

S ENSUALIDAD Y NATURALEZA. MUJER Y BOTÁNICA EN LOS PANELES DECORATIVOS DE ALFONS MUCHA

BEATRIZ TERESA ÁLVAREZ ARIAS¹

Abstract: This paper analyzes the decorative panels, which constitute one of the best examples of the close relationship woman-vegetation in the work of Alfons Mucha from a botanical point of view. Botanically speaking, *Mucha's women* are not synonymous of flower women. And it is that, the artist not only represents its females with plant breeding structures, but also surrounds them with branches, leaves, fruits, and even entire plants. Botanical representations that can be found on the panels are often symbolic and not merely ornamental. Because the flowers combine eroticism and mysticism, the theory cannot be ruled out that perhaps one of the main purposes of the floral patterns was to reinforce the ambiguity of *Mucha's women*. A woman, while voluptuous and spiritual, is inevitably associated with the work of this artist.

Key words: Alfons Mucha / decorative panels / woman / botany / symbology.

Resumen: El presente trabajo analiza desde un punto de vista botánico los paneles decorativos, los cuales constituyen una de las mejores muestras de la estrecha relación mujer-vegetación en la obra de Alfons Mucha. Botánicamente hablando, *mujer Mucha* no es sinónimo de mujer flor. Y es que, el artista no sólo representa a sus féminas junto a estructuras reproductoras vegetales, sino que también las rodea de ramas, hojas, frutos e, incluso, de plantas enteras. Las representaciones vegetales que pueden encontrarse en los paneles tienen muchas veces una función simbólica y no meramente ornamental. Debido a que las flores conjugan erotismo y misticismo, no hay que descartar la posibilidad de que la representación de motivos florales en los paneles decorativos quizá tuviera como una de sus principales finalidades la de reforzar la ambigüedad de la *mujer Mucha*. Una mujer, voluptuosa a la par que espiritual, que se asocia ineludiblemente a la obra de este artista.

Palabras clave: Alfons Mucha / paneles decorativos / mujer / botánica / simbología.

1. Introducción

Paradigma del ideal de universalidad creativa del *Art Nouveau*, ese estilo al cual está tan estrechamente vinculado, Alfons Maria Mucha (1860-1939)² fue uno de los artistas más polifacéticos de finales del siglo XIX y principios del

XX.³ Así, no sólo cultivó el dibujo y la pintura. También se dedicó a la escultura, las artes aplicadas, el diseño de joyas y el interiorismo.⁴ Sin embargo, si por algo se conoce hoy en día es por su especial talento en el campo de la gráfica ornamental.

¹ Fecha de recepción: 07-11-2011 / Fecha de aceptación: 12-7-2012.

² Para conocer la vida de Mucha, lo mejor es leer la biografía del artista escrita por su hijo Jiří, cuyos escritos, por otra parte, nos han permitido hacernos una idea del método de trabajo de su padre. MUCHA, Jiří, 1966; MUCHA, Jiří, 1969, p. 158.

³ "[Mucha] fue la personificación de la práctica sintética propia del 'Art Nouveau' puesto que practicó casi todas las artes, incluso el diseño arquitectónico y la fotografía, y fusionó lo espiritual con lo material, el arte propiamente dicho con el arte comercial, el populatismo con el elitismo, lo ideal con lo real, lo universal con lo nacional, lo oriental con lo occidental, lo cristiano con lo pagano y lo antiguo con lo moderno. Y todo ello en una búsqueda permanente de la belleza". HOWARD, Jeremy, 1996, p. 19.

⁴ "La visión de Mucha es remarcable porque es global, porque toca todos los aspectos de la vida y los ennoblece a través del arte. Cuando, a finales del siglo XIX, resumía su amplia experiencia con el 'Art Nouveau' en sus dos publicaciones para dibujantes, 'Documents décoratifs' ('Documentos decorativos') y 'Figures décoratives' ('Figuras decorativas'), no sólo reveló todas las facetas íntimas de la mujer de fin de siglo y su ornamentación, sino que también puso a disposición tanto de las artes y oficios como de la arquitectura decorativa un suntuoso repertorio de ideas creativas". WITTLICH, Petr, 2008 a, p. 8.

Casi innumerables, los carteles, paneles decorativos, calendarios, impresiones ocasionales, portadas de revistas e ilustraciones de libros⁵ realizados por Mucha lograron una amplia difusión y disfrutaron de una gran popularidad. Lo cual no sólo se debió a los avances que en aquella época hicieron posible la modernización de las técnicas de reproducción. También, y sobre todo, a que debido a sus temas decorativos fáciles de retener en la memoria, a su abundancia de motivos ornamentales y a la concisión de sus líneas, esas representaciones hacían gala de una originalidad y un encanto tales que llegaron a dar lugar a una nueva tendencia: el famoso *estilo Mucha*.

El *estilo Mucha*, que es considerado por muchos como sinónimo de *Art Nouveau*⁶ y Modernismo y

que se convirtió en auténtico modelo para toda una generación de artistas,⁷ se asocia inevitablemente a la imagen de una mujer-tipo, seductora y etérea, que constituye el centro de una intrincada composición ornamental, repetitiva e hipnótica, formada por símbolos,⁸ arabescos y motivos vegetales.⁹ Esta representación constituyó uno de los temas artísticos más difundidos en su época¹⁰ y fue la responsable de que Mucha llegara a ser aclamado como "*el supremo artista de las mujeres y las flores*".¹¹

Quintaesencia de la belleza, la fascinante *mujer Mucha*, "*personificación simbólica del alma del mundo, que oscila entre la esfera de los valores ideales y la realidad material de nuestra vida*",¹² no sólo se caracteriza por ser joven y sensual.

⁵ Mucha fue un ilustrador prodigioso e innovador. MUCHA, Jiří, 1980, p. 7.

⁶ Según LIPP, Ronald F., 2008, p. 10, "*el 'estilo Mucha' –difundido a través de carteles, ilustraciones para libros y revistas, biombo y paneles decorativos, vidrieras, diseño de libros, joyas, decoración de interiores, decorados y vestuarios teatrales, escultura y arquitectura– prácticamente definió la versión parisina del movimiento [Art Nouveau]*".

⁷ "*Su capacidad inventiva [la de Mucha] y su influencia en grafistas y cartelistas de otros países, incluidos los Estados Unidos, fue enorme. Sorprende constatar como su decorativo lenguaje y su modelo de imagen femenina fueron tan rápidamente conocidos y adoptados. En 1896, su creciente fama (a la que no fue ajeno el hecho de ejecutar los carteles publicitarios para las obras teatrales de Sarah Bernhardt) llegó muy pronto a nuestro país. Al año siguiente, en noviembre de 1897, aparecía en Barcelona la revista 'Luz', primera publicación modernista, en cuya portada –de la que es autor Alexandre de Riquer– podía observarse una ninfa nocturna esparciendo el arabesco de su melena sobre la tierra, donde las flores en él insertadas crecen y se expanden indistintamente entre la hierba y el pelo*". BORNAY, Erika, 2008, pp. 44, 45.

⁸ Entre los símbolos que aparecen en la obra de Mucha pueden distinguirse elementos cristianos, teosóficos, esotéricos, alquímicos, masónicos (las tres coronas de espinas, semillas y flores entrelazadas del cartel que Mucha diseñó en 1897 para su exposición en el Salon des Cent, que representan el ciclo de la vida) y propios de los rosacruces. ARWAS, Víctor, 1993, p. 18; ARWAS, Víctor, 2008 a, p. 36; BIERI THOMSON, Helen, 2000, p. 21; LIPP, Ronald F., 2008, p. 13.

⁹ Otros diseñadores gráficos pertenecientes al movimiento *Art Nouveau* que sistematizaron la utilización de elementos botánicos con fines decorativos fueron Maurice Pillard Verneuil (1862-1942), autor de *Étude de la plante et ses applications aux industries d'art* (1908) y coautor, junto con Mucha y Georges Auriol (1863-1939), de las *Combinaisons ornamentales* (c. 1900), y Eugène Samuel Grasset (1845-1917) (*La plante et ses applications ornamentales*, 1899), quien, si por algo se caracterizaba, era por decorar sus piezas de vidrio de color con flores. BOLLON, Brandon W.; MCKINNEY, Shawn M., 2003, p. 5; BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 b, p. 58; MITRANI, Àlex, 2008 a, p. 22; MUCHA, Alfons; AURIOL, George, VERNEUIL, Maurice, 1974; READE, Brian, 1967, p. 26. En otro orden de cosas, no hay que descartar las posibles influencias de la cultura popular checa en la querencia de Mucha por la ornamentación mediante elementos botánicos. Al fin y al cabo, hay que tener presente que el artista vivió desde su nacimiento hasta los 17 años en un lugar, la población morava de Ivančice, donde las casas de campo se adornaban tradicionalmente "*con motivos florales y vegetales estilizados*". LIPP, Ronald F., 2008, p. 12.

¹⁰ "*Su encantadora visión de las mujeres y las flores [la de Mucha] fue reproducida en cartas de restaurantes, calendarios y paneles*". MUCHA, Alfons, 1975, p. 5.

¹¹ MUCHA, Jiří, 1974, p. 19. Por desgracia, fue precisamente este reconocimiento el causante de que la obra de Mucha tardara tanto en ser apreciada en su totalidad. Prueba de ello es que, cuando el artista expuso por segunda vez en solitario, lo cual ocurrió en junio de 1897 y en el Salon des Cent, cuartel general de la prestigiosa revista *La Plume*, la mayor parte de la crítica se limitó a hablar con gran entusiasmo de las mujeres y las flores de Mucha, ignorando, por ejemplo, las ilustraciones histórico-religiosas que también formaban parte de aquella muestra de alrededor de 400 piezas, dos tercios de las cuales habían sido rematadas durante los últimos dos años. ECKERT BOYER, Patricia, 1999, p. 17; HENDERSON, Marina, 1973, p. 11; HENDERSON, Marina, 1980, p. 11; HENDERSON, Marina, 1992, p. 11; MITRANI, Àlex, 2008 b, p. 118; READE, Brian, 1967, p. 21.

¹² WITTLICH, Petr, 2008 a, p. 8. La idea de la *mujer Mucha* como ente sobrenatural es compartida por LIPP, Ronald F., 2008, pp. 15, 20, quien sostiene que "*en el vocabulario espiritualista, esta mujer idealizada es la personificación del espíritu, encarnado en luz, que media entre lo inmortal y lo mortal*" y considera que "*en la expresión artística, [la mujer Mucha] se convierte en el agente mediante el cual el mensaje divino llega al corazón del hombre*". En cuanto a MITRANI, Àlex, 2008 a, p. 22; MITRANI, Àlex, 2008 b, p. 72, éste señala que "*Mucha no limita a la mujer y la erotiza para el deleite del espectador, sino que, con ella, pretende aludir a ideas más elevadas*". Así, "*la simbiosis entre sus bellas mujeres, los elementos naturales y los componentes puramente gráficos conducen a una celebración de la belleza*" y la mujer "*actúa como la principal mensajera, una especie de médium de la belleza encarnada como práctica y aspiración, con virtudes estéticas y morales*", convirtiéndose en "*catalizadora y personificación de la belleza, entendida como categoría absoluta que, gracias al arte, permite trascender hacia valores positivos y universales*". De esta forma, Mucha introduce "*su propia variante del esteticismo de finales del siglo XIX*".

También se distingue por disponer su cuerpo, muchas veces lujosamente ataviado,¹³ en una serie de poses elegantes, voluptuosas, pensadas para realzar las curvas naturales de la figura femenina. Curvas que suelen hallar su continuación en la compleja disposición de las hermosas y abundantes cabelleras.¹⁴

Risueñas, serenas y benignas, las mujeres de Mucha constituyen el contrapunto a las perversas y decadentes féminas, en ocasiones incluso desagradables, que con tanta frecuencia aparecen en las obras de contemporáneos suyos tales como Gustave Moreau (1826-1898), Gustav Klimt (1862-1918), Aubrey Beardsley (1872-1898) y otros artistas ligados al simbolismo. Un movimiento éste que, iconoclasta en las formas, puritano en el fondo, no dejaba de albergar cierta misoginia, lo cual le llevó a centrarse en la representación, entre otros temas y sirviéndose para ello de la imagen de la *femme fatale*, del terrible conflicto sexual en el que se hallaba inmerso el varón de finales del siglo XIX y principios del XX quien, ante una mujer cada vez más independiente y alejada

de su tradicional papel pasivo, se sentía confuso y castrado.

Si bien Mucha se aleja radicalmente de los simbolistas, con los que estableció un estrecho contacto cuando en 1887 se instaló en París,¹⁵ en lo que a la idea de lo femenino se refiere, sí coincide con éstos y también con sus precursores, los prerrafaelistas,¹⁶ en el uso del elemento vegetal no ya como adorno, sino como medio para representar conceptos de manera intuitiva.¹⁷ Y es que, pese a lo que pudiera creerse en un principio, muchos de los motivos botánicos que aparecen en las obras de Mucha, y también en las de otros artistas pertenecientes al movimiento *Art Nouveau*, no tenían sólo una función meramente ornamental.¹⁸ Algo que puede comprobarse mediante el análisis etnobotánico¹⁹ de su incomprensible obra decorativa.²⁰

2. Los paneles decorativos

2.1. Generalidades

Poco después del gran éxito cosechado por los carteles que había diseñado para Sarah Bern-

¹³ Tanto cuando diseñó los originales ropajes y adornos que cubren a sus mujeres como cuando creó los fondos y halos y los bellos y estilizados arabescos que aparecen en sus obras, Mucha se inspiró en motivos bizantinos (los mejores ejemplos de esto son las *Cabezas bizantinas*, que datan de 1897), medievales, rococós, celtas, japoneses (el artista siempre reconoció la influencia del arte japonés en su *estilo*), judíos, checos e incluso, egipcios (véase *Ensueño*, también datado en 1897). BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 187; LIPP, Ronald F., 2008, p. 13; READE, Brian, 1967, p. 26; ULMER, Renate, 2007, pp. 11, 13, 48, 49.

¹⁴ El primer ejemplo de tratamiento ornamental del pelo en la obra de Mucha aparece en el primer póster que éste diseñó para la revista *La Plume*. Por otro lado, los detractores del artista llamaban despectivamente *vermicelli* o *macaroni* a los característicos mechones de las cabelleras de sus mujeres ARWAS, Víctor, 1993, p. 18; ARWAS, Víctor, 2008 a, p. 36; MUCHA, Jiří, 1974, p. 19.

¹⁵ CALDERÓN, Manuel, 2008, p. 5; LIPP, Ronald F., 2008, p. 12; ULMER, Renate, 2007, p. 9; WITTLICH, Petr, 2008 a, p. 8.

¹⁶ "Gracias a Burne-Jones [1833-1898], el prerrafaelitismo [prerrafaelismo] pudo asimismo reivindicar el haber ejercido una influencia de primer orden en artistas vinculados al movimiento simbolista europeo, como Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) y el pintor americano Elihu Vedder (1836-1923)". BIRCHALL, Heather, 2009, p. 22.

¹⁷ Las mejores muestras de la utilización de la simbología botánica en la obra de Mucha pueden verse en las ilustraciones de *Le Pater* (1899), su libro más querido. DVORÁK, Anna, 1981.

¹⁸ Ejemplos del uso de plantas como elementos simbólicos en el arte de finales del siglo XIX y principios del XX pudieron observarse en la Exposición Universal de 1900. Por otra parte, conviene saber que la Escuela de Nancy, cuyo máximo exponente fue Émile Gallé (1846-1904), recurría a la ornamentación mediante motivos botánicos para asociar la función de cada objeto de uso diario con el estado de ánimo de su propietario. COTONER, Luisa, 1997, pp. 49, 50.

¹⁹ La etnobotánica es la disciplina que recoge y analiza los usos, conocimientos, costumbres, ritos y creencias que tienen origen en las interacciones hombre-plantas.

²⁰ Desgraciadamente, no hace mucho que ha empezado a reconocerse que, al igual que sucede con otras creaciones del *Art Nouveau*, incluso las obras de Mucha que fueron tachadas durante mucho tiempo de simplemente decorativas "contienen profundos sedimentos de expresión artística y surgen de una intención moral y estética". LIPP, Ronald F., 2008, pp. 11, 19. Éste es el caso, por ejemplo, de sus trabajos gráficos impresos en grandes tiradas, con los que el artista contribuyó "a lograr que el arte -tal como correspondía al ideal de la época- penetrara en la vida cotidiana". ULMER, Renate, 2007, p. 16. Por eso, resulta penoso pensar que el mismo Mucha llegara a sentirse culpable por "su destacado talento como genio de la decoración y virtuoso de las formas" y también, "que a menudo le inquietara su renombre de artista adalid de un determinado estilo decorativo". ULMER, Renate, 2007, p. 7. Algo que, según algunos, le llevó a producir, como una forma de expiar sus sentimientos de culpa, sus obras espirituales y sus pasteles. LIPP, Ronald F., 2008, p. 19. Por otro lado, "Mucha fue uno de los que rescató el llamado 'arte útil' del papel secundario que se le atribuía en comparación con el arte libre, ya que en la elaboración de sus carteles y composiciones decorativas se sometía a las mismas exigencias con que realizaba una pintura". ULMER, Renate, 2007, p. 17.

hardt,²¹ el cual dio lugar a que surgiera un auténtico mercado de compraventa de los mismos,²² algo realmente novedoso en aquella época, Mucha firmó dos ventajosos contratos. El primero de ellos, con la famosa actriz, que había quedado gratamente impresionada, comprometiéndose a crear el vestuario, los decorados y los carteles de las obras de ésta durante los siguientes cinco años. Y el otro, con el impresor Champenois quien, a cambio de un salario fijo y generoso, compró los derechos sobre los trabajos litográficos que Mucha produjo desde 1895 hasta su partida hacia América en 1904.²³

Avispado hombre de negocios, Champenois no tardó en darse cuenta de las posibilidades comerciales de los diseños de Mucha, siendo precisamente él quien sugirió al artista la idea de los fa-

mosos *panneaux décoratifs* (paneles decorativos).²⁴

Los paneles decorativos eran básicamente posters temáticos sin texto, impresos en papel de buena calidad o, incluso, en raso,²⁵ que se vendían para ser enmarcados como cuadros o, según una moda de la época, para decorar biombos.²⁶ Por otro lado, y fiel a ese principio fundamental del *Art Nouveau* según el cual “*el arte debía crearse para las masas y debía servir para adornar y embellecer los bienes de uso y consumo*”,²⁷ Mucha diseñó estas composiciones con idea de que fueran producidas en grandes cantidades, para que, así, resultaran baratas²⁸ y pudieran ser adquiridas por el mayor número posible de personas. Algo que logró²⁹ y que contribuyó a que los paneles decorativos, que llevaron al artista “*a la cumbre de la fama en tan*

²¹ Todos los estudiosos coinciden en que el legendario *estilo Mucha* nació en 1894 con el exitoso *Gismonda*, el primero de los carteles que el artista creó para *La Divina*, quien por aquel entonces se hallaba en su momento de mayor popularidad. Encargado para promocionar una obra de teatro de Victorien Sardou protagonizada por ésta, *Gismonda* fue colocado en las vallas publicitarias de París hacia el día de Año Nuevo de 1895, llamando enseguida la atención de los viandantes debido al hecho de que era un cartel completamente diferente de todos los que habían podido contemplar hasta el momento. FAINÉ, Isidro, 2008, p. 11; LIPP, Ronald F., 2008, p. 13; WITTLICH, Petr, 2008 a, p. 8; WITTLICH, Petr, 2008 c, pp. 41, 42. Algo a lo que contribuyeron no sólo su formato alargado y estrecho y su delicado colorido, sino también el tratamiento de la bella figura que constituía el centro de la novedosa composición. Una figura que representaba, a tamaño casi natural, a una Sarah Bernhardt claramente idealizada que, con una corona de flores y sosteniendo una cruz en su mano izquierda y una hoja de palma en su mano derecha, evocaba, por su aire de pureza y misticismo, sus rígidas vestiduras de corte sacerdotal y el halo de teselas que rodeaba su cabeza, la imagen de una santa joven y virginal.

²² Al parecer, la obsesión por conseguir uno de los carteles de Mucha llegó a tales extremos que los que no podían o no querían comprarlos sobornaban a los encargados de colgarlos o, directamente, los arrancaban a escondidas de las vallas publicitarias. ARWAS, Victor, 2008 b, p. 44; LIPP, Ronald F., 2008, p. 13; WITTLICH, Petr, 2008 c, p. 42.

²³ Champenois, quien llegó a explotar a Mucha, no sólo imprimió todos los paneles decorativos y prácticamente todos los posters franceses (*Job*, 1896; *Job*, 1898; *Monaco Monte-Carlo*, 1897; *Moët & Chandon-Dry Imperial*, 1899; . . .) del artista, utilizando repetidamente los motivos de éstos en calendarios, postales artísticas e, incluso, en cartas de restaurantes. También, encargó a Mucha una serie de diseños para la cerveza Bières de la Meuse (por ejemplo, el famoso cartel que data de 1897) y para la marca de galletas Lefèvre-Utile (véase la caja para las galletas *Gaufrettes Vanille*, c. 1900) y un tributo a Sarah Bernhardt. ARWAS, Victor, 1993, p. 18; ARWAS, Victor, 2008 a, pp. 36, 44; DVORÁK, Anna, 1980, p. 134; FAINÉ, Isidro, 2008, p. 11; HENDERSON, Marina, 1973, pp. 10, 13; HENDERSON, Marina, 1980, pp. 11, 12; HENDERSON, Marina, 1992, pp. 11, 12; LIPP, Petr, 2008, p. 13; MITRANI, Alex, 2008 b, p. 155; MUCHA, Jiří, 1974, p. 37; RENNERT, Jack, 2000, p. 183; ULMER, Renate, 2007, pp. 11, 57; WITTLICH, Petr, 2008 c, pp. 42, 50-53, 56.

²⁴ HENDERSON, Marina, 1973, p. 10; HENDERSON, Marina, 1980, p. 11; HENDERSON, Marina, 1992, p. 11; ULMER, Renate, 2007, p. 11.

²⁵ Sobrecargado de trabajo, Mucha pocas veces tenía tiempo para revisar las pruebas de color de las ediciones más baratas de los paneles, las cuales, incluso en el caso de haber sido corregidas, han tendido a decolorarse. Por eso, para hacerse una idea más aproximada de cuales fueron los esquemas cromáticos originales de estas creaciones deben estudiarse los escasos paneles impresos en raso que aún se conservan. HENDERSON, Marina, 1973, p. 10; HENDERSON, Marina, 1980, p. 11; HENDERSON, Marina, 1992, p. 11; MUCHA, Alfons, 1978, pp. v, vi.

²⁶ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 21; HENDERSON, Marina, 1973, p. 10; HENDERSON, Marina, 1980, p. 11; HENDERSON, Marina, 1992, p. 11; MUCHA, Alfons, 1978, p. v; ULMER, Renate, 2007, p. 11.

²⁷ LIPP, Ronald F., 2008, p. 13.

²⁸ De hecho, los paneles decorativos llegaron a ser tan baratos (y, lamentablemente, tan poco apreciados), que hoy se sabe que, pocos años después de que Mucha partiera hacia América, una importante galería parisina compró un gran número de ellos con el fin de utilizarlos, una vez doblados por la mitad, como soportes para exponer otras obras de arte mejor consideradas. Y es que, en aquel momento el precio de los paneles era menor que el de las cartulinas blancas lisas. ARWAS, Victor, 1985, p. 7; BOLLON, Brandon W.; MCKINNEY, Shawn M., 2003, p. 8.

²⁹ En su correspondencia inédita, Mucha reconoce que se siente orgulloso de que, gracias a los posters y los paneles decorativos, su obra pueda ser adquirida incluso por aquellas personas que, de otra manera, jamás tendrían la menor oportunidad de acceder al mercado del arte. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 b, p. 54.

sólo unos pocos años”,³⁰ alcanzaran tal grado de popularidad que, incluso hoy en día, sus motivos siguen contándose, junto con los de los carteles, entre los diseños más reproducidos, tanto en posters como en otros artículos, en todo el mundo.

Influenciado seguramente por *Los cinco sentidos* (1879), obra del pintor vienés Hans Makart (1840-1884),³¹ Mucha solía concebir sus paneles para que formaran parte de series de cuatro.³² De ahí que algunos estudiosos consideren estos trabajos como ejemplos de “arte secuencial narrativo”³³ y también, que equiparen los paneles de las distintas series a viñetas de cómic.³⁴

Directamente relacionados con los carteles tanto desde el punto de vista de la composición como desde el punto de vista del tratamiento del motivo central de la misma, los paneles decorativos constituyen una de las mejores muestras de la tendencia de Mucha a la personificación y a la alegoría, estando sus temas ineludiblemente ligados a la idealizada figura femenina que tan famoso hizo al artista y que aquí, igual que en otras obras del mismo, resulta inseparable de la vegetación.

³⁰ MUCHA, Alfons, 1983.

³¹ Hoy se sabe que, aunque nunca hizo referencia a Makart en sus escritos, Mucha conoció el trabajo de este artista cuando, siendo muy joven, inició su estancia formativa en Viena, compartiendo con él “una concepción alegórica de la figura femenina, determinados motivos cinéticos, una preferencia por el empleo decorativo de arreglos de plantas y una consciente amalgama de las artes plásticas y la artesanía artísticas”. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 a, p. 29; LIPP, Ronald F., 2008, pp. 10, 12; ULMER, Renate, 2007, p. 12. Por otra parte, y curiosamente, “Mucha se servía de los mismos medios auxiliares que Hans Makart: utilizaba las fotografías que tomaba de sus modelos como base para la composición de las obras”. ULMER, Renate, 2007, p. 12. Precisamente, y en relación con esto último, MITRANI, Àlex, 2008 a, p. 23 dice que “para el procedimiento de estilización gráfica de la figura femenina, combinado con un naturalismo idealizado, Mucha encuentra un peculiar aliado en la fotografía, quizá la rama más desconocida de su arte”. A la hora de estudiar la obra fotográfica de Mucha resulta imprescindible leer *Mucha y la fotografía*. RENNERT, Jack, 2000, pp. 180-197.

³² ULMER, Renate, 2007, pp. 11, 12. Excepciones a esto las constituyen aquellos conjuntos de dos paneles que, al estar conectados temáticamente, ser similares en cuanto a composición y colorido y haber sido creados en la misma época, pueden ser considerados como parejas. También, aquellos que no guardan relación con ningún otro.

³³ BOLLON, Brandon W.; MCKINNEY, Shawn M., 2003, p. 14.

³⁴ Para saber más sobre la influencia de la obra de Mucha en el arte del cómic consultar el interesantísimo trabajo de BOLLON, Brandon W.; MCKINNEY, Shawn M., 2003.

³⁵ De hecho, la serie de *Las estaciones* llegó a hacerse tan famosa que Champenois encargó a Mucha que produjese, al menos, dos versiones más de la misma, algo que el artista hizo en 1897 y en 1900, habiéndose conservado, además, los dibujos de otras dos. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 b, p. 55; MUCHA, Jiří, 1974, p. 44; WITTLICH, Petr, 2008 b, pp. 26, 34, 35.

³⁶ El dibujo de *El verano* fue reproducido en la litografía *Carriage dealers*, que data de 1902. MITRANI, Àlex, 2008 b, p. 68.

³⁷ Las amapolas viven, entre otros lugares, en los cultivos. De ahí que los cabellos de la mujer representada tanto en la caja para las galletas *Gaufrettes Vanille* de Lefèvre-Utile como en el popular cartel que Mucha diseñó para Bières de la Meuse estén adornados, además de con espigas de un cereal que seguramente sea trigo, en el primer caso, y cebada, en el segundo, con amapolas. Por otra parte, en el cartel aparecen también flores (en realidad, inflorescencias o conjuntos de flores) de una planta de la familia *Compositae* y lúpulo, hierba trepadora cuyas inflorescencias femeninas, que tienen forma de pequeñas piñas, se usan para dar a la cerveza tanto su aroma como su sabor característicos.

³⁸ SMITH, Alison, 2008 a, p. 36.

³⁹ Según la teoría, teoría conocida como *de los colores*, del pintor y profesor de arquitectura Johannes Itten (1888-1967), cofundador de la Bauhaus Estatal de Weimar, en función del color de su piel, de sus ojos y de su pelo, las personas pueden pertenecer a cuatro grupos o *tipos cromáticos* distintos, que bautizó con los nombres de las estaciones, encuadrándose los pelirrojos dentro del *tipo otoño*. REDACCIÓN, 1994, pp. 65, 66. Algo lógico, si se tiene en cuenta que ésta es la época de los tonos cálidos.

2.2. Análisis

A continuación se procederá a analizar detenidamente aquellos paneles más interesantes desde el punto de vista botánico:

2.2.1. Las estaciones (1896)

Los paneles dedicados a *La primavera*, *El verano*, *El otoño* y *El invierno* fueron los primeros que Mucha creó y, junto con los que forman la serie titulada *Las flores*, siguen siendo los más populares de todos los que produjo.³⁵ En ellos, el artista simboliza a la perfección las cuatro estaciones. Y para ello:

–Representa *La Primavera* mediante una joven con flores en el cabello que escucha sonriente el canto de los pájaros apoyada en un árbol florido.

–Identifica *El verano*³⁶ con una sensual fémina coronada de amapolas,³⁷ flores éstas que simbolizan el estío.³⁸

–Asocia *El otoño*, estación de los frutos, en general, y de la vendimia, en particular, a una mujer de cabellos rojizos³⁹ adornados con crisantemos blancos que, junto a una vid, planta tradicionalmente

considerada atributo del otoño y del mes de septiembre,⁴⁰ sostiene un racimo de uvas (Fig. 1).

–Personifica *El invierno* mediante una figura femenina que, envuelta en un largo manto, protege a una avecilla del frío junto a un arbusto nevado⁴¹ en el que están posados otros tres pequeños pájaros (Fig. 2).

Los paneles que forman la serie dedicada a *Las estaciones* fueron expuestos por primera vez en una muestra individual organizada por el *Journal des Artistes* en la Galerie de la Bodinière, muestra que duró del 16 de febrero al 10 de marzo de 1897 y en la que también pudieron verse otros paneles decorativos y los principales posters que Mucha había producido hasta ese momento.⁴² Por otra parte, esta serie fue expuesta además, en la muestra que el Salon des Cents dedicó al artista.⁴³

2.2.2. Zodiaco (1896)

En *Zodiaco* los doce signos zodiacales se distribuyen formando un halo alrededor de un bello busto femenino que, coronado por un recargado tocado y portador de un lujoso collar, constituye el centro de una composición cuajada de elementos

ornamentales de origen escita, bizantino y árabe.⁴⁴ Composición en la que también aparecen tanto frutos como ramas de laurel,⁴⁵ una planta que, debido a su condición de atributo de Apolo, dios oracular, ha sido utilizada en rituales proféticos.

Impreso sin texto, este panel es una de las nueve variantes conocidas de una de las litografías más populares de Mucha,⁴⁶ quien representa en el mismo el perfil de una mujer que bien podría ser la sacerdotisa o, incluso, la diosa de algún culto místico y que el artista asocia con:

–El girasol, que aquí presenta connotaciones solares.

–El fruto de la adormidera,⁴⁷ el cual, debido a las propiedades somníferas de su látex seco,⁴⁸ se relaciona con la noche y, por tanto, se asocia a la luna, astro nocturno al que la astrología concede tanta importancia como al sol.

2.2.3. La flor y El fruto (1897)

Relacionados ambos con la fases del proceso reproductivo vegetal, *La flor* y *El fruto* constituyen un conjunto de dos paneles. En el primero de ellos, Mucha representa una Flora⁴⁹ pensativa

⁴⁰ Salvo que se indique lo contrario, los datos sobre simbología botánica tradicional que vayan apareciendo en el presente trabajo procederán de IMPELLUSO, Lucia, 2003.

⁴¹ La forma estilizada en la que Mucha representó la nieve cubriendo las ramas en este panel, que recuerda a la que puede observarse en los *ukiyo-e*, constituye una muestra de la influencia del arte japonés en la obra del artista. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 187.

⁴² LACAMBRE, Geneviève, 1980 a, p. 41.

⁴³ READE, Brian, 1967, pp. 21, 22.

⁴⁴ ULMER, Renate, 2007, p. 30.

⁴⁵ Representadas de forma realista, estas ramas no existen en el estudio a lápiz, tinta y acuarela que Mucha realizó para esta obra en 1896, estudio que, por otra parte, ha permitido a los expertos hacerse una idea del método de trabajo del artista. WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 29.

⁴⁶ Reproducido inicialmente por Champenois en un calendario, *Zodiaco*, uno de los dibujos más conocidos de Mucha, fue escogido rápidamente (concretamente, entre 1896 y 1897) por el editor de *La Plume* para hacer otro calendario para esta revista de arte. MITRANI, Àlex, 2008 b, p. 83; ULMER, Renate, 2007, p. 30; WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 29.

⁴⁷ En *Zodiaco* aparecen también frutos de amapola. Menos globosos que los de la adormidera, los frutos de la amapola, planta ésta que está emparentada con la anterior, terminan en su parte superior en una especie de capuchón cónico, no en un disco más o menos plano, y resultan ineficaces en caso de insomnio. Por eso, es de suponer que en este panel representen un papel ornamental y no simbólico.

⁴⁸ Este látex, que se extrae mediante incisiones, es el famoso opio. Empleado como narcótico, el opio, que contiene numerosos alcaloides (entre ellos, la morfina, potente analgésico y sedante), era la fuente del láudano, preparado con el que se quitó la vida Elizabeth Siddal. Esposa y musa de Dante Gabriel Rossetti, “el más simbolista de los prerrafaelistas”, Elizabeth fue inmortalizada por su marido, quien siempre se sentiría culpable de su muerte, un año después de su suicidio, en la fascinante *Beata Beatrix*. Esta obra, que data de 1863, “representa a la Beatriz de Dante, con quien Rossetti se identificaba por el nombre común, con los rasgos de Elizabeth Siddal. La vemos extasiada en el instante de su muerte. Un pájaro con plumas de fuego, el Espíritu Santo, deposita en sus manos una adormidera, símbolo del olvido pero en este caso, también, del láudano con el que se suicidó Elizabeth, obtenido a partir de la adormidera. En segundo término se distinguen dos figuras, de las cuales una, según los comentarios, es Eros, en rojo, y la otra, de atuendos más sombríos, Dante, es decir, el propio Rossetti”. GIBSON, Michael, 2006, p. 75.

⁴⁹ Diosa de la primavera y, debido a que la flor es anterior al fruto, de la agricultura, Flora, que según los romanos controlaba tanto la floración de las plantas como el crecimiento de los árboles, ha sido representada tradicionalmente con flores en el pelo y en la túnica. CARMONA, Juan, 2005, p. 37.



Fig. 1. *El otoño* (1896) (detalle). En este panel, Mucha asocia la estación de la vendimia a una mujer con el cabello adornado con crisantemos blancos que, junto a una vid, sostiene un racimo de uvas. Postal *Autum*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).



Fig. 2. *El invierno* (1896) (detalle). Reproducción de la postal *Winter*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).



Fig. 3. *La flor* (1897). La mujer representada en este panel lleva una corona de azucenas y sostiene un ramo en el que se distinguen lirios, claveles, campanillas y otras dos flores que parecen ser de plantas de la familia *Liliaceae*. Postal *Flower*, publicada por MUCHA TRUST, 2005 y donada por Pedro Escobar García. (Digitalización y retoques: Libertad de Prado Castillejo).

que, coronada por azucenas, porta un gran ramo en el que es posible distinguir, a primera vista, lirios, claveles, campanillas y otras dos flores que, si nos atenemos a su forma, podrían ser de plantas de la familia *Liliaceae* (Fig. 3). En cuanto al panel dedicado a *El fruto*, en éste figura una suerte de voluptuosa Pomona⁵⁰ que, con el cabello adornado con grandes flores, sostiene en las manos un opulento bodegón formado por naranjas, peras, manzanas, ciruelas, uvas y dos frutas que parecen ser albaricoques o melocotones y mandarinas (Fig. 4).

2.2.4. *Ensueño* (1897)

Al igual que *Zodiaco*, *Ensueño* fue creado, en principio, para ser reproducido en un calendario de Champenois que data de 1896.⁵¹ Sin embargo, y tal como sucedió con el otro dibujo, éste pronto se hizo tan popular que acabó convirtiéndose también

en un panel decorativo.⁵² En él, un complejo arabesco circular formado por diversos motivos vegetales estilizados enmarca el busto de una mujer pensativa que, con el cabello adornado con flores y portadora de un elaborado pectoral que se confunde con la ornamentación de su sofisticado vestido, parece haberse detenido un momento mientras ojea un lujoso libro (Fig. 5). Una mujer de la que un crítico dijo en su día: “ella será el rostro sonriente que colgará en todos los ‘boudoirs’”.⁵³

2.2.5. *Las artes* (1898)

En la serie dedicada a *Las artes*, de la que existen diferentes variantes en distintos soportes,⁵⁴ Mucha rinde homenaje a éstas. Y para ello, no usa símbolos tradicionales como los instrumentos musicales, la pluma o el material de bellas artes, sino que “destaca la inspiración creativa de la belleza natural”⁵⁵ del siguiente modo:

⁵⁰ En la mitología romana, Pomona era una ninfa que personificaba los frutos de la tierra. CARMONA, Juan, 2005, p. 45.

⁵¹ MITRANI, Àlex, 2008 b, p. 82; MUCHA, Jiří 1974, p. 37; WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 39.

⁵² WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 39.

⁵³ ULMER, Renate, 2007, p. 37.

⁵⁴ WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 23.

⁵⁵ WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 24.



Fig. 4. En el panel dedicado a *El fruto* aparece una mujer que, con el cabello adornado con flores, sostiene un bodegón formado por naranjas, peras, manzanas, ciruelas, uvas y dos frutas que parecen ser albaricoques o melocotones y mandarinas. Imagen publicitaria de “España en la mesa”, reproducida con autorización de Milagros Pastor.



Fig. 5. *Ensueño* (1897). Postal *Reverie*, publicada por MUCHA Ltd., 2009 y donada por el Museo Casa Lis. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).



Fig. 6. *La rosa* (1898) (detalle). Cubierta de *Alphonse Mucha's Rose*, diario publicado por teNEues, 2009.



Fig. 7. *El lirio* (1898). Postal *Iris*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).

–En *La danza*, representa, junto a la muchacha que baila con el pelo adornado con flores, girasoles, los cuales, debido a que se orientan constantemente en dirección al sol, representan el movimiento.

–En *La pintura*, arte que es personificado por una joven que sostiene una flor, aparecen dedaleras y flores de una papaverácea que, teniendo en cuenta el contexto en el que se hallan (una escena diurna), es de suponer que sean de amapola y no de adormidera, planta que, aunque parecida a la anterior, se relaciona con la noche.

–En *La poesía*, figura una mujer pensativa flanqueada por lirios y rodeada por un semicírculo formado por una rama de laurel, árbol éste que, al haber sido consagrado a Apolo en la antigüedad clásica, acabó convirtiéndose en atributo de los poetas y, por supuesto y como en el caso de este panel, de la alegoría de la poética.

–Por último, en *La música*, Mucha personifica este arte mediante una muchacha de expresión risueña que escucha el canto de los pájaros al salir la luna.

2.2.6. Las flores (1898)

En los paneles que forman esta serie, que de todos los trabajos litográficos del artista han sido los más frecuentemente reproducidos,⁵⁶ Mucha hace gala de un estilo más realista que el empleado en *Las artes*, logrando armonizar la visión alegórica con la composición decorativa⁵⁷ y también, poniendo de manifiesto sus grandes dotes como observador de la naturaleza. Y para ello, representa cuatro flores:

–*La rosa*, que relaciona con un tipo de mujer sereno a la par que voluptuoso (Fig. 6).

–*El lirio*, que hacia 1900 era conocido en París como la *flor Mucha*⁵⁸ y que para el movimiento *Art Nouveau* tenía un especial valor simbólico⁵⁹ (Fig. 7).

–*La azucena*, flor que tradicionalmente ha simbolizado la castidad y la pureza, y que Mucha asocia a una figura femenina, entre mística y virginal, cuyo rostro parece haber sido inspirado por el de

⁵⁶ HENDERSON, Marina, 1973, p. 10; HENDERSON, Marina, 1980, p. 11; HENDERSON, Marina, 1992, p. 11.

⁵⁷ KOTALIK, Jiří, 1980, p. 18.

⁵⁸ HENDERSON, Marina, 1974, p. 110.

⁵⁹ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 200.



Fig. 8. *La azucena* (1898). Postal *Lily*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).



Fig. 9. *El resplandor del día* (1899). Postal *Morning*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).

la famosa Cléo de Merode,⁶⁰ bella aristócrata y bailarina musa de la *Belle Époque* (Fig. 8).

–*El clavel*, flor que ha sido considerada por algunos como maligna⁶¹ y que, curiosamente, aparece junto a una mujer que, tanto por el color oscuro de sus cabellos como por su actitud, recuerda más a la *femme fatale* simbolista que a las féminas representadas en los otros paneles.

Impresas por primera vez en 1898, las litografías que forman la serie *Las flores* se vendieron con tanta rapidez que Champenois decidió reimprimirlas en un formato menor y unidas por un marco adornado con motivos vegetales.⁶² Por otro lado, aunque las versiones a acuarela de *El lirio* y *El clavel* se exhibieron en la exposición que el Salon

des Cents dedicó a Mucha en junio de 1897, el artista no completaría esta serie hasta el año 1898.⁶³

2.2.7. *Muchacha con caballete* (1898)

Al igual que sucede con *Zodiaco* y *Ensueño*, *Muchacha con caballete* no forma parte de ninguna serie ni de ninguna pareja. Sin embargo, tanto la mujer suntuosamente ataviada que aparece en esta obra como el círculo que rodea el busto de dicha fémina permiten relacionar en el acto este panel con otros paneles decorativos. Algo que también ocurre con la ornamentación a base de tesselas y motivos vegetales estilizados del mismo, motivos entre los que es posible identificar el laurel, planta atributo de Apolo, dios griego y romano de las artes,⁶⁴ que adorna el pelo de la muchacha que personifica la pintura, y la amapola,⁶⁵ que decora el halo representado alrededor de ésta.

2.2.8. *Flor de cerezo* (1898) y *Nenúfar* (c. 1898)

Dedicados ambos a flores, *Flor de cerezo* y *Nenúfar* constituyen un conjunto de dos paneles. En el primero de ellos, una mujer sonriente mira al espectador desde un semicírculo adornado en su parte superior con una orla de pájaros y flores y capullos de cerezo y en la inferior, con hojas y frutos de este árbol. En cuanto al segundo panel, en él aparece una fémina que, con la mirada puesta en el horizonte, sostiene un nenúfar, flor ésta que también ha sido representada, de manera estilizada y junto con sus capullos, en la ornamentación del marco semicircular que rodea a la mujer.

2.2.9. *Los momentos del día* (1899)

La serie *Los momentos del día*, que está compuesta por cuatro paneles dedicados, respectivamente, a *El despertar*, *El resplandor del día*, *La reflexión vespertina* y *El descanso nocturno*, es, junto con la titulada *Las flores*, una de las más logradas creaciones de Mucha.⁶⁶ En ella, el artista representa, haciendo destacar cada una de ellas sobre un pai-

⁶⁰ MUCHA, Jiří, 1974, p. 82.

⁶¹ Según COTONER, Luisa, 1997, p. 50, los claveles “son flores malditas –Baudelaire `dixit`– y ejercen una influencia maléfica sobre las personas”.

⁶² BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 196.

⁶³ WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 26.

⁶⁴ CARMONA, Juan, 2005, p. 31.

⁶⁵ A la hora de representar esta flor, Mucha la estilizó de tal manera que si hemos podido identificarla ha sido gracias a que el dibujo de *Muchacha con caballete* es el mismo que el de *Mujer con amapolas*. Póster de tamaño medio, *Mujer con amapolas* data, al igual que *Muchacha con caballete*, de 1898. DVORÁK, Anna, 1998, p. 166.

⁶⁶ WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 23.

saje distinto, cuatro bellas figuras femeninas acompañadas por diversos motivos vegetales estilizados. Motivos entre los que es posible observar:

–En *El resplandor del día*, una flor que, si nos atenemos a su forma (semeja un disco del que salen rayos), a su colorido (que oscila entre el amarillento y el anaranjado) y al contexto en el que se halla (una escena diurna), pertenece a una planta de la familia *Compositae* y presenta connotaciones solares (Fig. 9).

–En *El descanso nocturno*, adormideras, flores que aparecen en el elaborado marco ornamental, semejante a un vitral gótico, que rodea el motivo central del panel y que simbolizan el sueño⁶⁷ y la noche⁶⁸ (Fig. 10).

2.2.10. *Aurora y Crepúsculo (1899)*

Relacionados con los paneles dedicados a *Los momentos del día*, *Aurora* y *Crepúsculo* se pusieron a la venta a través de *La Plume* y *Cocorico*.⁶⁹ En estas dos composiciones aparecen sendas mujeres recostadas, que destacan sobre fondos en los que el elemento botánico aparece simplificado al máximo y el colorido es de lo más significativo: verde amarillento en el caso de *Aurora* y castaño rojizo en el de *Crepúsculo*.⁷⁰

2.2.11. *La pluma (1899) y Primavera (1900)*

Si nos atenemos a los números de referencia de las impresiones de estos paneles que se hallan depositadas en la Bibliothèque National (París), mientras que *La pluma* fue impresa por primera vez en 1899, *Primavera* no aparecería hasta principios de 1900.⁷¹ En cualquier caso, conviene saber que, en la época en la que Champenois produjo este par de paneles, Mucha estaba considerando la posibilidad de abandonar su carrera como artista decorativo y cancelar su contrato con el impresor.⁷²

En estas dos composiciones, que tuvieron un gran éxito,⁷³ puede observarse un elemento típico de las obras de Mucha: el halo. Sin embargo, mientras que en *Primavera*⁷⁴ el círculo que rodea la cabeza de la mujer que sostiene la flor que da título a la obra está formado por motivos vegetales⁷⁵ (Fig. 11), en *La pluma*⁷⁶ este tipo de elementos se concentra en la zona superior de la composición, estando la estructura ornamental compuesta por teselas. Por otro lado, en este último panel, y quizá por la tradicional asociación de esta planta con la poesía, Mucha representa ramas de laurel junto a la pluma, elemento éste ligado a la escritura.

⁶⁷ Por eso Carlos Schwabe (1866-1929) incluyó el dibujo de una adormidera entre las ilustraciones que realizó para *El sueño*, de Emile Zola. Pintor nacido en Alemania y criado en Suiza, Schwabe, que comenzó como diseñador de flores estilizadas, conservó “una habilidad particular para representar la flor según un complejo simbolismo que ilustra los grandes temas de la vida del alma. Sus dibujos, de una gran pureza y de una extraordinaria minuciosidad, han sido comparados a veces con los de Durero, Mantegna o Botticelli”. GIBSON, Michael, 2006, pp. 136, 242, 246. En otro orden de cosas, parece probable que la adormidera representada en *El sueño del rey Arturo en Avalon* (1881-1898), obra del pintor prerrafaelista Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), aluda a la pócima somnifera que Morgana, la hechicera medio hermana del legendario rey británico, administró a éste después de que fuera herido de muerte en su última batalla contra el usurpador Mordred. MALORY, Thomas, 2005, p. 408; SMITH, Alison, 2008 b, pp. 43, 46.

⁶⁸ Conocedores de las propiedades sedantes de la adormidera, los antiguos griegos escogieron la flor de esta planta como atributo tanto de Hypno como de Tánato. Hermanos gemelos hijos de la Noche, Hypno y Tánato eran, respectivamente, los dioses del sueño y de la muerte, “concebida ésta como el sueño eterno”. CARMONA, Juan, 2005, p. 39. Por otro lado, Ovidio describe el reino del Sueño “como un antro escondido delante del cual apunta un pujante campo de amapolas [en realidad, adormideras] y otras hierbas, de las cuales la Noche extrae el sopor para esparcirlo sobre las tierras sumidas en la oscuridad”. IMPELLUSO, Lucia, 2003, p. 111.

⁶⁹ LACAMBRE, Geneviève, 1980 b, p. 136.

⁷⁰ LACAMBRE, Geneviève, 1980 b, p. 136.

⁷¹ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 198.

⁷² BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 198.

⁷³ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 c, p. 138.

⁷⁴ El panel *Primavera* fue reproducido en *La Plume* (1900) con el título *La flor*. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, 1980 d, p. 139.

⁷⁵ Estos motivos se repiten en la parte superior del panel. Por otra parte, la mujer de *Primavera* lleva un ramo en el que es posible distinguir gladiolos y flores de la familia *Compositae*.

⁷⁶ Este panel sirvió como base para un famoso póster que Mucha diseñó para la compañía de pinturas J. Royer. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 198.



Fig. 10. *El descanso nocturno* (1899). En el marco ornamental que rodea el motivo central de este panel se observan adormideras. Postal *Night's Rest*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).

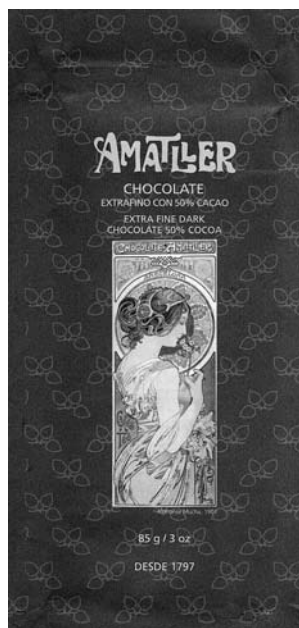


Fig. 11. *Primavera* (1900). En esta composición, el halo que rodea la cabeza de la mujer que sostiene la flor que da título a la obra está formado por motivos vegetales, motivos que se repiten en la parte superior del panel. Por otra parte, la mujer de *Primavera* lleva un ramo en el que es posible distinguir gladiolos y flores de la familia *Compositae*. Envoltorio del chocolate extrafino con 50% de cacao "Amatler".

2.2.12. Las estaciones (1900)

A diferencia de la primera serie de *Las estaciones*, esta otra, que data de 1900,⁷⁷ se caracteriza por su realismo, el cual se pone especialmente de manifiesto en las representaciones de las plantas que aparecen en los paneles. Así, es posible distinguir:

–Crisantemos, gladiolos, lirios, madreselvas y flores de la familia *Compositae* en *Primavera*.

⁷⁷ MUCHA, Sarah (ed.), 2008, p. 46.

⁷⁸ Las margaritas eran muy especiales para Mucha, ya que éste las asociaba a sus orígenes moravos. BIERI THOMSON, Helen, 2000, p. 21.

⁷⁹ Al igual que las amapolas, los azulejos son hierbas que viven entre las mieses y florecen en verano. RIVERA, Diego; OBÓN, Concepción, 1991, p. 279, 1006.

⁸⁰ Como ya se ha explicado, las amapolas simbolizan el estío.

⁸¹ ARWAS, Víctor, 1985, p. 14; HENDERSON, Marina, 1992, p. 12.

⁸² ARWAS, Víctor, 1993, p. 18.

⁸³ LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés, 2004, pp. 536, 537.

⁸⁴ Gracias a las cartas del artista, hoy sabemos que la idea inicial de Mucha fue representar *La amatista* desnuda de cintura para arriba, pero que Champenois no se lo permitió para evitar problemas con la censura. WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 37.

⁸⁵ La flor de la Pasión aparece también en el cuadro homónimo de Piet Mondrian (1872-1944) que data de 1902. Pintor vanguardista, Mondrian, cuya obra muestra influencias teosóficas, "concretó su preocupación por el misterio de la vida en representaciones femeninas asociadas a la flor y la estrella como símbolo y analogía, con fórmulas que recuerdan las de Mucha". MITRANI, Àlex, 2008 a, p. 25.

–Margaritas,⁷⁸ azulejos⁷⁹ y amapolas⁸⁰ en las manos de la figura sonriente que constituye el centro de la composición dedicada al *Verano*. Una figura que, por otra parte, se alza en mitad de un campo en el que se han representado, junto a dos de las flores que forman el ramo, espigas de una planta de la familia *Gramineae*, que es la misma a la que pertenece el trigo, atributo por excelencia de las alegorías de los meses de junio y julio, en particular, y de la del verano, en general.

–Crisantemos en el tocado de la mujer del *Otoño*.

2.2.13. Las piedras preciosas (1900)

En los paneles titulados *El topacio*, *El rubí*, *La amatista* y *La esmeralda*, que forman la famosa serie dedicada a *Las piedras preciosas*, la cual fue considerada por muchos críticos como el mejor trabajo litográfico de Mucha,⁸¹ cada una de estas gemas es simbolizada por una mujer que mira al espectador desde la zona superior de una composición cuya paleta coincide con el color de la piedra preciosa correspondiente. Armoniosa coincidencia ésta que afecta tanto a las teselas de los halos, a las telas y a las joyas representadas en estos paneles, los más exitosos de todos los creados por el artista,⁸² como a los motivos vegetales de tipo realista que aparecen en los mismos. Motivos entre los que pueden observarse:

–En *El topacio*, las ramas y los frutos de una lunaria.

–En *El rubí*, entrelazadas con los cabellos de la figura femenina que personifica la gema, cerezas, frutos que, a diferencia de las guindas, que siempre son redondas, pueden ser o globosos o acorazonados.⁸³ Por otro lado, en este panel aparece también una flor de Pascua (Fig. 12).

–En *La amatista*,⁸⁴ flores de la Pasión,⁸⁵ que aquí adoptan el papel de adornos capilares, y lirios,



Fig. 12. *El rubí* (1900). En este panel pueden observarse cerezas, en el cabello de la mujer que personifica la piedra preciosa, y una flor de Pascua. Postal *Ruby*, publicada por MUCHA Ltd., 2008. (Digitalización: Libertad de Prado Castillejo).



Fig. 13. *La luna* (1902) (detalle). Postal *The Moon*, publicada por MUCHA Ltd., 2009.

que se hallan en la parte inferior de la composición y que, junto con las azucenas, eran las flores favoritas de Mucha.⁸⁶

—En *La esmeralda*, ramas y hojas de eucalipto, que aparecen junto a una mujer que llama la atención porque, al igual que sucede con la fémina representada en el panel dedicado a *El clavel*, se asocia antes a las seductoras y provocativas vampiresas que tan frecuentemente aparecían en las obras de contemporáneos del artista tales como Moreau, Klimt o Beardsley, que al prototipo de *mujer Mucha*.

2.2.14. *La hiedra y El laurel* (1901)

Dedicados ambos a plantas, los paneles titulados *La hiedra* y *El laurel* forman una pareja. En ellos, Mucha representa dos bustos femeninos enfrentados que, con los cabellos adornados con ramas de las plantas que simbolizan y rodeados por sendos

halos de telas que dan al conjunto final el aspecto de un medallón, constituyen el centro de dos composiciones en las que las hojas y los frutos de la hiedra y del laurel son, respectivamente, los principales motivos ornamentales.⁸⁷

2.2.15. *Brezo de los acantilados y Cardo de las arenas* (1902)

Al igual que sucede con *La flor* y *El fruto*, con *Flor de cerezo* y *Nenúfar* o con *La hiedra* y *El laurel*, *Brezo de los acantilados* y *Cardo de las arenas* también constituyen un conjunto de dos paneles. En ellos, Mucha personifica la Normandía y la Bretaña mediante dos figuras femeninas que, vestidas con los correspondientes trajes típicos (significativamente, el artista conocía estos paneles como *La normanda* y *La bretona*),⁸⁸ portan ramas de las plantas más características de cada una de estas regiones galas. Es decir: de

⁸⁶ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 196.

⁸⁷ Precisamente por ésto, resulta curioso que el generoso escote de la mujer que personifica *La hiedra* esté adornado con una rosa.

⁸⁸ WITTLICH, Petr, 2008 b, p. 33.

brezo de los acantilados⁸⁹ y de cardo de las arenas,⁹⁰ respectivamente.

2.2.16. *La luna y las estrellas* (1902)

Más cercanos a las ilustraciones de *Le pater* y a los pasteles que a los demás paneles decorativos, los que integran esta serie fueron producidos en un momento en el que Mucha pugnaba por ser considerado como un artista-filósofo.⁹¹ En ellos, el gran creador se sirve de la belleza de sus etéreas mujeres para aludir a los más altos ideales, que son simbolizados, muy acertadamente, por los astros que les dan título.⁹² Por otro lado, en estas composiciones de forma rectangular, las figuras centrales se hallan rodeadas por elaborados marcos ornamentales en los que es posible distinguir:

–En *La luna*, flores y capullos de adormidera, planta que, como ya se ha indicado, se relaciona con el astro nocturno (Fig. 13).

–En *El lucero del alba*, ramas y frutos de laurel.

–En *El lucero de la tarde*, campanillas, flores que, al igual que sucede con las ramas de laurel que aparecen en el panel anterior, son reproducidas,

de manera estilizada y formando coronas, en el estampado de las telas.

–En *La estrella polar*, flores de nieve,⁹³ las cuales adornan también el cabello de la mujer representada aquí.

3. Conclusiones

Gracias a la habilidad de Mucha para el dibujo botánico⁹⁴ ha sido posible identificar los géneros e, incluso, las especies⁹⁵ a los que pertenecen muchas de las plantas que se observan en los paneles.

Desde un punto de vista estrictamente botánico, *mujer Mucha* no es sinónimo de mujer-flor.⁹⁶ Y es que, el artista no sólo representa a sus féminas junto a estructuras reproductoras vegetales, sino que, en ocasiones, también las rodea de ramas, hojas, frutos o, incluso, de ejemplares completos de plantas.

Si bien la relación mujer-vegetación en la obra de Mucha, en general, y en los paneles decorativos, en particular, es muy estrecha, ésta no alcanza nunca los extremos que se observan en el caso del pintor simbolista Georges de Feure (1868-1943),⁹⁷

⁸⁹ Probablemente, *Erica erigena* R. Ross. (*Ericaceae*). Arbusto con tallos y ramas erguidos, pardo-rojizos, este brezo presenta flores más o menos tubulares, de color rosa intenso, que se distribuyen a lo largo de las ramillas. LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés, 2004, p. 698. Propia de brezales y terrenos húmedos, *Erica erigena* R. Ross, que a menudo vive en barrancos o junto a corrientes de agua y, a veces, en dunas subcosteras, se puede encontrar en el oeste de Francia, al norte de Burdeos. BAYER, Ehrentraud, 2003, p. 487. Y como es bien sabido, la región de la Normandía se ubica al norte de esta ciudad portuaria del sudoeste del país galo.

⁹⁰ Las flores de *Eryngium maritimum* L. (cardo de mar), planta ésta que se cría en dunas y arenales marítimos y habita en las costas de Europa Occidental desde Portugal hasta el sur de Escandinavia y el mar Báltico, se agrupan formando llamativas cabezuelas más o menos globosas que, aunque en principio son azules, terminan volviéndose parduscas. NIETO FELINER, Gonzalo, 2003, pp. 57, 58; RIVERA, Diego; OBÓN, Concepción, 1991, p. 714.

⁹¹ BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 206.

⁹² BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1998, p. 206.

⁹³ La flor o estrella de nieve, el famoso *edelweiss* de los alemanes, está recubierta por una fina pelusilla blancuzca, que le confiere un aspecto escarchado, siendo característica de zonas de alta montaña.

⁹⁴ Sobre el talento de Mucha como dibujante botánico dicen mucho tanto el *Estudio de bayas de serbal* como el *Estudio de hojas de tilo*. Realizadas a lápiz sobre papel y fechadas en torno a 1901, ambas composiciones forman parte de *Documents décoratifs*, manual de grafismo en el que el artista “mostraba como podía aplicarse la estética de las artes decorativas a todos los objetos de la vida cotidiana”. LIPP, Ronald F., 2008, p. 13; WITTLICH, Petr, 2008 d, p. 68. Y para ello, presentaba “modelos y ejemplos del ‘Art Nouveau’ para artistas y artesanos”, incluyendo, también, “una serie de motivos florales ornamentales y naturalistas y estudios de cabezas y desnudos de mujeres que combinan el realismo con marcos ornamentales abstractos”. WITTLICH, Petr, 2008 d, p. 68. Publicado en 1902 por la Librairie Centrale des Meaux Arts, *Documents décoratifs* apareció al final del período de máxima actividad gráfica de Mucha, el cual duró de 1896 a 1902 y dio como fruto los mejores trabajos del artista. DVORÁK, Anna, 1981; HENDERSON, Marina, 1973, p. 13; HENDERSON, Marina, 1992, p. 12; READE, Brian, 1967, p. 26; WITTLICH, Petr, 2008 d, p. 68. Trabajos entre los que destacan los paneles decorativos.

⁹⁵ Se define como especie el conjunto de individuos que comparten un carácter o conjunto de caracteres únicos surgidos y perpetuados como consecuencia del aislamiento de estos individuos respecto a otros grupos de organismos. Un género está formado, normalmente, por varias especies estrechamente relacionadas entre sí y una familia, por varios géneros. MARTÍNEZ, Jorge, 2004, pp. 24, 26. Para facilitar la lectura de este trabajo, se ha elaborado una tabla (Tabla 1) en la que no sólo se indican las especies (o, por lo menos, los géneros) a los que pertenecen las plantas citadas. También, sus familias botánicas.

⁹⁶ Muy proustianamente, CALDERÓN, Manuel, 2008, p. 14 habla de las “muchachas en flor” o “muchachas florales” de Mucha.

⁹⁷ “Georges de Feure (París, 1868-1943) trabajó en el tema de una serie de mujeres que simbolizaban diferentes tipos de flores. Este repertorio de imágenes destinadas a un libro que pensaba titular ‘Femini flores’ quedó inacabado, pero de este proyecto existe un lienzo titulado ‘El nardo’, en el que la representación de esta flor, que brota entre las hojas, es una andrógina cabeza femenina”. BORNAY, Erika, 2008, p. 44.

quien en *El nardo* llega a representar esta flor, que brota entre hojas, mediante “una andrógina cabeza femenina”.⁹⁸

Al igual que sucede con las que aparecen en otras obras de Mucha, las representaciones vegetales que pueden encontrarse en los paneles tienen muchas veces una función simbólica y no meramente ornamental. Algo que también ocurre con las imágenes de plantas y órganos de éstas que se observan en las obras de los prerrafaelistas, artistas “admirados por Mucha”,⁹⁹ cuya influencia en éste “podría establecerse, principalmente, en la expresión de una tensa simbiosis entre esa celebración simbólica del mundo vegetal relacionado con la mujer y su función ornamental y abstracta”.¹⁰⁰

Las flores, “tradicionalmente asociadas con los rituales religiosos a manera de ofrendas, permitían conjugar, en el fin de siglo, una interesante mezcla de erotismo y misticismo”, expresando, “al unísono, un doble anhelo de sensualidad e ideal”.¹⁰¹ De ahí que no resulte descabellado pensar que la representación de motivos florales en los paneles decorativos quizá tuviera como una de sus principales finalidades la de reforzar la ambigüedad de la *mujer Mucha*. Una mujer, voluptuosa a la par que espiritual, que se asocia ineludiblemente a la obra de ese gran artista que supo aunar, como ningún otro, sensualidad y naturaleza.

4. Agradecimientos

Es mi deber expresar mi más sincero agradecimiento a todas aquellas personas que, de una manera u otra, han hecho posible este trabajo de investigación. Es decir, a:

1. Libertad de PRADO CASTILLEJO, que no sólo revisó el manuscrito del presente trabajo, corrigiendo errores y aportando valiosas ideas que contribuyeron a mejorarlo, sino que además digitalizó y retocó, cuando fue necesario, la mayor parte de las fotografías que aparecen en este artículo.

2. A Milagros PASTOR, propietaria de “España en la mesa” (c/ Guzmán El Bueno 82, 28003-Madrid; <http://www.espanaenlamesa.com>), por permitirme

reproducir la imagen publicitaria (*El fruto*) de su excelente tienda *gourmet*.

3. A Pedro ESCOBAR GARCÍA y al Museo Casa Lis (c/ Gibraltar 14, 37008-Salamanca; <http://www.mu-seocasalis.org>) por donarme, respectivamente, las postales *Flower* y *Reverie*, que fueron digitalizadas por Libertad de PRADO.

4. A Raquel ÁLVAREZ ARIAS, Carmen GARCÍA GÓMEZ y Ana MECO MOLINA, por regalarme, respectivamente, los ejemplares de las obras *Alphonse Mucha (1860-1939)*, *Seducción, modernidad y utopía*, *El Simbolismo* y *La muerte de Arturo* que consulté para la preparación de este trabajo.

5. Al personal de la Biblioteca Nacional de España (especialmente, al asignado al Salón General y a la Sala Goya), al de la Biblioteca del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y al de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad Autónoma de Madrid, por el exquisito trato que me dispensó siempre que necesité consultar los fondos documentales de estas instituciones.

5. Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ, Beatriz. *Nombres vulgares de las plantas en la Península Ibérica e Islas Baleares*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2006. En: <<http://hdl.handle.net/10486/2606>> (7-11-2011).
- ARWAS, Victor. *Alphonse Mucha: master of Art Nouveau*. London, New York: Academy Editions, St Martin's Press, 1985.
- ARWAS, Victor. “Alphonse Mucha”. En: HOOLE, J.; SATO, T. (eds.). *Alphonse Mucha*. London: Lund Humphries Publishers, Barbican Art Gallery, 1993, pp. 11-26.
- ARWAS, Victor. “Alphonse Mucha”. En: CUSIDÓ, J. (coor.). *Alphonse Mucha (1860-1939)*. *Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008 a, pp. 29-41.
- ARWAS, Victor. “Mucha y Sarah”. En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008 b, pp. 43-44.
- BAYER, Ehrentraud. “Erica”. En: CASTROVIEJO, S. (coor.), *Flora ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares. Vol. IV (Cruciferae-Monotropaceae)*. Madrid: Real Jardín Botánico de Madrid, CSIC, 2003, pp. 485-506.

⁹⁸ BORNAY, Erika, 2008, p. 44.

⁹⁹ ULMER, Renate, 2007, p. 12. Como todos los artistas de su generación, Mucha estuvo muy influenciado por los prerrafaelistas. De hecho, parece ser que él conoció muy bien los diseños de vidrieras y otras obras de éstos y que se inspiró en ellos para la composición de sus paneles decorativos. Así puede deducirse, si no, del hecho de que *Las cuatro estaciones* atribuidas a Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) y datadas en 1869, las cuales se hallan hoy depositadas en el Art Institute de Minneapolis (Estados Unidos), guardan un parecido impresionante tanto en forma como en espíritu con los paneles decorativos. BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana, 1980 b, p. 57.

¹⁰⁰ MITRANI, Àlex, 2008 a, p. 21.

¹⁰¹ COTONER, Luísa, 1997, p. 50.

- BIERI THOMSON, Helen. "De l'icónographie des affiches du Salon des Cent". En: BIERI THOMSON, H. et al. *Les affiches du Salon des Cent: Bonnard, Ensor, Grasset, Ibels, Mucha, Toulouse-Lautrec*. Gingins: Fondation Neumann, 2000, pp. 18-25.
- BIRCHALL, Heather. "Los prerrafaelitas y la pintura victoriana". En: ASTE, R. et al. *La bella durmiente. Pintura Victoriana del Museo de Arte de Ponce*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 2009, pp. 17-22.
- BOLLOM, Brandon W.; MCKINNEY, Shawn M. (2003). "Alphonse Marie Mucha: posters, panels and comic books?". En: <<http://www.typonica.com/much/much.pdf>> (07-11-2011).
- BORNAY, Erika. "Alphonse Mucha y la cabellera femenina". En: CUSIDÓ, J. (coor.). *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008, pp. 43-46.
- BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana. "Les debuts". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939). Peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 a, pp. 27-35.
- BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana. "Les affiches et les panneaux décoratifs". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939). Peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 b, pp. 49-69.
- BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana. "Œuvres (1860-1899). Modèle pour le panneau décoratif 'La Plume'". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939). Peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 c, p. 138.
- BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana. "Œuvres (1860-1899). Modèle pour le panneau décoratif 'Primevère'". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939). Peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 d, p. 139.
- BRABCOVÁ-ORLÍKOVÁ, Jana. "Catalogue. Le Style Mucha: decorative panels". En: ARWAS, V. et al. *Alphonse Mucha: the spirit of Art Nouveau*. Alexandria, Virginia: Art Services International, Yale University Press, 1998, pp. 184-207.
- CALDERÓN, Manuel. "Alphonse Mucha devorado por sus muchachas en flor". En: CUSIDÓ, J. (coor.). *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008, pp. 14-15.
- CARMONA, Juan. *Iconografía clásica. Guía básica para estudiantes*. Madrid: Ediciones Istmo, 2005.
- COTONER, Luisa. "Flores y golosinas, un aspecto de la figuración de lo femenino en Manuel Machado". *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1997, vol. 3, pp. 49-68. En: <http://www.ub.edu/cdona/lectora_03/cotoner.pdf> (07-11-2011).
- DVOŘÁK, Anna. "Illustrations for books and periodicals". En: BRIDGES, A. (ed.). *Alphonse Mucha. The complete graphic works*. New York: Harmony Books, 1980, pp. 129-142.
- DVOŘÁK, Anna. "Introduction". En: MUCHA, A. *Mucha's figures decorative: 40 plates by Alphonse Mucha*. New York: Dover Publications, 1981.
- DVOŘÁK, Anna. "Catalogue. Le Style Mucha: posters". En: ARWAS, V. et al. *Alphonse Mucha: the spirit of Art Nouveau*. Alexandria, Virginia: Art Services International, Yale University Press, 1998, pp. 156-183.
- ECKERT BOYER, Patricia. "Le rôle de La Plume et de son Salon des Cent dans la défense de l'avant-garde". En: BIERI THOMSON, H. et al. *Les affiches du Salon des Cent: Bonnard, Ensor, Grasset, Ibels, Mucha, Toulouse-Lautrec*. Gingins: Fondation Neumann, 1999, pp. 8-17.
- FAINÉ, Isidro. "Presentación". En: CUSIDÓ, J. (coor.). *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008, p. 11.
- GIBSON, Michael. *El Simbolismo*. Köln: Taschen, 2006.
- HENDERSON, Marina. "'Women and flowers'. The life and work of Alphonse Mucha". En: MUCHA, J. (ed.). *The graphic work of Alphonse Mucha*. London: Academy Editions, 1973, pp. 7-16.
- HENDERSON, Marina. "Mucha and the camera". En: MUCHA, J. et al. *Alphonse Mucha*. London: Academy Editions, 1974, pp. 96-106, 110.
- HENDERSON, Marina. "'Women and flowers'. The life and work of Alphonse Mucha". En: BRIDGES, A. (ed.). *Alphonse Mucha: the complete graphic works*. New York: Harmony Books, 1980, pp. 9-14.
- HENDERSON, Marina. "'Mujeres y flores'. Vida y obra de Alphonse Mucha". En: BRIDGES, A. (ed.). *Alphonse Mucha. Obra gráfica completa*. Madrid: Editorial LIBSA, 1992, pp. 9-14.
- HOWARD, Jeremy. *Art Nouveau: international and national styles in Europe*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1996.
- IMPELLUSO, Lucia. *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa, 2003.
- KOTALIK, Jiří. "Alphonse Mucha et l'art tchèque". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939): peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980, pp. 11-25.
- LACAMBRE, Geneviève. "Les illustrations". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939): peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 a, pp. 37-47.
- LACAMBRE, Geneviève. "Œuvres (1860-1899). 'Aurore et Crépuscule'". En: LACLOTTE, M. et al. *Mucha (1860-1939): peintures, illustrations-affiches, arts décoratifs*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1980 b, pp. 135-136.
- LIPP, Ronald F. "Alphonse Mucha. El mensaje y el hombre". En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008, pp. 10-21.
- LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés. *Guía de los árboles y arbustos de la Península Ibérica y Baleares*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa, 2004.
- MALORY, Thomas. *La muerte de Arturo*. II vols. Barcelona: Círculo de Lectores, 2005, vol. II.
- MARTÍNEZ, Jorge. "Parada 1. Rótulos y fontines". En: VARGAS, P. (ed.). *Jardín Botánico de Madrid: un paseo guiado*. Madrid: Colegio Oficial de Biólogos de la Comunidad de Madrid, Ibersaf Editores, 2004, pp. 24-29.
- MITRANI, Àlex. "Alphonse Mucha. Estilo y utopía". En: CUSIDÓ, J. (coor.). *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008 a, pp. 17-27.

- MITRANI, Àlex. "Catálogo". En: CUSIDÓ, J. (coor.), *Alphonse Mucha (1860-1939). Seducción, modernidad y utopía*. Barcelona: Fundación La Caixa, 2008 b, pp. 47-169.
- MUCHA, Alfons. *Lectures on art. A supplement to 'The graphic work of Alphonse Mucha'*. London, New York: Academy Editions, St. Martin's Press, 1975.
- MUCHA, Alfons. *Drawings of Mucha: 70 works*. New York: Dover Publications, 1978.
- MUCHA, Alfons. *Ilseé: 48 full-color plates from Mucha's Art Nouveau Masterpiece*. New York: Dover Publications, 1983.
- MUCHA, Alfons; AURIOL, George; VERNEUIL, Maurice. *Art Nouveau designs in color*. New York: Dover Publications, 1974.
- MUCHA, Jiř. *Alphonse Mucha: his life and art*. London: Heinemann, 1966.
- MUCHA, Jiř. *Kankán se svatozáří. Život a dílo Alfonse Muchy*. Praha: Obelisk, 1969.
- MUCHA, Jiř. "Alphonse Mucha. His life and works". En: MUCHA, J. et al. *Alphonse Mucha*. London: Academy Editions, 1974: 11-64, 82.
- MUCHA, Jiř. "Foreward". En: BRIDGES, A. (ed.). *Alphonse Mucha: the complete graphic works*. New York: Harmony Books, 1980: 7.
- MUCHA, Sarah. (ed.). *Alphonse Mucha*. Czech Republic: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008.
- NIETO FELINER, Gonzalo. "Eryngium". En: CASTROVIEJO, S. (coor.). *Flora ibérica. Plantas vasculares de la Península Ibérica e Islas Baleares. Vol. X (Araliaceae-Umbelliferae)*. Madrid: Real Jardín Botánico de Madrid, CSIC, 2003, pp. 36-60.
- READE, Brian. *Art Nouveau and Alphonse Mucha*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1967.
- REDACCIÓN. "Cuatro tipos de belleza". *Integral*, 1994, vol. 177, nº 8, pp. 64-67.
- RENNERT, Jack. "Mucha y la fotografía". En: KOSINSKY, D. M. (ed.). *El artista y la cámara: de Degas a Picasso. Bonnard, Brancusi, Degas, Gauguin, Khnopff, Moreau, Mucha, Munch, Picasso, Rodin, Rosso, von Stuck, Vallotton, Vuillard*. Bilbao: Museo Guggenheim Bilbao, 2000, pp. 180-197.
- RIVERA, Diego; OBÓN, Concepción. *La guía de INCAFO de las plantas útiles y venenosas de la Península Ibérica y Baleares (excluidas medicinales)*. Madrid: INCAFO, 1991.
- SMITH, Alison. "Catálogo. 'La señorita Gladys M. Holman Hunt' ('La escuela de la naturaleza)". En: ASTE, R. et al. *La bella durmiente. Pintura Victoriana del Museo de Arte de Ponce*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 2009 a, pp. 35-37.
- SMITH, Alison. "Catálogo. 'El sueño del rey Arturo en Avalón'". En: ASTE, R. et al. *La bella durmiente. Pintura Victoriana del Museo de Arte de Ponce*. Madrid: Museo Nacional del Prado, Ediciones El Viso, 2009 b, pp. 43-50.
- ULMER, Renate. *Alfons Mucha (1860-1939): artista del Art Nouveau*. Köln: Taschen, 2007.
- WITTLICH, Petr. "Una visión global". En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008 a, pp. 8-9.
- WITTLICH, Petr. "El maestro del cartel. Paneles decorativos". En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008 b, pp. 22-39.
- WITTLICH, Petr. "El éxito en París. Carteles parisinos". En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd., Malcolm Saunders Publishing, 2008 c, pp. 41-42, 45-63.
- WITTLICH, Petr. "Documents Décoratifs". En: MUCHA, S. (ed.). *Alphonse Mucha*. República Checa: Mucha Ltd, Malcolm Saunders Publishing, 2008 d, pp. 68-81.

TABLA 1

Nombre vulgar ¹⁰²	Especie / género	Familia
Adormidera	<i>Papaver somniferum</i> L. ¹⁰³	Papaveraceae
Albaricoque (fruto)	<i>Prunus armeniaca</i> L.	Rosaceae
Amapola	<i>Papaver rhoeas</i> L.	Papaveraceae
Azucena	<i>Lilium candidum</i> L.	Liliaceae
Azulejo	<i>Centaurea cyanus</i> L.	Compositae
Brezo	<i>Erica erigena</i> R. Ross	Ericaceae
Campanilla	<i>Campanula</i> sp.	Campanulaceae
Cardo de mar	<i>Eryngium maritimum</i> L.	Umbelliferae
Cebada	<i>Hordeum vulgare</i> L.	Gramineae
Cerezo, cereza (fruto)	<i>Prunus avium</i> L.	Rosaceae
Ciruela (fruto)	<i>Prunus domestica</i> L.	Rosaceae
Clavel	<i>Dianthus caryophyllus</i> L.	Caryophyllaceae
Crisantemo	<i>Chrysanthemum</i> sp.	Compositae
Dedalera	<i>Digitalis</i> sp.	Scrophulariaceae
Eucalipto	<i>Eucalyptus</i> sp.	Myrtaceae
Flor de la Pasión (flor)	<i>Passiflora</i> sp.	Passifloraceae
Flor de nieve	<i>Leontopodium alpinum</i> Cass.	Compositae
Flor de Pascua	<i>Euphorbia pulcherrima</i> Klotzsch	Euphorbiaceae
Girasol	<i>Helianthus annuus</i> L.	Compositae
Gladiolo	<i>Gladiolus</i> sp.	Iridaceae
Guinda (fruto)	<i>Prunus cerasus</i> L.	Rosaceae
Hiedra	<i>Hedera helix</i> L.	Araliaceae
Laurel	<i>Laurus nobilis</i> L.	Lauraceae
Lirio	<i>Iris</i> sp.	Iridaceae
Lunaria	<i>Lunaria annua</i> L.	Cruciferae
Lúpulo	<i>Humulus lupulus</i> L.	Cannabaceae
Madreselva	<i>Lonicera</i> sp.	Caprifoliaceae
Mandarina (fruto)	<i>Citrus deliciosa</i> Ten.	Rutaceae
Manzana (fruto)	<i>Malus domestica</i> (Borkh.) Borkh.	Rosaceae
Margarita	<i>Bellis</i> sp.	Compositae
Melocotón (fruto)	<i>Prunus persica</i> (L.) Batsch	Rosaceae
Naranja (fruto)	<i>Citrus aurantium</i> L.	Rutaceae
Nenúfar	<i>Nymphaea alba</i> L.	Nymphaeaceae
Palma	<i>Phoenix dactylifera</i> L.	Palmae
Pera (fruto)	<i>Pyrus communis</i> L.	Rosaceae
Primavera	<i>Primula</i> sp.	Primulaceae
Rosa (flor)	<i>Rosa</i> spp.	Rosaceae
Serbal	<i>Sorbus</i> sp.	Rosaceae
Tilo	<i>Tilia</i> sp.	Tiliaceae
Trigo	<i>Triticum</i> spp.	Gramineae
Vid, uva (fruto)	<i>Vitis vinifera</i> L.	Vitaceae

¹⁰² Nombres tomados de ÁLVAREZ, Beatriz, 2006.

¹⁰³ "Los nombres científicos de las plantas, en la categoría básica de especie, están formados por dos palabras latinas. La primera de ellas (un sustantivo en singular o una palabra que se trata como tal), designa el género, y se repite en todas las especies del mismo. La segunda, el epíteto específico (que tiene la forma de un adjetivo, un nombre en el caso genitivo o un nombre en aposición), sirve para individualizar a la especie dentro del género e impedir que su nombre pueda ser confundido con el de otras especies del mismo. Los nombres de las especies, géneros y familias van acompañados habitualmente por el nombre abreviado del autor o autores que los crearon". LÓPEZ GONZÁLEZ, Ginés, 2004, p. 54.

