un anuncio expone el programa del espectáculo:

CARMENCITA EN CHICKERING HALL. Grandes conciertos españoles. Regreso de la famosa Carmencita, acompañada por los renombrados artistas, Señor A. Antón, el famoso tenor; Señora Bianchi di Fiorio, Señor García, Señor Luis Espina y *la gran novedad del día, las canciones genuinas andaluzas, presentadas por primera vez en Nueva York por el famoso cantaor andaluz, Antonio Grau*, en “LAS VENTAS DE CÁRDENAS”... EL ESPECTÁCULO SERÁ COMPLETAMENTE ESPAÑOL<sup>63</sup> (mi cursiva) (ver ilustración 7).

No puede pasar desapercibido a los estudiosos del flamenco que ese tal “Antonio Grau” ha de ser sin duda Rojo El Alpargatero, cuñado de Carmencita y con el que ya había actuado en los teatros de Madrid y París a mediados de la década de los ochenta. El anuncio se refiere a él como “cantaor” que interpreta “canciones andaluzas genuinas” presentadas “por primera vez en Nueva York”. Siendo que la música española, la clásica y la popular, ya había sido diseminada en aquel país desde mediados del siglo XIX, es muy probable, por tanto, que el anuncio se refiera a un tipo específico andaluz de nueva hornada que en España apenas cuenta con unas decenas de años: el género flamenco.

---

<sup>61</sup> “Topics Theatrical”, *Boston Daily Globe*, 21-8-1892, p. 10.

<sup>62</sup> Los melodramas que se ofrecieron mientras estaba Carmencita fueron *The Midnight Alarm*, de A. Y. Pearson, *Held in Slavery*, de Martin Hayden; *The Black Detective*, de J. J. McClosky, y *The Struggle for Life*, de Frederick Paulding. Los números de variedades estaban compuestos por; The 5 Royal Japs, luchadores; The Salamboos, inventores eléctricos; los cómicos Charley Banks, James P. Hoey, señor Siblon, y Martinetti, Duerow y Loureda; señor Vanola, equilibrista; las cantantes y bailarinas Mlle. Oillie, Gertie Reynolds, Capitola Forrest y Nada Reyval,

<sup>63</sup> “Amusements”, *New York Herald*, 6-10-1892, p.13.

En caso de ser así, El Alpargatero se convierte en el primer cantaor flamenco conocido que actúa no sólo en un escenario neoyorquino, sino probablemente el primero que lo hace en los Estados Unidos de América. Y lo hará dentro de un sainete cómico en un acto de Tomás Rodríguez Rubí titulado *Las Ventas de Cárdenas* (1841) en el que posiblemente, aunque esto es sólo una hipótesis, se sustituyeran algunos de los números del compositor Sebastián de Yradier por las malagueñas a las que El Rojo era tan aficionado y que casaban perfectamente con el marco geográfico en el que se desarrollaba la pieza. Flamenco, pues, dentro de una obra paradigmática del costumbrismo andaluz, tal y como era habitual en los espectáculos teatrales de España desde mediados del siglo XIX<sup>64</sup>.

Pero Antonio Grau no había venido exclusivamente para realizar esos conciertos. La lista de pasajeros que se muestra en la ilustración 2 muestra la llegada de “Antonio Grau y Mora” al puerto de Nueva York el 26 de marzo de 1892 en el barco “La Touraine”, procedente de Le Havre. De nacionalidad española, dice tener 41 años de edad y se registra con la profesión de “artista”<sup>65</sup> (ver ilustración 2). Eso significa que Rojo el Alpargatero debió incorporarse a la estudiantina española cuando Carmencita estaba todavía en Koster & Bial’s y que la acompañó en su gira de verano hasta los conciertos de Chickering Hall, siendo en aquellos otros momentos un miembro más del elenco de instrumentistas de la almeriense.

## **5. El período “clásico”: La gran *tourné* de *The Prodigal Father* (enero 1893 – mayo 1893).**

Tras pasar casi dos meses en España, Carmencita fue contratada de nuevo por Jefferson, Klaw & Erlanger para actuar como *divertissement* entre el segundo y tercer acto de una obra escrita por Glen MacDonough, un joven periodista con ambiciones literarias (ilustración 8). La comedia *The Prodigal*

---

<sup>64</sup> Tomás Rodríguez Rubí es uno de los máximos exponentes del teatro costumbrista andaluz. Otras obras suyas son *El contrabandista* (1841), ópera en tres actos; *El ventorrillo de Crespo* (194), juguete en un acto; y *La feria de Mairena* (1843), cuadro en un acto. Sobre el teatro costumbrista cfr. Álvarez Barrientos y Romero Fernández (107-180) y su conexión con el flamenco (Steingress, 1989).

<sup>65</sup> Según la documentación obtenida por Gelardo Navarro, El Rojo nació el 7 de diciembre de 1847 (2007, 18), pero también en el Padrón de habitantes de la Unión consta que lo hizo el 8 de junio de 1850 (2007, 145). Es posible que El Rojo utilizara esta última fecha como registro en la lista de pasajeros para poder declarar que tenía 41 años.

*Father*, basada con mucha libertad en la novela *Le roi Koko* de Alejandro Dumas, se encontraba de gira desde hacía varios meses y recalaba en el Broadway Theatre de Nueva York hasta el día de año nuevo de 1893. El estreno de la artista no fue todo lo exitoso que ella misma hubiera deseado. El público de la metrópolis ya se había acostumbrado a sus bailes habituales de carácter español, la cachucha y el vito, por lo que reaccionaron con complacencia. Pero Carmencita presentó una novedad de su cosecha, una marcha militar que ella misma denominó “Aid-de-Camp”. Su vestido causó sensación. Cerrado y ajustado en azul satén, completamente adornado y cortado por los tobillos con una gorguera almidonada, estaba rematado con un turbante a juego. Pero de su baile se dijo que “no era baile en absoluto, sino un garbeo sin interés, que dejaba mucho que desear y el numeroso público casi se olvidó de aplaudir a la favorita de otro tiempo, que estaba tan mortificada que a su vez estuvo a punto de olvidar adelantarse en escena con los reglamentados besos y sonrisas para los reglamentados ramos de flores”<sup>66</sup>. Es posible que no se encontrara en sus mejores condiciones porque al día siguiente no actuó por culpa de un resfriado. Sin embargo, la función disfrutaba cada noche de una buena entrada y la reputación de Carmencita no se desvaneció en absoluto. La prueba está en que Grover Cleveland, por entonces aspirante a una segunda legislatura en la presidencia del país, acudió a verla expresamente a ella, pues hizo su aparición al final del segundo acto acompañado de otros representantes políticos relevantes, justo en el momento en que tocaba el turno de la artista<sup>67</sup>.

Después de su paso por el Broadway Theatre, Carmencita recorrió con el espectáculo al menos 40 ciudades hasta la costa de California dentro de una gira en la que tuvo la oportunidad de conocer otros lugares del país (ver apéndice II). Será la primera vez en mucho tiempo que se separa de su marido, ya que The Spanish Students se encuentran también de gira y Echepare va con ellos. Ahora Carmencita se tendrá que conformar con que la acompañe uno de los estudiantes españoles como director en las piezas musicales que ella ejecute con cada una de las orquestas locales.

---

<sup>66</sup> “Carmencita at The Broadway”, *New York Herald*, 20-12-1892, p.4.

<sup>67</sup> “Mr. Cleveland Sees Carmencita”, *New York Herald*, 31-12-1892, p. 6.

Aunque *The Prodigal Father* tuvo sus detractores, la obra por lo general gozó de elogiosas críticas porque el texto ofrecía buenas dosis de diversión y los actores y actrices que la lideraban eran artistas con sobrada reputación y experiencia, como George Denham, Blanche Chapman-Ford y George Gaston, o comenzaban a sobresalir como intérpretes de calidad, como George Boniface Jr. y la niña de ocho años Irene Franklyn. En las grandes ciudades como Chicago y San Francisco, acostumbradas recibir una variedad mayor de espectáculos, se señaló la necesidad de reforzar la obra con otros números de variedades; se criticó su duración, dos horas y media que bien podían condensarse en una; su efectismo fácil y, sobre todo, la superficialidad de un humor que la hacía demasiado cruda y frívola para las sensibilidades más delicadas<sup>68</sup>. Para la prensa de estas ciudades Carmencita venía a compensar con su baile ese exceso de humor fácil que acababa por aburrir:

Estas piezas fantásticas y traviesas producen el mismo resultado que las cosquillas en la nariz con una pluma; en pequeñas dosis son placenteras, en cierto modo, en grandes cantidades son igualmente irritantes. (...). Como si estuviera preocupado por resultados adversos, la dirección estuvo sabiamente cauta al presentar a aquella española fascinantemente bella, la sinuosa Carmencita, para romper con la monotonía de la obra y distraer los pensamientos de la audiencia el tiempo suficiente como para permitir que los sentimientos se restaurasen a algo parecido a la calma. Carmencita no es de ninguna manera un sedante; ella es, sin embargo, la clase de contrairritante que tales piezas como *The Prodigal Father* necesitan para evitar que ejerzan presión sobre la buena disposición de los clientes<sup>69</sup>.

Carmencita, de la que se afirma que ha sido contratada por 1.000 \$ a la semana, obtuvo un éxito sin paliativos durante la gira. Su fama es tan grande que en ocasiones los críticos apuntan que su baile no necesita recomendación y que cualquier descripción sería superflua. El público está tan familiarizado con sus evoluciones que ya no se destaca lo extraño de su baile y la música con la que baila ahora es “pintoresca y exquisitamente pegadiza”<sup>70</sup>. Ya no es simplemente “The Famous Spanish Dancer” sino “The Far-Famed Carmencita” o, como repetidamente se anunciará, “The Great and Only”. A modo de banderín de enganche, figuran con su nombre artículos de todo tipo en el mercado: prendas de moda y complementos que llevan el diseño de su vestuario como zapatillas, zapatos y botines, imperdibles, gargantillas, encajes,

---

<sup>68</sup> Cfr. “Music and Drama”, *The Chicago Tribune*, 31-1-1893, p. 4.; “At The Playhouses”, *San Francisco Chronicle*, 18-4-1893, p.4.

<sup>69</sup> “Amusements”, *The Daily Inter Ocean*, 31-1-1893, p.4.

<sup>70</sup> “Carmencita Tonight”, *Decatur Daily Review*, 21-3-1893, p.1.

camisones, corbatines, pañuelos, parasoles...etc.; pero también otros productos ajenos al sector a los que se busca un hilo común con la artista como mecedoras y cigarros puros, anunciando las sinergias que se producirán a lo largo del siglo XX entre los productos de bienes materiales de consumo y las celebridades de la industria del entretenimiento. Proliferan además, en estados tan dispares como Iowa, Colorado o Pennsylvania los “Carmencita club” dedicados a la organización de bailes y fiestas que anticipan otro fenómeno de masas del que se nutrirá el negocio del espectáculo: los clubes de fans. Se diría que Carmencita atraviesa en aquel país su fase “clásica”, si por clásico entendemos no sólo la integración normalizada de su nombre y sus estilos en el acervo de la cultura común del *vaudeville* y en el canon de lo que, desde Ellsler y Taglioni, se considera allí el baile español de raíz popular por excelencia, sino su inclusión dentro del imaginario colectivo de la nación a través de los bienes materiales de consumo y las noticias y ficciones de todo tipo en las que aparece como figura secundaria o protagonista<sup>71</sup>.

Salvo en algunas ciudades donde sus actuaciones se consideraron demasiado cortas y tuvieron una fría o tibia acogida, la prensa afirma que una buena parte de los aforos se debe a Carmencita, a la que se le reclama en muchas ocasiones para hacer varios bises. Incluso su “Aide-de Camp”, que ha refinado con el tiempo y cuyo vestido de apariencia varonil y marcial ha cautivado al público masculino desde el principio porque “despliega su belleza de forma más deliciosa que las faldas voluminosas de su vestido español”<sup>72</sup>, le proporciona ahora éxitos notables.

Aunque, a juzgar por la entrevistas y los comentarios de la prensa, Carmencita parece ser una mujer humilde y cercana en el trato, modesta en la

---

<sup>71</sup> Un ejemplo es la novela publicada en 1890 por James Ramírez. Contamos con una traducción española (Gelardo y Navarro). Es una lástima que no se haya decidido incluir la parte final del libro de Ramírez en la que se ofrecen suculentos datos biográficos y útiles reseñas de la artista. En 1839 ya se bailaba la “cachuca” en los Estados Unidos de América. La bailarina vienesa Fanny Ellsler efectuó una gira por el país entre 1840 y 1842 en el que combinaba ballet clásico, canciones inglesas acompañadas de gaitas y bailes populares españoles interpolados en piezas teatrales serias (sobre el particular, cfr. Levine, 21 y 108-109). Es muy probable que la guerra civil norteamericana produjera un corte en la transmisión del baile español, al igual que otros estilos que no se veían beneficiados por un amplio contingente migratorio sólidamente instalado en el país. Eso explicaría la razón de la recepción extrañada de su baile. El estreno de *Carmen*, la ópera de Bizet, podría haber restaurado el cordón umbilical de una moda por lo español después de la guerra, y Carmencita terminaría por fortalecerlo a finales de siglo al poner en circulación de nuevo sus bailes típicos.

<sup>72</sup> “Amusements”, *The Daily Inter Ocean*, 31-1-1893, p.4.

forma de vestir en su vida privada y poco proclive a la autocomplacencia artística<sup>73</sup>, no deja de descubrir algunos caprichos propios de las estrellas consagradas: adora las joyas, que luce con orgullo en el escenario, y se hace acompañar en sus viajes de un enorme San Bernardo al que llama “Le Grand Signor”<sup>74</sup>. Será en Milwaukee donde decida variar su repertorio. Mantendrá la cachucha que tan buenos resultados ofrece y por la que siente una especial preferencia, y sustituirá los otros dos por el vals “Santiago” y uno de corte también militar de su propia cosecha, “The Volunteers”.

Finalmente, la gira comenzó a torcerse para ella en California. Hasta el momento todo parecía haber ido sobre ruedas, excepto una huelga de empleados de los teatros en Filadelfia que puso en dificultad el estreno. Pero en Santa Bárbara no había una orquesta que interpretara la música española con solvencia y Carmencita se negó a bailar. La presión del director del teatro, que amenazó con devolver el dinero de las entradas, hizo que la artista depusiera su actitud, pero tras pasar por algunas ciudades relevantes de Colorado se produjo el mismo problema en Salida y Pueblo. Su marido, que entonces acompañaba a la artista tras finalizar su gira con *The Spanish Students*, se negó a tocar el piano en los números de la artista. Echepare adujo que sus prestaciones sólo contemplaban la dirección de la orquesta, por lo que los managers de la compañía enviaron un cable desde Nueva York anunciando el despido de ambos y el prorrateo del salario de 550 dólares semanales de la bailarina por las tres noches que no actuó hasta que expiraba su contrato a finales de la semana<sup>75</sup>. Desde el hotel Windsor de Denver, ciudad donde tenía previsto actuar, Carmencita informó de su intención de embargar la taquilla para cobrarse los días que según ella se le adeudaban<sup>76</sup>. El asunto no parece

---

<sup>73</sup> Un diario de Portland recoge un extracto de una entrevista anterior en la que Carmencita dice estar recibiendo clases de inglés y afirma: “Aunque todos son tan buenos y amables al declararme experta en mi arte, aún así no dejo pasar un día sin dedicarme a encontrar alguna mejora. Uno pensaría que mi baile todas las noches sería suficiente práctica. Yo nunca podría pensar tal cosa, y es por eso que dedico al menos tres horas todos los días a ensayar en privado mis bailes” (“Coming Attractions”, *The Morning Oregonian*, 11-4-1893, p.8).

<sup>74</sup> “Amusements”, *The Milwaukee Journal*, 25-3-1893, p.13.

<sup>75</sup> Esto hace pensar que los contratos con la artista se hicieran semanalmente, con la posibilidad de renovación en caso de no haber problemas y quizá con una variabilidad del caché en función de las ciudades que visitaban.

<sup>76</sup> “She is Kicking Now”, *Aspen Daily Times*, 24-5-1893, p.6; “Carmencita Fired”, *Charlotte Observer*, 26-5-1893, p.1

que fuera a mayores y la artista partió con su marido a Chicago en junio, con motivo de la Exposición Universal.

## 6. Las últimas actuaciones fuera de Nueva York.

A finales de octubre de 1893, y tras una breve estancia en la semana de apertura del nuevo Koster & Bial's Music Hall de Nueva York, Carmencita apareció por primera vez en Baltimore. Le seguiría, hasta finales de 1894, toda una serie de actuaciones esporádicas en las que combinó su propia aventura empresarial con contratos breves, como cabeza de cartel o como número principal de refuerzo en grandes espectáculos dramáticos. Todo un elenco de cómicos y artistas de especialidades de segunda fila, bajo el nombre de la Roger Bros. Company of Fun-Makers<sup>77</sup>, acompañarían a esta bailarina en el Howard Auditorium de la capital de Maryland. James L. Kernan, un afamado empresario teatral y hotelero de la zona, tendría que desembolsar la friolera de 1.500 \$ por una semana de sus bailes, salario que sólo se pagaba a los artistas teatrales más cotizados. Su primera actuación, en la que apareció con un crisantemo blanco en la cabeza, no pudo ser más afortunada porque los espectadores de la ciudad –dirá un crítico- “como norma, no son muy efusivos, pero mostraron holgadamente su agradecimiento ante las maravillosas capacidades de Carmencita”<sup>78</sup>.

Inmediatamente después, Eugene Tompkins, propietario y manager del Boston Theatre, contrató a Carmencita para actuar como entreacto en una versión revisada de una obra, por entonces ya muy famosa, que algunos consideran la primera comedia musical de la historia (Smith): *The Black Crook*. El aparatoso espectáculo, que llevaba casi mes y medio en la ciudad, recalaba de su larga gira en la capital de Massachussets y Tompkins necesitaba una artista de renombre para su novena semana. La empresa le reservaría un amplio espacio publicitario en los anuncios del espectáculo, muy por encima del resto de la sección de especialidades de la que, al menos a nivel funcional, formaba parte. La noche del estreno, la artista, que aparecía justo al cierre del

---

<sup>77</sup> La compañía estaba formada por The Garrison, artista de sketches cómicos; Reto, contorsionista; Speck Brothers, enanos burlescos; Emile Peare, soprano; O'Brian & Redding, cómicos; Swift & Chase, cómicos musicales; Mackie & Walker, músicos y cantantes; y The Roger Brothers, cómicos de humor étnico (*dialect comedians*). El espectáculo se cerraba con una *after-piece* titulada *Dutch Heroes*.

<sup>78</sup> “At The Theatres”, *The Baltimore Sunday Herald*, 24-10-1893, p.4.

tercer acto, tuvo que realizar cuatro bises. La crítica volvió a recalcar sus virtudes: por supuesto que se la considera una mujer bonita y que ella hace uso de ello, pero “más de la mitad del efecto que produce su bella imagen se debe a esa personalidad encantadora, igual o más que al perfecto control que parece poseer de sí misma”<sup>79</sup>.

Cuando el número de The Delina Sisters sustituyó al de Carmencita como refuerzo para *The Black Crook*, la bailarina española firmó un contrato en Chicago para actuar en The Trocadero (ilustración 9). El local, que había superado numerosos problemas económicos desde su inauguración durante la Exposición Universal del verano anterior, se disponía a cerrar sus puertas con motivo de la reconstrucción y apertura unos meses después de un nuevo edificio. Dedicado por completo a los números musicales, el manager consideró que Carmencita y Eunice Vance, una cantante de baladas inglesas de *music-hall*, lideraran el espectáculo y realizaran sus números con el acompañamiento de la famosa Sousa's Band.

Después de dos breves estancias en Brooklyn y nuevamente en Boston, dentro de un espectáculo de la Boston Theatre Vaudeville Company, en la que compartía cartel con artistas renombradas como Paquerette y Florrie West, Carmencita pasó unos meses en Nueva York. Antes, mientras estaba en el Grand opera House de Brooklyn con la comedia *A Knotty Affair*, junto a los famosísimos John C. Rice y John W. Kelly, el forzudo Eugene Sandow exhibía sus músculos en el nuevo Koster & Bial's<sup>80</sup>. En el mes de marzo de 1894, Sandow y Carmencita serían reclamados por Thomas A. Edison, aficionado impenitente al *vaudeville*, para actuar delante de un kinetógrafo en el que se considera el primer estudio cinematográfico de la historia del cine: el Black María de West Orange, en Nueva Jersey<sup>81</sup>. A estas alturas del artículo se puede adivinar la razón por la que Edison eligió a Carmencita: era una artista consagrada y, por tanto, el señuelo perfecto para la promoción de su

---

<sup>79</sup> “Carmencita at The Boston”, *Boston Daily Globe*, 31-10-1893, p.3

<sup>80</sup> “Amusements”, *The Evening World*, 15-12-1893, p.5.

<sup>81</sup> “Carmencita visitará Orange la semana que viene y se filmará una película mientras baila”, *Orange Journal*, 8-3-1894, p.5 (cit. en Musser: 95). La película está disponible en Youtube (<http://www.youtube.com/watch?v=-15jwb1ZTMA>).

kinetoscopio, ahora bajo los auspicios de la Edison Manufacturing Company. El 14 de abril se abrió al público el primer salón de kinetoscopios en el 1155 de Broadway St. Al menos desde el punto de vista comercial, acababa de empezar la industria del cine.

Quizá alentada por los ánimos que debió darle la filmación y su encuentro con Edison, la artista se atrevió a formar una compañía con el nombre, un tanto pretencioso, de Carmencita Royal Star Specialty Company, en el que se combinaban buenos números musicales de canciones y bailes, especialidades gimnástico-circenses y *gags* cómicos. *The Spanish Students* es ahora un grupo de seis músicos llamados *The Spanish Trobadours* que sólo pudo acompañarla en Filadelfia y Baltimore, a pesar del éxito cosechado. Será la última vez que Carmencita figure como la principal en la cartelera de espectáculos fuera de Nueva York (ilustración 10). Se podría decir que su imagen se está desgastando, acorde con la dinámica de rápida obsolescencia de las estrellas de la industria del entretenimiento, que los sueldos que le ofrecen no satisfacen tampoco sus expectativas porque la grave depresión económica que sufre el país desde el año anterior, el primer gran *crack* financiero en la historia del capitalismo, está también afectando de manera sensible a todo el negocio.

Sus últimas actuaciones fuera de la metrópolis se producirán desde principios del verano de 1894 dentro de un mastodóntico espectáculo al aire libre en el Forepaugh's Park de Filadelfia, capaz de albergar a más de doce mil personas. *The Destruction of Herculaneum*, que contaba la devastación de la ciudad por el Vesubio dos mil años antes, tenía un elenco de ochocientas personas con las que se representaba una acción dramática que incluía luchas de gladiadores, carreras de cuadrigas, ceremonias civiles, militares y religiosas, deportes olímpicos, castillos de fuegos artificiales y escenas de la vida y costumbres de los habitantes de Hércules la víspera de la tragedia. La representación concluía con una espectacular erupción del volcán y la destrucción de la ciudad ante un público atónito que estaba asistiendo sin saberlo al antecedente inmediato de las grandes producciones escenográficas de las películas de David W. Griffith y Cecil B. de Mille en las primeras décadas del siglo XX. Carmencita se encontraba dentro de la sección de especialidades

y había sido contratada por 350 \$ a la semana por un viejo conocido suyo de la familia Kiralfy, Arnold, el bailarín grotesco con el que había compartido cartel en *Antiope*. Al principio de su estancia, la sección de bailes se anunciaba como “Carmencita and The Big Kiralfy ballet Company”, pero poco a poco la artista fue siendo relegada a lugares mucho más discretos en los carteles. La función se prolongaría hasta finales de agosto, pero se llegó a un acuerdo con la artista para rescindir su contrato al final de la cuarta semana. En Nueva York se dice que la gente iba a menudo a la taquilla del Koster & Bial’s a preguntar por ella, pero la prensa informa que “está viviendo en Filadelfia con su marido, y haciendo viajes ocasionales a Atlantic City, donde se le ve frecuentemente conduciendo con un estilo muy pomposo y toda engalanada de diamantes”<sup>82</sup>. Un tiempo atrás había declarado que odiaba los automóviles. Será el 26 de julio en Filadelfia donde celebre, junto a un grupo de amigos de diversas nacionalidades en el Hotel Española, el que dice ser su 22 cumpleaños, cuando en realidad cumple 26<sup>83</sup>. Será allí también donde lleve a juicio a Kiralfy por anunciarla en sus carteles de *Herculaneum* cuando ya no baila en el espectáculo. Parecería que entre ella, la ciudad de Filadelfia y el apellido de los empresarios se repetía un destino común que cierra el círculo de la primera. Con los Kiralfy aparecerá allí la primera vez que actúe y con ellos allí realizará sus últimas actuaciones fuera del estado de Nueva York. Ambos encuentros se saldaron con pleitos legales.

Carmencita se despediría del público de Nueva York con una estancia de casi un mes en Koster & Bial’s a finales de otoño. La ciudad y el escenario que la habían catapultado a la fama servirían también como tributo a su marcha

---

<sup>82</sup> “Carmencita’s Whereabouts”, *The Kansas City Star*, 10-7-1894, p.4. En la época de Carmencita, el sociólogo norteamericano Thorstein Veblen realizó un estudio sobre lo que denominó el “ocio ostentoso” (*conspicuous leisure*) de las clases distinguidas como marca de estatus y como herramienta de jerarquización social. Carmencita se encuentra como artista y como mujer en una posición liminar muy problemática: es una asalariada, pero se permite la posesión de bienes alejados de un valor de uso y el consumo de formas de entretenimiento que demuestren palpablemente un “gasto improductivo del tiempo” (45). La exhibición por parte de Carmencita de joyas valiosas, la posesión de un perro y su afición por las apuestas en las carreras de caballos y los casinos evidencian un afán de emulación y una capacidad pecuniaria para permitirse, al menos en apariencia, una vida desocupada como rasgo de distinción social.

<sup>83</sup> “Carmencita acknowledges 22”, *The Morning Oregonian*, 4-8-1894, p.4; y “Gallery, Pits and Greenrooms”, *The Washington Times*, 5-8-1894, p.4. Aunque se citan en diversas noticias otras fechas de cumpleaños, creo que su fecha de nacimiento el 26 de julio de 1868 es la más fidedigna, a la espera de encontrar una partida de nacimiento que tenga la última palabra, labor difícil dado que los registros parroquiales de las iglesias de Almería fueron quemados en su mayoría durante la guerra civil española.

a Europa, que se produjo el 30 de enero de 1895. La artista española se fue sin hacer ruido y no consta que hubiera vencido el miedo al mar.

## 7. Conclusión.

Carmen Dauset no sólo fue una bailarina famosa en Nueva York sino que el alcance de su fama recorrió el país entero, desde Washington State hasta Carolina del Sur, desde Nueva York hasta las ciudades de California. Su nombre se codeó en las noticias tanto con las estrellas de *vaudeville* de la época (Cissie Loftus, Fay Templeton, Fanny Davenport, Lottie Collins, Loie Fuller...etc.), como con artistas legitimados de los teatros y salas de conciertos (Panderewky, Sarasate, Bernhardt, Modejska...etc.). Bailarina de escuela bolera sobre todo<sup>84</sup>, actuó en las giras de grandes espectáculos musicales y de *vaudeville* en teatros de toda condición y tamaño con la mayoría de los empresarios que consolidaron dicha industria a finales de siglo, y supo adecuar e incorporar bailes de su cosecha dentro de un repertorio que acabó por imponerse en gran parte del público del país, incluido una porción significativa mujeres de la alta sociedad que empezaba a atreverse a romper los viejos esquemas victorianos. Había dejado tras de sí dos retratos famosos que ahora cuelgan en las paredes del Metropolitan de Nueva York y del Museo d'Orsay de París. Con su cuñado El Rojo, organizaron la primera fiesta flamenca conocida en Norteamérica. ¿Qué le debe el cine a Carmencita? ¿Qué significado tiene su aparición en esa temprana película? ¿Qué debe el baile español a su contacto con las músicas y bailes norteamericanos como el *rag time* o el *cake walk*, y a la estética del *vaudeville* de finales del siglo XIX? ¿Qué le debe el baile español a Carmen Dauset y a la labor de otras bailarinas del mismo estilo que llegaron gracias a ella? Y, por el contrario, ¿deben algo los bailes norteamericanos a su encuentro con el baile español de la época?

Mientras nos decidimos a indagar en estos aspectos, no es mal curriculum de todos modos para una humilde mujer analfabeta de Almería que, en el país que muy pronto sería la primera potencia del mundo, se convirtió en la española más famosa, dado que Cervantes no estaba al acceso de todos y,

---

<sup>84</sup> La afirmación de Gelardo y Navarro de que Carmencita es “bailaora”, haciendo referencia a la filiación de sus bailes dentro del género del flamenco, no parece sostenerse de momento en función de la información de que dispongo.

como parece, Cristobal Colón era genovés.

Alicante, 28 de octubre de 2011

Apéndice I (Ilustraciones)

**PASSENGERS' LIST.**  
"The Passenger Act, 1852."

Total Number of Alien Passengers over 6 Years. *318*  
between 1 and 6 Yrs. *15*  
under 1 Year. *6*

**District of the City of New York, Port of New York.**

I, *G. Stenger* Master of the *S. S. AMSTERDAM* do solemnly, sincerely and truly *swear* that the following List or Manifest, subscribed by me, and now delivered by me to the Collector of the Customs of the Collection District of the City of New-York, is a full and perfect list of all the passengers taken on board the said vessel at *AMSTERDAM* from which port said vessel has now arrived, and that on said list is truly designated the age, the sex, and the calling of each of said passengers, the location of the compartment or space occupied by each during the passage, the country of citizenship of each, and also the destination or location intended by each; and that said List or Manifest truly sets forth the number of said passengers who have died on said voyage, and the dates and causes of death, and the names and ages of those who died; also of the pieces of baggage of each; also a true statement, so far as it can be ascertained, with reference to the intention of each alien passenger as to a protracted sojourn in this country. *So help me God.*

Subscribed to this *Aug 17<sup>th</sup> 1891* List of Manifest of all the Passengers taken on board the *S. S. AMSTERDAM* whereof *G. Stenger* is Master, from *AMSTERDAM* burthen *2601* tons.

NO.	NAME	AGE		SEX	CALLING	The country of which they are citizens.	Detailed destination or location.	Date and cause of death.	Location of compartment or space occupied.	Number of pieces of baggage.	Whether or not subject to military or police regulations.
		Years.	Months.								
1	<i>Louis Orlion</i>	<i>46</i>		<i>m</i>	<i>agent</i>	<i>U. S. of America</i>	<i>U. S. of America</i>		<i>first cabin</i>	<i>3</i>	<i>P. S.</i>
2	<i>Anna</i>	<i>38</i>		<i>f</i>	<i>housewife</i>						
3	<i>Louis</i>	<i>9</i>		<i>m</i>							
4	<i>Duke W. West</i>	<i>38</i>		<i>m</i>	<i>mechanic</i>						
5	<i>San Williams</i>	<i>36</i>		<i>f</i>	<i>none</i>						
6	<i>Anna</i>	<i>10</i>		<i>f</i>							
7	<i>Ana Carmencita</i>	<i>23</i>		<i>f</i>		<i>Spain</i>		<i>1 2</i>		<i>3</i>	
8	<i>Pedro Piaras</i>	<i>24</i>		<i>m</i>	<i>artist</i>						
9	<i>Alain</i>	<i>22</i>		<i>f</i>	<i>none</i>						

Ilustración 1. Lista de pasajeros en el que figuran, con los números 7, 8 y 9, los nombres de Carmencita y el matrimonio Piaras. Passenger List of Vessels arriving at New York, New York 1820-1897 (National Archives, Washington DC, Microfilm Serial M237; Microfilm Roll 537; List Number 1116).

*2nd class cabin Passengers.*

<i>57</i>	<i>V. Pelline</i>	<i>S. I.</i>	<i>46</i>	<i>m</i>	<i>Spain</i>	<i>U. S. A.</i>	<i>2nd. cabin</i>		<i>1st. class</i>	<i>1</i>	<i>Algeria</i>
<i>58</i>	<i>V. Huzi</i>	<i>Pr.</i>	<i>38</i>	<i>m</i>	<i>Sw.</i>	<i>Sw.</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>2</i>	<i>Algeria</i>
<i>59</i>	<i>V. Calazza</i>	<i>Magyar</i>	<i>35</i>	<i>m</i>	<i>Magyar</i>		<i>2nd. cabin</i>			<i>5</i>	
<i>60</i>	<i>V. S.</i>	<i>Estonia</i>	<i>45</i>	<i>f</i>	<i>none</i>		<i>2nd. cabin</i>			<i>4</i>	<i>Spain</i>
<i>1</i>	<i>V. Rossmory</i>	<i>Irish</i>	<i>30</i>	<i>m</i>	<i>Irish</i>	<i>French</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>5</i>	<i>Spain</i>
<i>2</i>	<i>V. Rossmory</i>	<i>Ch.</i>	<i>47</i>	<i>m</i>	<i>Irish</i>	<i>Irish</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>5</i>	<i>Spain</i>
<i>3</i>	<i>V. S.</i>	<i>C.</i>	<i>33</i>	<i>f</i>	<i>Irish</i>	<i>Irish</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>1</i>	<i>Spain</i>
<i>4</i>	<i>V. Grau y Mora</i>	<i>Span.</i>	<i>24</i>	<i>m</i>	<i>Spanish</i>	<i>Spanish</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>1</i>	<i>Spain</i>
<i>5</i>	<i>V. Rosario</i>	<i>Irish</i>	<i>20</i>	<i>f</i>	<i>Irish</i>	<i>Irish</i>	<i>2nd. cabin</i>			<i>1</i>	<i>Spain</i>

Ilustración 2. Antonio Grau y Mora, Rojo El Alpagatero, llegó a la Isla de Ellis con un pasaje de segunda clase procedente de Le Havre. Figura en la lista con el número 64. Passenger List of Vessels arriving at New York, New York 1820-1897 (National Archives, Washington DC, Microfilm Serial M237; Microfilm Roll 584, Record Group 36).

**NEW PARK THEATRE**  
COR. BROAD AND FAIRMOUNT AV.  
L. FLEISHMAN, Proprietor and Manager

Popular Matinee Wed. and Sat. at 2 P. M.  
Every Evening at 8 P. M.

COMMENCING TO-MORROW EVENING,  
Direct from Niblo's Garden, New York,

BOLOSSY  
KIRALFY'S  
**ANTIOPE**  
Beautiful Ballet Extravaganza

Indorsed by the Entire New York Press.

A host of Novel European Specialties are introduced.

**CARMENCITA,**  
The Revolving Spanish Dancer.

Miss Alice Gilbert | Mr. Arnold Kiralfy  
The Charming Gaiety | The Dazzling Grotesque Dancer.

Mons. & Mme. Pizarro | Mlle. Francesca Paris  
The Wonderful Spanish | The Youthful Premier Athlete.

250—PEOPLE IN THE PRODUCTION—250

RESERVED SEATS.

ADMISSION 25 and 50c.	50c.	ADMISSION 25 and 50c.
	\$1.50 and \$1.50	

On sale at Hisset's, 1119 Chestnut st., and at the Box Office of the Theatre.

**Ilustración 3.** Anuncio publicitario de la estancia de *Antiope* en Filadelfia. Carmencita empezaba a despuntar entre el elenco dentro de una gira que parecía comenzar con buen pie (*The Philadelphia Record*, 6-10-1889, p.5)

**HARPER'S WEEKLY**  
JOURNAL OF CIVILIZATION

NO. XXXV—No. 101  
NEW YORK, SATURDAY, JUNE 14, 1890

L. CARMENCITA.—From the Picture by John K. Sargent.—(See Page 97.)

**Ilustración 4.** Portada del *Harper's Weekly* en el que aparece el famoso cuadro de J. Singer Sargent, que ahora se exhibe en el Museo d'Orsay de París. (14-6-1890).

**BOYD'S NEW THEATRE**  
17th and HARNEY STREETS.  
The Handsomest and Safest Theatre in America.

Monday, Tuesday and Wednesday,  
October 5th, 6th and 7th,  
Matinee Wednesday.

**CARMENCITA**  
A GOOD SEAT for 50 Cts

THE EMPRESS OF DANCE,

Assisted by the World Renowned Spanish Students And a Complete Cast.

PRESENTING FOR SUPPER ONE-ACT OPERETTA,  
"THE LOVELY GALATEA,"  
AND OPERETTAS COMIC OPERA,  
"LOVE BY LANTERN LIGHT."

Under the Management of KOSTER & BIAL.

PRICES—PARQUET AND PARQUET CIRCLE, 75c and \$1; BALCONY, 50c and 75c; GALLERY, 25c.

**Ilustración 5.** La artista actuó con The Spanish Students en Omaha en 1891. En el medio oeste del país no siempre se comprendió su baile (*The Omaha Daily Bee*, 4-10-1891, p. 7).

**AMUSEMENTS OPERA HOUSE**

TRIUMPHANT SUCCESS—SIXTH WEEK.

Deshon Opera Co.

MONDAY---"ERMINIE."

The World's Most Famous Danseuse,  
**CARMENCITA!**

Accompanied by the Noted Spanish Students, Also, Signorita Gautier, The March of the Amazons and Other Great Features Monday Night!

Reserved seats—50 cents; prices, 15c to 50c.

**Ilustración 6.** En el verano de 1892, Carmencita obtuvo un éxito rotundo en Atlanta. Frank Deshon la contrató para su gira de verano por el sur del país (*The Atlanta Constitution*, 26-6-1892, p.14).

**CARMENCITA,**  
AT CHICKERING HALL.

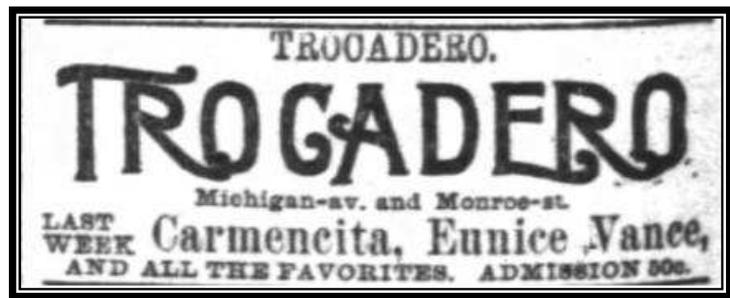
Great Spanish concerts. Return of the famous Carmencita, supported by the renowned artists, Senor A. Anton, the famous tenor; Senora Blanchi di Florio, Senor Garcia, Senor Luis Espina and the great novelty of the day, the genuine Andalusian Song, presented for the first time in New York by the famous Andalusian cantator, Antonio Grau, in  
"LAS VENTAS DE CARDENAS,"  
on the 5th (Saturday), 12th (Thursday) and 13th (Saturday), October, 1892.

THE SPECTACLE WILL BE SPANISH THROUGHOUT.

**Ilustración 7.** Anuncio del *New York Herald* en el que aparece Carmencita y su cuñado Antonio Grau, conocido en los ambientes flamencos como Rojo el Alpargatero. Será la primera fiesta flamenca de artistas conocidos ofrecida en los Estados Unidos (6-10-1892, p.13).



**Ilustración 8.** Carmencita actuó por primera vez en Nueva Orleans en las interpolaciones de una comedia titulada *The Prodigal Father*, de Glen MacDonough (*The Daily Item*, 26-2-1893, p. 3).



**Ilustración 9.** Carmencita actuó en The Trocadero, Chicago, a finales de noviembre de 1894 con motivo del cierre del local (*The Daily Inter Ocean*, 26-11-1893, p. 16).



**Ilustración 10.** Carmencita bailó en el Holliday Street Theatre de Baltimore en mayo de 1894. Sería su última estancia con una compañía bajo su nombre (*The Sunday Herald*, 20-5-1894, p. 7).

## Apéndice II

### Tabla cronológica de las giras de Carmencita fuera de la ciudad de Nueva York (En archivo aparte)

[http://www.elumiere.net/exclusivo\\_web/carmencita/carmencita\\_on\\_the\\_road\\_apen dice.php](http://www.elumiere.net/exclusivo_web/carmencita/carmencita_on_the_road_apen dice.php)

#### Bibliografía

- Álvarez Barrientos, J. y A. Romero Fernández (ed.) 1998. *Costumbrismo andaluz*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Bennahum, Ninotchka. 2009. *Antonia Mercé, “La Argentina”. El flamenco y la vanguardia española*. Global Rythm Press.
- Brogan, Hugh. 1999. *The Penguin History of the USA*. London: Penguin.
- Chao, Ramón. 2005. *La pasión de La Bella Otero*. Barcelona: Seix Barral.
- Dyer, R. 2001. *Las estrellas cinematográficas*. Barcelona: Paidós [1979].
- Gelardo, José. 2007. *El Rojo el Alpargatero, flamenco*. Córdoba: Almuzara.
- Gelardo, José y José Luis Navarro. 2011. *Carmencita Dauset, una bailaora almeriense*. Almería: La Hidra de Lerna/Diputación de Almería.
- Hernández Jaramillo, José Miguel. 2002. *La música preflamenca*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Hidalgo Gómez, Francisco. 2010. *Carmen Amaya*. Barcelona: Carena.
- Barker, Barbara M. (ed.). 1998. *Bolossy Kiralfy. Creator of Great Musical Spectacles. An Autobiography*. Ann Harbor/London: UMI Research Press.
- Levine, Lawrence W. 1988. *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge y Londres: Harvard UP [2002].
- Martí, José. 1995. *En un domingo de mucha luz*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Musser, Charles. 1997. *Edison Motion Pictures, 1890-1900. An Annotated Filmography*. New York: Smithsonian Institution Press.
- Navarro, José Luis. 2010. “Algunas novedades en torno a La Cuenca”. *La Madruga. Revista de investigación sobre flamenco*, nº 2: 1-24.

- Paris, Carmen y José Bayo. 1997. *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Posadas, Carmen. 2008. *La Bella Otero*. Booket.
- Ramirez, James. 1890. *Carmencita. The Pearl of Seville*. New York: Press of the Law and Trade Printing Co.
- Peiss, Kathy. 1986. *Cheap Amusements. Leisure in Turn-of-The-Century New York*. Fidadelfia: Temple UP.
- S. D. Travis. 2005. *No Aplausse – Just Throw Money*. New York: Faber and Faber.
- Serrano, Maria Victoria. 2003. *La danza española. Escuela Bolera*. Madrid: Esteban Sanz Martínez.
- Sevilla, Paco. 1999. *Queen of the Gypsies. The Life and Legend of Carmen Amaya*.
- Smith, Cecil. 1950. *Musical Comedy in America*. New York: The Colonial Press.
- Snyder, Robert W. 1989. *The Voice of the City. Vaudeville and Popular Culture in New York*. Chicago: Ivan R. Dee.
- Steingress, Gerhard. 1989. “La aparición del flamenco en el teatro jerezano del siglo XIX”. En *Dos siglos de flamenco*. Actas de la Conferencia Internacional. Jerez de la Frontera: Fundación Andaluza de Flamenco, pp. 106-116.
- \_\_\_\_\_. 2006. *Y Carmen se fue a París*. Córdoba: Almuzara.
- Veblen, Thornstein. 1998. *The Theory of the Leisure Class*. New York: Penguin Books [1889].
- Ware, W. Porter y T. C. Lockhard, Jr. 1980. *P. T. Barnum Presents Jenny Lind: The American Tour of the Swedish Nightingale*. Baton Rouge: Lousiana State UP.
- Weber, Max. 1999. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Madrid: Istmo.
- Wertheim, A. F. 2006. *Vaudeville Wars*. New York: Palgrave MacMillan.