

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**ALPHONSE MUCHA: RETROSPECTIVA DE
SU VIDA Y OBRA**

Autor: Aida Domínguez Sanz

Tutora: María José Redondo Cantera

Titulación: Grado en Historia del Arte.

Julio de 2023

ÍNDICE

Introducción y motivación del tema	3
1. ALPHONSE MUCHA Y SU VIDA.....	3
1.1. Breve presentación biográfica de su vida:	3
1.2. El mundo espiritual de Alphonse Mucha	9
2. LOS AÑOS EN PARÍS.....	11
2.1. El <i>Art Nouveau</i> como hilo conductor en la producción artística de Mucha	15
2.2. La creación de un nuevo estilo: Alphonse Mucha como mayor exponente del <i>Art Nouveau</i>	18
2.3. Mucha y la publicidad	20
3. SARAH BERNHARDT: LA MUSA DE ALPHONSE MUCHA.....	22
3.1. Introducción a la figura de Sarah Bernhardt en el panorama artístico-cultural de la época.....	22
3.2. Desarrollo de su relación a lo largo de los años: Sarah Bernhardt como la imagen central de gran parte de la obra de Mucha	24
4. LOS CAPÍTULO EN AMÉRICA	27
5. REGRESO A SU MORAVIA NATAL.....	30
5.1. Encargos y desarrollo profesional a su vuelta	30
5.2. <i>La Epopeya Eslava</i> : la obra de toda una vida.....	34
6. CONCLUSIONES	41
7. ANEXOS	42
8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	73

Introducción y motivación del tema

La elección del tema se basa principalmente en una cuestión de gusto y admiración por la obra del autor y la singularidad de esta en lo que al estilo se refiere, así como a la curiosidad por conocer a fondo la trayectoria profesional y personal de Alphonse Mucha (1860, Ivančice – 1939, Praga). El interés por este artista se vio potenciado por un viaje que, por iniciativa propia, realicé a la ciudad de Praga en marzo de este año, lo que me permitió conocer de manera más directa la obra de Mucha y entrar en contacto con esta, lo que hizo crecer dicho interés.

El trabajo aborda la trayectoria profesional, artística y personal de uno de los artistas más destacados del Art Nouveau. Alphonse Mucha es mundialmente conocido por su singular estilo para diseñar carteles y paneles. Es importante estudiar cada una de sus facetas artísticas contextualizadas en cada uno de los ambientes que potenciaron el desarrollo de su creatividad. Tras la llegada de la divina Sarah Bernhardt a su vida, Mucha se afianzará como artista, hasta llegar a ser la personalidad más relevante del Art Nouveau mediante de la creación de un arte que potenciaba la belleza de lo cosmopolita y los ambientes de un nuevo momento en la Modernidad. Mas allá de la popularización de la figura convencional de Mucha, con el marcado carácter comercial que muestra su arte más conocido, está la versión más intimista del pintor checo. La voluntad de Mucha durante toda su carrera fue la de realizar un arte que coincidiera con sus aspiraciones morales, políticas y religiosas. Esto lo consiguió al final de su vida, tras volver a su país natal y dedicarse a realizar un arte más acorde con su interior.

1. ALPHONSE MUCHA Y SU VIDA

1.1. Breve presentación biográfica de su vida:

Alphonse Maria Mucha nació el 24 de julio de 1860 en la ciudad de Ivančice, perteneciente a la Moravia del antiguo Imperio Austriaco, desde mediados del siglo XVIII. Mucha fue el cuarto de los seis hermanos que componían el núcleo familiar. Alphonse nació en el seno de una familia humilde cuyo padre era Ondřej Mucha (1825-1891), un ujier judicial, y la madre, su segunda esposa Amálie (1822-1880) ¹. Con solo seis años fue testigo de la desaparición del Imperio, que pasó a formar parte del resto de estados europeos. Tuvo una infancia regida por el catolicismo, lo que no le impidió ampliar algunas de las doctrinas de carácter espiritual y filosófico que posteriormente constituirán dos grandes pilares de su vida. Estos dos serán uno de los múltiples hilos conductores que

¹ Sato 2019, 7.

permanecerán en la trayectoria profesional de Mucha, así como una parte esencial de su vida personal. Ello se debe en gran parte a su madre Amélie, ya que esta volcó en Mucha el catolicismo que tanto peso tuvo en su infancia.

Su niñez coincidió con un período de cambios políticos en el Imperio Austriaco, que pronto pasaría a ser una monarquía austro-húngara, en el que cada vez se extendían más la ideología y el deseo de un estado nacional eslavo, con independencia propia². Estas aspiraciones serán las que definan y muevan a Mucha, ya que se inspirará en las costumbres más tradicionales de su tierra natal para configurar una identidad nacional que será, de principio a fin, el aliento en su producción.

Mucha defendía que el arte era un vehículo para hacer llegar ideas al mayor número de personas posible, ya fueran de carácter político, religioso o filosófico. Esta convicción tiene su origen en la infancia de Mucha, cuando surgió el llamado Renacimiento Nacional Checo, que abogaba por el retorno al dialecto, la religión, la cultura autóctona y los ideales nacionales, que desaparecían tras la transformación del territorio con motivo de la germanización y la imposición del catolicismo como religión oficial³.

Algunos de los episodios históricos más destacados de la historia nacional checa, que en este momento estaban siendo revisitados a causa de esa reaparición del sentimiento patriótico de la sociedad checa, serán posteriormente los temas y sucesos que Mucha plasme en los grandes lienzos de *la Epopeya Eslava*, como *La impresión de la biblia de Kralice* (1914), o *Después de la batalla de Grunwald* (1924)⁴.

Desde muy pequeño Mucha buscaba crear arte, garabatear todo lo que llamara su atención y alimentar así el entusiasmo por el arte que crecía en él. Asombrado por el mundo que le rodeaba, Mucha fue desarrollando sus dotes dibujísticas y artísticas durante toda su infancia, plasmando en el papel todo lo que destacaba para él en su entorno. No obstante, esta no era su única gran afición, ya que Mucha se vio atrapado también por el canto, actividad que desarrollaba con frecuencia en las misas de la parroquia de Nuestra Señora de la Ascensión⁵. Cuando tenía once años, fue becado como integrante para el coro de la Catedral de los Santos Pedro y Pablo, en la ciudad de Brno, donde tuvo acceso a una educación que permaneció en su personalidad, alentando ese espíritu religioso y misterioso que cada vez se desarrollaba más en él.

² Neugebauer 2022, 10.

³ Sato 2021, 8.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Neugebauer 2022, 11.

El dominio e importancia que alcanzó Viena a nivel político-territorial durante la adolescencia de Mucha le hizo ser partícipe, al igual que a muchos de sus compañeros, de las ideas nacionalistas checas, siendo este el momento en el que comenzó a afianzarse el vínculo tan estrecho que mantuvo a Mucha próximo a su nación durante toda su vida⁶.

Con respecto a su formación artística cabe destacar el cambio de dirección que experimentará desde sus aspiraciones originales, cuando intentaba realizar un arte académico. Posteriormente su producción artística evolucionó de un modo sin precedentes hasta el momento, lo que derivará en el tan característico “estilo Mucha”.

La creación de un estilo personal y distintivo como lo era el “estilo Mucha” fue el sello característico que el artista checo desarrolló en mayor medida durante su período parisino, que irá desde 1887 hasta la entrada del nuevo siglo. Esta fue la etapa en la que este estilo realmente cobró importancia y se popularizó, tanto por su oficio expuesto a la mirada pública del París finisecular como por su colaboración con Sarah Bernhardt, lo que le hizo alcanzar la fama en muy poco tiempo.

En Brno, Mucha compaginó su educación en *Slovanské Gymnasium* con el coro y las clases de pintura impartidas por el profesor Josef Zelený, pintor moravo y profesor de ilustración de Mucha durante su estancia en esta ciudad⁷.

En 1877, Mucha regresó a su Ivančice natal, donde además de trabajar como diseñador de folletos publicitarios para el entonces grupo Sokol⁸, que se encontraba en un momento de auge, decoraba también las estancias oficiales reservadas para los actos públicos del grupo y todo ello mientras a su vez trabajaba como taquígrafo en el tribunal provincial⁹.

Alphonse siempre tuvo claro su destino artístico, pues desde muy temprano tuvo en mente dedicarse a nivel profesional a la pintura. En el año 1878 presentó una solicitud de acceso a la Academia de Bellas Artes de Praga, que le fue denegada. Sin embargo, el destino le tenía algo preparado, ya que a continuación se le ofreció la oportunidad de un puesto en una compañía de decorados teatrales.

En 1880 y con rumbo a Viena, Mucha por fin tenía más cerca un posible trabajo dedicado a su verdadera vocación, la de ser artista. En esta etapa comenzó a interesarse por

⁶ Sato 2021, 9.

⁷ Sato 2021, 10

⁸ El término Sokol hace referencia al movimiento cultural desarrollado en la segunda mitad del siglo XIX en la región de Moravia, que fomentaba el sentimiento nacional y patriótico a través de actividades de carácter moral y del ejercicio físico.

⁹ Sato 2021, 10.

la fotografía, que desde este momento le sirvió como instrumento experimental, pasando a ser una parte importante en su creación artística.

Por desgracia, la suerte no permaneció mucho tiempo del lado del joven artista ya que solo un año después el teatro para el que trabajaba realizando esos decorados pictóricos fue víctima de un incendio, por lo que el despido de Mucha fue inminente¹⁰. El joven Mucha decidió no volver a casa y seguir probando suerte, agotando la última moneda para viajar hasta donde dicho dinero le llevara. El resultado fue su llegada a un pequeño y modesto pueblo de la Moravia del norte, frontera con Austria, Mikulov, un lugar que influiría enormemente en su trayectoria.

Este fue el lugar que cambiaría su vida de manera definitiva, gracias a su relación con el conde Khuen-Belasi¹¹, un latifundista originario de la zona, quien tras conocer su trabajo y sus retratos locales del pueblo le contrató para realizar la decoración de su castillo, destruida lamentablemente durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial. Durante la realización de este encargo, Mucha empezó a consultar una biblioteca perteneciente al conde, lo que le permitió incorporar conocimientos del arte contemporáneo a través de la obra de pintores ya consagrados como Gustave Doré (1832-1883) o Eugène Delacroix (1798-1863) entre otros¹².

El conde Eduard y su hermano pequeño Egon, se preocuparon por formar y educar de la mejor manera al joven artista. Egon se convirtió en un gran maestro para Mucha, aunque no en lo que a la pintura respecta, a pesar de ser un gran aficionado a esta. El pequeño de los condes Khuen-Belasi pasó a ser una especie de tutor moral para Mucha, aportándole conocimientos de introducción a la francmasonería y asentando las bases del espiritualismo que posteriormente crecerá en Mucha. El vínculo entre ambos continuó estrechándose hasta que el pintor Wilhelm Kray (1828- 1889), amigo del conde y conocedor de la obra de Mucha por los frescos realizados en el castillo de Gandegg, recomendó el desplazamiento de Mucha a Múnich para continuar aprendiendo. La suerte había llegado a Mucha, ya que gracias a esta noble familia austriaca tuvo la oportunidad de tener un respaldo económico asegurado, con el objetivo de formarse y seguir ampliando sus estudios en el campo del arte en lugares como Múnich, donde en 1885 ingresó en la Academia de Bellas Artes.

Allí comenzó a desarrollar la vida propia de un joven estudiante, donde establecerá amistades con otros artistas eslavos como Joža Uprka (1861- 1940), Luděk Marold (1865- 1898), o Karel M ašek (1865-1927). El prometedor estudiante pasó a for-

¹⁰ *Ídem*, 11.

¹¹ Henderson 1992, 10.

¹² Neugebauer 2022, 16.

mar parte de un grupo denominado como el club *Skr éta*, en honor del pintor barroco Karel *Skr éta* (1610- 1674), llegando a ser incluso el presidente de este. Los participantes de este grupo no solo publicaban sus trabajos en su propia revista denominada *La Paleta*, sino que también tenían acceso a otros medios de difusión, como algunos periódicos de Múnich. A pesar de su condición de estudiante, Mucha contribuyó con dibujos y diseños en revistas satíricas de su patria como *Fantaz* (fig. 1), lo que le hacía mantener un vínculo con su tan amada tierra.

La Academia muniquesa sacó a relucir la parte más técnica de Mucha a través del rigor y severidad que esta institución exigía a sus estudiantes, lo que se hizo perceptible en el único encargo conservado que Mucha recibió en esta época: *el retablo de “los apóstoles de los eslavos” Cirilo y Metodio*¹³ (fig. 2). Este fue encomendado por una pequeña congregación llamada *Pisek*, formada por ciudadanos checos asentados en Dakota del Norte (Estados Unidos). Los dos años como estudiante que Alphonse pasó en Múnich discurrieron con normalidad hasta que tiempo más tarde, Mucha desapareció del ámbito artístico que rodeaba a la Academia. Es posible que esto se debiera a la poca afinidad entre el estilo de Mucha y el predominante en ese momento en la Academia, que era el dominante en el panorama artístico alemán¹⁴.

En 1887, un Mucha de 27 años llega a París, donde comenzará a estudiar en la Académie Julian¹⁵ aún financiado por el conde. Allí coincidirá con diversos pintores simbolistas, pertenecientes al grupo de los “nabis”, una congregación de pintores reunidos en torno a la figura de su creador Paul Sérusier (1864-1927), aunque con una mayor influencia de Paul Gauguin (1848-1903) en los jóvenes, siendo esta mayor que la ejercida por Sérusier, quien en realidad presentó el grupo a Mucha a pesar de que este no pasó nunca formar parte nunca de él. Esta etapa de la vida de Mucha finalizará dos años después, en 1889 cuando fue interrumpido de manera repentina el apoyo económico del Conde. Este hecho no se encuentra respaldado por una justificación cierta sobre lo que pudo pasar, pero se considera que el Conde pudo haberse enterado de que las aportaciones que este realizó durante el período de Mucha en Múnich pudieron no haber sido empleadas para lo que él había señalado¹⁶. Fue entonces cuando Mucha comenzó a trabajar como ilustrador en revistas como *Světazor* de Praga y *Le costume au théâtre*, *Le Figaro illustré* o *La Vie parisienne* en el caso de París¹⁷, lo que le permitió salir adelante y

¹³ Neugebauer 2022, 18.

¹⁴ *Ídem*, 19.

¹⁵ Sato 2021, 15.

¹⁶ Neugebauer 2022, 23.

¹⁷ *Ídem*, 24.

esquivar los problemas económicos que este contratiempo supuso para él. Mucha comenzó a integrarse en la sociedad checa que residía en París, la Asociación Lada¹⁸, que fue un gran apoyo para él, a nivel lingüístico y las dificultades que este cambio suponía.

Es entonces cuando Mucha comenzará a destacar, a popularizarse y a hacerse notar en el panorama artístico del París finisecular con sus ilustraciones, siendo este el camino que le llevará a la cúspide de su trabajo, sobre la que permanecerá el resto de su carrera. Esto se verá enormemente potenciado por su amistad con la actriz Sarah Bernhardt (1844-1923) y la importancia recíproca de ambos en sus respectivas vidas, estableciendo un vínculo fundamental en la trayectoria profesional tanto del artista como de la actriz.

En junio de 1906 Mucha contrajo matrimonio en el monasterio de Strahov de Praga con su querida Maruška Chytilová (Marie Chytilová [1882-1959]), antigua alumna suya en la Academia Colarossi.

En los primeros años del nuevo siglo, Mucha visitará los Estados Unidos repetidas veces con un deseo muy específico, el de reservar gran parte del dinero que consiguiera allí a partir de los encargos que recibiera para financiar su futura gran obra: *La Epopeya Eslava*. Mucha permaneció en Nueva York varios períodos, durante uno de los cuales tuvo lugar el nacimiento de su primera hija, Jaroslava Mucha (1909-1986)¹⁹.

En 1910, Mucha dará el último de sus grandes pasos en lo que respecta a su trayectoria y vida, con el regreso a Moravia.

Mucha se trasladó de vuelta a sus orígenes, instalando su residencia junto a su familia en el Castillo de Zbiroh, perteneciente a la región de Bohemia²⁰. De vuelta en su país de origen, tras toda una vida y una destacable trayectoria laboral en el extranjero, Mucha recibirá encargos de carácter oficial en su país, como la decoración de la casa municipal de Praga o la vidriera para la Catedral de San Vito. En 1915 su hijo menor Jiří Mucha nació en Praga. En 1923, Mucha será seleccionado como Soberano Gran Comendador del Supremo Consejo Checo de Masones²¹. Por otro lado, realizó el diseño de sellos y monedas, pasando por el escudo oficial de Checoslovaquia como estado independiente, tras la declaración de su independencia en 1918, e incluso uniformes de cargos públicos como el de policías, todo ello por vocación propia y sin estar dispuesto a recibir ningún pago por ello²². Mucha irá compaginando todo ello junto con su verdadera aspiración: ese ciclo de pinturas que llevaba por nombre *La Epopeya Eslava*, y que, a pesar

¹⁸ Neugebauer 2022, 21.

¹⁹ Sato 2021, 68.

²⁰ *Ídem*, 78.

²¹ Sato 2021, 86.

²² *Ídem*, 89.

de haber sido expuesta tempranamente antes de su finalización, verá la luz de manera definitiva en 1928.

En 1939 las tropas de la Alemania nazi invaden Checoslovaquia. Mucha fue detenido por la GESTAPO como notable masón y nacionalista checo²³. Fue puesto en libertad después de haber sido interrogado durante días por dicho organismo. Finalmente la gran estrella del *Art Nouveau* dejó de brillar. Alphonse Mucha falleció el 14 de julio de 1939, dejando atrás un legado inigualable, así como grandes aportaciones al mundo del arte.

1.2. El mundo espiritual de Alphonse Mucha:

Religión, nacionalismo y masonería, fueron las tres doctrinas que tuvieron un papel determinante en el desarrollo, no solo de la obra, sino también de la vida de Alphonse Mucha ya que, detrás de los rasgos y símbolos mostrados en sus obras está el carácter identitario que le definía. A lo largo de su extensa producción encontramos una simbología relacionada con el ocultismo, los atributos masónicos y los elementos paganos.

Para analizar la influencia y el recorrido que estas corrientes tuvieron en su vida se debe comenzar por los orígenes del artista. En su infancia, Mucha fue educado en una enseñanza católica, lo que durante gran parte de su vida le hizo adoptar una posición de rechazo ante otro tipo de corrientes espirituales o religiosas. Sin embargo, con el paso del tiempo, y aún dentro de ese severo catolicismo, se irá dejando sentir el influjo de ciertas ideas filosóficas²⁴.

La presencia de estos componentes en sus trabajos puede verse a través del modelo de mujer representado en muchos de sus carteles y otras obras, como *Naturaleza* (1899) (fig. 3), donde puede verse cómo el motivo de la mujer no se ajusta a la imagen convencional. Ni siquiera bajo la imagen de *femme fatale*, muy propia de este fin de siglo, sino que el modelo que ofrece es un veraz reflejo de su dimensión espiritual e interioridad de Mucha.

La masonería pasó a formar parte de la vida de Mucha de manera más efectiva cuando en 1898 se asoció a una logia masónica durante su estancia en París²⁵. Sin embargo, la importancia de estos años reside en que conforman el origen de lo que posteriormente se irá acrecentando en una etapa más madura del artista, en concreto en su último período vital después de volver a Moravia.

²³ Sato 2021, 91.

²⁴ Ortega 2015, 177.

²⁵ *Ídem*, 181.

Tras su regreso a su país natal, Mucha sentirá la necesidad de afianzar ese vínculo que se venía desarrollando en él desde que empezó a incorporar la influencia de estas corrientes en su vida aún en sus años en París. En la obra *Ilseé, princesse de Trípoli* de 1897, Mucha muestra influencias masónicas y de carácter rigurosamente cristiano, iniciándose así decididamente en este campo. Como ejemplo de ello, en una ilustración de este libro (fig. 4), se ven elementos como el delta masónico en representación de Dios o el término *Evangelium* en el pedestal, aludiendo a lo sagrado en la figura de la mujer²⁶.

Mucha fue fundamental para la restauración de esta doctrina a partir de 1919, cuando tras la caída del Imperio Austrohúngaro, con un gobierno bajo el que la masonería estaba determinadamente prohibida, pudo incorporarse de nuevo a la sociedad. Fue entonces, veinte años después de su primer contacto con la masonería, en el año 1918, cuando comenzó a formar parte de la Logia Komensky de Praga, forjada en torno al denominado como “el padre de la educación moderna”, Jan Amos Komensky (1592 -1670)²⁷.

Cinco años más tarde, en 1923, Mucha será nombrado Soberano Gran Comendador del Supremo Consejo Checo de los Masones de Checoslovaquia²⁸. Estos serán unos años en los que, en línea con la realización de *La Epopeya Eslava*, Mucha tuvo muy presentes en su vida las influencias masónicas, llegando a publicar dos obras literarias relacionadas con este fundamento. El primero de estos textos llega en 1925, con motivo de los 333 años de la muerte de Komensky, esa figura esencial para la masonería checa, mientras que el segundo de los escritos, de 1926, corresponde a una versión más intimista y personal del autor. En ella desarrolla la relación entre las categorías de la razón, la sabiduría y el amor, idea englobada en el título: *O Lásce, Rozumu a Moudrosti* (“Sobre el amor, la razón y la sabiduría”)²⁹.

Esta tríada fue uno de los hilos conductores en el pensamiento vital de Mucha, que eran consideradas por él como las tres cualidades constituyentes de la Humanidad. Según su propio testimonio, la sabiduría era el vínculo que compensaba los extremos, correspondientes al amor y la razón, y solo cuando existía un equilibrio entre ambos mediante el nexo de la sabiduría, se daba lugar al avance y prosperidad de la Humanidad.

En esta línea debe mencionarse la obra *Le Pater* (fig. 5), de 1899, donde a pesar de ser sólo un trabajo de ilustración de una oración como es el Padrenuestro, Mucha va un paso más allá. Es paradójico cómo, a pesar de tratarse de una obra que lleva por tema principal la relación con Dios Padre y diversos motivos religiosos más, como la Santísima Trinidad,

²⁶ Ortega 2015, 178.

²⁷ Sato 2021, 86.

²⁸ *Ídem*, 94.

²⁹ Ortega 2015, 181.

nada de esto es presentado en sus ilustraciones. Esto muestra el deseo de Mucha de trascender a algo más allá que la puramente artístico y plástico, buscando crear un arte que desvelara a la sociedad la manifestación espiritual y mística de su interior³⁰. No obstante, hay una gran probabilidad de que el empleo temprano de algunos símbolos y elementos de carácter masónico no tuvieran una intencionalidad marcada por parte del artista, sino que su decisión de emplearlos residiera en la simple atracción inconsciente que Mucha sentía hacia ellos³¹.

Todas estas ideas y estudios sobre el aspecto más hermético de Mucha no se afianzaron hasta el año 2002, gracias al hallazgo de una serie de archivos de origen checoslovaco que corroboraban el enlace entre el artista moravo y esta corriente. La actuación y contribución de Mucha se consiguió vincular de manera formal al carácter masónico como algo propiamente suyo y fue reconocida su primordial actuación en la conformación del factor nacionalista en las logias checas³².

Es por todo esto que la creación plástica de Mucha, en combinación con el lenguaje masónico, hizo que se generaran una serie de preceptos básicos en su producción, así como la fundamentación creativa de su expresión identitaria a través de su obra.

2. LOS AÑOS EN PARÍS

A finales del año 1887³³, Mucha llegó a París con el objetivo de continuar sus estudios y seguir obteniendo una formación que le permitiera triunfar en el mundo del arte del que tanto ansiaba formar parte. El gran París finisecular, que se encontraba en plena transición a la Modernidad a nivel urbanístico, social y cultural recibió al artista con los brazos abiertos. En lo que al ámbito político se refiere, Francia había dejado hacía escasamente dieciséis años atrás el Segundo Imperio Francés que había sido establecido por Napoleón III, proclamándose en 1870 la Tercera República Francesa³⁴.

La *Académie Julian* fue la primera oportunidad de Mucha en París para desarrollar sus capacidades artísticas una vez que este llegó a la ciudad. Allí contó con profesores de gran prestigio en el panorama artístico de la época, como fue Jules Joseph Lefebvre, quien

³⁰ *Ídem*, 185.

³¹ Reade 1963, 19.

³² Martín López 2010, 2420.

³³ Neugebauer 2022, 19.

³⁴ *Ídem*, 20.

ha sido señalado como un gran posible ejemplo a seguir por Mucha en lo que a sus tipologías de figuras femeninas se refiere³⁵.

Sólo un año después, Mucha accedió a otra academia artística privada de éxito de la época, la *Académie Colarossi*. Allí, uno de los profesores que impartió clase a Mucha fue Raphael Collin (1850-1916), quien destacaba por una obra que combinaba la tradición a través de elementos académicos en consonancia con la Modernidad, presente en los ambientes lumínicos propios del estilo de pintura *plein air*. Este momento será determinante para el futuro profesional de Mucha, ya que fue a raíz de sus estudios en esta institución donde nació su interés por el arte japonés, que en esta época se encontraba en auge. Allí, al igual que durante su paso por la Académie Julian, tuvo contacto con personalidades como Camille Claudel (1864-1943) o Paul Gauguin (1848-1903), con quien forjó una amistad que se mantuvo a lo largo de sus vidas³⁶.

Justo cuando Mucha comenzaba a estar asentado en la ciudad de París de una manera más estable, como nunca antes había llegado a estar en ningún otro lugar, llegó un acontecimiento crucial en la vida del joven artista. El esperanzado Alphonse recibía noticias del Conde Khuen, en las que su secretario lamentaba notificar a este de la suspensión del apoyo económico que en ese momento permitía a Mucha formarse a nivel académico en la gran ciudad del arte³⁷. Esto obligó a Mucha a comenzar con la realización de encargos y trabajos que le permitieran vivir a partir de su arte.

Es entonces cuando el joven artista checo trató de hacerse un hueco esquivando las complicaciones económicas que se le presentaban gracias a trabajos como ilustrador en revistas como *La Vie Populaire*, de París y *Světozor*, de Praga³⁸.

Sin embargo, la distinción que marcaba la producción de Mucha frente a la del resto de sus compañeros ilustradores residía en el compromiso artístico y técnico de las ilustraciones, algo que desde este momento le definiría para siempre. Él mismo lo confirmó cuando escribió: «me encontré en la apurada situación de una persona con una educación incompleta. Tenía que trabajar para vivir y, al mismo tiempo, continuar con mis estudios. Me planteé cada encargo como un estudio de la vida».³⁹

Desde la suspensión del apoyo económico por parte del Conde Khuen, en la última década del siglo XIX, Mucha se dedicó a realizar los trabajos necesarios para

³⁵ Sato 2021, 15.

³⁶ Sato 2021, 16.

³⁷ Neugebauer 2022, 22.

³⁸ Sato 2021, 16.

³⁹ *Ídem*, 17.

subsistir. La empresa Champenois supo ver la oportunidad personalizada en la figura de Mucha, lo que no les hizo tener dudas en el futuro comercial próspero que esto podía traer para la empresa. De esta manera, ofertaron cerrar un contrato con Mucha que consistía en proporcionar al artista un sueldo mensual a cambio de que este tuviera en exclusiva el derecho de reproducir sus obras⁴⁰. Este acuerdo fue cerrado en 1896, momento en el que la situación económica de Mucha mejoró considerablemente.

La producción de ilustraciones será muy extensa a partir de entonces. Entre todas ellas, la que más dedicación le mereció fue *Le Pater*, la oración del Padrenuestro, realizada en 1899, que se diferencia por ser la primera de las obras de Mucha en la que su vertiente más creyente es mostrada a los espectadores⁴¹. Esta obra no es una mera representación del texto a través de las ilustraciones, sino una interpretación personal en la que Mucha volcó sus ideas y convicciones mientras comenzaba a iniciarse en la doctrina masónica.

Su extensa lista de obras gráficas realizadas a lo largo de toda su carrera no será el único principio rector de esta. Deben destacarse dos proyectos que constituyen algunos de los más ambiciosos a la vez que relevantes de su recorrido profesional. Ambos llegaron en un momento en el que Mucha se encontraba inmerso en un período desalentador en relación con sus valores patrióticos y propósitos, afligido por la gran brecha existente entre el deseo de realizar una parte para su patria y el arte, lo que realmente le llevó al triunfo en la capital francesa. Él mismo testimonia esta idea en una carta enviada a uno de sus amigos, muy poco antes de la llegada del nuevo siglo, donde decía: «Era medianoche y allí estaba en mi estudio de la rue du Val-de-Grâce, a solas entre mis cuadros, carteles y paneles. Estaba muy agitado. Veía mi trabajo adornando salones de la alta sociedad...Veía los libros llenos de escenas legendarias, guirnaldas de flores y dibujos que glorificaban la belleza y la ternura de la mujer. En eso estaba empleando mi tiempo, mi precioso tiempo, cuando mi patria había sido arrojada a la cuneta, y en mi fuero interno me vi malgastando pecaminosamente algo que pertenecía a mi pueblo.» (Sato 2021: 51).

Este tiempo coincidió con el inicio de Mucha en la masonería⁴², una congregación a la que este se unió en 1898, lo que hizo que sus voluntades artísticas estuvieran en consonancia con lo que en este momento comenzaba a despertar tanto interés en él, lo que derivó en el precepto de que sus obras debían corresponder a algo venerable y majestuoso.

⁴⁰ Sato 2021, 26.

⁴¹ Neugebauer 2022, 25.

⁴² Congregación de índole fraternal que abogaba por la búsqueda del trabajo a favor de la evolución de la humanidad a través de la caridad, la devoción y solidaridad de la humanidad, siendo el resultado el alcance de una moralidad y espiritualidad superiores.

Por su educación católica que concebía a esta organización como una secta heterodoxa, Mucha había crecido en un entorno de rechazo a la masonería⁴³.

El primero de estos proyectos le llega durante la realización de *Le Pater*, en 1899 cuando Mucha recibe como encargo por parte del estado del Imperio austro-húngaro la que sería su carta de presentación hacia Europa en la Exposición Universal de París de 1900: el pabellón de Bosnia-Herzegovina (fig. 6), un distrito incluido en dicho imperio desde 1878 después del congreso de Berlín⁴⁴. El trabajo a realizar consistía en un ciclo de pinturas murales ubicadas en la zona alta superior de la principal sala de exposición del pabellón.

La presentación de este proyecto hizo que Mucha adoptara una postura dubitativa hacia la realización de este, ya que su implicación en el pabellón suponía colaborar con el imperio que sometía y doblegaba a la raza eslava. No obstante, Mucha dio la vuelta a este asunto y lo convirtió en una ocasión para brindarles mayor atención, haciendo de su arte un instrumento para visibilizarlos. Tal actitud generó dificultades entre Mucha y el gobierno del imperio, aunque finalmente se solventó cambiando ciertos temas que estaban centrados en el sufrimiento de estos pueblos, por otros nuevos, más amables, centrados en la festividad y los valores exacerbados del territorio⁴⁵. El resultado fueron obras como *La fe católica, la fe ortodoxa y el Islam* (fig. 7), una composición que incluía la representación de diversas culturas y religiones, mostrando la convivencia entre todas ellas, en consonancia y paz, y cooperando de manera conjunta al bienestar del país. Para ello Mucha realizó un viaje a los Balcanes, donde tomó apuntes de los lugareños, lo que le influyó para sus representaciones⁴⁶. Se priorizó la búsqueda de la unión entre las diferentes culturas coexistentes en el territorio que, favorecía su imagen, como fue exigido así por las autoridades como propaganda para presentarse ante el resto de las potencias⁴⁷.

Este encargo fue crucial en el camino que Mucha recorrerá unos años más tarde con *La Epopeya Eslava*, como fue manifestado por el propio artista del siguiente modo:

«Mientras dibujaba los momentos épicos de la vida de los bosnios, sentía en mi corazón las alegrías y las tristezas de mi nación y de los demás pueblos eslavos. Antes de terminar estos murales sobre los eslavos del sur, ya había decidido que, en el futuro, mis mayores esfuerzos iba a dedicárselos a *La epopeya eslava*.» (Sato 2021: 62).

⁴³ Sato 2021, 51.

⁴⁴ Neugebauer 2022, 55.

⁴⁵ Sato 2021, 62.

⁴⁶ Neugebauer 2022, 55.

⁴⁷ Sato 2021, 62.

Su otro gran encargo de esta época llegó tras su primera colaboración con el joyero Georges Fouquet (1858-1929) en 1898, cuando Mucha contribuyó a la producción del orfebre, en busca de algo novedoso para sus trabajos, con diversos diseños para piezas de joyas y expositores⁴⁸. De esta manera Mucha comenzó su andadura en un nuevo campo artístico, iniciándose a partir de entonces en el diseño de joyas. Tras el éxito de muchas de estas piezas, Fouquet no se lo pensó dos veces y recurrió a Mucha para diseñar su propio local, confiándole la creación de su nuevo negocio. La principal idea a desarrollar por Mucha hace justicia a uno de los rasgos mayormente propugnados por el *Art Nouveau*, la concepción de los espacios como la obra de arte total. En base a este principio, el artista se encargó de los interiores, el mobiliario y la fachada, realizando el diseño de todas las partes bajo un mismo proyecto decorativo como suma representativa de su característico estilo.

En 1901, la gran joyería Fouquet (fig. 8) se abrió al público en pleno centro de París, siendo objeto admiración, con críticas positivas que apelaban a una nueva manera de llevar a la práctica un negocio, en el que el arte brillaba por estar en consonancia con las joyas que allí se vendían⁴⁹.

2.1. El *Art Nouveau* como hilo conductor en la producción artística de Mucha

Los últimos años del siglo XIX fueron un momento de transición en las artes de todo el mundo. Europa fue el lugar de nacimiento del denominado Modernismo, un movimiento emergente que propugnaba la libertad de los motivos decorativos que tomaban como referente la naturaleza, abogando por la autonomía de este estilo frente al aún potente Historicismo académico que venía predominando el panorama artístico a lo largo del siglo XIX.

El término denominado a este estilo varió en función de la zona geográfica, siendo conocido como *Stile Liberty* en Italia, *Jugendstil* en Alemania, *Sezessionstil* en Austria o *Art Nouveau* en Francia⁵⁰, siendo este el marco geográfico-temporal que corresponderá a Mucha y a su carrera en París.

Ambas disciplinas, la cartelería y la propia expresión artística del *Art Nouveau* a cualquier nivel, deben su origen al mismo factor: la influencia del arte japonés⁵¹. El siglo XIX fue una época de grandes descubrimientos que permitió a la sociedad europea conocer una

⁴⁸ Neugebauer 2022, 54.

⁴⁹ Sato 2021, 64.

⁵⁰ Triadó et al. 2016, 351

⁵¹ Duncan 95, 86.

parte de las manifestaciones artísticas que estaban teniendo lugar en el exterior, como el arte oriental.

En esta época los ciudadanos europeos no distinguían realmente entre el arte chino y el japonés, por lo que el término *japonismo* corresponde al arte de ambos países. Las principales aportaciones que este tipo de arte le cedió al Art Nouveau fueron algunas como la bidimensionalidad de las composiciones, la denominada “vista de pájaro”, entendida como una perspectiva o punto de vista alto y la distribución por zonas cerradas de los colores⁵².

El Modernismo era un arte para la burguesía y las altas clases de la sociedad, que buscaban hacer una retrospectiva en sus raíces medievales, pero aprovechando la tecnología y el avance industrial de los que la época gozaba. Era concebido como un arte superior en comparación al ya realizado en el Historicismo, que representaba al pasado y las influencias de la industrialización, encarnado en los nuevos materiales como el hierro o el cristal⁵³.

En este momento de progresiva difusión del Modernismo surge el cartel moderno, como resultado a ciertas necesidades urbanísticas, económicas y estéticas, proponiendo una imagen rotunda y atractiva que busca llamar la atención del espectador. El auge de las ciudades, la intensa actividad comercial y su publicidad, la vida en la calle y el urbanismo con grandes avenidas y bulevares cambia la idea tradicional de la publicidad de productos limitada a las fachadas de las tiendas. Los anuncios murales con grandes carteles avanzan por las fachadas y algunos ya cubren paredes enteras.

Un hecho remarcable, en lo que al desarrollo y evolución como medio de publicidad y propaganda se refiere, fue la reorganización llevada a cabo por el barón Haussmann en París, ya que la ciudad se transformó en un enorme escaparate para los artistas.

Esto también ocurrió de manera posterior en muchas otras ciudades de Europa, incrementando los carteles según la actividad ciudadana y el comercio se iban ampliando.⁵⁴

Entre los cartelistas más famosos del siglo XIX destacaron en Francia Jules Chéret (1836- 1932), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901) y el propio Alphonse Mucha. Con la aparición del Modernismo el cartel tuvo más importancia aún, alcanzando su época dorada con imágenes exóticas y estilizadas, basadas en líneas fluidas y elegantes formas alargadas. El desarrollo de la industria, también tuvo sus consecuencias en los métodos de estampación.

⁵² *Ídem*, 14.

⁵³ Ramírez Domínguez 89, 690.

⁵⁴ Trenc 2005, 40.

A finales del siglo XVIII se inventó la litografía, que permitió su aplicación a gran escala en el siglo XIX, ya que era un método que posibilitaba remarcar líneas o formas muy dibujadas, unos colores muy potentes e incorporar la escritura al diseño⁵⁵.

Este método de estampación y producción de los carteles se popularizó en esta época en base a dos principales factores: la sencillez del proceso y el tan económico coste que este procedimiento⁵⁶. La cada vez más floreciente continuidad en la utilización de este procedimiento, culminó en el asentamiento de este novedoso arte como una tendencia inédita.

Ya no se trataba de manifestaciones artísticas como las concebidas hasta la época, sino que mediante los preceptos que este estilo propugnaba, facilitaba imágenes y estampas que hacían mucho más valioso el ambiente artístico de la época⁵⁷.

En línea con la apuesta por la Modernidad, surge una tendencia coetánea a este arte nuevo que se estaba conformando, el cloisonnismo pictórico, también denominado sintetismo. Estas técnicas comparten el empleo de extensas superficies de color liso encerradas por detalladas líneas a modo de límite que las enmarcaban, asemejando una vidriera o un esmaltado⁵⁸.

Este tipo de imagen encontrará uno de sus lugares más receptivos en el mundo del espectáculo, para anunciar obras de teatro, circo, operas o espectáculos de variedades. El cartel se crea para difundirlo de forma masiva, en copias idénticas que se distribuyen para ser vistas por toda la ciudad. A finales del siglo XIX los carteles ya se habían asentado como elemento artístico y publicitario, ganando espacio, organizándose exposiciones o incluso apareciendo el coleccionismo de carteles⁵⁹.

Este gran interés que el *Art Nouveau* despertó en el público surgió en línea al magnate y coleccionista de arte Samuel Bing, quien en 1895 abre en París el Salón del *Art Nouveau*⁶⁰. En este momento este arte no es un estilo establecido, pero este acontecimiento marca el pistoletazo de salida de lo que será una próspera época para el recién nacido mundo del coleccionismo.

⁵⁵ Duncan 95, 86.

⁵⁶ Fontbona 2005, 19.

⁵⁷ Fontbona 2005, 20.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Ramírez Domínguez 89, 793.

⁶⁰ Neugebauer 2022, 35.

Además, esto fue determinante para la influencia del *japonismo*, a partir de que este destacado marchante agrupó en dicha galería una amplia variedad de obras artísticas traídas directamente de Oriente y Occidente⁶¹.

De esta manera, fueron estos los fundamentos constituyentes de un estilo que marcó el círculo artístico finisecular de la capital francesa, extendiéndose por el resto de Europa y consagrando así un nuevo arte que buscaba la renovación de las formas centrandose en derrocar al Academicismo y en mantenimiento de la tradición que se mantenía por entonces en las Artes aplicadas y gráficas. Diversas actividades como la moda, la Arquitectura, la Pintura, las Artes Gráficas, el mobiliario y la joyería se vieron envueltos en las particularidades técnicas y la exuberancia que conformaban la imagen de este nuevo arte.

2.2.La creación de un nuevo estilo: Alphonse Mucha como mayor exponente del Art Nouveau

En este ambiente de renovación e impulso de nuevos ideales estéticos creados con la llegada de este nuevo arte, Mucha supo seleccionar los elementos más útiles para lograr una imagen particular y característica, creando así un estilo propio distintivo que le hacía destacar en base a la singularidad del mismo. Mucha captaba la atención del público a través de la sensualidad personificada en sus figuras femeninas, una imagen muy recurrente en el arte publicitario⁶².

En 1890 el empresario Ferdinand Champenois reclutó a Mucha de manera temprana en vista del rápido crecimiento de su popularidad en el panorama artístico de París. De esta manera, se aseguraba no sólo la exclusividad de impresión, y por tanto, los ingresos que sus obras obtuvieran, sino convertirse también en la empresa promotora de su arte. Los siguientes cinco años marcaron una de las épocas de mayor producción artística del artista checo, que abarcaba desde los clásicos diseños de carteles hasta calendarios, pasando por los característicos *panneaux décoratifs*⁶³. Algunas de estos paneles decorativos como *Las flores* (fig. 9), *Las estaciones* de 1896 (fig. 10) y de 1900 (fig. 11), *Las artes* (fig. 12), *La luna y las estrellas* (fig. 13) o *Las horas del día* (fig. 14) hicieron que no sólo Mucha lograra el beneficio y la atención de las masas, sino que con ello también creció la fama de Champenois⁶⁴.

⁶¹ Sato 2021, 43.

⁶² Pérez Asperilla 2014, 87.

⁶³ Duncan 95, 90.

⁶⁴ Neugebauer 2022, 32-35.

Mucha asumió algunos de los aspectos que mejor encarnaban el *Art Nouveau*, originándose así la gran figura que este representaría para dicho arte. La popularidad que Mucha fue obteniendo reside en la originalidad de sus composiciones de orientación vertical, con figuras rígidas y estáticas que se rigen por la elegancia del dibujo, la organización de la composición a modo de mosaico, dando lugar a la categoría estética de lo oriental y bizantino, lo que conformaba su sello personal, el intermitente misticismo que hace presencia en algunas de sus obras trazado en las vestimentas de sus protagonistas, el empleo de colores suaves para sus creaciones, así como fondos monocromos y sensuales arabescos en sus figuras, todo ello encuadrado en sus característicos marcos circulares, configurando arcos modernistas⁶⁵.

El artista checo incorporó al recién nacido mundo de la publicidad un estatuto que pasará a formar parte de algunas de sus normas doradas como es el caso del erotismo personificado en el atractivo femenino⁶⁶.

«[...] Mucha es un profesional que, habiendo conseguido imponer su “manera” ante su público, resulta siempre fiel a lo que de él se espera: diseños cuidadosos [...] que responden siempre a un único sistema, una figura femenina sobre un fondo apropiado y algún mínimo detalle que junto a la tipografía nos aclaran el motivo comercial.» (Alcacer Garmendia, 1991: 31-33).

De cara a posteriores influencias que su estilo ha proporcionado a posteriores artistas encontramos ejemplos a lo largo de todo el siglo XX y XXI, siendo un estilo del que aún a día de hoy los autores toman como referencia. El artista Bob Masse (1945- presente), de origen canadiense, perteneciente al mundo de la cartelería de eventos musicales y semejantes realiza unas composiciones que beben directamente de las realizadas casi cien años antes por Mucha en lo que a los personajes y composición se refieren. En cambio, en la mayor parte de los rasgos técnicos es contrario al estilo bajo el que Mucha creaba sus obras. En ellas emplea tonalidades que contrastan entre ellas, con colores que destacan por su vivacidad, dando lugar a obras con un excéntrico matiz⁶⁷.

Sin embargo, es fácil encontrar la similitud entre ambos artistas en carteles como *The moon* (fig. 15) de Mucha y el realizado por el artista canadiense, por otro lado, para Tori Atmos (fig. 16) en 1990⁶⁸. En ellos es evidente la similitud entre las figuras femeninas, con la característica esencia sensual y embaucadora de los carteles de Mucha. Lo mismo ocurre

⁶⁵ Trenc 2005, 44.

⁶⁶ Pérez 2014, 87.

⁶⁷ *Ídem*, 88.

⁶⁸ *Ibidem*.

en la producción del artista Lars Krause y obras como *Belle and Sebastian* (fig.17), donde una vez más vemos una reproducción del estilo Mucha, adaptado aún más a la Modernidad y donde el prototipo femenino de figura principal se repite de nuevo⁶⁹. En este caso, la composición de Krause es comparable a la obra *JOB* (fig. 18) de Mucha, siendo esto perceptible en especial en el tratamiento del cabello y la representación de este, largo, ondulado.

Los ejemplos de obras y artistas que rememoran el alma del estilo Mucha siguen, pero lo importante a tener en cuenta en esta amplia lista de herederos de su estilo es el efecto que este supuso, no solo de manera simultánea al triunfo de Mucha sino también durante el transcurso del resto del siglo XX llegando hasta el siglo XXI, siendo hoy por hoy un estilo aún revisitado y conmemorado.

2.3. Mucha y la publicidad

La Modernidad trajo consigo una serie de avances en la mentalidad social, así como de nuevos estilos de vida en el París de cambio del siglo. A partir de esta nueva versión de la capital francesa debido a los cambios producidos a través de la industrialización y la transformación urbana, surgía la denominada sociedad de masas. Este grupo constituía un sector social basado en el disfrute a través de las ventajas proporcionadas por la misma ciudad, promoviendo el entretenimiento de la burguesía y la clase obrera, ya que ambas conformaban dicha sociedad. Fue entonces este momento cuando la difusión comenzó a cobrar importancia en esa sociedad de ocio y consumo, proliferándose así el cartel de acuerdo con la sencillez de sus imágenes y la claridad de sus mensajes, estableciéndose así un novedoso medio de divulgación, protagonista del ámbito propagandístico y publicitario del siglo XX.

Mucha siempre disfrutó de realizar un arte para la sociedad más que para la privacidad de las salas de exposiciones, lo que le proporcionó un espacio de desarrollo artístico acorde a esa revolucionaria nueva vía de propagación de la información.

En 1894 tuvo lugar la apertura de la sala expositiva denominada *Salon des Cent* (fig. 19), una iniciativa promovida por León Deschamps (1864-1899), creador de la revista *La Plume* en la que Mucha tuvo participación. Esta exposición pretendía recopilar en una sola muestra la producción de un amplio número de populares cartelistas de la época vinculados a la revista como Eugène Grasset (1845-1917), Chéret, Paul Berthon (1872-1909) o el propio Alphonse Mucha entre otros.

⁶⁹ *Ibidem.*

La incorporación de Mucha a la muestra se produjo dos años después, en 1896 y el año siguiente se celebró una exposición que mostraba su trayectoria con un recorrido por su obra, promocionada por el propio Mucha, que realizó la portada del catálogo de la exhibición⁷⁰.

Ciudades europeas como Bruselas, Londres, Múnich, Praga y Viena, o incluso ciudades del continente americano como Nueva York pudieron ser testigos de la muestra ya que la revista programó una gira para su divulgación. Esto se tradujo no solo en una evidente celebridad de Mucha en el extranjero sino también a su vez, en el impulso de su figura a través de la publicidad y promoción de esta, siendo esta vía la propiamente empleada por Mucha en la producción de muchos de sus carteles publicitarios.

La época del *fin-de-siècle* fue una etapa prolífica en la producción publicitaria de Mucha. Las marcas vieron en el artista una oportunidad para crear una imagen distintiva de sus productos a través de su estilo. El marco temporal comprendido entre 1896 y 1902⁷¹ corresponde a la consagración definitiva de Mucha como cartelista y en concreto, como uno de los mejores, siendo estos años el intervalo de tiempo en el que realizó muchas de las obras que mayor popularidad le han generado hasta la actualidad.

A su vez, Mucha hizo mérito de su propio arte, sacando de manera particular impresiones de obras de manera que la sociedad pudiera ser poseedora de sus obras. Es el caso de calendarios y postales como *Zodiaco* (fig. 20), 1896, paneles decorativos como *Las estaciones*, de 1896, *Cabezas bizantinas* (fig. 21), del 87, *Las flores*, realizados en 1898 o sus célebres *Documents décoratifs* (fig. 22), en los que destacan láminas como la número 25 (fig. 23) y la número 33 (fig. 24), de 1901. En el transcurso de ocho años (1896-1904) Mucha sobrepasó la cifra de los cien carteles, todos ellos producidos por Champenois, tras el acuerdo laboral pactado con la imprenta⁷².

La demanda de los carteles publicitarios, comenzó a incrementarse de manera masiva en estos años ya que las empresas y sus respectivos representantes encontraron un mensaje novedoso a través de la obra de Mucha y un medio de difusión vanguardista a través de su estilo. Fue un período de años en los que el artista realizó una gran variedad de carteles promocionando marcas de distintos ámbitos. Desde carteles que anunciaban comida, como los realizados para las galletas de *Lefevre-utile* (fig. 25) de 1897, el de *Chocolat Idéal* (fig. 26) de 1897 o el de comida para niños de *Nestlé* (fig.27) de 1898, hasta llegar a los realizados

⁷⁰ Sato 2021, 45-46.

⁷¹ Henderson 1992, 12.

⁷² Sato 2021, 43.

para bienes de consumo como el tabaco *JOB*, que cuenta con dos versiones, la de 1896 (fig. 18) y la de 1898 (fig. 28).

A continuación, realizó carteles para bienes de consumo como bicicletas, como en el cartel de *cycles perfecta* (fig.29) de 1897, telas de ultramarinos en el cartel de *Blue Deschamps* (fig. 30) 1897 o el creado para el perfume *Lance Rondo* (fig. 31) de 1896⁷³.

Durante los últimos cinco años del siglo XIX, Alphonse Mucha realizó una serie de carteles en relación con la promoción de servicios como la imprenta *Cassan Fils* (fig. 32) de 1897, la publicidad de transportes y viajes en tren como los carteles de *Mónaco Monte-Carlo* (fig. 33) de 1897 o *Luchon la reine des Pyrenees* (fig. 34) de 1896, entre otros⁷⁴.

A pesar de esta amplia producción de carteles de diversas esferas de la sociedad de consumo del París de fin de siglo, sin ninguna duda a la que más carteles dedicó fue la de las bebidas alcohólicas. Carteles como los realizados para *Benedictine* (fig. 35) de 1898, *La trappistine* (fig. 36) de 1897, *Champagne Ruinart* (fig. 37) de 1897, *Bières de la Meuse* (fig. 38) 1897, *Nectar* (fig. 39) de 1899 o los de la marca *Moët y Chandon*, titulados “*White Star*” (fig. 40) y “*Dry Imperial*” (fig. 41), ambos del año 1899, siendo estos algunos de los más destacados⁷⁵. Estos carteles consagran la estabilización de un estilo ya formado en la carrera profesional de Mucha, con su característica disposición vertical y una la figura femenina enmarcada en diversas formas ornamentales que conforman las composiciones. Esto los convierte en exponentes fundamentales de esta época, en especial por su conexión con los realizados en esta misma época para Sarah Bernhardt, tras un encuentro fortuito entre ambos, siendo este el momento en el que comenzaría a forjarse ese vínculo entre el artista checo y la gran actriz del momento en París.

3. SARAH BERNHARDT: LA MUSA DE ALPHONSE MUCHA

3.1.Introducción a la figura de Sarah Bernhardt en el panorama artístico-cultural de la época

Henriette Rosine Bernard, mejor conocida como Sarah Bernhardt, nació en París el 23 de octubre del año 1844. Su vida estuvo marcada por la muerte de sus dos hermanas pequeñas: Jeanne y Régine, quienes fallecieron de manera temprana, lo que le produjo un síndrome que algunos investigadores denominan como su “obsesión mórbida con la muerte”⁷⁶. Su madre era una mujer de origen judío, Judith Julie Bernard (1821-1876) pero

⁷³ Neugebauer 2022, 41-42.

⁷⁴ Henderson 1992, 59, 61, 78.

⁷⁵ *Ídem*, 52-70.

⁷⁶ Hernández 2019, 139.

ni la sociedad ni la propia Sarah fueron conocedoras de la identidad de su padre biológico. Bernhardt estuvo en Bretaña los primeros cuatro años de su vida, siendo el bretón la lengua de su niñez, lo que determinó que esta fuera la forma tomada para su apellido “Bernhardt”. Fue en este momento cuando la pequeña Sarah sufrió un altercado, ya que se rompió la rodilla tras caer por una ventana, lo que le conllevaría repetidos problemas de salud a lo largo de su vida. Tras este hecho su madre se trasladó con ella a París, donde tras pasar por diversos internados y colegios hasta que en 1859 ingresó en el Conservatorio de música⁷⁷. Allí debutó con la obra *Iphigénie*, en 1862, pero fue expulsada de la institución poco tiempo más tarde tras un conflicto con una de sus compañeras⁷⁸.

En 1862 Bernhardt conoció a Charles-Joseph Lamoral (1824-1871), príncipe de Ligne, quien dos años después la abandonaría con la llegada del hijo de ambos, Maurice Bernhardt (1864-1928). La relación entre Bernhardt y su hijo fue muy cercana, ya que él siempre estuvo muy unido a su madre. En 1867 la actriz realizó su debut en el Teatro del Odeón con la obra *Las mujeres sabias*, de Molière (1622-1673), lo que fue el gran despegue de Bernhardt. Fue el punto de partida de una interminable carrera ya que, desde este momento, no dejará nunca de actuar.

En 1880 dio el salto a América, cosechando grandes éxitos en Estados Unidos, lo que derivó en giras por diversos países del continente americano, lugares como Perú, Brasil, Chile o Argentina, entre otros⁷⁹. A pesar de parecer impensable para una figura tan experta y consagrada como era Bernhardt, sufría de pánico escénico, lo que en muchas ocasiones le llevaba a tener ataques de nervios previos a sus actuaciones. La actriz rechazó siempre las metodologías tradicionales del teatro francés, con la sobreactuación y la manera forzada de recitar. Esto potenció por parte de Sarah la experimentación en la escena teatral, en búsqueda de un lenguaje propio, centrado en la naturalidad como expresión fundamental. Bernhardt practicaba un exhaustivo examen sobre sus gestos, teniendo un control absoluto sobre sus manifestaciones expresivas.

A lo largo de su carrera la divina Sarah interpretó unos setenta papeles por los cinco continentes, popularizando su propia figura, construyendo un mito en torno a esta y sabiendo emplear de la manera más audaz la publicidad y la fama, a la que se acostumbraba a definir como un “pulpo con múltiples tentáculos que absorbía los rumores, las difamaciones y las alabanzas que flotaban sobre las aguas para escupirlas luego al público con su negra bilis”⁸⁰. La actriz fue toda una pionera en muchos aspectos, desde marcar el

⁷⁷ Hinojosa 2015, 18.

⁷⁸ Hernández 2019, 141.

⁷⁹ Hinojosa 2015, 18.

⁸⁰ Hernández 2019, 140-141.

rumbo de la moda hasta su compromiso con importantes causas de carácter humanitario, como la transformación de su teatro en un hospital durante el asedio de París del año 1870, donde ejerció incluso de enfermera. Su generosidad le llevó incluso a emprender grandes iniciativas como la gira que puso en marcha en condiciones difíciles, con setenta y cuatro años y una pierna amputada, destinada a las tropas francesas combatientes en la Primera Guerra Mundial⁸¹.

En esos últimos años del siglo XIX llegó la mayor de las oportunidades en la vida de Bernhardt, a la vez que a la de Mucha: el fortuito encuentro entre el arte de Mucha y la gran actriz Sarah Bernhardt. La nochebuena de 1894, mientras Mucha realizaba unas pruebas en la imprenta Lemercier, una Sarah Bernhardt insatisfecha con el cartel para su nueva obra *Gismonda* (fig. 42) de Sardou, llamó buscando una alternativa a este inconveniente. La casualidad hizo que fuera Mucha el artista encomendado con la realización de un nuevo cartel para Año Nuevo. El triunfo inmediato de este último catapultó a Mucha a la fama cuando su trabajo se vinculó con la popularidad de una actriz como Bernhardt⁸².

3.2.Desarrollo de su relación a lo largo de los años: Sarah Bernhardt como la imagen central de gran parte de la obra de Mucha

Mucha ejecutó el cartel de *Gismonda* teniendo como base conocimientos previos acerca de la obra de Bernhardt puesto que un mes antes había atendido la obra teatral. El artista fue enviado para retratar algunas de las escenas más importantes de la pieza con el fin de promocionar la obra a través de las imágenes de Mucha durante el período de vacaciones. Este tuvo la iniciativa de realizar un cartel vertical a pesar de dificultades de infraestructura como la del formato, que no se ajustaba en tamaño al de las piedras litográficas de la imprenta, pero su convicción acerca de que la actriz debía aparecer de pie fue pertinaz, lo que le obligó a encontrar una solución. El resultado fue la impresión del cartel en dos mitades, la superior y la inferior, uniéndose posteriormente ambas (fig. 43)⁸³.

Es este el momento en el que comenzará un fructuoso vínculo entre ambos cuando Sarah Bernhardt ofreció a Mucha un contrato de exclusividad por una duración de seis años en la realización de sus carteles teatrales, además de participar en otros aspectos relacionados con las producciones para las obras como el diseño de vestuario, joyas o de decorados⁸⁴.

⁸¹ Hinojosa 2015, 19.

⁸² Henderson 1992, 10.

⁸³ Sato 2021, 22.

⁸⁴ Neugebauer 2022, 28.

El siguiente cartel que Mucha realizó para Bernhardt tras la firma de su contrato fue para la comedia de Maurice Donnay (1859-1945) llamada *Amantes* (fig. 44) en 1895, en la que, sin embargo, Sarah Bernhardt no actuaba. Un año más tarde, Mucha realizaría el cartel para la obra *La dama de las camelias* (fig. 45), una adaptación teatral de la novel de Alejandro Dumas (1824-1895), reestrenada por Bernhardt ese mismo año⁸⁵. Lo destacable de este cartel es la representación de la figura femenina, encarnada por Sarah Bernhardt una vez más, como la imagen de la Modernidad parisina en la mujer de finales de siglo, con un vestuario diseñado por el propio Mucha. El cartel, no solo no dejó indiferente a nadie, sino que convirtió una obra vista como antigua y obsoleta en una nueva pieza revitalizada y actualizada a su época.

En diciembre de 1896, Sarah Bernhardt estrenó *Lorenzaccio* (fig. 46), de Alfred de Musset (1810-1857). La obra se sitúa en la Florencia del siglo XVI, y cuenta la historia de Lorenzo de Médicis como protagonista, un personaje masculino interpretado por Sarah Bernhardt, lo que en la época causó revuelo por la dualidad con respecto a la cuestión de identidad de género⁸⁶. La interpretación de papeles masculinos por parte de mujeres no era una novedad en el siglo XIX, aunque sí algo poco común, a lo que se suma que el caso de Sarah fue singular por su repetición de papeles con esta modalidad en diversas ocasiones. Un biógrafo de la actriz la retrataba como una mujer de dos versiones: la “extremadamente viril y la otra extremadamente femenina, siendo ella misma una combinación de las dos”⁸⁷. La diferencia con otras actrices, de épocas incluso anteriores, que ya habían realizado papeles interpretados por Sarah en este momento, residía en la actitud de Bernhardt, infractora a la vez que provocadora, poniendo en duda preceptos ya instaurados en el ámbito de la interpretación.

Ya en 1897 Mucha hizo la edición del cartel para la revista *La Plume* (fig. 47), que se disponía a dedicar un artículo dedicado a Bernhardt. En él muestra a la actriz como Melinsande, de *La princesa lejana*, una obra de teatro escrita por Edmond Rostand (1868-1918). Finalmente, la litografía fue empleada como postal coleccionable. Mucha continuó realizando trabajos para la actriz, como los ejecutados los dos años después, de otras dos obras de Bernhardt, uno cada año respectivamente. El primero de ellos, de 1897, se basaba en un episodio bíblico: *La samaritana* (fig. 48), relatando un pasaje entre el personaje de Bernhardt, llamado Photina, y Jesús. En 1898 llegaría al célebre *Theatre de la Renaissance* la adaptación de Catulle Mendès (1841-1909) de la tragedia de origen griega *Medea*. En su cartel Mucha supo captar la evocación de lo terrible de la historia, mediante la acentuación

⁸⁵ Sato 2021, 24.

⁸⁶ *Ídem*, 27.

⁸⁷ Hernández 2019, 159.

de la expresión en la figura de Medea, personificada por Bernhardt. La de *Lorenzaccio* no sería la única ocasión en la que Bernhardt interpretara a un personaje masculino, ya que 3 años más tarde en 1899 llegaría la obra *Hamlet* (fig. 49), donde nuevamente Bernhardt interpretó el papel principal masculino. En ese mismo año Mucha realizó el cartel para *La Tosca* (fig. 50), el último de los carteles para estas grandes representaciones de Sarah Bernhardt en el *Théâtre de la Renaissance*, una obra basada en la ópera de Giacomo Puccini (1858-1924) sobre la célebre cantante de ópera Fiora Tosca.

Hay diversos motivos decorativos comunes en la composición de los carteles: la figura a tamaño real de la actriz, la plasmación de la estética y el carácter de la obra a representar, potenciado esto la representación fidedigna del verdadero aspecto de la actriz, todo ello encuadrado dentro de arcos, el exhaustivo tratamiento de los contornos y las líneas que definen las figuras, el empleo de caracteres tomados del alfabeto correspondiente a la cultura a la que pertenece la obra, como el hebreo en el caso de *La samaritana* o motivos referentes a dichas culturas, como es el caso de la ornamentación celta en el cartel de *Hamlet*. A partir de la realización de estos carteles, Mucha dio con un patrón creativo reproducible que podrá ir alterando para crear nuevas piezas en función de los temas a plasmar⁸⁸. En la ejecución de estos carteles, Mucha aplicó algo de lo que ya fue testigo cuando fue encargado de la primera de las obras para la actriz, ya que reflejó la estilosa figura que nadie poseía de la manera de la que Bernhardt lo hacía. Él mismo relataba con respecto a la actriz:

«[Sarah Bernhardt] tenía expresividad y nobleza clásica [...] y luego estaba la particular magia de sus movimientos [...] Cada rasgo de su rostro y cada movimiento de su ropa estaban profundamente influidos por su necesidad espiritual.» (Sato, 2021: 26).

En relación con la otra parte, la significación que Mucha tuvo para Bernhardt también fue determinante no sólo a nivel laboral sino también personal, en un contexto de amistad que trascendió de los carteles que el artista realizó para la actriz. Ambos encontraron en el otro un amigo y un apoyo esencial a lo largo del viaje vital de cada uno en la vida del otro.

Tras sus visitas a las trincheras en plena Primera Guerra Mundial la salud de Bernhardt fue deteriorándose progresivamente, lo que derivó en su muerte, en compañía de su querido hijo Maurice, el 26 de marzo de 1923⁸⁹. La voz de oro, la Divina Sarah, musa, actriz, artista, escritora, en resumidas cuentas, protectora de las artes y una extraordinaria mujer que alcanzó la vida eterna, arriba y abajo del escenario.

⁸⁸ Neugebauer 2022, 30.

⁸⁹ Hinojosa 2015, 20.

4. LOS CAPÍTULO EN AMÉRICA

Los años en América del artista checo corresponden a una parte poco presente en el estudio de su trayectoria y vida, a pesar de pertenecer a una etapa fundamental en su carrera, por lo que esto debe ser objeto de cambio.

En marzo de 1904, un ya consagrado artista Alphonse Mucha desembarca en Nueva York, cuatro años después de haber tomado la determinación de que ese período de su carrera sería el comienzo de su verdadero gran proyecto: *La Epopeya Eslava*. El objetivo era efectuar el máximo de trabajos posibles en el continente americano, de manera que esto le generara el soporte económico necesario para efectuar ese ambicioso proyecto⁹⁰.

El propio Mucha refleja la inseguridad y dificultad que esta decisión le generó en una carta enviada a su familia tras su primer contacto con el país americano en 1904:

«Debéis estar muy sorprendidos por mi decisión de venir a Estados Unidos, tal vez incluso asombrados. Pero, de hecho, llevaba algún tiempo preparándome para venir [aquí]. Me había dado cuenta de que nunca tendría tiempo para hacer las cosas que quería hacer si no me alejaba de la rutina de París, siempre atado a los editores y sus caprichos... [En Estados Unidos] no espero encontrar la riqueza, la comodidad o la fama, tan solo la oportunidad de hacer un trabajo más útil».» (Sato, 2021: 7).

Mucha permaneció en su actividad artística habitual, en la realización de obras en la misma línea expresiva en lo que a los temas y composiciones respecta, pero distinguiéndose en cambio por los medios, los soportes y las técnicas empleadas, nada acordes a las usualmente aplicadas por un diseñador decorativo convencional, etiqueta que en muchas ocasiones marcaba a Mucha como artista⁹¹.

Solo un mes después de su llegada a América, el domingo 3 abril de ese mismo año 1904, Nueva York amanecía con grandes carteles del retrato de Mucha a escala natural promocionando la incorporación de una litografía realizada por él para el *Art Supplement* del periódico *The New York Daily News* (fig. 51, 52) que llevaba por título *Amistad* (fig. 53, 54), donde Mucha retrató de manera alegórica la unión entre Francia y América, personificadas en unas bellas figuras⁹².

Fue en este primer viaje cuando Mucha comenzó a afianzar el que sería su mayor proyecto artístico, ya que durante esos meses en los que el artista residió en la ciudad, la

⁹⁰ Sato 2021, 67.

⁹¹ Daley 2007, 1.

⁹² Sato 2021, 67.

guerra ruso-japonesa se fue agravando. Fue entonces cuando Mucha acudió, en señal de apoyo a los valores de Rusia, a un evento de apoyo a dicho país, siendo este el momento en el que establecería vínculo con una figura determinante en el desarrollo de *La Epopeya Eslava*: Charles Richard Crane (1858- 1939) (fig. 55). Su personalidad destacaba en la opinión pública por ser un rico adinerado empresario originario de Chicago, afín al esclavofilia⁹³. Mucha vio en este encuentro una oportunidad para promover esos valores que Crane y él compartían, por lo que fundó la *American Slav Association*, posteriormente evolucionada a la *Slavic American Cultural Association Inc.*, donde se daba representación a un total de doce grupos de diversas etnias a través de la difusión del mensaje de «las contribuciones de los eslavos, como fuerza cultural y política, a la vida americana»⁹⁴.

Sólo unos meses después, en mayo de ese mismo año, Mucha regresará a París para concluir los compromisos que ya tenía estipulados, como la finalización de sus célebres *Figures décoratives* (fig. 56, 57, 58) en 1905 tras el éxito de sus *Documents décoratifs* de 1902, y demás pedidos requeridos por los diversos editores con los que trabajaba. A finales de ese mismo año, tras haber finalizado los encargos, Mucha regresó a Nueva York.

Durante sus estancias en Nueva York u otras ciudades de los Estados Unidos en las que residió de forma provisional, Mucha subsistía gracias a su trabajo como docente de fundamentos del dibujo y de Historia del Arte de América en la *New York School of Applied Design for Women*. Además de su puesto de trabajo como profesor en una institución local de enseñanza, Mucha permaneció ahorrando aún con el objetivo de financiar ese gran ciclo de pinturas, realizando a su vez encargos variados. Entre esos pedidos destacan algunos como el retrato del cardenal John Murphy Farley (fig. 59) de 1908, cajas de jabón para la empresa Armour & Co (fig. 60) de 1906, una empresa de Chicago, o el cartel análogo a los realizados años antes en París para Sarah Bernhardt, pero en este caso para la actriz estadounidense Leslie Carter (fig. 61) de 1908⁹⁵.

Este último encargo es reflejo de la desesperación y obstáculos que, a pesar del éxito, acecharon al artista checo durante su paso por América, ya que se vio en la obligación de ejecutar encargos que no eran de su agrado puesto que su principal pretensión y objetivo a cumplir en América era el salirse de esa etiqueta que se le había implantado en París, realizar un arte más sincero en consonancia con sus aspiraciones morales y personales. Esto le acarreó problemas y dificultades económicas en épocas en las que Mucha perseguía un propósito claro para su arte, pero que la sociedad americana no le brindaba. La propia

⁹³ Corriente cultural basada en la simpatía y lealtad hacia los pueblos eslavos.

⁹⁴ Sato 2021, 68.

⁹⁵ Daley 2007, 91-100.

esposa de Mucha corroboraba esto en un intercambio de cartas con el frustrado artista donde ella misma animaba a Mucha a seguir prosperando en su carrera:

«Tienes que actuar, pensar y calcular de un modo pragmático. No compartas tus dibujos con cualquiera que pase a tu lado [...] Y te ruego que cuando tengas un retrato u otro encargo, que por favor no lo vendas tan barato.» (Neugebauer 2022: 65).

Entre su tercer y cuarto viaje Mucha regresó a Praga para realizar algo que llevaba tiempo ansiando: casarse con Maruška. Tras su boda en junio de 1906 (fig. 62) la pareja se trasladó en octubre de ese mismo año a Chicago, y posteriormente a Nueva York, esta vez permaneciendo allí tres años. En este marco temporal nació su primogénita, Jaroslava Mucha (1909-1986).

Fue en estos años, por otra parte, un año antes de la llegada de su hija cuando Mucha recibió el que sería su encargo de mayor magnitud en comparación al resto de sus trabajos en América. Se trataba de la decoración del *German Theatre* en la ciudad de Nueva York, un proyecto por la congregación alemana⁹⁶. Además de ser encomendado con la escenografía y vestuario de algunas de las obras, su principal aportación fueron las pinturas *Tragedia y Comedia* (fig. 63) a los lados del escenario y *Verdad* encima de este respectivamente, conformando la obra *Búsqueda de la Belleza*⁹⁷.

La relación con Charles Richard Crane siguió afianzándose durante las visitas de Mucha al país. En 1908 la hija mayor del magnate contrajo matrimonio, acontecimiento para el que el empresario encargó a Mucha un retrato de su hija como regalo para la ocasión. El resultado fue la representación de Josephine Crane Bradley (1886-1952) como la diosa *Slavia* (fig. 65), diosa de los pueblos eslavos, tomando como objeto el cartel realizado con el mismo tema un año antes (fig. 66)⁹⁸. Este retrato destaca no solo compositivamente sino por ser la muestra más veraz de lo que Mucha osaba realizar y, posteriormente, en *La Epopeya Eslava*: dar rienda suelta a la evolución de su estilo a través del rechazo a los convencionalismos en los que se encontraba limitado desde el triunfo de sus carteles comerciales que, para él, carecían de carácter.

Sus trabajos en la enseñanza y su trato con Crane se convirtieron en el nexos que lo mantenía unido a la ciudad de Chicago, de manera que le veía con frecuencia. Cabe destacar

⁹⁶ Sato 2021, 71.

⁹⁷ Neugebauer 2022, 66.

⁹⁸ Sato 2021, 72.

que otro incentivo pudo ser el hecho de que esta la ciudad era la estadounidense con mayor número de inmigrantes checos en su población⁹⁹.

Muchos de los encuentros entre Mucha y Crane se producían en la casa-barco en la que el primero de ellos se alojaba durante la temporada estival en Cape Cod¹⁰⁰, una localidad costera en la península de Massachussets. La relación entre ambos fue retroalimentándose con el paso de los años gracias a la creciente fascinación de Crane hacia la visión que Mucha tenía de la posteridad de los pueblos eslavos europeos, mientras que a Mucha le despertaba asombro el compromiso y entendimiento que Crane poseía sobre el eslavismo. Estas reuniones eran, en muchas ocasiones, compartidas por una tercera persona involucrada en la misma temática del Este de Europa y la historia de sus pueblos. Se trataba del profesor y político Thomas Woodrow Wilson (1856-1924), futuro vigésimo octavo presidente de los Estados Unidos¹⁰¹.

Mucha continuó nutriéndose de todas las aportaciones generadas a partir de esas pequeñas reuniones, lo que hizo que siguiera elaborando y estableciendo las bases de *La Epopeya Eslava*. A finales de 1909 Mucha mostró los tres primeros diseños a Crane, obteniendo la aprobación de este finalmente, lo que significaba la financiación por parte de este para este proyecto¹⁰². Mucha había conseguido luz verde para su tan anhelado proyecto, no solo de su carrera sin de su vida, embarcándose así en su proyecto más importante hasta el momento. Él mismo se lo expresó a Maruška, en ese momento en Praga, en una carta donde además de transmitirle las buenas noticias aseguraba que lograría «ser capaz de hacer algo realmente bueno, no para la crítica del arte, sino para el crecimiento de nuestras almas eslavas» (Sato 2021: 73).

5. REGRESO A SU MORAVIA NATAL

5.1. Encargos y desarrollo profesional a su vuelta

Tras su paso por los Estados Unidos, Mucha regresó junto a su familia a la región de Bohemia en 1910. Un recién llegado Mucha tuvo que lidiar nuevamente con su adaptación a su país ya que, su figura era percibida como la de un extraño no era bien recibida por sus compañeros artistas. Consideraban que Mucha era un artista con dos caras puesto que, a pesar de abogar y defender los valores nacionales de su patria, años antes había dejado a esta atrás para triunfar fuera¹⁰³. Esta brecha entre Mucha y sus contemporáneos se agravó

⁹⁹ Sato 2021, 73.

¹⁰⁰ Daley 2007, 64.

¹⁰¹ Sato 2021, 73.

¹⁰² Henderson 1992, 13.

¹⁰³ Sato 2021, 77.

cuando en 1910 el “intruso” Mucha fue seleccionado para realizar la decoración de la recientemente inaugurada Casa Municipal de la ciudad de Praga. Esta decisión no fue bien recibida, de hecho, fue motivo de ofensa e insulto para estos artistas locales, lo que provocó que el encargo fuera compartido con algunos de estos artistas como Mikoláš Aleš (1852-1913) y Max Švabinský (1873-1962) siendo el salón del alcalde la dependencia asignada a Mucha para su decoración.

Los temas seleccionados por Mucha se relacionan con la alianza de la patria de origen eslavo y heroicidad del pueblo checoslovaco, siendo una especie de premonición de su futura *Epopéya Eslava*, no solo en cuanto a los temas sino también a nivel técnico¹⁰⁴. Realizó una serie de pinturas murales entre las que destacan la realizada para la parte interna de la cúpula titulada *Concordia eslava* (fig. 67, 68), rodeada por personajes en las lunetas que representan a la combatividad, la fidelidad, la fuerza, la astucia, la resistencia, la independencia, a justicia y la sabiduría materna¹⁰⁵.

La realización de este cometido en la carrera de Mucha no es solo relevante por ser el encargo que consolida su vuelta al panorama artístico de su país natal, sino por ser la justificación del cambio y la evolución del estilo expresivo de Mucha desde su consagración en París, marcando el inicio de una nueva etapa en su arte.

Un año más tarde tras haber concluido este proyecto y con *La Epopeya Eslava* más presente que nunca en su cabeza, Mucha dará comienzo al proyecto alquilando un estudio-apartamento en el castillo de Zbiroh con el objetivo de realizar allí las pinturas. La fortaleza será su hogar hasta 1928.

En 1915 nació su segundo hijo Jiří Mucha (1915-1991) (fig. 69), quien junto a su hermana Jaroslava crecerán y serán educados en el castillo, teniendo un papel privilegiado en la realización del ciclo de pinturas no solo por ser testigos del transcurso de este, sino por realizar incluso la función de modelos para su padre¹⁰⁶.

A pesar de haber comenzado con la realización de la colección de pinturas, realizadas entre 1912 y 1926¹⁰⁷, Mucha seguirá llevando a cabo otros trabajos durante el transcurso de estos años, aunque no de todo tipo. Mucha rechazó los encargos de carácter comercial en base a esa intención por desprenderse de la etiqueta de pintor comercial que se lucra de las

¹⁰⁴ Mucha foundation.

¹⁰⁵ Portal oficial de turismo de Praga.

¹⁰⁶ Sato 2021, 78.

¹⁰⁷ Mucha foundation.

marcas que le contratan, en un intento por mantenerse fiel a sus necesidades morales y afianzar esa nueva de creador artístico para su país.

Por lo tanto, únicamente aceptó encargos que tuvieran una relevancia para su identidad como artista checo, realizando carteles para actividades populares de la sociedad checa como el ballet *La princesa Hyacinth* (fig. 70) de 1911, conciertos del coro de profesores moravos (fig. 71) de 1911 o para promocionar una lotería nacional que buscaba recaudar dinero para las escuelas checas (fig. 72) de 1912¹⁰⁸. Es perceptible el cambio de intencionalidad a través de la realización de ambas tipologías de carteles ya que, mientras en los de París buscaba una distinción y sofisticación determinada a través de las formas, en los ejecutados ya de vuelta en Moravia es evidente la intencionalidad de transmitir un cierto grado de emocionalidad¹⁰⁹.

Ya en 1918 se produce la independencia de Checoslovaquia como estado libre heredero del dominio de los Habsburgo¹¹⁰, siendo esto la oportunidad perfecta para Mucha, que se mantenía en busca de proyectos que beneficiaran a su nación a través de su arte. La oferta que se le brindó fue el diseño de una serie de sellos y billetes para el país (fig. 73). Para los sellos Mucha decidió realizar unas ilustraciones del castillo de Praga (fig. 74), así como de la popular iglesia de Malá Strana. En el caso de los billetes, encontramos la imagen de Josephine Crane Bradley, hija de su mecenas, y la de su propia hija Jaroslava en otro de los reversos de los billetes (fig. 75)¹¹¹.

Cabe destacar que estos no fueron los únicos cometidos realizados para este nuevo estado-nación, sino que, Mucha también realizó otros encargos oficiales como la imagen representativa de la nueva república a través del símbolo del león de doble cola, la representación heráldica de Checoslovaquia, o el diseño de vestimenta para cuerpos oficiales del estado como el de la policía. Todo ello fue realizado de manera desinteresada por la iniciativa de Mucha, que nunca llegó a ser remunerado por estos encargos, mostrando así el deseo de vincularse a su tierra natal sin necesidad de que exista un componente comercial o económico de por medio.

Uno de los últimos encargos oficiales realizados por Mucha fue para la Catedral de San Vito en Praga, marcando así el cierre de un extenso período en la arquitectura de la región de Bohemia, protagonizado por este edificio, que llevaba en torno a seis siglos en un largo proceso de construcción.

¹⁰⁸ Sato 2021, 86.

¹⁰⁹ Henderson 1992, 14.

¹¹⁰ Neugebauer 2022, 71.

¹¹¹ *Ibidem*.

Mucha marcó la conclusión de este hito en la historia de la ciudad y del país a través de la realización de una vidriera (fig. 76, 77) en la nave de estilo gótico tras su reciente restauración, ubicada en la parte norte de la edificación¹¹². El encargo fue realizado mediante la compañía de seguros *Slavia*. En él, puede identificarse la representación del santo Cirilo, mostrado como filósofo y Metodio, interpretado como erudito, mostrando escenas de las vidas de ambos, además de la figura de Wenceslao y su abuela Luzmila, que junto a la encarnación del pueblo eslavo en la imagen de *Slavia*, conforman la pieza vitral¹¹³.

Los conflictos bélicos y políticos que dominaron Europa durante gran parte de este siglo tuvieron también su peso en la producción de Mucha, que realizó diversas obras en este período a modo de protesta y rechazo hacia este tipo de sucesos. Destacan ejemplos como el ya mencionado para la Lotería de la Unión del Sudoeste de Moravia (1912), donde Mucha, tratando de acudir a la emocionalidad y empatía del espectador en defensa de su nación, recurre a la figura de una niña, que entabla visión con el espectador mientras la personificación de la madre patria se muestra representada por el patetismo detrás de esta¹¹⁴.

Otro de estos grandes ejemplos llega diez años más tarde, pero con una fórmula estilística similar a la de la obra anterior. *Russia Restituenda* [*Rusia debe recuperarse*] (fig. 78, 79) de 1922, una obra en la que Mucha aspira a encontrar ayuda y caridad en el espectador. Esto lo consigue reflejando la miseria de la posguerra y la precariedad haciendo uso de un grupo tan vulnerable como lo son los niños¹¹⁵. Además, escribió deliberadamente en la parte inferior de la obra el texto en latín, denotando así un lenguaje universal que da lugar al carácter internacional del trabajo filantrópico que esto suponía.

Una más de estas obras a mencionar es *Mujer en un páramo* (fig. 80, 81) de 1923, como respuesta al dolor acontecido tras la Revolución bolchevique¹¹⁶. En ella el artista hace reflejo del sufrimiento del pueblo ruso, reunido esto en la expresión y actitud de la mujer, en un gesto de aceptación por el que va a ser su final¹¹⁷. Estas obras son la máxima ejemplificación de ese nacionalismo exacerbado que reinaba en Mucha junto con su gusto por el altruismo y generosidad hacia la humanidad.

¹¹² Mucha foundation.

¹¹³ Ortega 2015, 191.

¹¹⁴ Sato 2021, 86.

¹¹⁵ Mucha foundation.

¹¹⁶ Sato 2021, 91.

¹¹⁷ Mucha foundation.

Años más tarde, entre 1936 y 1938, realizará una obra que llevaba por título y desarrollo la temática de su libro *O Lásce, Rozumu a Moudrosti* (“*Sobre el amor, la razón y la sabiduría*”). Esta fue su última obra, aunque por desgracia, Mucha no consiguió terminar la obra, por lo que resultó inconclusa¹¹⁸. La obra, denominada *Las Tres Edades* (fig. 82), simbolizaba el cierre de toda una carrera artística como la de Mucha, concebida por él como la oportunidad para desprenderse de toda representación e imagen anterior propia de su obra y aportar así una fundamentación más sabia de la humanidad.

Esto tiene una correlación directa con lo plasmado por Mucha en la obra titánica bautizada como *La Epopeya Eslava*, siendo esta el mejor exponente de esas manifestaciones masónicas, de la mano de la filantropía y abogando por el nacionalismo que tanto peso tuvo en su vida.

5.2. *La Epopeya Eslava: la obra de toda una vida*

Los objetivos de Mucha con la realización de este gran proyecto pictórico eran esencialmente dos. El primero, buscaba hacer llegar a la población la historia nacional de su país bajo el pretexto de que este era fortalecido en base al conocimiento de su propia historia. El segundo de ellos, se basaba en la concepción de que una nación fuerte e unificada solo puede avanzar y evolucionar si se tiene una plena comprensión de sus orígenes¹¹⁹.

El magno ciclo de pinturas es una gran oda al eslavismo, a las raíces de este y al conocimiento de su propia historia por parte de Mucha. Para realizar un proyecto de estas magnitudes Mucha comenzó formándose en la historia y relato de su propia nación, buscando aprender más sobre esta a través de consultas a historiadores o expertos en el campo de la historia eslava como Ernest Denis (1844-1925) o František Palacký (1789-1876), quien fue denominado como el “padre de la patria checa”¹²⁰.

A su vez, realizó viajes a lugares como Bulgaria, Croacia, Grecia, Montenegro, Polonia, Rusia o Serbia, en los que tomó apuntes, bocetos y dibujos preparatorios además de recopilar una gran colección de fotografías. Esta última acción tuvo un peso muy importante en la realización de este gran conjunto de obras, no solo por la practicidad de captar estampas en esos viajes y recorridos que hizo sino por la importancia del empleo de la técnica de la *mise-en-scène*¹²¹, la cual permitió al artista componer escenarios reales de manera teatralizada que facilitarían la plasmación de este tipo de acciones en las obras.

¹¹⁸ Sato 2021, 90-91.

¹¹⁹ Sölkner 2011, 56.

¹²⁰ Sato 2021, 79.

¹²¹ Término francés equivalente al concepto de “puesta en escena”, aplicado al acto de generar una escenografía o montaje escénico.

Con respecto a la ejecución técnica y los medios de producción de las obras es importante contextualizar el momento de producción de estas. Su realización ocupó un marco temporal que va desde 1911 hasta 1926, un período de tiempo en el que a su vez se enmarca la Primera Guerra Mundial (1914-1918).

El desarrollo de la contienda de manera paralela al momento en el que Mucha llevó a cabo la realización del ciclo le pasó factura en términos económicos y de suministración de medios¹²². A esto se deben algunos cambios como la variación de tamaño en las obras, lo que Mucha solventó con invenciones técnicas como la construcción de un andamiaje pensando en el movimiento de este a través de ruedas para facilitar su propio traslado. Otra invención llevada a cabo por Mucha fue la incorporación, nuevamente, de ruedas a unos bastidores metálicos, creados como soporte para las telas, permitiendo así el desplazamiento de las piezas¹²³.

En lo que al ámbito propiamente pictórico se refiere, Mucha se decantó mayoritariamente por la técnica del temple de huevo en base a su mejor proceso adaptativo en consonancia con su manera de pintar. No obstante, el artista combinó esta técnica con otras como la pintura al óleo o la tempera, en ocasiones, ya que esta le permitía realizar una pintura más detallista a la vez que aportar una mayor iluminación cuando era requerido¹²⁴.

Mucha realizó estas pinturas con una ausencia de concordancia entre su realización y la presentación numérica que este les dio posteriormente. La cronología correspondiente a su realización no marca la numeración de las pinturas, sino que están ordenadas en base a la cronología de los temas que Mucha trató en el ciclo.

El proceso evolutivo y de creación que Mucha implantó para estas obras fue alternado con otro tipo de encargos y realizaciones ya mencionadas previamente en relación al transcurso de estos años y desde su vuelta a Moravia. Por esto, es conveniente analizar estas obras desde el punto de vista temporal, siendo estas agrupadas por bloques anuales, reuniendo en cada uno de ellos las obras creadas en dicho momento. A continuación, se expone la numeración, título, subtítulo y fecha de realización de las obras del ciclo:

¹²² Sölkner 2011, 89.

¹²³ Sato 2021, 82.

¹²⁴ *Ídem*.

I	Los eslavos en su patria original. <i>Entre el látigo turaniano y la espada de los godos (entre los siglos 3 y 6 d.C).</i> (fig. 82).	1912
II	La celebración de Svantovít. <i>Cuando los dioses están en guerra, la salvación está en las artes (entre los siglos 8 y 10 d.C).</i> (fig. 83, 84).	1912
III	Introducción de la liturgia eslava. <i>Alabado sea Dios en tu lengua materna (siglo 9 d.C).</i> (fig. 85, 86).	1912
IV	Zar Simeón de Bulgaria. <i>El amanecer de la literatura eslava (siglo 10 d.C).</i> (fig. 87).	1923
V	El rey bohemio Přemysl Otakar II. <i>La Unión de Dinastías Eslavas (siglo 13).</i> (fig. 88).	1924
VI	Zar Štěpán Dušan. <i>El Código Esloveno de la Ley (siglo 14).</i> (fig. 89, 90).	1923
VII	Jan Milíč de Kroměříž. <i>La magia de la palabra: un burdel convertido en convento (siglo 14).</i> (fig. 91).	1916
VIII	Después de la batalla de Grunewald. <i>La solidaridad de los eslavos del norte (1410).</i> (fig. 92).	1924
IX	Maestro Jan Hus predicando en la Capilla de Belén. <i>La magia de la palabra: la verdad prevalece (1412).</i> (fig. 93, 94).	1916
X	La reunión en Křížky. <i>La magia de las palabras: Sub utraque (1419).</i> (fig. 95).	1916
XI	Después de la batalla de Vítkov. <i>Dios se encuentra en la verdad, no en la fuerza (1420).</i> (fig. 96).	1923
XII	Petr Chelčický en Vodňany. <i>No pagues mal con mal (1433).</i> (fig. 97).	1918
XIII	El rey husita Jiří de Poděbrady. <i>Los tratados deben ser respetados (1462).</i> (fig. 98).	1923
XIV	El sacrificio en Szigetvár por Nikola Zrinski. <i>El escudo de la cristiandad (1566).</i> (fig. 99).	1914
XV	La Escuela de los Hermanos en Ivančice, la impresión de la Biblia checa. <i>Dios nos dio el don del lenguaje (1578).</i> (fig. 100).	1914
XVI	Jan Amos Komenský. <i>Un rayo de esperanza (1670).</i> (fig. 101).	1918
XVII	Monte Sagrado Athos. <i>Vaticano del cristianismo ortodoxo, que alberga los monumentos literarios eslavos más antiguos (siglo 18).</i> (fig. 102, 103).	1926
XVIII	Juramento de la "Juventud" bajo el tilo eslavo. <i>El renacimiento eslavo (siglo 19).</i> (fig. 104, 105).	1926
XIX	La abolición de la servidumbre en Rusia. <i>Trabajar en libertad es la base de un Estado (1861).</i> (fig. 106, 107).	1914
XX	Apoteosis: Eslavos para la humanidad. <i>Cuatro etapas de la historia eslava en cuatro colores (1918).</i> (fig. 108, 109).	1926

1912 fue el año en el que un Mucha, recién retornado a su país natal, comenzó este viaje llamado *La Epopeya Eslava*. La elección del artista con la obra número uno del ciclo titulada *Los eslavos en su patria original*, fue la de comenzar en el siglo tres después de Cristo, mostrando los orígenes de los asentamientos eslavos, a la vez que alude a la situación actual de su país, señalando la idea de que la paz es alcanzable a través de la guerra¹²⁵. La siguiente obra fue *La celebración de Svantovít*, donde Mucha nuevamente plasmó el pasado y el futuro del eslavismo a través de la simbología y representación aquí mostrada en elementos como las figuras de los peregrinos o la atmósfera, en contraste con el cielo¹²⁶. El tercer y último de los lienzos realizados aún este año fue *Introducción de la liturgia eslava*. En ella Mucha plasmó el triunfo de la permanencia de la lengua de origen eslavo de la mano de la figura de Metodio, aunque con mayor peso compositivo de la representación en primer plano del joven, que encarna el poder y la fortaleza de la unión eslava¹²⁷.

Ya en **1914** Mucha realizó la obra número catorce del ciclo: *El sacrificio en Szigetvár por Nikola Zrinski*, en la que, a través de la representación de un tema como el desastre bélico y la guerra, el artista resaltó la idea del sacrificio como la salvación del pueblo¹²⁸. La pintura número quince fue la siguiente en llegar, titulada *La Escuela de los Hermanos en Ivančice, la impresión de la Biblia checa*, destacando por remarcar la vinculación especial con los orígenes del propio Mucha, que hizo referencia a su pueblo natal: Ivančice.

En ella, se destaca la relevancia que los orígenes de la comunidad de los hermanos supusieron para la francmasonería, propugnando que la única vía para encontrar la fe plena era por medio del desprendimiento de la ignorancia que nublaba a la humanidad¹²⁹. La última de las obras realizadas por Mucha en este año fue la número diecinueve, que lleva por título *La abolición de la servidumbre en Rusia*. Esta obra es destacable por ser la única exclusivamente solicitada por Crane, su mecenas en el proyecto. Este requirió que Mucha tratara en primera persona la temática de la obra, por lo que este realizó un viaje a Rusia el año anterior para documentarse¹³⁰. El resultado fue una obra en la que el artista abogó por el equilibrio social entre clases sociales como la principal solución para la obtención de un orden social beneficioso¹³¹.

1916 fue un año en el que Mucha produjo nuevamente tres nuevos lienzos, pero la distinción en este caso fue que se trataban de tres obras conectadas por un mismo tema: los

¹²⁵ Mucha foundation.

¹²⁶ Sölkner 2011, 60-61.

¹²⁷ Mucha foundation.

¹²⁸ Mucha foundation.

¹²⁹ Sölkner 2011, 78.

¹³⁰ Sato 2021, 79.

¹³¹ Sölkner 2011, 85.

orígenes del movimiento husita a través de la figura de sus líderes¹³². Las obras número siete, nueve y diez constituyen un tríptico llamado “La magia de la palabra” dentro del propio ciclo. En la primera de estas obras, titulada *Jan Milíč de Kroměříž*, Mucha jugó con lo metafórico mostrando la conversión de las prostitutas, hacia una nueva pulcritud y castidad, a través de la representación de estas con hábitos blancos, remarcando esa idea¹³³. El noveno cuadro ocupaba la parte central del tríptico y poseía por título *Maestro Jan Hus predicando en la Capilla de Belén*, donde Mucha acudió a uno de los temas más conocidos de la historia popular checa, acentuando así esa voluntad que el artista tenía por transmitir una enseñanza a través de un hecho histórico nacional, aludiendo a los orígenes y la trascendencia de estos. La composición realizada para la parte derecha del tríptico corresponde al número diez del ciclo: *La reunión en Křížky*. Con esta obra Mucha concluyó el capítulo de la historia husita a partir de realizar la representación del episodio más importante para dicha corriente: el encuentro entre católicos y husitas, que en base a sus cada vez más crecientes diferencias, tuvieron un punto de inflexión como sociedad en la reunión que plasma aquí Mucha¹³⁴.

En **1918** Mucha solo realizó dos lienzos respectivamente: *Petr Chelčický en Vodňany* y *Jan Amos Komenský*, en gran medida similares a niveles compositivo. Las representaciones se centraron en la búsqueda de la bondad del ser humano, en el caso de la primera a través de una súplica con el objetivo de que la respuesta ante la maldad no sea a través de más maldad, mientras que en el caso de la segunda se referenció la enseñanza como el mejor instrumento de combate, siendo este el precepto mayormente promovido por el protagonista de la obra, Komensky, quien asentó las bases de la masonería moderna¹³⁵. En 1919 fueron expuestas cinco de las pinturas realizadas hasta el momento en el edificio del Klementinum de la ciudad de Praga (fig. 110)¹³⁶.

1923 fue un año fundamental a la vez que cargado de producción para el ciclo. Este año Mucha realizó hasta cuatro de las veinte obras finales, casi un cuarto de toda la producción. Las dos primeras obras realizadas este año son parte de ese grupo constituyente de la mitad del ciclo, centrado en retratar episodios no pertenecientes a la historia nacional checa. Ambas obras llevan por temática coronaciones. En la obra número cuatro, la coronación del Zar Simeón de Bulgaria, y por otro lado la del zar de los serbios y los griegos Štěpán en la obra número seis *Zar Štěpán Dušan*. Ya en las siguientes dos obras realizadas este mismo

¹³² Sölkner 2011, 89.

¹³³ Mucha foundation.

¹³⁴ Sölkner 2011, 73.

¹³⁵ Mucha foundation.

¹³⁶ Neugebauer 2022, 77.

año, Mucha sí enmarcó los temas aquí representados en la historia de su propio país. En la pieza número once, titulada *Después de la batalla de Vítkov*, Mucha hizo referencia al triunfo de Dios ante la fuerza mostrando el momento posterior a la batalla acontecida, rechazando mostrar la lucha y priorizando mostrar el triunfo resultante de los que se aferran a la fe más que a las armas. La obra titulada *El rey husita Jiří de Poděbrady* es la última de las obras realizadas este año. En ella, el artista mostró la controversial figura del rey checo Jorge, quien pasó a la historia por sus pretensiones de rechazo a la influencia del catolicismo de la iglesia¹³⁷.

En **1924** Mucha realizó dos obras más para el proyecto tras doce años de recorrido y quince obras completadas. La primera de ellas es la número cinco, titulada *El rey bohemio Přemysl Otakar II*. Se trata de una de las obras en toda la producción de Mucha más cercanas al academicismo y la pintura de historia, no solo por el formato y tratamiento sino también por el carácter clásico empleado en la representación¹³⁸. En ella, Mucha referenció la unidad y el vínculo entre los linajes eslavos, representado por el encuentro de los distintos líderes. La otra obra realizada este año fue *Después de la batalla de Grunewald*, la número ocho. En ella Mucha plasmó la lucha unitaria por parte de eslavos, polacos y lituanos en contra de la colonización catolicista llevada a cabo por los Caballeros Teutónicos¹³⁹. Una vez más, Mucha no incidió en el dramatismo de la propia guerra, sino que decidió mostrar el momento póstumo y los costes requeridos para lograr la salvación de su patria¹⁴⁰.

1926 fue el año en el que, tras la realización de los últimos tres lienzos, Mucha concluyó el ciclo de pinturas. El primer paso de este proceso final fue la realización de la obra número diecisiete, *Monte Sagrado Athos*. En esta obra interfirió la propia espiritualidad de Mucha de una manera más definida ya que él mismo visitó el lugar representado, lo que le hizo estremecerse por la atemporalidad del lugar y la esencia espiritual de la Iglesia ortodoxa aún presente allí¹⁴¹. *Juramento de la "Juventud" bajo el tilo eslavo* fue la siguiente obra, la número dieciocho y la única que resultó incompleta de todo el ciclo. En ella Mucha mostró el episodio nacional que tuvo lugar en contra de la opresión ejercida por el Imperio austrohúngaro y ante lo que los jóvenes checos reaccionaron en señal de protesta¹⁴². Para finalizar el ciclo Mucha realizó el último de los lienzos, el número veinte, que llevaba por nombre *Apoteosis: Eslavos para la humanidad*. Esta última obra buscaba concluir el ciclo con ese homenaje y exaltación no solo a los valores eslavos sino también a la independencia de

¹³⁷ Sölkner 2011, 75.

¹³⁸ Ídem, 66.

¹³⁹ Orden religioso-militar alemana de época medieval.

¹⁴⁰ Mucha foundation.

¹⁴¹ Mucha foundation.

¹⁴² Sölkner 2011, 83.

sus naciones. Mucha empleó una fórmula cromática que combinaba los diversos colores, cada uno de ellos en representación de una etapa de la historia eslava. El azul como color que simboliza los orígenes del eslavismo, el rojo como representación de la sangre derramada durante ese período de guerras husitas, el negro y las zonas de oscuridad como muestra del adversario y de aquellos que trataron de dañar el espíritu eslavista y por último, el amarillo, en representación de la luz que la población y los combatientes de origen checo aportaron a través de su resistencia tras la Primera Guerra Mundial recientemente acontecida¹⁴³. Mucha compone esta gran apoteosis simbolizando el gran viaje histórico, espiritual y vital que supuso para él y el comienzo de un nuevo tiempo para la sociedad eslava.

Dos años más tarde, en 1928, Mucha y Crane decidieron donar la colosal obra a la ciudad de Praga coincidiendo esto con el décimo aniversario de la independencia de Checoslovaquia¹⁴⁴. En un momento tan destacable como este, Mucha habló a su pueblo:

«Estoy convencido de que las naciones solo pueden desarrollarse con éxito si crecen de forma orgánica e ininterrumpida desde sus propias raíces, y el conocimiento de su pasado es indispensable para preservar su continuidad [...] El propósito de mi trabajo nunca fue destruir, sino construir, unir, porque todos debemos tener esperanza en el acercamiento de los distintos pueblos de la humanidad, y esto será más fácil cuanto mejor se entiendan entre sí. Seré feliz si he tenido la suerte de contribuir, hasta donde yo puedo, a este entendimiento, al menos dentro de nuestra familia eslava.» (Sato, 2021: 89).

En 1933 las grandes telas de *La Epopeya Eslava* fueron recogidas y guardadas ya que, en el contrato estipulado entre Mucha y la ciudad de Praga, no se dejó registro de un límite temporal de muestra para el ciclo pictórico, ni mucho menos un centro fijo en el que depositarlas. Después de casi sesenta años, en la década de los noventa, la gran *Epopeya Eslava* comenzará a ser revisitada¹⁴⁵. Sin embargo, la situación de ausencia de una sede permanente para el ciclo no cambiará hasta el año 2012, cuando se logre exponer de manera definitiva en el Palacio de Exposiciones de Praga¹⁴⁶. Actualmente se ha conocido la aprobación de construir un lugar específico y exclusivo para la exposición de esta gran obra, aunque mientras esto ocurre, *La Epopeya Eslava* permanecerá hasta el año 2026 en Moravský Krumlov¹⁴⁷.

¹⁴³ Mucha foundation.

¹⁴⁴ Sato 2021, 86.

¹⁴⁵ *Ídem*, 89.

¹⁴⁶ Neugebauer 2021, 79.

¹⁴⁷ Portal oficial de turismo de Praga.

Por todos estos motivos este ciclo pictórico marcó un punto de inflexión fundamental en la vida de Mucha. El artista checo acudió a sus raíces políticas, religiosas, espirituales y morales para realizar, no solo la gran obra que este ciclo de pinturas supuso, sino también para completar su objetivo vital, sintiéndose realizado como artista de una manera sin igual en la totalidad de su trayectoria profesional y alcanzando así su consagración definitiva como genio de la pintura.

En 1939 la Alemania Nazi invade Checoslovaquia. Tras este suceso, Mucha es uno de los primeros detenidos por la GESTAPO en base a su condición masónica y su popular imagen de nacionalista checo. Después de días recluido en un interrogatorio, Mucha fue puesto en libertad, pero su débil salud y la magnitud de los hechos que había vivido desencadenaron finalmente en su muerte¹⁴⁸. El 14 de julio de ese mismo año, Alphonse Mucha moría con 78 años en Praga. Fue enterrado en el cementerio de Vyšehrad¹⁴⁹.

6. CONCLUSIONES

Es por todo esto, que Alphonse Mucha marcó un hito en el arte del momento, constituyendo un estilo propio en el que se reunían los preceptos más representativos del Art Nouveau. Por tanto, su estabilización como la figura más exponencial de dicho estilo en su época fue un fiel reflejo de la expresión artística que su arte plasmaba. Es concluyente que la figura de Alphonse Mucha fue un pionero para su tiempo, no sólo desarrolló un estilo plenamente vanguardista a través de sus ilustraciones, sino que además contribuyó en una enorme medida a una recién nacida disciplina como lo era la publicidad. Su versatilidad artística le llevó a ser partícipe de manifestaciones artísticas que iban desde el mundo del teatro hasta una pintura de carácter histórico-nacional, pasando por la realización de sellos, carteles, joyas, escaparates y la ilustración de libros. La popularidad obtenida en su tiempo en base a la gran masa de producción comercial que llevó a cabo en París, le hizo buscar una evolución como artista, logrando realizar un arte verdaderamente fiel a su voluntad tras su paso por los Estados Unidos y su posterior regreso a Moravia. Mucha no se conformó con la etiqueta con la que había sido catalogado durante sus años más proliferales, sino que buscó ascender a ser reconocido por un arte acorde a su religión, su patriotismo y su condición masónica. Son todos estos los motivos por lo que, cuando se habla de Alphonse Mucha, se habla de un artista que siempre buscó el avance, partidario de realizar un arte que se mantuviera fiel a sus creencias y que siempre le hizo destacar por su destreza gráfica, conformando esto la figura de un genio del arte que siempre aspiró a realizar un arte verdadero.

¹⁴⁸ Sato 2021, 91.

¹⁴⁹ Neugebauer 2022, 79.

7. ANEXOS:



Fig. 1. Portada para la revista *Fantaz*. 1882. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/254>



Fig. 2. Retablo de los apóstoles eslavos Cirilo y Metodio. 1886. Fuente: *Alfons Mucha*, por Tomoko Sato.



Fig. 3. La Naturaleza. 1899-1900. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/235>



Fig. 4. Ilustración para *Ilsée, la princesa de Trípoli*. 1897. Fuente: *Ocultismo, paganismo y masonería: sincretismo en la obra de Alphonse Mucha*, por Pedro Ortega Ventureira.

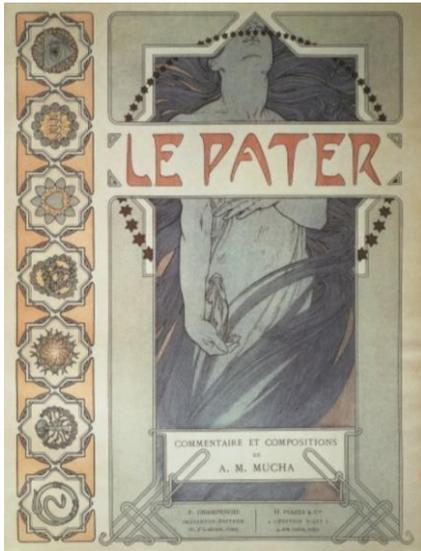


Fig. 5. *Le Pater*. 1899.

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/295>



Fig. 6. Ilustración del pabellón de Bosnia-Herzegovina. 1900. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/143>



Fig. 7. La fe católica, la fe ortodoxa y el Islam. Pintura del Pabellón de Bosnia- Herzegovina. 1900. Fuente: *Alfons Mucha*, por Tomoko Sato.

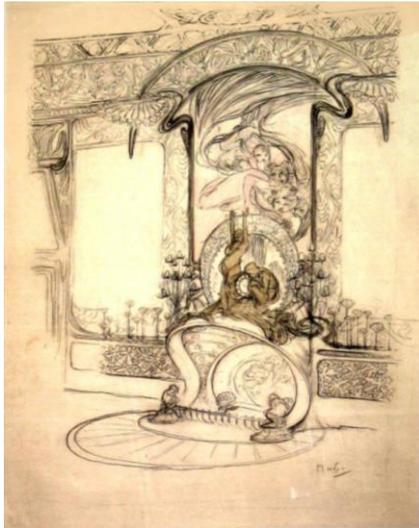


Fig. 8. Diseños para la Joyería Fouquet. 1900. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/126> // [Boutique Fouquet: sketches of the shop's signboard and decorative details - Browse Works - Gallery - Mucha Foundation](http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/126)



Fig. 9. *Las flores*. 1898. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/271>

Fig. 10. *Las estaciones*. 1896. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/80>





Fig. 11. *Las estaciones*. 1900. Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/244>



Fig. 12. *Las artes*. 1898. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/241>



Fig. 13. *La luna y las estrellas*. 1902.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/245>



Fig. 14. *Las horas del día*. 1899.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/278>



Fig. 15. *La luna*. 1902. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/157>

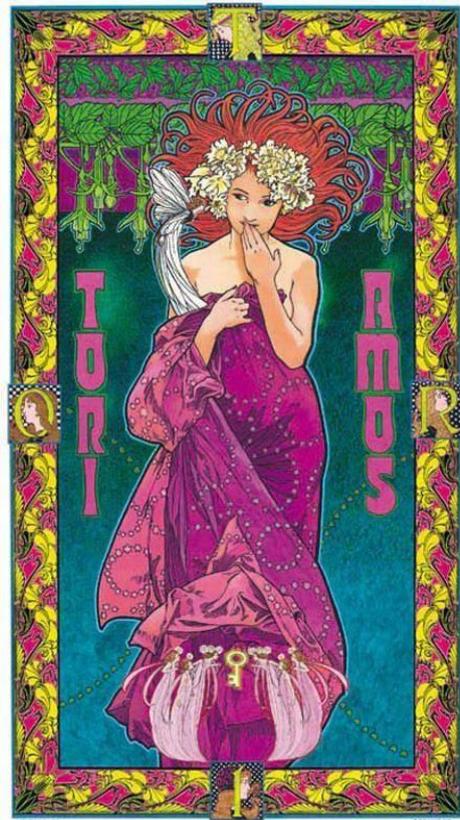


Fig. 16. Bob Masse: *Tori Amos*. 1990. Fuente: Steffich fine art.



Fig. 17. Lars Krause: *Belle and Sebastian*. 2006. Fuente: Douze Studio.

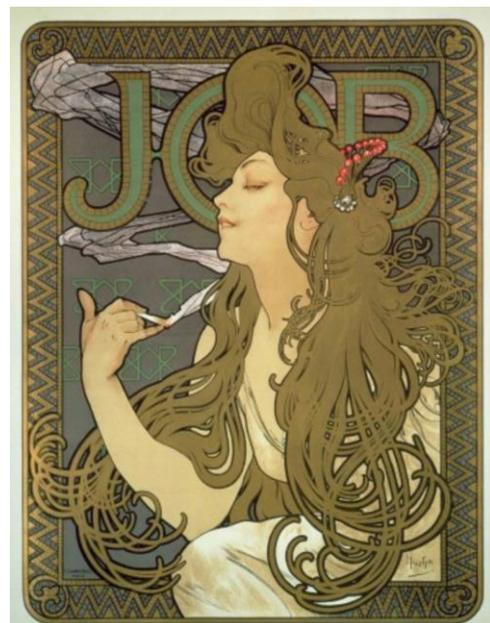


Fig. 18. *JOB*. 1896. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/44>

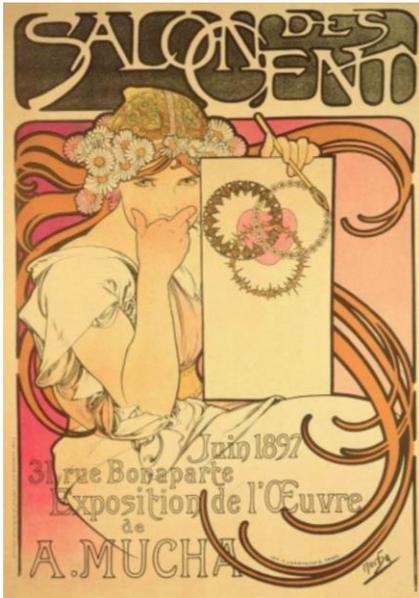


Fig. 19. Cartel para Salon des Cent. 1897.
Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/88>

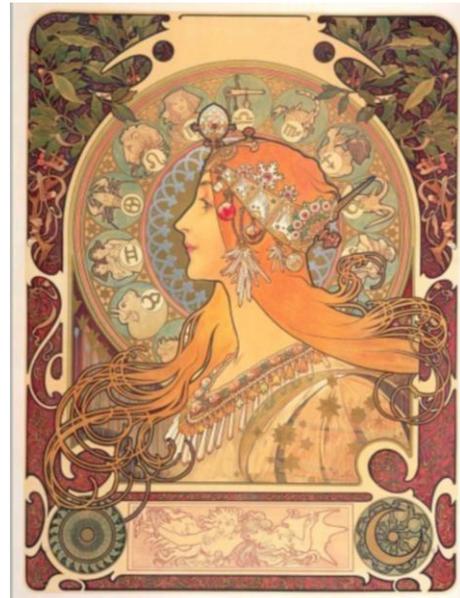


Fig. 20. Zodiaco. 1896. Fuente:
Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/242>



Fig. 21. Cabezas bizantinas. 1887.
Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/240>



Fig. 22. Muestra de *Documents décoratifs*. Museo Mucha de Praga.
Fuente: autoría propia.



Fig. 23. Lámina 25 de *Documents décoratifs*. 1901-1902. Fuente:
Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/105>



Fig. 24. Lámina 33 de *Documents décoratifs*. 1901-1902. Fuente:
Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/search-works/display/result/object/106>



Fig. 25. Cartel publicitario para galletas *Lefèvre-Utile*. 1897. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/330>



Fig. 26. Cartel publicitario para *Chocolat Idéal*. 1897. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/42>



Fig. 27. Cartel publicitario para *Nestlé*. 1897. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/49>

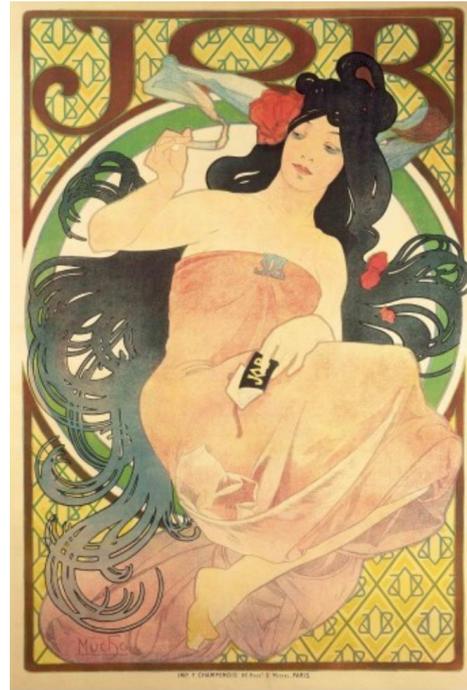


Fig. 28. Cartel publicitario para *JOB*. 1898. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/45>

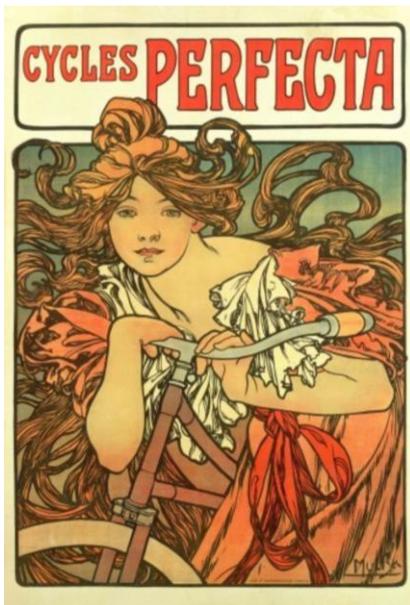


Fig. 29. Cartel publicitario para *Cycles Perfecta*. 1897. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/48>

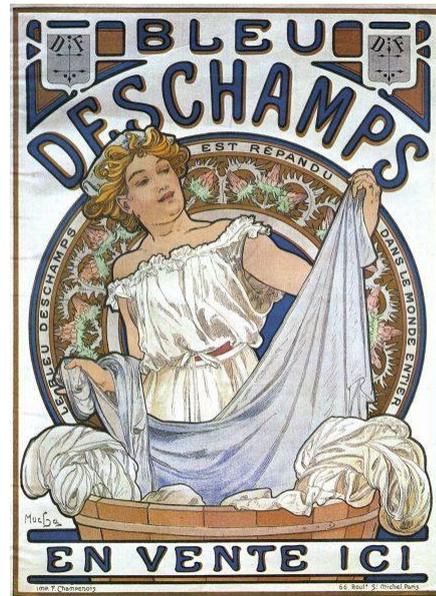


Fig. 30. Cartel publicitario para *Bleu Deschamps*. 1897. Fuente: RetroGraphik. <https://retrographik.com/alphonse-mucha-poster-bleu-deschamps-1897/>



Fig. 31. Cartel publicitario para el perfume *Lance Rondo*. 1896. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/277>

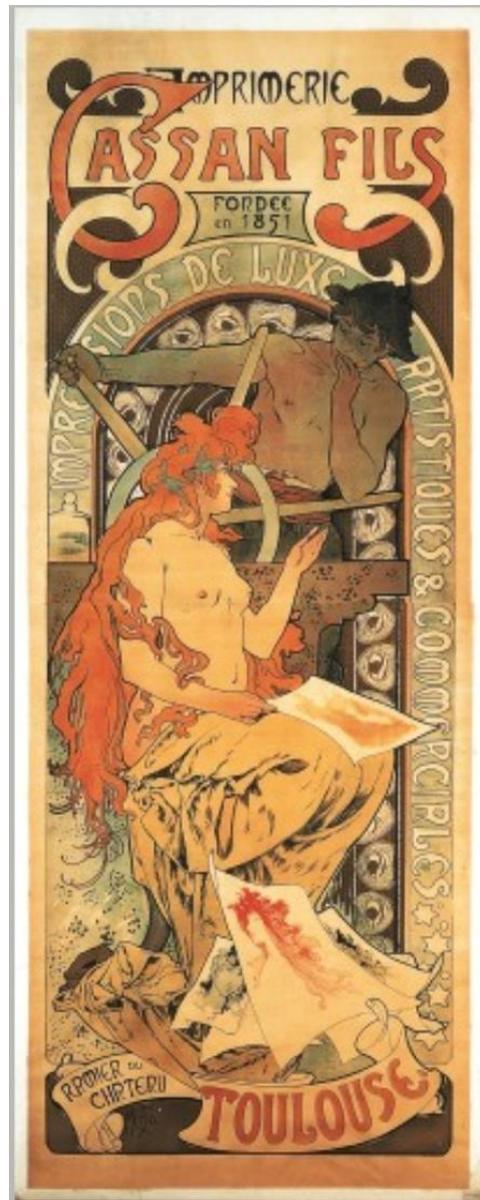


Fig. 32. Cartel publicitario para la imprenta *Cassan Fils*. 1897. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/40>



Fig. 33. Cartel publicitario para la línea ferroviaria *Mónaco Monte-Carlo*. 1897. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/47>

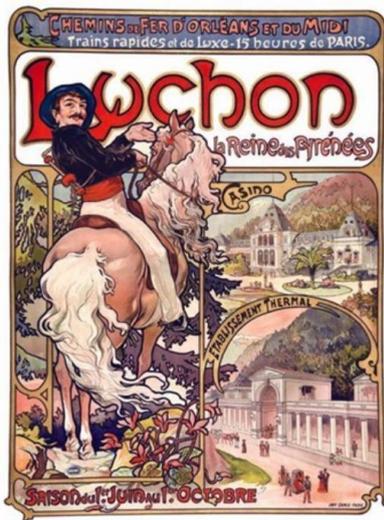


Fig. 34. Cartel publicitario para el servicio ferroviario *Luchon La reine des Pyrénées*. 1896. Fuente: artnet.
<https://www.artnet.com/artists/alphonse-mucha/luchon-reine-des-pyr%C3%A9n%C3%A9es-z3fazY71FYY5dcfotHofVg2>



Fig. 35. Cartel publicitario para *Benedictine*. 1898. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/291>



Fig. 36. Cartel publicitario para *La Trappistine*. 1897. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/309>

Fig. 37. Cartel publicitario para Champagne Ruinart. 1897. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/276>



Fig. 39. Cartel publicitario para Nectar. 1897. Fuente: MutualArt.

<https://www.mutualart.com/Artwork/NECTAR/472D9AE754C66103>



Fig. 38. Cartel publicitario para Bières de la Meuse. 1897. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/46>



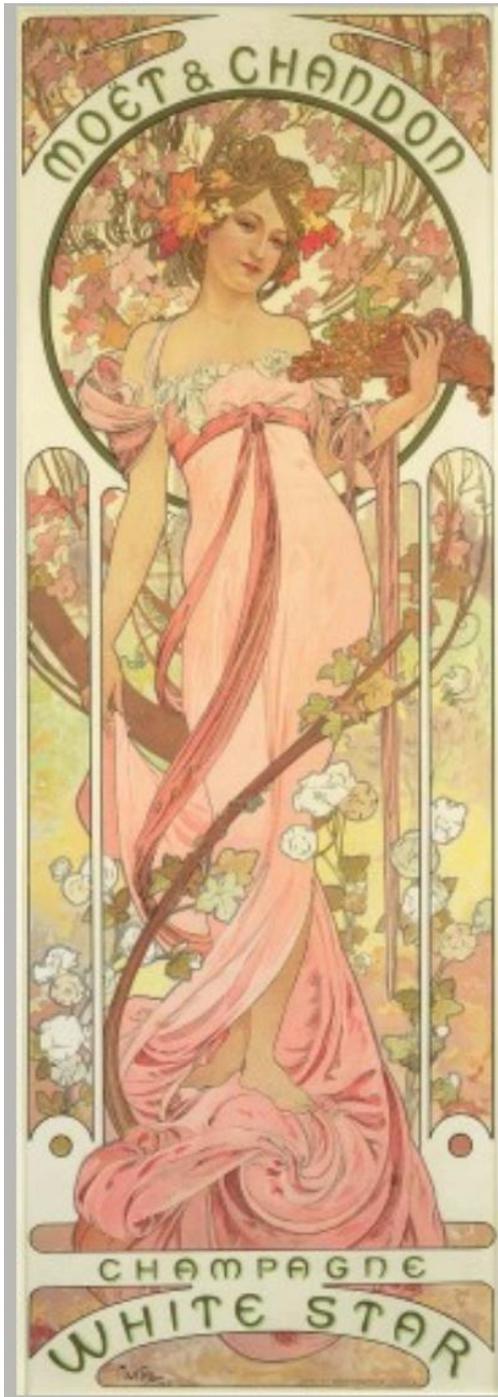


Fig. 40. Cartel publicitario *White Star* para *Möet & Chandon*. 1899. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/53>



Fig. 41. Cartel publicitario *Dry Imperial* para *Möet & Chandon*. 1899. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/52>



Fig. 42. Cartel *Gismonda*. 1894.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/21>



Fig. 43. Proceso litográfico de *Gismonda*.
 1894. Museo Mucha de Praga.
 Fuente: Autoría propia.

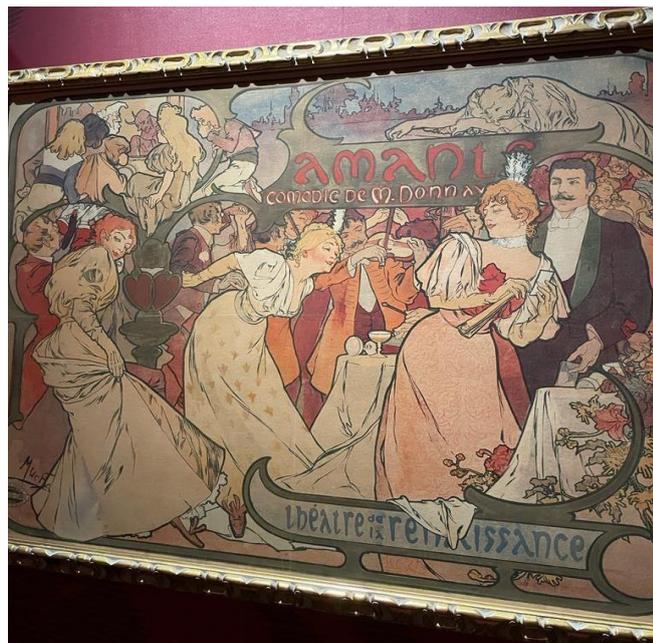


Fig. 44. Cartel *Amantes*. 1895. Casa
 Municipal de Praga.
 Fuente: Autoría propia.



Fig. 45. Cartel *La dama de las camelias*. 1896.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/23>



Fig. 46. Cartel *Lorenzaccio*. 1896.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/25>

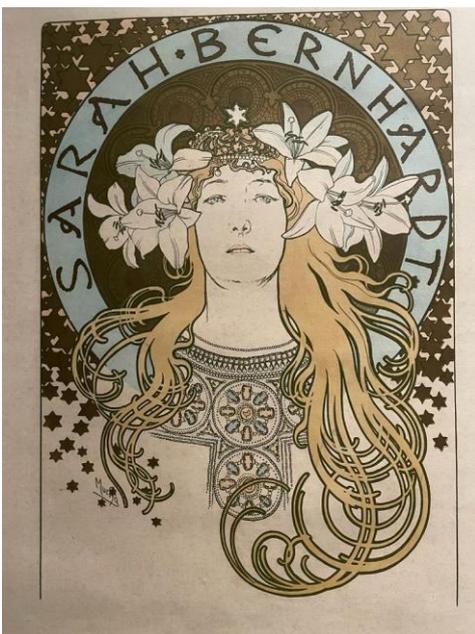


Fig. 47. Portada *La Plume*. 1897.
 Casa Municipal de Praga.
 Fuente: Autoría propia.



Fig. 48. Cartel *La Samaritana*. 1897. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/322>



Fig. 49. Cartel *Lorenzaccio*. 1899. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/323>



Fig. 50. Cartel *La Tosca*. 1899. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/27>



Fig. 51. Portada del período *New York Daily News* del 3 de abril de 1904. 1904. Museo Mucha de Praga. Fuente: Autoría propia.

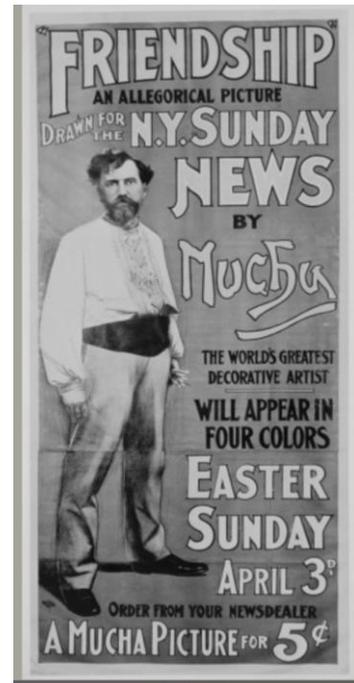


Fig. 52. Anuncio de la venta de la litografía "Amistad". 1904. Fuente: Mucha foundation. http://www.muchafoundation.org/en/timeline#!en/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/american-sojourn/event/mucha-travels-to-america



Fig. 53. Ilustración "Amistad" en el *New York Daily News* del 3 de abril de 1904. 1904. Museo Mucha de Praga. Fuente: Autoría propia.

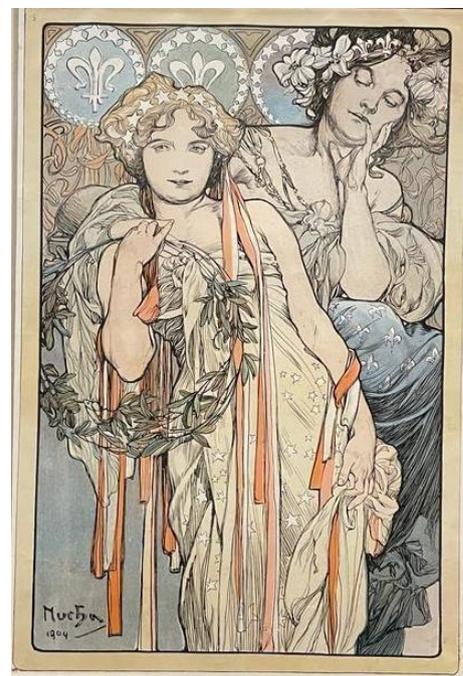


Fig. 53. Ilustración "Amistad". 1904. Casa Municipal de Praga. Fuente: Autoría propia.



Fig. 55. Charles Richard Crane. 1909. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/about/charles-crane/>



Fig. 56. Muestra *Figures Décoratives*. 1905. Casa Municipal de Praga. Fuente: Autoría propia.

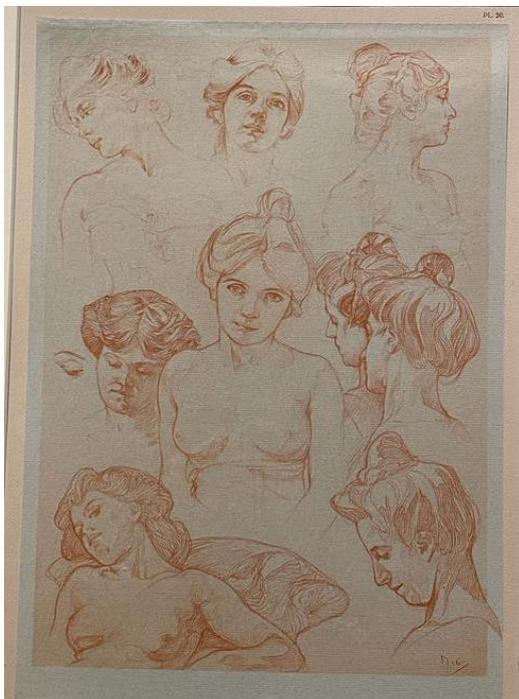


Fig. 57. Lámina 20 de *Figures Décoratives*. 1905. Casa Municipal de Praga. Fuente: Autoría propia.



Fig. 58. Lámina 22 de *Figures Décoratives*. 1905. Casa Municipal de Praga. Fuente: Autoría propia.



Fig. 59. Retrato del cardenal John Farley. 1906.

Fuente: *Alphonse Maria Mucha: His Life and Art*, por Jiří Mucha.



Fig. 61. Cartel para la actriz americana *Leslie Carter*. 1908

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/287>



Fig. 60. Embalaje para *Savon Mucha*. 1906. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/59>



Fig. 62. Fotografía de la boda de Alphonse Mucha y Maruška Chytilová. 1906.

Fuente: Mucha foundation.

http://www.muchafoundation.org/en/timeline#!/en/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/american-sojourn/event/mucha-weds-and-returns-to-america-with-his-new-wife

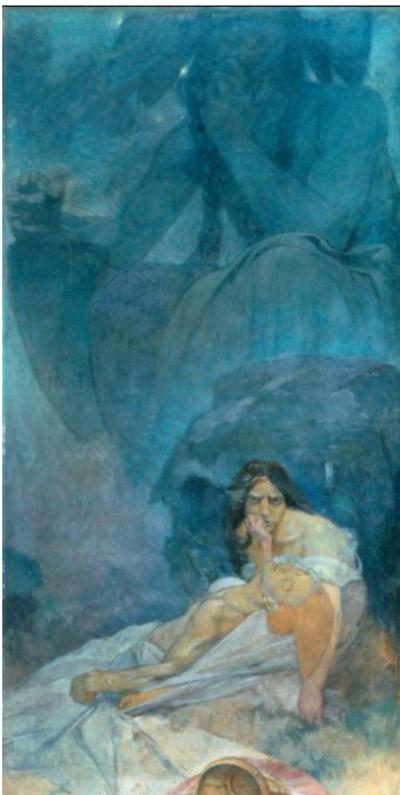


Fig. 63. Pintura mural *Tragedia* para el German Theatre de Nueva York. 1908

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/334>



Fig. 64. Pintura mural *Comedia* para el German Theatre de Nueva York. 1908

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/334>



Fig. 65. Retrato de Josephine Crane como *Slavia*. 1908.

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/260>

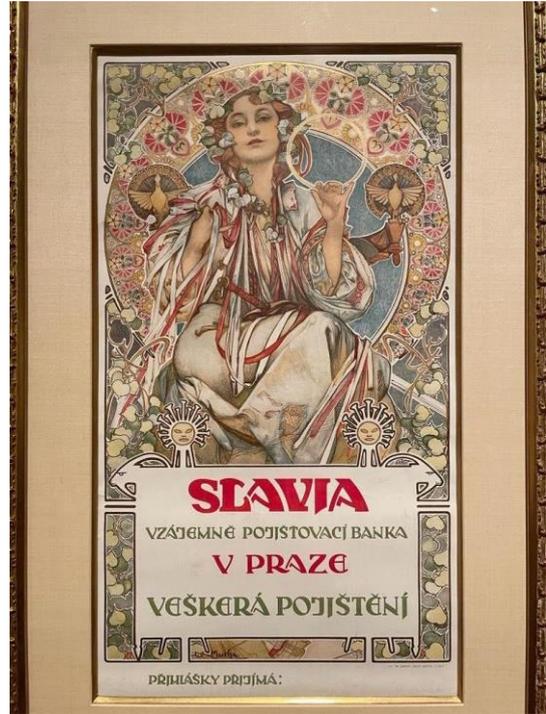


Fig. 66. Cartel *Slavia*.

1907. Casa Municipal de Praga.

Fuente: Autoría propia.



Fig. 67. Estudio de la pintura *Concordia Eslava* para el salón del alcalde, Casa Municipal de Praga. 1908.

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/161>



Fig. 68. Pintura *Concordia Eslava* para el salón del alcalde, Casa Municipal de Praga. 1911.

Fuente: arzuComunicación.

<https://arzucomunicacion.lunaazul.org/2017/10/09/alfons-mucha-alegorias-carteles/murales-en-la-casa-municipal-de-praga-de-alfons-mucha/>



Fig. 69. Fotografía tras el nacimiento de Jiří Mucha en Praga en 1915. 1915. Fuente: Mucha foundation.
http://www.muchafoundation.org/en/timeline#!/en/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/return-to-bohemia/event/jii-mucha-is-born-in-prague



Fig. 70. Cartel La princesa Hyacinth. 1911.
 Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/246>

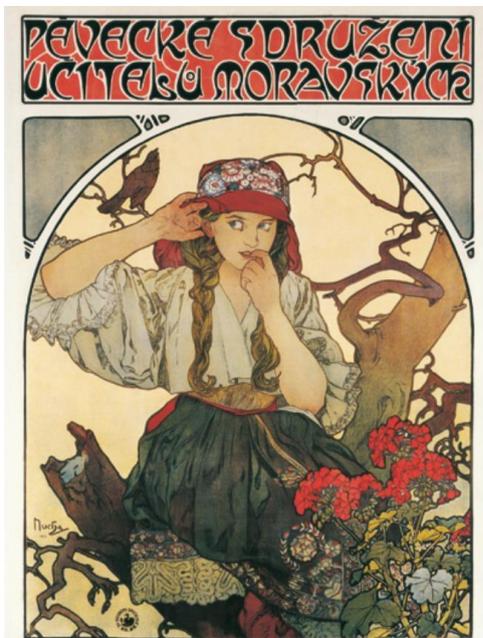


Fig. 71. Cartel para la Sociedad Coral de profesores moravos. 1911.
 Fuente: Mucha Museum.
<https://www.mucha.cz/es/exposicion>



Fig. 72. Cartel para la Lotería de la Unidad Nacional. 1912.
 Fuente: Mucha Museum.
<https://www.mucha.cz/es/exposicion>



Fig. 73. Muestra de los sellos. 1918. Museo Mucha de Praga.
Fuente: Autoría propia.



Fig. 75. Billetes con la ilustración de Jaroslava Mucha y Josephine Crane. 1918.

Fuente: Mucha foundation.

http://www.muchafoundation.org/en/timeline#!/en/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/return-to-bohemia/event/muchas-designs-appear-on-czechoslovakian-bank-notes



Fig. 74. Sellos con la ilustración del Castillo de Praga. 1918.

Fuente: Mucha foundation.

http://www.muchafoundation.org/en/timeline#!/en/timeline/alphonse-mucha-timeline/timeline_period/return-to-bohemia/event/muchas-designs-appear-on-czechoslovakias-first-postage-stamps

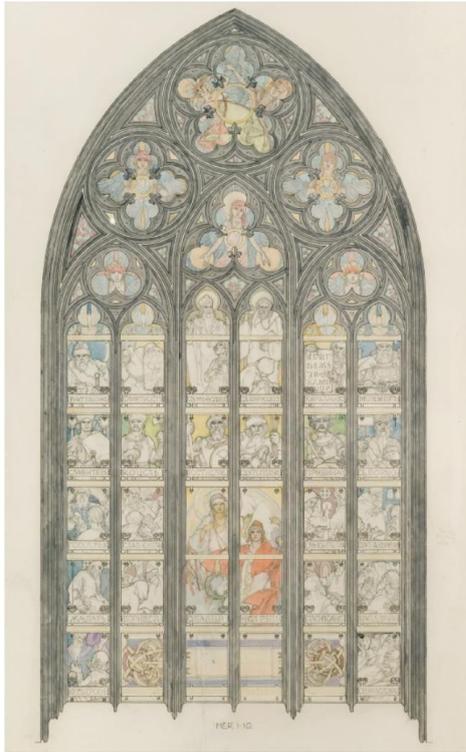


Fig. 76. Diseño para una vidriera en la Catedral de San Vito de Praga. 1900.

Fuente: Mucha Museum.

<https://www.mucha.cz/es/exposicion>

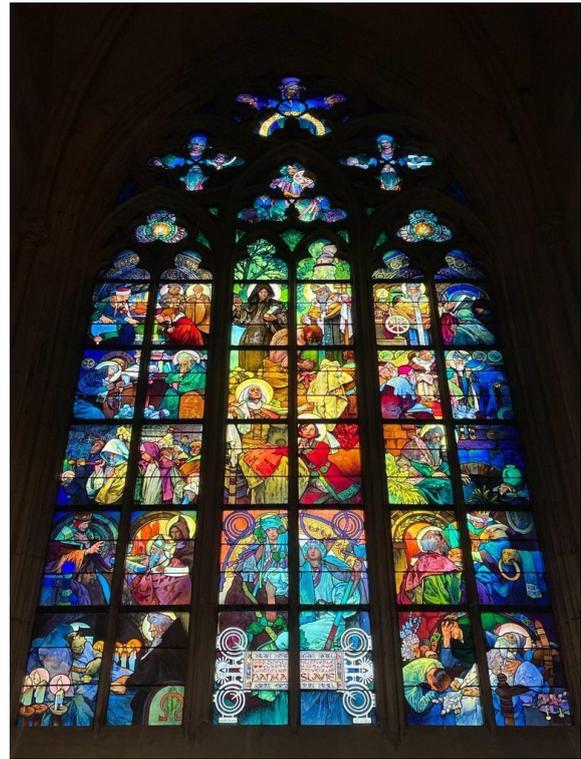


Fig. 77. Fotografía de la vidriera en la Catedral de San Vito de Praga. 1930.

Fuente: Autoría propia.



Fig. 78. Estudio fotográfico para *Russia Restituenda*. 1921-1922.

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/209>



Fig. 79. *Russia Restituenda*. 1922.

Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/257>



Fig. 80. Estudio fotográfico para *Mujer en un páramo*. 1922-1923.
Fuente: Mucha Museum.
<https://www.mucha.cz/es/exposicion>



Fig. 81. *Mujer en un páramo*. 1923.
Fuente: Mucha Museum.
<https://www.mucha.cz/es/exposicion>



Fig. 82. Estudio para el tríptico *Las Tres Edades (razón, sabiduría y amor)*. Proyecto inacabado. 1936-1938. Fuente: Mucha Museum.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/258>



Fig. 82. Pintura número I: *Los eslavos en su patria original*. 1912. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/212>



Fig. 83. Pintura número II: *La celebración de Svantovít*. 1912. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/215/>



Fig. 84. Modelos posando para la pintura número II: *La celebración de Svantovít*. 1912. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/185>



Fig. 85. Pintura número III: *Introducción de la liturgia eslava*. 1912. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/213/>



Fig. 86. Modelos posando para la pintura número III: *Introducción de la liturgia eslava*. 1912. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/186>



Fig. 87. Pintura número IV: *Zar Simeón de Bulgaria*. 1923. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/214>



Fig. 88. Pintura número V: *El rey bohemio Přemysl Otakar II*. 1924. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/216/>



Fig. 89. Pintura número VI: *Zar Štěpán Dušan*. 1923. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/217/>



Fig. 90. Alphonse Mucha durante la realización de la pintura número VI: *Zar Štěpán Dušan*. 1923. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/211>



Fig. 91. Pintura número VII: *Jan Milíč de Kroměříž*. 1916. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/218/>



Fig. 92. Pintura número VIII: *Después de la batalla de Grunewald*. 1924. Fuente: Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/219/>



Fig. 93. Pintura número IX: *Maestro Jan Hus predicando en la Capilla de Belén*. 1916. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/220/>



Fig. 94. Alphonse Mucha posando para la pintura número IX: *Maestro Jan Hus predicando en la Capilla de Belén*. 1916. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/187>



Fig. 95. Pintura número X: *La reunión en Křížky*. 1916. Fuente: Mucha foundation.

<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/221/>



Fig. 96. Pintura número XI: *Después de la batalla de Vítkov*. 1923. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/222/>



Fig. 97. Pintura número XII: *Petr Chelčický en Vodňany*. 1918. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/223/>



Fig. 98. Pintura número XIII: *El rey husita Jiří de Poděbrady*. 1923. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/224/>



Fig. 99. Pintura número XIV: *El sacrificio en Szigetvár por Nikola Zrinski*. 1914. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/225/>



Fig. 100. Pintura número XV: *La Escuela de los Hermanos en Ivančice, la impresión de la Biblia checa*. 1914. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/226/>



Fig. 101. Pintura número XVI: *Jan Amos Komenský*. 1918. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/227/>

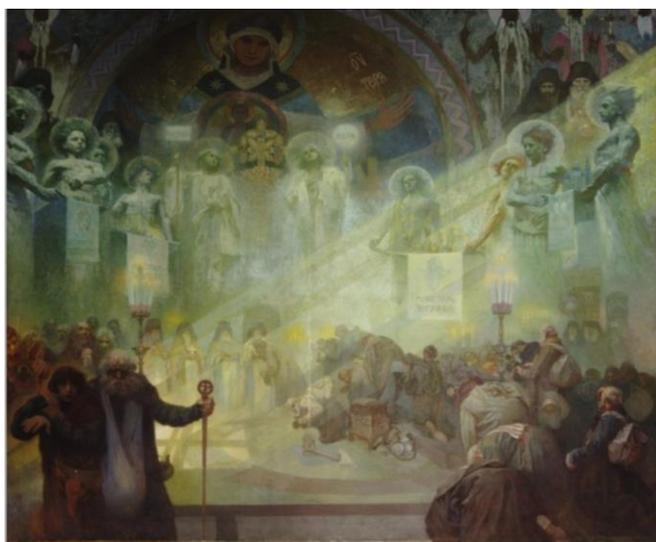


Fig. 102. Pintura número XVII: *Monte Sagrado Athos*. 1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/230/>



Fig. 103. Alphonse Mucha posando para la pintura número XVII: *Monte Sagrado Athos*. 1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/188>



Fig. 104. Pintura número XVIII: *Juramento de la "Juventud" bajo el tilo eslavo*. 1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/229/>



Fig. 105. Niños posando para la pintura número XVIII: *Juramento de la "Juventud" bajo el tilo eslavo*. 1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/189>



Fig. 106. Pintura número XIX: *La abolición de la servidumbre en Rusia*. 1914. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/228/>



Fig. 107. Alphonse Mucha dibujando a Plaza Roja de Moscú para la pintura número XIX: *La abolición de la servidumbre en Rusia*. 1914. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/205>



Fig. 108. Pintura número XX:
Apoteosis: Eslavos para la humanidad.
1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/themes/theme/slav-epic/object/231/>



Fig. 109. Alphonse Mucha dirigiendo a un grupo de modelos posando para la pintura número XX: *Apoteosis: Eslavos para la humanidad*. 1926. Fuente: Mucha foundation.
<http://www.muchafoundation.org/en/gallery/browse-works/object/190>



Fig. 110. Alphonse Mucha en la primera exposición de la *Epopeya Eslava* en el Klementinum de Praga. 1919. Fuente: Mucha foundation.
<https://www.mucha-epopej.cz/alfons-mucha/>

8. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Álvarez Arias, Beatriz Teresa. 2012. "Sensualidad y naturaleza. Mujer y botánica en los paneles decorativos y Alfons Mucha". *Ars Longa*, núm. 21, 375-391.

Art Net. *Alphonse Mucha*.

<https://www.artnet.com/search/artworks/?q=alphonse%20much>

Bermúdez Aguirre, Diego. 2019. "Una mirada al cartel". *Cuadernos del centro de Estudios en Diseño y Comunicación*. Cuaderno 93, 35-44.

Bezares, Daniel. 2020. *Resonancias de la estética de Alfons Mucha en la composición publicitaria actual*. Segovia: Universidad de Valladolid.

Bridge, A., Dvorák, A., Henderson, M., Mucha, J. 1992. *Alphonse Mucha: obra gráfica completa*. Madrid: Libsa.

Daley, Anna. 2007. *Alphonse Mucha in Gilded Age America 1904-1921*.

Fontbona, F., Thomson, R., Trenc Ballester, E. 2005. *Toulouse-Lautrec y el cartel de la Belle Époque: colección Musée d'Ixelles*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

Garrido Bustamante, J.L. 1999. "El cartel como inicio del mensaje periodístico". En *IV Encuentro sobre Información Cofrade*, 23-31. Sevilla: Equipo de Investigación de Análisis y Técnica de la Información. Universidad de Sevilla.

Gold, A., Fizdale, R., Ruiz, J. 1995. *La divina Sarah: una biografía de Sarah Bernhardt*. Barcelona: Salvat.

Hernández González, M^a Cristina. 2019. "Las identidades múltiples de Sarah Bernhardt". *L'universo scenico delle donne*, 139-168.

Hinojosa Becerra, M. 2015. "El opio y el éter en la imaginación victoriana: George Sand, Margaret Fuller y Sarah Bernhardt". *VII congreso virtual sobre historia de las mujeres*, 345-370. Jaén: Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

Kern, David M.H. 1980. *The art-Nouveau style book of Alphonse Mucha*. Nueva York: Dover.

Martín López, D. 2010. "Alphonse Mucha: identidad nacional y estética masónica". *Mirando a Clío. El arte español espejo de su historia: actas del XVIII Congreso del CEHA*, 20-24. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Mucha foundation. <http://www.muchafoundation.org/en/about/mucha-foundation-42>

Mucha Museum. Museo Mucha Praga. <https://www.mucha.cz/es/>

Neugebauer, Roman. 2022. *Mucha: Su vida en imágenes y textos*. Alemania: Vitalis.

Ortega Ventureira, Pedro. 2015. *Ocultismo, paganismo y masonería: sincretismo en la obra de Alphonse Mucha*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.

Pérez Asperilla, Estíbaliz. 2014. "La reaparición del cartel en la ciudad: características e influencias". *Arte y ciudad- Revista de Investigación*, núm. 6, 83-100.

Picon, Sophie-Aude. 2016. *Sarah Bernhardt*. París: Gallimard.

Portal oficial de turismo de Praga. *Casa Municipal de Praga*.
<https://www.prague.eu/es/objeto/lugares/417/casa-municipal-obecni-dum?back=1>

Reade, Brian. 1963. *Art Nouveau and Alphonse Mucha*. Londres: Victoria and Albert Museum.

RetroGraphik. *Alphonse Mucha*. <https://retrographik.com/?s=Alphonse+Mucha>

Sato, Tomoko. 2021. *Alphonse Mucha*. Alemania: Taschen.

Skölner, Stephanie. 2011. *Das Slawische Epos*. Austria: Universidad Karl-Franzens.

Tckas, Joan Catherine. 2012. *Alphonse Mucha's Slav Epic and the projection of czech identity*. Estados Unidos: Universidad de Georgia.

Ulmer, Renate. 1994. *Alfons Mucha*. Alemania: Taschen.

Vellibre, Rita. 2018. *El ocio en la modernidad parisina a través de los carteles publicitarios del fin de siglo (1890-1900)*. Universidad de las Islas Baleares.

Verneuil, Maurice, y Auriol, Georges. 1974. *Art Nouveau designs in color*. Nueva York: Dover.

Weisberg, Gabriel. 2015. *Alphonse Mucha master of Art Nouveau. Selections from the Dhawan Collection*. Los Angeles: Landau Travelling Exhibitions.