

APARIENCIA Y OCULTACIÓN: TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN LA COLECCIÓN DE CARTELES DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES (1904-1936)

María Villalba Salvador

Universidad Autónoma de Madrid

El cartel es una de las creaciones más sugerentes del arte contemporáneo. Los carteles se muestran como reclamo decorativo de distintos aspectos de la vida y de variados eventos a través del dibujo y las tintas planas.

En España la historia del cartel está ligada fundamentalmente a las convocatorias de concursos, bien de carácter institucional o de índole comercial. Una de las instituciones que mayor prestigio alcanzó en los comienzos del siglo XX en relación con el diseño y el cartelismo fue el Círculo de Bellas Artes con la convocatoria de concursos para la realización del cartel anunciador del Baile de Máscaras en la fiesta de Carnaval. Ésta conlleva la realización de una serie de rituales que suponen una transformación o una inversión para el individuo y su identidad social (Gutiérrez Estevez (1989): 35). Se trastocan categorías sociales, se cambian u ocultan identidades mediante disfraces, máscaras, velos, antifaces, etc. Es tiempo de trasgresión de las normas de la moral sexual y tiempo de invitación a lo festivo. Y sin embargo, paradójicamente, cargado de normas y de rituales frente a una aparente espontaneidad. Lo intrínseco del Carnaval es la confusión, que se puede lograr por medio de la inversión de papeles sociales, pero también y más, si cabe, por medio de la invención de figuras mediante disfraces, máscaras y otros objetos que suponen ocultación de la realidad. Todo esto, lógicamente, debe estar implícito en la colección de carteles del Círculo de Bellas Artes, tema escogido para esta comunicación.

El cartel resume, condensa y facilita una visión rápida de una realidad aparente sobre la que se quiere llamar la atención. Ejerce de reclamo. Como señala Fermín Bouza (Bouza, (1985): 21), los carteles que optan a un concurso deben ser ejemplares o canónicos, lo cual no deja de ser divertido en este caso en que hablamos de imágenes representativas de una ceremonia de la confusión. Su lenguaje debe ser meridianamente claro, sencillo y conciso. Su diseño impactante y eficaz, una rápida mirada debe captar el mensaje. Y el mensaje no es otro que la invitación a una fiesta organizada, reglada,

pautada y plena de simbología y, por tanto, de convencionalismos. Con todo, las imágenes también invitan al misterio e indican ocultación.

Los años del cambio de siglo fueron económicamente difíciles para el Círculo, que se vio beneficiado con este tipo de convocatorias. La Organización artística del Círculo contemplaba seis secciones artísticas en la llamada Mesa de Secciones. Una de ellas era la de Arte Decorativo, que equivaldría a lo que hoy denominamos Diseño. En ella los concursos tenían una enorme importancia pues suponían la puesta en marcha de una actividad que redundaba en beneficio de la institución. Era la encargada de convocar certamen para el Baile de Máscaras, ansiosamente esperado por los artistas, aunque hasta 1918 estuvo prohibida la participación a aquellos que no eran socios. Se trataba de una convocatoria anual, salvo excepciones, lo que la convierte en fuente a tener en cuenta para hacer una historia del cartel en España.

El tema era el Baile de Máscaras en la celebración de la fiesta de Carnaval. En este caso estamos ante una materia de escasa tradición en la pintura española, no así en la literatura. Como señala Julián Gállego (1989): 211), “hay que esperar al siglo XVIII para que pintores de la calidad de Goya o Paret se enfrenten *seriamente* con los Carnavales”. Y no lo hará Goya hasta 1792 en la serie “Los Caprichos” donde quizás, debido a su sordera, observa el mundo como una mascarada que nadie le explica. Y así la estampa nº 6 *Nadie me conoce* es ya una escena de carnaval de raíz veneciana en la que aparece una mujer con el antifaz negro de Venecia. Por otra parte muchas de las estampas de esta serie presentan la idea del disfraz (Gállego (1989): 211-218). Más propias del Carnaval son las caricaturas de revistas ilustradas, sean políticas o no, en litografía, xilografía o grabado al acero, así como ilustraciones de libros o almanaques. Por ejemplo, las realizadas por artistas del siglo XIX como Sancha, Ortego, Mestres o Vierge, que nos llevan directamente a los carteles que salen a la calle en el cambio de siglo, entre los que destacan los del Círculo de Bellas Artes.

Y no faltan pintores en el siglo XX que aborden el tema del carnaval con sus personajes característicos: Pierrot, Polichinela, Arlequín, personajes que por su indumentaria se adecuan perfectamente a los modos de expresión de los pintores de vanguardia o de aquellos que practican actitudes vanguardistas en contextos de no vanguardia, tales como Evaristo Valle, Celso Lagar, Francisco Mateos o Maruja Mallo, sin olvidar al que destaca entre todos por su afición al tema: José Gutiérrez Solana.

Pues bien, en el primer tercio del siglo XX, al arte del cartel se aleja de la tradición de la pintura de caballete. El realismo se sustituye por formas estilizadas que

buscan más lo decorativo que lo descriptivo. Los carteles que son objeto de esta comunicación están marcados por la sensibilidad del fin de siglo. El más antiguo conservado, de los sancionados por un jurado, es el de 1904, original de Eulogio Varela (Temes (2000): 138), y es el que marca un cambio en el estilo, situándose en la línea del cartel modernista. A partir de este año los artistas que presentan obra tienen un mayor dominio de la técnica y del dibujo y parecen tener claro que la contemplación de su obra no durará más de unos segundos.

Entre 1904 y 1936, los carteles condensan en sus imágenes el tema del Carnaval y como señala Fermín Bouza (1985:22), “es posible aislar en ellos los motivos iconográficos de un supuesto cartel-base”; esto es, el anonimato, la fiesta y el erotismo. Objetos como máscaras, antifaces, abanicos, guantes y mantones de Manila, contribuyen a facilitar la ocultación del personaje. Constituyen parte de un disfraz en un ámbito festivo que invita al baile y a la bebida y que, con una enorme capacidad de sugerencia, son elementos de ocultación que enmascaran y generan, en su tratamiento pictórico, ambigüedades visuales que son signos de modernidad en la pintura.

Conviene aquí recordar algunos números que pueden ser significativos y decir que el protagonismo entre los objetos lo tienen la máscara y el antifaz: más de veintiún imágenes hasta 1918, y desde de esta fecha hasta 1936, cerca de treinta siendo muchas de ellas absolutas protagonistas de la obra artística (sobre esto volveré más adelante). En su utilización podemos percibir que todas suponen una invitación a la ocultación de la identidad y a una trasgresión de sí mismo para esconderse y, aparentemente, ser otro. La máscara funciona como medio de seducción: en general oculta el rostro de, al menos, uno de los personajes del cartel (Autor desconocido: “X” (1905); Penagos: “Watteau” (1909), “Firenze” (1911), “Tórtola de Valencia” (1912), “Rosamunda” (1913); Francisco Ramírez y Enrique Martínez Echevarría “Echea”: “Diavolo” (1913); Autor desconocido: “Felipe IV” (1913); Autor desconocido: “Comedia italiana” (1913); Néstor: “Love” (1916); Luis Antonio Blesa: “El beso” (1916); Federico Ribas: “Fortunato” (1918) , si bien en este último se duplica y desvela el rostro, lo cual es otra posibilidad, de la figura masculina, quizás porque ya se ha producido la seducción en este caso. En otros casos, la máscara o el antifaz dejan ver el rostro de la mujer que se divierte manejando a su antojo al hombre (Fernando Alberti: “El eterno diábolito” (1908). A veces desafía a su oponente (Autor desconocido: “Tais” (1913), o incluso desvela ingenuamente su rostro (Autor desconocido: “¿Me conoces?” (1909)).

Otro grupo de objetos lo forman las máscaras tras las que se oculta Pierrot, personaje emblemático de las fiestas de Carnaval y protagonista de muchos de los carteles de las dos primeras décadas del siglo XX. Su iconografía se había fijado en el siglo XIX y se convierte en figura protagonista entre los pintores de vanguardia tras la presentación en 1907 de *Arlequín y Pierrot*, de Cezanne, en la retrospectiva de su obra en el Salón de Otoño de París en 1907. Tampoco podemos olvidar la atracción que ejerce sobre los pintores del Simbolismo y del Modernismo-Simbolismo, estrictamente contemporáneos de los autores de estas obras, y autores ellos mismos en el mundo del cartelismo, como es el caso de Néstor. Pues bien, encontramos a Pierrot en los siguientes carteles: Autor desconocido: s/l (1909); Penagos: “Trío serenata” (1910); Agustín López, “Ti” (1911); Autor desconocido: “KA...RVINA” (1913); Autor desconocido: s/l (1913); Autor desconocido: “Comedia italiana” (1913), generalmente en un segundo plano frente al protagonismo de la mujer en lo que al tema se refiere, pero figura primordial en cuanto a lo pictórico, en una suerte de ambigüedad calculada que resulta muy efectiva.

Es curioso observar como estos personajes, junto con los diablillos, colombinas y algunos objetos característicos de los primeros años, como la pandereta y el mantón de Manila, desaparecen a partir de 1918 del imaginario de los carteles de la colección del Círculo. En este sentido conviene recordar el papel de la crítica de arte en estos años que, como señala Concha Vela ((1985): 10) “desde finales del siglo pasado se intentaba definir y diferenciar claramente las características específicas del cuadro y del cartel, aunque no todos los artistas que hicieron carteles lograron plasmarlas en sus obras”. Y tienen un enorme interés en este sentido los escritos de José Francés, crítico de arte y novelista, desde la revista *La Esfera* y desde su anuario, *El Año Artístico*. En 1915 se queja precisamente de esto y señala que, salvo Penagos, el resto no ha pintado carteles, e incluso lo critica por no haber acertado pues le parece inapropiado su cartel *Cobalto* para un baile de máscaras. Ya en su primera crítica acerca de los Concursos de Carteles del Círculo, Francés llama la atención en cuanto a la desidia de los artistas que ya intuyen o saben para quien va a ser el premio. Entiende que estos concursos deben ser reclamo y estímulo para contribuir a la renovación de valores estéticos y servir de orientación en relación con las tendencias del diseño europeo. Y es muy crítico también con la institución, pues no permitía que se presentasen artistas que no fueran socios (Francés (1916): 25-28). El hecho es que éste era el concurso más célebre en Madrid en

aquellos años, el que contaba con más adeptos y creaba mayores expectativas, por ello parece lógico que las decisiones del jurado se cuestionasen desde distintos sectores.

Los escritos de Francés respecto a la organización redundan en una serie de puntos: necesidad de modificación de las bases, acceso de todos los artistas a la convocatoria; división del premio en dos, uno dedicado al cartel y otro al diseño de la invitación y “cierta competencia y renovación estética en lo Jurados” pues, en su opinión, se otorgan premios a obras que poco tienen que ver con el cartel (Francés (1918): 41-43).

Sus críticas parecen ser oídas o leídas. Y así en 1918 todos los artistas pudieron presentar sus obras al Baile de Máscaras en el Teatro Real. La decisión no incluía el concurso para el baile de niños en el Teatro de La Comedia. Aparte de otras reivindicaciones en relación con los tipos y la cuantía de los premios, que paulatinamente va consiguiendo, hay dos propuestas que tienen interés con el tema que nos ocupa. Cree que deberían quedar fuera de concurso todos los carteles en los que aparezcan Pierrots, Colombinas, Arlequines y mantones de Manila más o menos estilizados, y dejar a la libre elección del artista la presencia de la Minerva emblemática del Círculo (Francés (1920): 57-65). Esto, dicho en 1919 tiene su miga: el año anterior el primer premio fue para Federico Ribas, este año el triunfó sería de Bartolozzi, y hasta entonces Rafael Penagos habría recibido desde 1911 tres primeros premios, un tercero y una mención especial. Si repasamos la obra presentada por éste último desde el año 1909, encontramos que en el primer cartel, cuyo lema era “Watteau”, la sugerencia es evidente. Pero Penagos sólo requiere a la imagen que, ayudada por la leyenda, nos retrotrae hasta el refinamiento rococó, época en la que el baile de sociedad alcanza su auge y el teatro se manifiesta como una de las claves de la época (Minguet (1992): 207-209). Y etapa en la que los Comediantes italianos y sus personajes recuperan el Hotel de Bourgogne en el barrio parisino de Les Halles. Todo sugerido en esta imagen galante en la que el único elemento que nos habla de todo esto es un antifaz junto a una indumentaria de época.

Los carteles de Penagos presentan unas características inconfundibles: sus personajes se dibujan limpiamente sobre fondos de color liso, generalmente no son más de dos o tres las figuras, salvo excepciones como el año 1920. En ellos todo aparece condensado en la indumentaria o disfraz y en los gestos y movimientos conseguidos a través de la maestría del dibujo. Todos sus carteles son invitaciones a entrar en una realidad oculta de modo extraordinariamente sugerente. Nada se desvela, pero todo se

intuye. “Trío Serenata” (1910) presenta a dos personajes disfrazados de Pierrot cuya máscara advierte sobre distintas actitudes anímicas, la del elegido por la mujer protagonista y la del rechazado. Nada estorba a estos personajes. El cartel de 1911, “Firenze” representa a una pareja a la que vemos de perfil, que se dirige hacia el baile vestida elegantemente. Penagos obtuvo el primer premio. Quizás aquí lo más importante es el dinamismo y el movimiento conseguidos con una extremada economía de medios y la capacidad de sugerencia y sorpresa ante lo que supuestamente hay tras el límite del propio cartel. Consiguió otro primer premio con “Tórtola de Valencia” (1912), la bailarina española que representa la imagen de la mujer perversa, emblema femenino de la decadencia que lleva al hombre a la perdición (Litvak (1990): 245-259). Por tanto una nueva imagen de la seducción y la invitación a la danza, en este caso no es una síntesis de un personaje literario sino real, pues Tórtola Valencia actuó en Madrid en distintas ocasiones en 1912 y 1913, siendo fuente de inspiración para artistas e intelectuales. Representaba esta figura en el contexto simbolista la pasión, plena de referencias a lo religioso, en un mundo en el que los sentimientos debían quedar enmascarados. “Rosamunda” (1913) con antifaz juega con el diablillo antes de entrar al baile, y en “Japón” (1916) tres majas con mantón de Manila contemplan concentradas algo que ocurre y que no acertamos ni a intuir: es una nueva imagen del misterio que sólo la presencia en el baile podrá desvelar.

Federico Ribas, ilustrador y caricaturista, y primer premio en el año 1918 con el cartel “Fortunato”, pone de manifiesto el alto nivel que va alcanzando el concurso y la evolución positiva de los dibujantes españoles. Representa a una pareja bailando, ella de espaldas y con antifaz y él, que dirige el baile, se ha quitado la máscara que pende de su brazo. Su rostro es expresión de felicidad. Las líneas y los colores que estructuran el cartel transmiten plenitud y esplendor, el traje de la joven es al tiempo baile y fondo. Realmente casi todo es danza en este cartel. Parece condensar en sí mismo las palabras de Maurice Denis sobre los carteles: “Lo importante es encontrar una silueta que sea expresiva, un símbolo que, solo por su forma y colorido, sea capaz de atraer la atención de la multitud, de dominar al transeúnte. El cartel es una bandera, un emblema, un signo: in hoc signo vinces” (Barnicoat (1977): 49)

Salvador Bartolozzi, artista de origen italiano, fue galardonado con el primer premio en el Concurso de Carteles de 1919. Escogió como protagonista a la máscara conocida como *destrozona*, portadora de una escoba de la que lleva colgada el emblema del Círculo. Vuelvo a citar palabras de Francés que expresan con nitidez el impacto y la

novedad de la obra de Bartolozzi, cuyo cartel “destacó desde un principio y en una proporción considerable frente a los demás. Aun aquellos que le reprochan lo que suponen zafiedad de asunto, reconocen sin discusión que es el más esencialmente cartel de cuantos se han presentado. No en vano su autor, Salvador Bartolozzi es uno de los más grandes artistas que hoy tiene España y uno de los primeros europeos (...). Ha obtenido el premio por sus admirables cualidades técnicas, por su originalidad y por su españolismo (...) De cuantos se presentaron, este era el único español. La “Destrozona”, la máscara zarrapastrosa, es netamente española, es la única española. Pensad un momento en Goya. ¿Cómo ha pintado Goya el Carnaval? No ciertamente con la empalagosamente cursi cohorte de personajes de la comedia italiana, sino con los castizos mascarones populares del “Entierro de la Sardina”. Pensemos ampliando un poco el concepto tradicional, en la línea de los realismos ásperos de Velázquez, Ribera, Valdés Leal, de Murillo. La pintura española ha ennoblecido los temas menos bellos; ha hecho obra de arte de nuestra zafiedad” (Francés (1920): 59-61)

La presencia de la Destrozona creó una enorme polémica entre algunos de los socios del Círculo, pues llevaba colgada de la escoba la Minerva. El Jurado formado por Mateo Inurria, Anasagasti, Francés, Pulido, José Molina y Candelerero y José Uría lo apoyaron sin reservas, pero el autor pidió expresamente que no se colgase, aclarando que sólo le habían movido motivos artísticos en cuanto a la composición para situarla allí. (Francés (1920), 63-65). La opinión fue unánime por parte del mundo artístico, Tomás Gutiérrez Larraya defendió a su autor en una carta dirigida al periódico *La Jornada* señalando que “el cartel de Bartolozzi era el mejor por ser el más llamativo; el más carnavalesco; el más español; que sus letreros eran muy claros y muy visibles, y que se ajustaba, como muy pocos, a las bases del concurso, pues sus tintas eran absolutamente planas” (Francés (1920), 65).

El cartel, sin duda, era rompedor en su planteamiento con respecto a lo que se venía haciendo en años anteriores. Desaparecían por completo los objetos y personajes simbólicos tan frecuentes anteriormente, pero como señala Mar Lozano Bartolozzi “el Carnaval es representado así por una de sus figuras más populares y castizas, que al llevar un muñeco unido al cuerpo, como si portara a otro ser humano, provoca un juego de equívocos con los que parece burlarse de la realidad” (Lozano Bartolozzi, (2007): 191).

En mi opinión, este cartel supone un antes y un después en la historia de los carteles de la Colección del Círculo pues recupera imágenes de la tradición española del

Carnaval, acaba con las deudas pasadas respecto a temáticas propias de los carteles simbolistas, supone el punto más alto de un camino iniciado por Rafael Penagos para incorporar a España a los países innovadores en materia de dibujo, ilustración y cartelismo. Pero además, recoge y consolida algo que los artistas que se habían presentado al concurso en los años anteriores habían manejado con mucha soltura, que son precisamente esos juegos de equívocos creados a los que contribuye la utilización de las tintas planas.

En este sentido, hay que destacar que desde comienzos de siglo algunos artistas mostraron habilidades técnicas para lograr la efectividad de las imágenes. Merece destacar la figura de Agustín López, conocido como “Agustín”, dibujante de *La Tribuna* y premiado numerosas veces en este concurso. Su cartel “Manolín” (1908) representa una escena en un palco. El protagonista en el centro es halagado por dos mujeres casi totalmente ocultas por sendas capas verdes y guantes y antifaces blancos. Detrás tres hombres contemplan y comentan divertidos la escena. El traje de los caballeros, de color azul, se confunde con el fondo; pero al tiempo las sombras en las figuras de las damas se presentan del mismo color. El diseño plano de los trajes de las figuras masculinas nos hace confundirlos con el fondo. Manolín apoya sus manos sobre el letrero del cartel que es, a su vez, barandilla del palco. Un juego magistral que genera equívocos visuales. Algo similar, incluso con colores de la misma gama, pero más apagados, encontramos en otro cartel del mismo autor: “Ti”, también valorado con accesit en 1911. En este caso una mujer baila creando al tiempo un eje de composición diagonal. También la contemplan varios hombres con sombrero de copa. El brazo derecho de la mujer echado hacia atrás se convierte en el límite que indica la forma de su peinado que a su vez parte del antifaz. Y por otra parte el traje de la bailarina se confunde y extiende entre las sombras que generan en el extremo inferior izquierdo dos figuras de Pierrot cuyas siluetas se unen y se derraman en el espacio acercándolas de este modo al lugar del espectador. En la misma línea está el cartel presentado a concurso por Francisco Ramírez y Enrique Martínez Echevarría “Echea”: “Diavolo” (1913), que sitúa ante nosotros una pareja sentada a una mesa cuyo mantel extiende de tal modo que no podemos distinguir del suelo. El mismo procedimiento de la utilización de tintas planas lo encontramos en las tres majas del cartel “Japón” (1916) de Penagos. Sus mantones de Manila, peinetas y peinado se funden unos con otros y somos los espectadores los que los individualizamos. Finalmente el cartel de Ribas ganador del certamen de 1918 es un prodigio, como señalábamos más arriba. Las técnicas de

reproducción mecánica facilitaban estos juegos visuales y ambigüedades con los que los artistas parecen burlar a la realidad y obligan al espectador a entrar en su juego, en su espacio y en el lugar al que le están invitando.

Estos procedimientos, como decía llegan a su máxima expresión, en el ámbito de esta colección, en el cartel de Bartolozzi. A partir de 1920, permanecen como protagonistas la máscara y el antifaz, que se presentan de un modo más sintético, con un colorido vivo y estridente en ocasiones. Son muchos los artistas que acuden al concurso en estos años (Vela (1985): 18-19). La importancia que había tenido la iconografía propia de los carteles del Modernismo-Simbolismo en las dos décadas primeras del siglo XX, empieza a decaer, pero descubrimos que la fuerza de las imágenes de los tres grandes cartelistas: Penagos, Ribas y Bartolozzi, sigue siendo referencia hasta 1936. Félix Alonso y Ramón Peinador, primer premio 1932, y Serny (Ricardo Summers Ysern), segundo premio de 1933, parecen hacer un guiño a “Firenze”, de Penagos. Este último también parece tener como referente a “Watteau” en “Buenas noches Genoveva”, primer premio de 1934. En cuanto a las otras dos grandes figuras, en 1936 Más mira a Bartolozzi y S. Sánchez parece inspirarse en Ribas.

El trabajo de estos tres artistas fue alentado y apoyado sin reservas por José Francés, que valoró en ellos la capacidad de síntesis, la simplificación de líneas en el dibujo y el dominio de la técnica en el uso de las tintas planas. Y supone el logro de una simplicidad aparente pero cargada de trabajo previo que, sin duda, constituyó una aportación importante a la renovación del arte español en el contexto del primer tercio del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNICOAT, J. (1977), *Los carteles: su historia y su lenguaje*, Barcelona
- BOUZA, F. (1983), *Procedimientos retóricos del cartel*, Madrid, 1983.
- (1985), “Retórica, Pragmática y Simbólica en los carteles de carnaval”, *Carnavales. Colección de carteles del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, pp.21-27.
- FRANCES, J. (1916), “Los carteles del círculo de Bellas Artes”, *El Año Artístico 1915*, Madrid, pp. 25-28
- (1917) “Los carteles del Círculo de Bellas Artes”, *El Año Artístico 1917*, Madrid, pp.112-113.
- (1918 a), “Exposición de humoristas”, *El Año Artístico 1917*, Madrid, pp. 291-295.
- (1918 b), “Los carteles del Círculo”, *El Año Artístico 1917*, Madrid, pp. 41-43.
- (1919), “Los carteles del Círculo de Bellas Artes”, *El Año Artístico 1918*, Madrid, pp. 20-23.
- (1920) “Un cartel de Salvador Bartolozzi”, *El Año Artístico 1919*, Madrid, pp. 57-65
- (1927) “Carteles y cartelistas” *El Año Artístico 1926*, Madrid, pp. 401-440.
- GÁLLEGO, J. (1989), “El carnaval en la pintura española. De Goya a Gutiérrez Solana”, *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, pp. 209-231.
- (1965) “Carteles de fin de siglo”, *Goya*, núm. 67, Madrid, 16-21.
- GUTIÉRREZ ESTEVE, M. (1989), “Una visión antropológica del Carnaval”, *Formas carnalescas en el arte y la literatura*, Barcelona, pp. 33-59.
- LITVAK, L. (1990), *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*, Barcelona.
- LOZANO BARTOLOZZI, M. (2007), “Los carteles y el arte publicitario de Salvador Bartolozzi”, *Salvador Bartolozzi, dibujante castizo y cosmopolita : 1881-1950*, Madrid.
- MINGUET, PH. (1992), *Estética del Rococó*, Madrid.
- PÉREZ ROJAS, J. (1990), *Art Déco en España*, Madrid.
- STOICHITA, V.I. (2005), *Ver y no ver*, Madrid
- TEMES, J.L. (2000), *El Círculo de Bellas Artes: Madrid, 1880-1936*, Madrid.
- VELA, C. (1985), “Aproximación a la historia de los Carteles de Carnaval del Círculo de Bellas Artes”, *Carnavales. Colección de carteles del Círculo de Bellas Artes*, Madrid, pp. 7-20.
- VV.AA. *Penagos (1889-1954)*, Madrid, 1989.