
LAS ESCULTURAS-JOYAS MÁGICAS DE CAROLE RAMIS: AMULETOS EMOCIONALES DEL MÁS ALLÁ EN LA ESPAÑA DE LOS AÑOS SETENTA

Ana Belén Feijó Valencia

Investigadora independiente

Resumen: Este artículo analiza la producción artística de Carole Duschanek, más conocida como Carole Ramis, figura singular de la alta sociedad barcelonesa de los años setenta cuya obra osciló entre la escultura en metal, la joyería artística y el estudio del más allá. Sus piezas, concebidas como talismanes con poderes protectores, condensaron afectos colectivos como la búsqueda de suerte y la esperanza en tiempos de transición política y social. A través del examen de su proceso creativo y de su recepción mediática, así como de las estrategias de legitimación que articuló como artista mujer y de la circulación de sus joyas en el mundo del lujo y la celebridad, este texto propone una aproximación a su obra como mediadora entre arte y espiritualidad alternativa. Aunque fue marginada de los relatos hegemónicos, su propuesta constituye un caso significativo para repensar los vínculos entre estética, emoción e interés por lo invisible durante la Transición en España.

Palabras clave: RAMIS, CAROLE (1923-2006); JOYERÍA ARTÍSTICA; ESCULTURA; ESOTERISMO; ARTE AÑOS 70

THE MAGICAL SCULPTURAL-JEWELS OF CAROLE RAMIS: EMOTIONAL AMULETS FROM BEYOND IN 1970S SPAIN

Abstract: This article analyzes the artistic production of Carole Duschanek, better known as Carole Ramis, a singular figure in Barcelona's high society of the 1970s whose work oscillated between metal sculpture, artistic jewelry, and the study of the beyond. Her pieces, conceived as talismans with protective powers, condensed collective emotions such as the pursuit of luck and hope during times of political and social transition. By examining her creative process and media reception, as well as the strategies she developed to legitimize herself as a woman artist and the circulation of her jewels in the world of luxury and celebrity, this text approaches her work as a mediation between art and alternative spirituality. Although marginalized from canonical narratives, her practice constitutes a significant case for rethinking the connections between aesthetics, emotion, and the fascination with the invisible during Spain's Transition.

Keywords: RAMIS, CAROLE (1923-2006); ARTISTIC JEWELRY; SCULPTURE; ESOTERICISM; 1970's ART

CAROLE DUSCHANEK-EN ESKULTURAK-BITXI MAGIKOAK: BESTE MUNDUKO KUTUN EMOZIONALAK MILA BEDERATZIEHUN ETA HIRUROGEITA HAMARREKO HAMARKADAKO ESPAINIAN

Laburpena: Artikulu honek Carole Duschane (Carole Ramis izenez eza-gunagoa) artistaren ekoizpen artistikoa aztertzen du. Bartzelonako hirurogeita hamarreko hamarkadako goi-mailako gizarteko figura berezia da Duschane, zeinaren lana metalezko eskulturaren, bitxigintza artistikoaren eta beste munduaren azterketaren bidegurutzean kokatzen baita. Haren piezek, talisman babesle gisa sortuak, afektu kolektiboak laburbildu zituzten –esate baterako, zortearen eta itxaropenaren bilaketa– trantsizio politiko eta sozialeko garai batean. Aztertuz, alde batetik, Duschane-en prozesu sortzailea eta haren lanek hedabideetan izan zuten oihartzuna eta, bestetik, emakume artista izanik baliatu zituen legitimazio-estrategiak eta nola mugitu ziren haren bitxiak luxuaren eta pertsona famatuen munduan, artikulu honek haren lanera hurbildu nahi du, zeina ageri baita artearen eta espiritualtasun alternatiboaren arteko bitartekari gisa. Kontakizun hegemonikoetatik baztertua izan bazen ere, Duschane-en proposamen artistikoa interesgarria da Espainiako trantsizioan estetikaren, emozioaren eta ikusezinarekiko interesaren artean gertatutako loturak aztertzeko.

Gako-hitzak: RAMIS, CAROLE (1923-2006); BITXIGINTZA ARTISTIKOA; ESKULTURA; ESOTERISMOA; 70EKO HAMARKADAKO ARTEA

Feijóo Valencia, Ana Belén. 2025. «Las esculturas-joyas mágicas de Carole Duschane: Amuletos emocionales del más allá en la España de los años setenta». *AusArt* 14 (1): xx-xx. <https://doi.org/10.1387/ausart.27803>

1. Introducción

A comienzos de la década de 1970, en el ambiente de la alta sociedad barcelonesa empezó a adquirir gran popularidad una figura muy singular cuyo nombre, sin embargo, fue quedando relegado al olvido: Carole Duschanek, de origen vienés, más conocida como Carole Ramis (fig. 1). Formada en bellas artes en Viena, llegó a España en los años cuarenta como integrante de la popular compañía de danza Los Vieneses y, tiempo después, contrajo matrimonio con un empresario mallorquín llamado Andrés Ramis Vanrell, de quien tomó el apellido.



Figura 1. Retrato de Carole Ramis. Fuente: *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, 30 de abril, pag. 16

Tras **enviuvar** en 1963, Ramis mantuvo una activa presencia en los círculos sociales más exclusivos de la época –frecuentando clubes privados, asistiendo a veladas en el Liceo o participando en actividades propias de la burguesía como el golf– Su trayectoria vital dio un giro inesperado hacia finales de los sesenta, cuando decidió adentrarse en el ámbito del esoterismo y el contacto con lo paranormal. Entonces desarrolló una intensa labor de investigación y teorización sobre la posible existencia de vida extraterrestre y experimentó con modernos dispositivos destinados a la exploración de lo sobrenatural, especialmente aquellos concebidos para registrar supuestas voces procedentes del más allá. Su intensa dedicación a estos intereses le permitió consolidarse como una figura de referencia en el ámbito, impartiendo cursos y conferencias que atraían tanto a curiosos como a especialistas.

Paralelamente, Ramis retomó su faceta artística, y lo hizo a través de la escultura en metal y el diseño de joyas. Sus piezas destacaron, no solo por su valor estético, sino también por la fuerte carga emocional que la artista les atribuía, al considerarlas portadoras de energías cósmicas, magia o poderes protectores. Esta fusión entre arte y misticismo dotaba a sus creaciones de un carácter singular puesto que, por un lado, eran apreciadas en el ámbito artístico por su calidad formal –circulaban en escaparates de galerías y revistas– pero, al mismo tiempo, al ser concebidas como talismanes o mediadores con realidades invisibles, también participaban de una dimensión performativa y mágica.

Como es sabido, la década de 1970 estuvo marcada por grandes transformaciones culturales y sociales: en el ocaso del franquismo y la apertura hacia la democracia, creció la urgencia de renovar imaginarios colectivos, prácticas artísticas y sistemas de creencias impuestos. Tras años de censura y aislamiento, la vanguardia española buscó conectar con los debates internacionales, explorando el arte conceptual, el pop o las prácticas performativas. En este contexto, cuestiones como lo esotérico, las espiritualidades alternativas o la fascinación por el cosmos, ofrecieron nuevas maneras de imaginar el futuro, y el impacto de los avances científico-tecnológicos, amplió el horizonte de lo posible.

La carrera espacial y la llegada del hombre a la luna reforzaron la convicción de que lo desconocido podía ser explorado e incluso conquistado, mientras que el desarrollo de nuevos medios de comunicación o registro sonoro y visual, abrieron vías inéditas de percepción y representación. Ese mundo de exploración de lo invisible nutrió disciplinas como la parapsicología –el estudio de fenómenos paranormales– o la ufología –centrada en experiencias vinculadas a los OVNIS–, campos en los que Carole Ramis llegó a adquirir una destacada presencia como experta.

La difusión de este universo de ideas se consolidó a través de publicaciones especializadas. Revistas como *Stendek* –boletín del Centro de Estudios Interplanetarios de Barcelona, del que Ramis fue socia una breve temporada– o *Karma-7* –donde llegó a publicar algunos de sus textos¹–, ofrecían un espacio de evasión, reflexión y aprendizaje que contrastaba con la rigidez moral del régimen anterior (Cabria García 1993). Ese clima de fascinación por lo extraterrestre se proyectó también en el arte y la cultura popular a nivel internacional (Moffitt 2006): artistas como Margaret Keane o Ed Emshwiller imaginaron representaciones alienígenas en pintura, mientras que el cine llevó este contacto a un público masivo con títulos como *Close encounters of the third kind* (1977) o *Alien: The eight passenger* (1979), que moldearon el imaginario colectivo (González Fierro Santos 2005). En paralelo, la moda también absorbió esta estética: diseñadores como Paco Rabanne, Pierre Cardin o André Courrèges incorporaron materiales industriales y formas geométricas inspiradas en la era espacial, a menudo con un trasfondo de espiritualidad y misticismo (Chang 2022).

Pese a ser una gran representante de estas tendencias en el contexto español, la figura de Ramis fue, con el tiempo, reducida al recuerdo de una excentricidad que habitó en los círculos de la burguesía barcelonesa, y su nombre se desvaneció. Solo después de su fallecimiento en 2006 se iniciaron algunos intentos por recuperar su legado. En 2007, Televisió de Catalunya le dedicó el documental *El cas Charlotte Duschanek*, que seguía el rastro de unas viejas fotografías encontradas en un mercadillo junto con el resto de sus pertenencias. Al año siguiente, el físico y documentalista Jordi Ardanuy publicó una reseña biográfica en *Papers d'Ovnis*, que más tarde amplió en el libro *Carole Ramis. Una dona singular* (2019); pero a pesar de estas iniciativas, su producción artística todavía no ha sido objeto de un análisis específico.

El estudio de las joyas y esculturas de Carole Ramis permite comprender cómo ciertos objetos canalizaron emociones colectivas –misterio, deseo de protección o esperanza– en la España de la Transición. En las líneas siguientes se presentará una breve aproximación al proceso creativo de la artista, y a la manera en que sus piezas se insertaron en el mercado, atendiendo tanto a su materialidad como a su dimensión afectiva. También se analizará su recepción y circulación en la sociedad española, con especial atención a su difusión entre actores, cantantes o toreros famosos, así como a la influencia que las convenciones sociales de la década de 1970 ejercieron en la construcción de la identidad artística femenina en su caso.

En este sentido, resulta pertinente situar la figura de Carole Ramis dentro de toda una genealogía de artistas mujeres que, a lo largo de los siglos XIX y XX, también exploraron los vínculos entre arte, espiritualidad y conocimiento esotérico. Podríamos destacar a figuras como Hélène Smith, una médium suiza en contacto con el más allá; Georgiana Houghton, Ethel Le Rossignol o Anna Mary Howitt, igualmente vinculadas a prácticas de carácter espiritualista; y en el ámbito español, encontramos casos como el de la catalana Josefa Tolrà i Abril, autora de obras realizadas en estado de trance, entre otras (Bonet Julve & González Madrid 2024)².

2. Mediación y creatividad: La renuncia a una autoría completa

La irrupción pública de Ramis en el panorama artístico español llegó con sus primeras exposiciones en galerías barcelonesas, hecho que sorprendió a la prensa, que hasta entonces la había retratado únicamente como una «dama alta, rubia» que no había «perdido por completo su acento vienés» sin sospechar su faceta artística (Malagrida 1971, 20). Su debut, con una muestra de esculturas en estaño inaugurada en octubre de 1971 en la galería Grifé y Escoda, desconcertó al público por el contraste entre una trayectoria vital marcada por los hábitos de su clase social y la súbita revelación de una vocación creadora (ibid.). El discurso periodístico incidía habitualmente en esa aparente contradicción, reproduciendo un patrón histórico muy recurrente

en la recepción de las mujeres artistas: representarlas como excepciones y dirigirse a ellas con galantería antes que prestar atención crítica a su obra (Rodrigo Villena 2017).

Lejos de exhibir sus piezas como meros objetos ornamentales, Carole Ramis las presentaba como portadoras de energías protectoras. Su producción trascendía el interés estético: era, ante todo, un medio en el que la materia se convertía en depositaria de afectos y fuerzas invisibles. Este hecho principal implicó que, en el plano público, la escultora emitiese un discurso un tanto contradictorio sobre su autoría. Por un lado, subrayaba la profesionalidad de su trabajo: insistía en que había invertido años de práctica con el estaño y que buscaba la disciplina cotidiana para aprender a trabajar el metal, con una clara voluntad de legitimar su experiencia en las bellas artes. No obstante, esa afirmación convivía con otra dimensión más difícil de encajar en los parámetros habituales de legitimación del sistema artístico, que remitía al origen mismo de sus obras.

En sus intervenciones, la artista sostenía que las creaciones le eran «dictadas» y, cuando se le preguntaba por el origen de esa supuesta voz, respondía que provenía de «los espíritus superiores» (Pla García 1973). De este modo, trasladaba la autoría de su obra hacia una mediación con fuerzas externas e invisibles. Esta cuestión pudo ser fundamental en un contexto en el que la autonomía creativa de las mujeres todavía era difícilmente reconocida. El hecho de apelar a una inspiración trascendente constituía, de alguna manera, una estrategia de legitimación; ya que así se atenuaba la transgresión que implicaba presentarse como artista en sentido pleno –más aun tratándose de una viuda perteneciente a la alta sociedad–. Sin embargo, todo ello reforzaba la representación de la artista como un canal pasivo más que como una creadora autónoma.

La trayectoria artística de Carole Ramis estuvo marcada por una tensión constante entre la figura de la especialista y la renuncia a la especialización; entre el rigor técnico y la mediación espiritual. En este sentido, la dimensión económica de sus joyas fue objeto de debate recurrente, pues en ellas se manifestaba un dilema análogo entre espiritualidad y mercado.

Cabe señalar que dicha dimensión económica resulta aún difícil de delimitar. La propia artista afirmaba no cobrar por las cargas psíquicas incorporadas a sus piezas y sostenía que su sustento provenía de «unas pequeñas rentas» heredadas de su difunto esposo (Pla García 1973). Esta posición la alejaba del perfil de creadora profesionalizada y la situaba en un terreno ambiguo respecto a los procesos de mercantilización. Asimismo, se sabe que algunas de sus obras fueron obsequiadas a personajes famosos, lo cual ayudó a su difusión y prestigio. No obstante, el hecho de que las piezas fueran exhibidas en galerías y circularan en ámbitos vinculados al lujo, indica su participación en las dinámicas propias del mercado del arte, donde la visibilidad social y el reconocimiento operaban como capital de valorización económica.

La falta de documentación precisa sobre las condiciones de transacción impide reconstruir con claridad los mecanismos de su comercialización, pero, aun así, resulta pertinente retomar la noción de ‘singularidades’ desarrollada por Lucien Karpik (2010), entendida en un sentido amplio. Las joyas de Ramis pueden considerarse singularidades en tanto que su valor no se definía por el precio –cuando lo hubiera– ni por la utilidad material asociada al decorativismo, sino por mediaciones sociales, afectivas y simbólicas, en su caso: el aura que se les atribuía o la legitimidad mágica conferida. Por lo tanto, aun sin un estatuto económico claramente definido, las piezas de Ramis se leen como objetos singulares en un espacio intermedio entre el arte, el lujo y la magia.

3. El proceso creativo: La resignificación mágica de la materia

El repertorio de Ramis incluía esculturas de formato medio y piezas portátiles –colgantes, anillos, medallones o cofres–, en un terreno híbrido entre la escultura, la joyería artística y los amuletos con valor simbólico o protector. A pesar de la popularidad de la que gozó en su momento, actualmente su obra es muy poco conocida: no existe un catálogo razonado o libros específicos, y en muchos casos ni siquiera sabemos cómo eran sus piezas. La información disponible es fragmentaria y procede sobre todo de fotografías en prensa –como el *gallo incrustado con amatistas*, el *pez tallado en cristal de roca* o los *retablos solares* (Llull 1972, 6) (figs. 2 y 3)–, además de obras que aparecen de manera aislada en subastas o anticuarios. Esta dispersión dificulta una visión de conjunto y resalta la necesidad de recopilar, archivar y organizar retrospectivas que permitan acercarse mejor a su universo creativo.

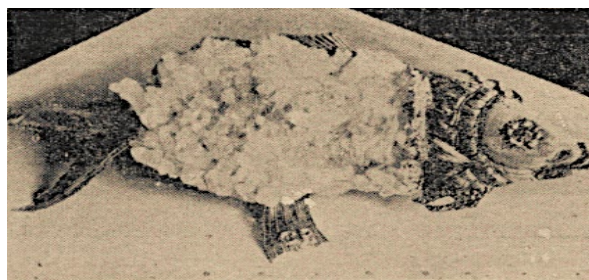


Figura 2 [izquierda]. Carole Ramis posando con sus esculturas. Se observan «El gallo» y «Retablo solar» (en Llull 1972, 6)

Figura 3 [derecha]. «Pez incrustado con piedras». Carole Ramis (en Llull 1972, 6)

Aun así, esta carencia no impide reconocer algunos rasgos constantes de su producción, entre ellos la centralidad atribuida a la elección de materiales, concebida como punto de partida simbólico y espiritual de cada creación. La propia artista lo explicaba de la siguiente manera:

Mi materia son las piedras y el metal. Partiendo de la piedra creo una figura que puede ser desde un anillo hasta algo completamente abstracto. Uso piedras nobles o antiguas: ágatas, azafatas, cristal de roca o materiales procedentes de excavaciones arqueológicas. Como metales uso preferentemente el estaño y la plata (Llull 1972, 6).

Estas palabras permiten entender hasta qué punto el material no era para ella un mero soporte, sino el núcleo emocional y simbólico de la obra. En otra entrevista, amplió esta idea atribuyendo significados específicos a ciertas piedras: el ágata simbolizaba la longevidad, el rubí la imaginación creadora y el ópalo el amor (Cladera 1977, 5). La materia, así, se concebía como conductora de un valor afectivo y trascendente, con una función concreta sobre quienes poseían o portaban la pieza final.

En la figura 4 se muestra una caja de plata sobredorada firmada en la base, con piedras en cabujón, asas de hueso y tapa calada de jadeíta. En este caso, el uso del hueso y de piedras semipreciosas refuerza la concepción de la materia como vehículo de energía y significado, al tiempo que, la firma, subraya la voluntad de autoría y la singularidad espiritual de la pieza.



Figura 4. Caja de plata sobredorada de ley 915 con piedras en cabujón, asas de hueso y tapa calada de jadeíta. Carole Ramis. <https://acortar.link/bxJKKg>

También resulta especialmente significativa la preferencia que tenía Ramis por materiales con historia o procedentes de la antigüedad. Lo que valoraba en ellos no era únicamente su aspecto formal, sino la carga temporal y simbólica que llevaban consigo. Esta elección se acerca a lo que Jean Baudrillard llamó la mitología del «objeto antiguo», entendida como el impulso por recuperar los orígenes y, al mismo tiempo, la búsqueda de una autenticidad irrepetible (Baudrillard 1969, 83-93). Al incorporar fragmentos vinculados a tiempos remotos o al cosmos, sus joyas ganaban densidad simbólica y proyectaban la materialidad hacia un horizonte de trascendencia. Ella misma resumió su planteamiento sobre el tema en la siguiente frase:

«en lo pretérito busco mi impulso hacia el futuro. Realmente lo que más me interesa es lo que está más allá» (Llull 1972, 6).

La elección de piedras, metales y materiales antiguos respondía a algo más que a un criterio estético, pues eran elementos capaces de evocar lo originario –la tierra, la naturaleza, la antigüedad, el universo– y de garantizar la autenticidad a través de la singularidad material. Sus esculturas-joya mantenían así un vínculo constante entre pasado, presente y futuro; y ofrecían a quienes las portaban una experiencia cargada de memoria, afecto y espiritualidad.

4. La materialidad mágica y su recepción emocional

Los medios de la época difundieron diversas anécdotas que reforzaban el carácter mágico que Ramis atribuía a sus joyas. Una de las más comentadas fue la de una piedra lunar engastada en oro, zafiros y rubíes, que la artista relataba así:

De aspecto algo insignificante pero misterioso. Después de una exposición me la querían quitar; con excusas me la quitaron con el pretexto de analizarla. Yo sabía entonces y sé ahora que esta joya no la venderé nunca, ya que es mi propio talismán para mi propia suerte. El caso es que, cuando me devolvieron la piedra lunar, vi atónita que habían quedado estampados –como fundidos– mis iniciales en la misma piedra. Una C.R. y la piedra es por su calidad imposible de grabar con algo físico o material (Cladera 1977, 5).

Episodios como este consolidaban la percepción de sus piezas como objetos con un aura sobrenatural. Se las describía como talismanes protectores que ayudaban a canalizar energías y condensar afectos: esperanza, suerte o promesa de protección, se transferían a quienes las portaban.

Esta dimensión mágica se hizo muy visible en la esfera pública, ya que las joyas de Ramis circularon incluso entre figuras destacadas del *star system* español de la época. La prensa recogió, por ejemplo, el obsequio de una escultura en estaño titulada *«Las manos de Eurídice»* al actor Enrique Guitart³ (fig. 5), uno de los nombres más reconocidos del teatro y el cine nacional. También trascendió que la cantante Concha Márquez Piquer –hija de la célebre Conchita Piquer– había adquirido una joya de Ramis para su esposo, el torero Curro Romero. Este la convirtió en su talismán personal: «nunca se la quita, incluso se baña en el mar con ella», aseguraba Márquez Piquer según la artista, quien llegó a atribuir parte del éxito de Romero en la Feria de Sevilla –cuando cortó todas las orejas– a la protección de aquella pieza (Cladera 1977, 5).



Figura 5. Carole Ramis obsequiando a Enrique Guitart con su obra «*Las manos de Euridice*». *Diario de Burgos*, 17 feb. 1971, pág. 24

Las joyas de Ramis atrajeron la atención de numerosas figuras públicas de la España de la época. También destaca el caso de la pintora Maruja Mallo, que tenía anotada la dirección de Ramis en su archivo personal y conocía muy bien su proyecto⁴. Este detalle resulta significativo, ya que, en su última etapa, Mallo realizó una serie pictórica dedicada a naves espaciales y objetos voladores: «*Los viajeros del éter*». La coincidencia sugiere que Ramis pudo haber sido una referencia fundamental –directa o indirecta– en relación con el imaginario cósmico y las búsquedas vinculadas al más allá que marcaron la obra final de la pintora.

Las piezas de Ramis se entienden como objetos mediadores entre la emoción individual y la experiencia colectiva, idea que puede relacionarse con algunas propuestas contemporáneas sobre la teoría de los afectos, que exploran la forma en que las emociones circulan, se contagian y se inscriben en los cuerpos y los objetos. Teresa Brennan (2004), por ejemplo, ya estudió la manera en que las energías emocionales se transmiten entre los individuos y su entorno; y Sara Ahmed (2004) hizo hincapié en cómo los afectos se adhieren a las superficies y configuran redes de sentido compartidas. Desde esta perspectiva, puede apreciarse que la artista articuló una estética afectiva en la que la materialidad –las piedras, los metales– actuaba como vehículo de energías que desbordaban la mera contemplación.

5. Conclusiones

Su presencia en los mismos ambientes artísticos y culturales que figuras como Maruja Mallo –con quien compartía la fascinación por lo esotérico, lo cósmico y lo invisible–, así como su relación con cantantes, actores o toreiros, revela que la producción de Carole Ramis trascendió los límites de los círculos de la alta burguesía barcelonesa y del mero entretenimiento. Su obra se inserta en un marco más amplio de prácticas desarrolladas en el tardofranquismo, donde proliferaron exploraciones en torno al espacio, lo inmaterial y las formas alternativas de espiritualidad.

En este contexto, sus esculturas-joya dieron forma a afectos y anhelos colectivos: la necesidad de protección, la búsqueda de trascendencia o la esperanza en un tiempo marcado por la transición política y social tras décadas de dictadura. Aunque Ramis no llegó a ocupar un lugar central en el relato hegemónico del arte, su propuesta respondía a una demanda de sentido vital y espiritual que no encontraba cauce en los lenguajes dominantes. Para muchos, su obra era un canal de conexión con lo invisible, lo ritual y lo espiritual.

La recepción mediática, a menudo teñida de ironía o burla hacia sus creencias en lo sobrenatural, contrasta con la coherencia de su discurso. Ramis entendía la magia, no como superstición, sino en el sentido original de ‘magisterium’ (Cladera 1977, 5): un saber legítimo sobre el orden del universo. Este posicionamiento la vinculaba con una disciplina de ciencias alternativas en donde arte, espiritualidad y conocimiento formaban parte de un mismo proyecto.

El paso del tiempo hizo que su figura fuese objeto de una cierta ridiculización por ese carácter místico e inaudito, hasta, finalmente, caer en el olvido. Murió sola en un piso en Barcelona, y sus pertenencias terminaron dispersas en un rastro. La teatralidad, la extravagancia y el carácter performativo de su relato desbordaban las convenciones de género y de autoridad, lo que contribuyó a su marginación. Precisamente por ello, recuperar hoy esta parte artística y espiritual de su producción –todavía dispersa y muy poco estudiada– permite inscribirla, junto a otros casos afines, en los debates sobre arte, espiritualidad y cultura material en la España de la Transición.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2004) 2017. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad de México: UNAM
- Ardanuy Baró, Jordi. 2008. «Carola Ramis, una ressenya biogràfica». *Papers d'Ovnis: Quaderns de Treball* 2: 2–9. <https://goo.su/VLrkXtR>
- Ardanuy Baró, Jordi. 2019. *Carole Ramis: Una dona singular*. Barcelona: Centre d'Estudis Interplanetaris CEI

- Baudrillard, Jean. 1969. *El sistema de los objetos*. Traducción de Francisco González Aramburu. Ciudad de México: Siglo XXI
- Benjamin, Walter. (1936) 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción de Andrés E. Weikert; introducción de Bolíva Echeverría. Ciudad de México: Ítaca
- Bonet Julve, Pilar & María José González Madrid, eds. 2024. *Cosmología esotérica: Arte, ciencia, espiritualidad y utopía de mujeres visionarias*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil
- Brennan, Teresa. 2004. *The transmission of affect*. Ithaca NY: Cornell University
- Cabria García, Ignacio. 1993. *Entre ufólogos, creyentes y contactados: Una historia social de los OVNI en España*. Santander: Cuadernos de Ufología
- Call i Pons, Jordi Call & Víctor Morilla Rivas. 2007. «El cas de la Charlotte Duschaneck». Núria Bonet, Jordi Call & Rosa Díaz, guionistas. 1er capítulo de *Detectiu*. Vídeo de 3cat.cat, 39 min. <https://goo.su/UsU8F7r>
- Chang, Yi-Wei 'Eva'. 2022. «Space exploration inspiration for fashion styling and design in six decades since 1960: A review». *Acta Astronautica* 198: 767–776. <https://doi.org/10.1016/j.actaastro.2022.04.023>
- Cladera Matas, Mateu. 1977. «Las joyas mágicas de Carole Ramis». *Baleares: Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 28 sept., 5
- González Fierro Santos, José Manuel & Francisco Javier González Fierro Santos. 2005. *Vinieron del espacio: Alienígenas de cine*. Madrid: Arkadin
- Karpik, Lucien. 2010. *Valuing the unique: The economics of singularities*. Princeton NJ: Princeton University. <https://doi.org/10.1515/9781400835218>
- Llull, Pau 'Pablito'. 1972. «Carol Ramis, artista de la piedra y el metal». *Baleares: Órgano de Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S.*, 24 nov., 6
- Malagrida Pons de Cors, Concha. 1971. «Trabajar el estaño, un arte intuitivo y mágico». *Diario de Barcelona*, 24 oct., 20
- Moffitt, John F. 2006. *Alienígenas: Iconografía de los extraterrestres*. Traducción de Iria Candela Iglesias. Madrid: Siruela
- Pla García, Juan. 1973. «Carole Ramis, ante el I Congreso Nacional de Parapsicología». *Pueblo: Diario del Trabajo Nacional*, 30 abril, 16
- Ramis, Carole [Charlotte Duschaneck]. 1977. «Las joyas mágicas». *Karma*-7 57
- Rodrigo Villena, Isabel. 2017. «La galantería: Una forma de sexismo en la crítica del arte femenino en España (1900-1936)». *Asparkia* 31: 147–166. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2017.31.9>

Notas

- 1 Carole Ramis escribió para *Karma-7*, principalmente sobre ovnis, bases extraterrestres y fenómenos paranormales, aunque también publicó algún artículo sobre joyas, como «Las joyas mágicas» (1977).
- 2 Sobre el tema también destaca el proyecto de investigación «Artistas visionarias en España: Espiritualidad, feminismo y utopía (1900–2000)», que se desarrolla en la Universitat de Barcelona, dirigido por María José González Madrid (IP de la Universitat de Barcelona) y Maria Lluïsa Faxendas Brujats (Universitat de Girona).
- 3 «Manos de Eurídice para Guitart». Reseña en el *Diario de Burgos*, 7 feb. 1971, pag. 24. <https://goo.su/iOiBo>
- 4 Información procedente del archivo personal de Maruja Mallo, donde la pintora tenía anotada la dirección de Ramis junto con apuntes sobre parapsicología («*Papelat n° 5*», Archivo Maruja Mallo [Ana María Gómez González Mallo] 050591/000, Archivo Lafuente (Cantabria). <https://goo.su/Y3JMg8>).

(Artículo recibido: 03/09/2025; aceptado: 03/11/2025)