

De *Harper's Bazaar* a Formentor. Arquitectura, fotografía y moda en los años treinta

Francisca Lladó Pol

Universitat de les Illes Balears

francisca.llado@uib.es

RESUMEN: El artículo aborda el microcosmos de internacionalismo y vanguardia localizado en Formentor (Mallorca) a principios de los años treinta. Partiendo del hotel Formentor como punto de encuentro se articulan tres ejes que dialogan entre sí: arquitectura, fotografía y moda. Procedente de París y vinculado a la revista *Harper's Bazaar*, Reynaldo Luza construyó una casa influenciada por el Movimiento Moderno y que fotografió Jean Moral, vinculado a la Nueva Visión. Al tiempo que modistos como Jean Patou vistieron a una generación de mujeres ávidas de modernidad y renovación adaptadas a nuevas prácticas sociales y deportivas. Un periodo de felicidad que pensaban sería eterno y que se vio interrumpido por las crisis económicas y políticas.

PALABRAS CLAVE: Reynaldo Luza; Jean Moral; Hotel Formentor; Movimiento Moderno; Nueva Visión; Moda; Arquitectura y paisaje.

From *Harper's Bazaar* to Formentor. Architecture, Photography and Fashion in the Thirties

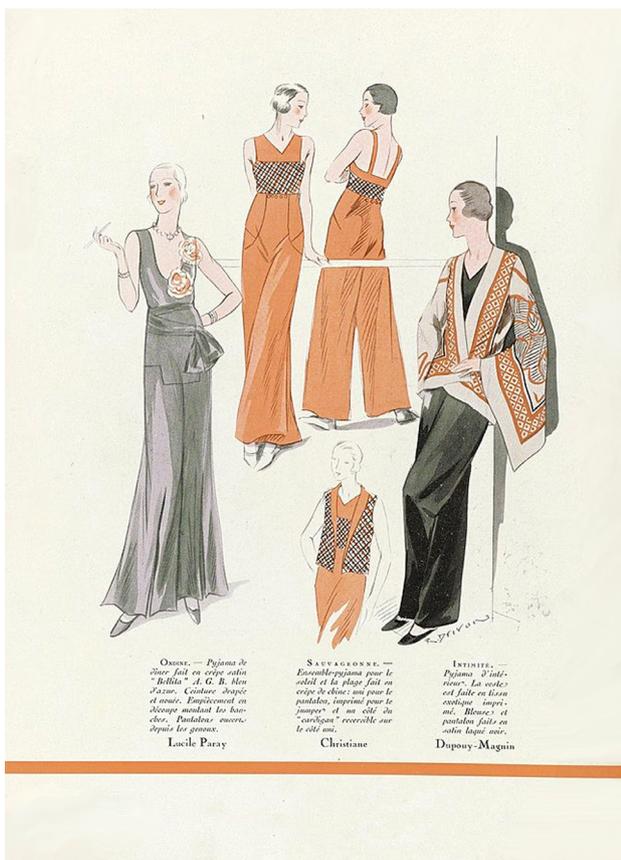
ABSTRACT: The article addresses the microcosms of internationalism and avant-garde present in Formentor (Mallorca) in the early 30s. Taking the Formentor hotel as a meeting point, the three axes of architecture, photography and fashion are articulated and dialogue with each other. Reynaldo Luza, associated with *Harper's Bazaar*, came from Paris and built a house influenced by the Modernist movement which was photographed by Jean Moral, linked to the New Vision. At the same time, couturiers such as Jean Patou were dressing a generation of women eager for modernity and a renewal adapted to the new social and sporting life style. A period of happiness which they thought would last for ever but that was interrupted by economic and political crises.

KEYWORDS: Reynaldo Luza; Jean Moral; Hotel Formentor; Modern Movement; New Vision; Fashion; Architecture and landscape.

En julio de 1933 la revista *Harper's Bazaar* de Nueva York publicaba un artículo bajo el título «The Villa Clings to the Clifs of Formentor» (Sin Autor, 1933: 21-23). Una breve reseña de una casa acompañada de cinco fotografías de Jean Moral. Se indica que el propietario es el artista y fotógrafo Luza procedente de París, una casa que él mismo había diseñado sobre un acantilado y desde la cual se ve el Hotel Formentor. Continúa explicando que en primavera le visitó el fotógrafo Jean Moral y que la mujer que aparece en las fotografías es la esposa de Moral. Unas fotografías desde diversas perspectivas que nos ponen ante un fotógrafo cercano a las vanguardias, a la vez que nos presentan una arquitectura propia del Movimiento Moderno. Fue tal el impacto, que al menos ocho fotografías de la serie fueron publicadas en *Magazine de Paris* y *Paris Magazine* (Besson, 2017: 9). Aunque no fueron las únicas. La revista peruana CADELP publicó el artículo «La residencia de un artista peruano en Mallorca» (Sin Autor, 1935a). En él, Reynaldo Luza es presentado como «un notable artista peruano, radicado en Europa, y cuya firma se ve estampada en los principales diseños de moda de las revistas parisinas». Ha construido una vivienda veraniega en Mallorca, isla convertida en centro de interés del turismo de lujo: «el Mediterráneo, siempre buscado por los amantes del cielo azul, albergue durante los nublados días de invierno de la Europa central, de millares de sajones, además de las hordas invasoras de Manhattan y Westchester County». Para finalmente centrarse en el Hotel Formentor, «vi-

Esta obra está bajo licencia internacional Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0.

Cómo citar este artículo: LLADÓ POL, Francisca, «De *Harper's Bazaar* a Formentor. Arquitectura, fotografía y moda en los años treinta», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 44, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2023, pp. 39-50, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/ba.44.2023.16197>



1. R. Drivon. Tres modelos de pijamas, uno de ellos de Dupouy-Magnin. Fuente: *Art, Goût, Beauté. Feuilles de l'elegance féminine*, marzo de 1931, n.º 129, año 11, p. 12. En: <https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Art_-_Goût_-_Beauté,_Feuilles_de_l'_élégance_féminine,_Mai_1931,_No._129,_11e_Année,_p._12,_RP-P-2009-1927-12.jpg>

sitado por celebridades del mundo entero; y no solo son los refugiados turistas de lujo, quienes se refugian bajo el cielo de Mallorca: el famoso pensador ruso, conde de Keyserling es asiduo visitante de las islas».

Estos artículos plantean al menos dos interrogantes: ¿quiénes fueron Reynaldo Luza y Jean Moral? y ¿qué conexión tuvieron con el Hotel Formentor? Dos cuestiones esenciales para comprender como se entretijeron las relaciones entre paisaje, arquitectura, moda y fotografía hasta convertir el hotel y su entorno en un espacio abierto al cosmopolitismo.

En los años veinte del siglo pasado, Mallorca se había puesto de moda entre las élites internacionales, circunstancia que potenció la construcción de hoteles en la ciudad de Palma y las zonas costaneras adyacentes. Previamente, la Pri-

mera Guerra Mundial había desplazado al Puerto de Pollença, en la costa norte de la Sierra de Tramuntana, a un importante grupo de artistas e intelectuales entre los que destaca el pintor catalán Hermen Anglada Camarasa. Llegó procedente de París junto a un grupo de discípulos latinoamericanos practicantes del *Zeitgeist*. Entre ellos el escritor y mecenas de las artes, el argentino Adán Diehl, que visitó Mallorca por primera vez en invierno de 1921 (Llull, 1999: 9). Atraído por el paisaje inalterado de la península de Formentor, entre 1926 y 1927 compró un predio de 4200 cuarteradas¹ gracias a la ayuda económica de su primo, el banquero Carlos Tornquist. Un territorio que inicialmente no pretendía construir:

El pintor argentino ha hecho nuevamente la aplicación de su dinero a una finalidad artística; ha adquirido en Formentor parte de la Costa Brava. [...] El terreno adquirido por Diehl será, en realidad, destinado a parque [...], en que los árboles no se vean mutilados ni arrancados por el hombre, y en donde los turistas hallen un nuevo encanto que sumar a los de Mallorca y los pintores un nuevo motivo de inspiración (Sin autor, 1927: 1).

La idea inicial, tal como explicó su esposa María Elena Popolicio, era construir una casa donde «podríamos invitar a todos los literatos a hacer una peña aquí. Y, por ejemplo, si hay pintores que no pueden pagarse, que vengan a comer aquí, que duerman aquí» (Alcover, 1992: 12). Finalmente se decantó por la construcción de un hotel, empresa que llevó a cabo en un año. Con unos planos realizados por el mismo (Popolicio, 1954: 16-17), optó por un estilo indefinido y depurado gracias al encalado de los muros. Guiado por el lujo, invirtió en una serie de comodidades como agua caliente o baño privado en las cincuenta habitaciones, además de una cuidada decoración en manos de Popolicio. Una suerte de *Gesamtkunstwerk* que aplicado al hotel supuso la elección del mobiliario, diseño de jardines, publicidad, moda, música y celebración de eventos culturales configurando una experiencia estética unitaria.

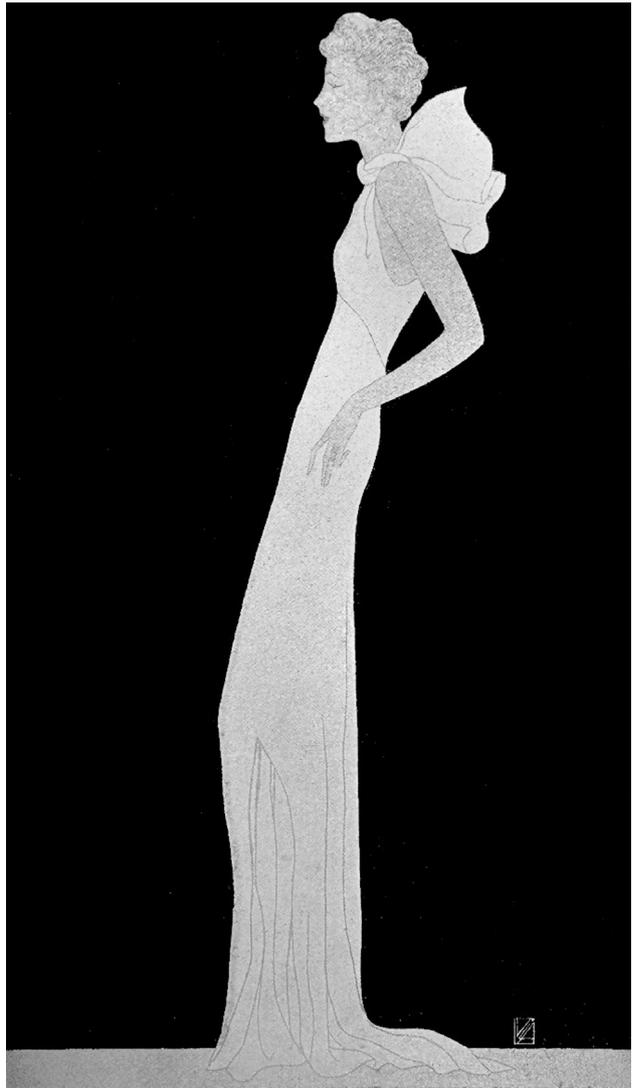
Desde su inauguración en agosto de 1929, se efectuaron celebraciones de gran suntuosidad. La más relevante fue la Semana de la Sabiduría en abril de 1931, una idea que partió del diputado Juan Estelrich sufragada por Francesc Cambó y el propio hotel, destacando la presencia del Conde de Keyserling. Sobre el ambiente selecto de esta Semana, escribió Josep Maria de Sagarra:

[...] por la gran ventana abierta nos entran multitud de maravillas cósmicas que nos insultan los ojos, y el azul negro del mar que escasamente nos deja respirar, como que estamos dentro de una arquitectura blanca, poligonal, de luces escondidas que *lecorbusean* discretamente, como que nos rodean unas inglesas largas, desteñidas y angulosas, que son las personas más tristes, más sentimentales y más distinguidas del mundo (1931: 4).

Paisaje, arquitecturas poligonales y mujeres inglesas, un fascinante espectáculo para la Mallorca de los años treinta. A las mujeres inglesas debemos añadir las norteamericanas y francesas precursoras en el uso de pantalones, tal como constató el periodista Juan Bauzá Guañabens:

En aquel bello paraje terrenal sale a nuestro encuentro, un grupo de Evas modernas con pijamas; muñecas de carne con melenas de color whisky que nos hacen volver los ojos del casi ignorado paisaje [...]. La aparición de esas Evas modernas de Formentor, equivale a la «bourgeoise» que en el argot del buen francés, significa agitación. [...] para dar paso a Kay, la «jeune fille» de hoy, y a sus pijamas de «Shantung» modelo Dupoy Magnin [1] multicolores, ceñidos con amorosas caricias a la piel tostada de las mujeres de cosmópolis, y en pos de los pijamas surgen las camisas de panamá de seda, los albornoces felpudos, los pantalones tenis y los zapatos de impecable blanco, que adoptan los playeros de nuestra costa azul (1931: 1).

Bauzá Guañabens finaliza comparando el cosmopolitismo de Formentor con Niza, referente de moda y ocio en la Costa Azul francesa. Ante este panorama no sorprende la visita de personalidades vinculadas a la moda como el dibujante Reynaldo Luza, el diseñador Jean Patou o el fotógrafo Jean Moral, relacionados con la revista *Harper's Bazaar*. Al margen de la casa emplazada en Formentor y sobre la que hablaremos oportunamente, Luza fue un asiduo visitante del hotel y partícipe de acontecimientos sociales. En Mallorca, publicó en la revista mallorquina *Brisas*², «El arte de la moda» (1934: 78-79) acompañado de tres ilustraciones que reproducen diseños de vestidos [2]. Estos dibujos no eran simples reproducciones de los diseños, sino auténticos retratos de vestidos dibujados por artistas de su tiempo (Weill, 2000: 8). Afirma la preponderancia de París como centro de moda



2. Reynaldo Luza. Dibujo de un diseño de moda. Fuente: *Brisas* n.º 9, diciembre 1934. © de la obra, Reynaldo Luza

femenina, por ello «más que nunca la mujer moderna vuelve los ojos hacia la capital, en busca de los medios que han de contribuir al adorno de su belleza y de su gracia (78)». En definitiva, Luza vivía y trabajaba en París al igual que Jean Patou. Respecto a este último, su nombre aparece en el listado de deudas que tenía contraídas Diehl entre 1931 y 1934, entendiendo que en algún momento le efectuó un préstamo (Sociedad Fiduciaria Española, 1935: 8). A Patou se le atribuye la creación del llamado «pantalón Formentor». Revistas actuales de moda, como *Harper's Bazaar* España, insisten

en «que en 1932 Jean Patou diseñó el pantalón Formentor una prenda que reflejaba el carácter avanzado e icónico del hotel que le presta su nombre» (Ruiz de la Prada, S, 2019). Historia oral o marketing, ya que una vez consultados los archivos Patou no se ha localizado ningún pantalón con dicho nombre. Modistos como Dupouy Magnin o Coco Chanel también lo habían incorporado a sus colecciones. Aunque se le atribuye a Patou haber entallado la cintura y dar mayor amplitud a las faldas ampliando sus colecciones a todo tipo de eventos, incluida la ropa de deporte (Evans, 2016: 27).

A pesar de las campañas publicitarias el número de huéspedes del hotel Formentor era escaso e inversamente proporcional a los gastos de funcionamiento, en especial a partir de la crisis financiera de octubre del 29 apenas dos meses después de la inauguración del hotel. Una circunstancia que llevó a Diehl a crear en 1930 la Sociedad Mercantil Formentor S.A.³ para obtener mayor liquidez y continuar invirtiendo. Incluso pensó en una ampliación en manos de Le Corbusier, que en Pascua de 1932 visitó el hotel. Poco sabemos sobre los motivos que trajeron al arquitecto a Formentor, aunque soy de la opinión que el argentino Alfredo González Garaño, amigo de Diehl y coleccionista de Anglada actuó como intermediario. Miembro de la institución *Amigos del Arte*, le había invitado a Argentina en 1929.

Consultados los *Carnets*, Le Corbusier alaba el color blanco del salón y el entorno natural, que compara al paisaje tropical de Brasil que conoció en su viaje trasatlántico a Argentina: «le Hall si joli, blanc de lait de chaux. Lumière des Baléares. Printemps de Pâques, le golfe petit, entouré de mots modulés en dos de dromaire. On croirait Santos du Brésil» (1981: 616). Si bien le impactó el paisaje, su ambiente no le agradó del todo, especialmente Diehl y sus clientes, tal como escribió en una carta dirigida a su madre: «Tout pourra être émouvant si tant de bourgeois ne bourdonnaient éternellement partout avec leur platitude, leur argent, leur inertie» (Le Corbusier, 2013:389).

En 1934 Diehl promovió la construcción de un campo de golf de nueve hoyos que se inauguró junto a una sucursal telegráfica. Motivos suficientes para atraer clientes, tal como recogió la revista *Brisas*. Uno de sus artículos, seguramente de Llorenç Villalonga, presenta las llamadas «*lisions* de civilización y primitivismo», en que contraponen las costumbres de los visitantes a las de los mallorquines, que «están aprendiendo el inglés y nadan y bailan con las rubias exóticas» (Sin

Autor, 1934 a: 14-15). Unas palabras en consonancia con las de Le Corbusier, que confronta la civilización a los pueblos no occidentales a través de la música de jazz que oye en el hotel:

C'est la chanson du sexe caché, prohibé, interdit. C'est la grande souffrance du monde: la sexualité a été domptée (2000 ans d'ère chrétienne curés et pasteurs): civilisation. On retombe à zéro, la nature clame avec le negre, implore, supplie, désire, aspire: homme, femme. Origine profonde des mondes, comptabilité finale, bilan (Le Corbusier, 1981: 618).

Volviendo a Villalonga, acaba diciendo que «fatalmente se cumplirá el destino y aún cuando todo ese confort y esa espiritualidad solo hubieran de servir para nuestra desdicha, nuestra alma deslumbrada exclamaría torpemente como el enamorado del poema decadente: ...más ya nuestro dulce amor sea un delito, gocemos de la causa de la condena» (16).

Una piscina entre terrazas

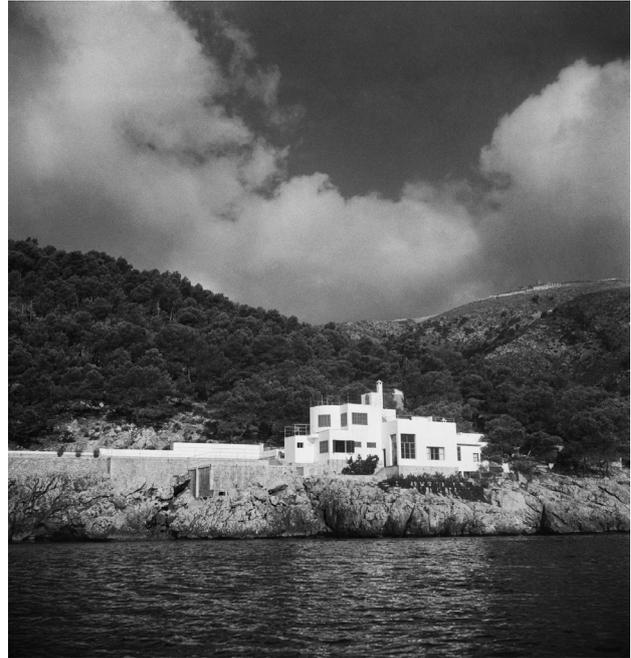
Las palabras de Villalonga devienen premonitorias respecto al paisaje virgen y al futuro del hotel. Las deudas fueron en aumento y para hacer frente a las hipotecas contraídas con la Banca Tornquist y el Crédito Balear, en 1933 se separó la zona de Cala Murta y fue puesta en venta. Entre los primeros compradores se encuentra Reynaldo Luza que adquirió dos solares en el paraje conocido como Cala del Pino de la Posada, propiedad de la sociedad Formentor S.A. El primero, de 3000 m2 y por el que pagó 30.000 pts. Una parcela urbana, lindante al norte con la finca de María Isabel Kemps, al sur con terrenos remanentes de Formentor S.A., al este con el mar y al oeste con terrenos de Formentor S.A y parte de la carretera que conduce al Hotel Formentor desde el puerto al Rincón d'en Mora⁴. Por el segundo solar, de 2274 m2. pagó 26.300 pts., una parcela en suelo rústico con los mismos lindes que el anterior a excepción del sur, que limita con el terreno adquirido previamente⁵. En ambos casos, aceptó las condiciones de Diehl según las cuales las nuevas edificaciones no podrían dedicarse a la actividad comercial. Además, mantenía el derecho a inspeccionar y fiscalizar las obras y la altura del edificio para estar en consonancia con las existentes a la vez que mantener la belleza y armonía del conjunto⁶.

Según García Montero Protzel, Luza construyó la casa siguiendo un estilo minimalista (2010: 22) y el mismo realizó los planos. Los cuales no se han localizado ni en el archivo personal de Luza⁷, ni en el Colegio de Arquitectos de las Islas Baleares como tampoco en el registro de entradas del Ayuntamiento de Pollença. Situación que supone una irregularidad si nos atenemos a una circular enviada por la Asociación de Arquitectos de Baleares en función de la normativa vigente:

No se puede permitir se efectúen en su término municipal obras sin la correspondiente licencia, debiendo señalar en las Ordenanzas Municipales los planos y documentos que se han de exigir para autorizar dichas obras, planos y documentos que, como es natural, han de ser tales planos con arreglo a las leyes generales [...] que hacen incuestionable la necesidad de dirección y firmas de facultativo titulado en toda clase de obras⁸.

Es posible que Luza haya realizado los planos, ya que entre 1911 y 1914 estudió ingeniería y arquitectura en la Universidad Católica de Lovaina (Luza, 2015: 22), pero a su regreso a Perú no continuó los estudios. Este motivo nos lleva a pensar que, a partir de una idea, contó con la colaboración de algún profesional mallorquín. Dentro de los arquitectos locales que apostaron por el Movimiento Moderno y especialmente por Le Corbusier se encuentra Francisco Casas, vinculado al círculo de Diehl que en 1933 le encargó una reforma para el hotel (Seguí, 1990: 371). Al no poder pagar su trabajo, en 1934 le cedió un terreno que ascendía a 19.037 pts. (Sociedad Fiduciaria Española, 1935: 2-3). Por fechas, coincide con una casa que construyó cercana al hotel (Sin Autor, 1935b: 12-15) y que presenta similitudes con la de Luza. Otra conexión es Llorenç Villalonga, con quien publicó en 1928 tres artículos en el periódico *El Día* donde defienden las bases del funcionalismo y las aportaciones de Le Corbusier. Individualmente, Casas, publicó un artículo donde afirma que «se han preferido las terrazas a los tejados a fin de conseguir puntos de vista elevados para dominar el paisaje de montaña por un lado y al mar por otro» (Casas, 1934: 57). Un sistema que veremos en la casa de Luza.

Al microcosmos de Formentor, hemos de añadir que Luza, era conocedor en París de las vanguardias arquitectónicas, en unos años en que Le Corbusier había proyectado



3. Reynaldo Luza. Casa en Formentor, ca. 1933-1950. Fuente: Colección Carlos García Montero. Archivo del artista Reynaldo Luza ©

la casa La Roche (1923-1929) y la Villa Savoye (1929). En 1929 efectuó un viaje a Berlín invitado por la revista *Gobraus Graphie* donde había publicado ilustraciones de moda. En este viaje visitó la escuela de la Bauhaus en Dessau, edificio que recorrió detenidamente así como las casas de los profesores (Luza, 2015: 84).

Conocedor del Movimiento Moderno en sus diversas versiones, influyó en su decisión de optar por la construcción de una casa adaptada a la irregularidad del terreno en armonía con el paisaje de las montañas, los pinos y el mar. Está organizada en una planta baja y un piso en terrazas. Siguiendo la metáfora del trasatlántico y el Movimiento Moderno, interpretada por Juan Antonio Ramírez, el barco resulta un modelo incuestionable en esta vivienda, ya que, al tratarse de una casa de verano, cumple los ideales de una sociedad ética, sana y feliz (Ramírez, 1987: 26). Una idea que podemos matizar, ya que, por su tamaño, actúa como un yate varado. Quieto sobre las rocas, con la voluntad de permanecer [3]. Al igual que los barcos, incorporó dos chimeneas y utilizó el color blanco para verse de lejos. Sin olvidar, que el trasatlántico, como máquina optimista, dispone de pisci-



4. Reynaldo Luza. Casa en Formentor, 1933c. Fuente: Colección Carlos García Montero. Archivo del artista Reynaldo Luza ©

nas y salones. Luza, Diehl, los argentinos de Pollença o los turistas norteamericanos, conocían perfectamente este medio de transporte y la travesía desde sus puertos de origen, delicioso paréntesis en la vida cotidiana, donde practicaban deportes o asistían a fiestas luciendo modelos de alta costura. El Hotel Formentor, pretendía ser una continuación del viaje, al igual que la casa de Luza, centro de reunión de sus amigos llegados de Europa y Estados Unidos. La metáfora del yate, deviene realidad, ya que las fotografías que disponemos solo pueden haberse tomado desde un barco, circunstancia que se mantiene actualmente. Continuando con las referencias, un remate semicircular en el primer piso se asemeja a la proa a modo de isla utópica que liga máquina y felicidad [4]. Del mismo modo que las barandillas de las terrazas, pintadas en blanco, como si fueran las de una cubierta a la vez que similares al edificio de La Bauhaus. La piscina aporta un componente de gran singularidad, construida con mármol rosa extraído de Mallorca (Sin Autor, 1933), se encuentra sobre el mar junto a uno de los solaríos.

Siguiendo la metáfora del barco. Sus volúmenes prismáticos encadenados y retranqueados y las superficies rectangulares no imitan las formas de un barco, sino que se adaptan a la forma de la costa y responden a las necesida-

des del uso de la vivienda. La metáfora surge porque está a pocos metros del mar, oyendo continuamente el rumor de las olas y manteniendo las visuales cercanas a la superficie del agua. También porque podamos creer que reconocemos el puente o identificar las barandillas de hierro con las de un navío. E incluso porque algunas fotografías nos parezcan realizadas desde la cubierta de un barco. Pero en todos estos casos no se da un cambio formal que nos remita a una copia, sino a la lógica de lo constructivo. En definitiva, como arquitectura sin falsos mimetismos, nos brinda la posibilidad de interpretar sus características y convertirse en metáfora.

Respecto al interior, las únicas referencias son las descripciones de las revistas, según las cuales los salones y habitaciones tienen amplios ventanales desde los que se divisa el Hotel Formentor como faro en un paraje virgen. Las ventanas corridas permiten la conexión con la naturaleza, cumpliendo los requerimientos de Diehl y los del Movimiento Moderno, aunque se incorporaron persianas para apaciguar el sol estival. Todas las fotografías son del exterior y están realizadas en verano y si se tiene en cuenta su carácter vacacional, la consecuencia directa es su funcionalidad vinculada a una experiencia vital delimitada en el tiempo (Ábalos, 2000: 107). Por ello el lugar privilegiado de la casa es el exterior, que permite el goce del sol, nadar en la piscina o en el mar, mientras, que las cristaleras de doble altura permiten la entrada de la luz o divisar yates como el *Rosaura* en el que navegaba el príncipe de Gales, (Sin Autor, 1934b).

El ojo captor

Luza veraneó en Mallorca entre 1933 y 1950 y tal como escribió «en esta época nos reuníamos un grupo de amigos en la isla de Mallorca, donde yo era propietario de una casa en la bahía de Formentor» (Luza, 2015: 94). Procedentes de París y Estados Unidos, vinculados al mundo de la moda y a las revistas *Harper's Bazaar* y *Vogue*. No obstante, encontramos un precedente en *La Gazette du Bon Ton*, donde el español Benito publicó el dibujo de un traje de dos piezas en seda blanca con bordados en azul marino, de clara influencia *art déco*, diseñado por de Beer con el título *A las Baleares* (1921: 48) [5]. Con ello se constata que en las primeras décadas de 1920 Baleares ya eran un referente internacional.

Las vinculaciones entre Luza y la moda tienen sus inicios en 1919 en Nueva York en la revista *Vogue* donde publicó dos portadas. Esta revista resultó un lugar de aprendizaje y de contactos con personalidades destacadas como el propietario Condé Nast y la editora Carmel Snow. Conocedores de los gustos de las lectoras por la moda francesa, se organizaron cursos para los dibujantes a partir de diseños parisinos. En 1922 se incorporó a *Harper's Bazaar* junto al editor Henry Shell y Mary Hanshen, directora del departamento artístico. Colaboró con el fotógrafo de moda Adolphe de Meyer y Frederick Drake, agente de publicidad. Fue este quien le propuso desplazarse a París donde *Harper's Bazaar* abriría sus oficinas bajo la dirección de Marjori Howard (García Montero, 2011: 20). Su llegada coincidió con un periodo de efervescencia que puede resumirse en el título de Ernest Hemingway *The sun also rises* (Flanner, 2005: 55). Un ambiente hedonista que tenía como protagonista a la mujer parisina alegre y seductora que según Luza «no era solo la mujer francesa; la llamada parisina, era un producto del ambiente y del refinamiento del medio en que vivía, de modo que podía ser también la inglesa, la norteamericana, la italiana, la española o la rusa» (Luza, 2015: 45). En este medio conoció a Jean Patou y a Coco Chanel, coincidiendo con un cambio radical en los desfiles de moda incorporando modelos de diferentes nacionalidades, especialmente norteamericanas. Patou viajó a Estados Unidos para traer seis modelos que fueran «rubias, esbeltas y con tobillos estrechos» (Evans, 2016: 17). No deja de ser una estrategia de mercadotecnia, ya que las principales compradoras eran norteamericanas.

Otro de los cambios, fue la sustitución de los dibujos por fotografías de moda. Adolphe de Meyer (Barón de Meyer) propuso influencias pictorialistas que no dejaban de mantenerse dentro de unos cánones conservadores. La verdadera renovación se produjo a finales de los años veinte gracias a las mejoras técnicas de la fotografía en consonancia con André Steiner o Man Ray. Es la nueva mirada de la mujer moderna, cada vez más espontánea, deportiva y emancipada y Moral fue el responsable. Resultan interesantes sus inicios hacia 1925, momento en que descubrió la fotografía a la par que la ciudad de París. No buscaba el sujeto, sino motivos encontrados a la manera de un *flâneur*. Le interesa captar el agua del Sena y las escenas nocturnas que le permitían centrarse en las sombras y perspectivas basculares e invertir los valores. Uno de sus objetivos fueron los ángulos de las ca-



5. Benito, Dibujo de un traje del diseñador De Beer. Fuente: *La Gazette du Bon Ton*, n.º 6, 1921, planche 48. Colección particular

lles, especialmente si las podía captar a vista de pájaro desde un balcón ya que ofrecían un estado de ingravidez (Bouqueret, 1999: 7). Ello fue posible gracias a la aparición de nuevas cámaras: *Rolleiflex*, *Ermanox* y *Leica* que facilitaron la fotografía instantánea, de allí que como «ojo captor» (Bouqueret, 1999:8) haya hecho prevalecer los momentos reales combinados con una mirada gráfica. Esta práctica le llevó a convertirse en uno de los artífices del movimiento de la Nueva Visión (Combalía, 2004: 9). Si bien Bouqueret habla de Nueva Fotografía (2004:15), planean los postulados de Moholy-Nagy basados en la adopción de nuevos encuadres conseguidos por picados y contrapicados extremos como «una vista aérea de un barco en alta mar deslizándose sobre las olas que parecen congeladas a la luz» (Moholy-Nagy, 1936: 194).

Paralelamente trabajaba en el taller de Maurice Tolmer dedicado a la fabricación de objetos de lujo como cosméticos, perfumes o chocolates. Se diversificó la publicidad in-



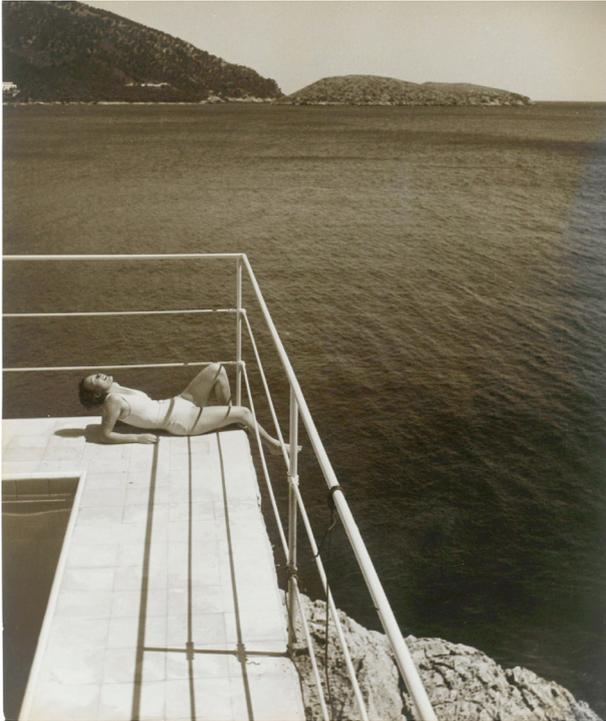
6. Reynaldo Luza. Dibujo de un diseño de moda. Fuente: Colección Carlos García Montero. Archivo del artista Reynaldo Luza ©

tegrando el grafismo y la fotografía (Bouqueret, 1999: 10) y Moral trabajó ambos aspectos. En verano de 1927 en la localidad de Lacanau, conoció a quien será su esposa, Juliette, protagonista de un sinnúmero de fotografías en la playa. Su espontaneidad hizo que fueran solicitadas por las revistas *Vanity Fair* (Nueva York), *Die Dame* (Berlín), *Photographie d'Arts et Métiers Graphiques* (París) o *Modern Photography*

(Londres) (Bouqueret, 1999: 12). Son fotografías naturales, en movimiento y con puntos de vista extremados o infrecuentes. Pero no sólo interesaron las técnicas, sino también la modelo. Juliette expresaba gracias a su juventud, su pelo corto y sus trajes de baño ceñidos, el cambio estético y sociológico de la mujer moderna, dinámica y segura de sí misma que buscaban las revistas. De allí que Luza se interesara por el nuevo medio e incluso en alguna ilustración utilizó recursos fotográficos como las sombras [6]. Continuando con Moral, si bien publicó de forma prolífica, no fue hasta 1934 en que inició su carrera como fotógrafo de moda en *Harper's Bazaar* gracias al éxito del reportaje en la casa de Luza. En 1933 efectuó un viaje a Ibiza donde fotografió a Juliette en la playa. Utilizó primeros planos y una visión sensual que poco tienen que ver con las fotografías de la época. No podemos pasar por alto su visita a Raoul Haussmann que ese mismo año se refugió en la isla huyendo de los nazis (Sougez, 2017: 494). Probablemente, desde Ibiza se desplazaron a Mallorca y se alojaron en casa de Luza. Momento en que realizó la serie de Juliette en la piscina [7], donde la modelo queda inserta en un espacio arquitectónico a través de potentes vistas de pájaro que ofrecen un juego de líneas claras y rectas que sugieren la experiencia sinestésica de un espectador frente a una arquitectura.

Moral acudió al Hotel Formentor, como punto de encuentro y realizó al menos dos fotografías publicadas en *Brisas* (1934a: 15-16). En una de ellas adopta un punto de vista elevado, desde lo alto de la escalera que permite observar los jardines y la bahía en la que se encuentran cinco yates. La segunda, tomada desde la casa de Luza, con el hotel al fondo y un hidroavión en primer término, una captura que, al centrar el foco en el mar, crea sombras en el agua [8].

Luza, como artista versátil, se interesó por la fotografía como parte de un cambio técnico en las revistas de moda e incluso dirigió sesiones fotográficas en exteriores para *Harper's Bazaar* (García Montero, 2011: 31). Al margen de la fotografía de moda, desde finales de los años veinte comenzó a llevar consigo una cámara *Rolleiflex*, al igual que Moral, con la que fotografiaba lo que le rodeaba, llegando a disponer de un amplio archivo personal, actualmente en manos de Carlos García Montero. Analizando las fotografías efectuadas en Mallorca se observan las conexiones arquitectura - entorno paisajístico que configuran los ejes de sus amplios intereses, sin olvidar sus incursiones en la pintura. De su casa, conta-



7. Jean Moral. Juliette en la piscina de Luza. (C) SAIF. Photo (C) Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais/Samuel Kalika



8. Jean Moral. Fotograbado desde la casa de Luza. Al fondo, el hotel Formentor. Fuente: *Brisas*, n.º 3, 1934, p. 17

mos con una serie que permite ver la evolución constructiva [9]. Al igual que Moral, utilizó diversas perspectivas y gracias al predominio geométrico de la arquitectura consiguió plasmar luces y sombras siguiendo las premisas de Moholy-Nagy (González, 2010: 104-105). Aparecen momentos de ocio en la piscina que alterna con capturas más o menos instantáneas junto a otras más convencionales. En última instancia se trata de un álbum que recoge recuerdos de los veranos mallorquines, donde aparecen sus amigos y elementos personales, al igual que en otras fotografías de arquitectura que indican un giro en el estilo habitual de la fotografía (González, 2010: 106).

No quiero finalizar la referencia a las fotografías de Luza, sin reseñar dos series efectuadas en Ibiza. En ellas aparece la arquitectura vernácula junto a mujeres ataviadas con vestidos de payesas. Mientras, en otras se observa una mirada extemporánea donde la vestimenta aparece en cuerpos extraños, posiblemente sus amigas que actúan como modelos. En otra serie une arquitectura y moda, con mujeres aparecen ataviadas en telas blancas y turbante en la cabe-

za dispuestas en la arquitectura popular igualmente blanca, enfatizada por las sombras y contrastes tonales [10]. Un auténtico precedente de la moda *adlib*.

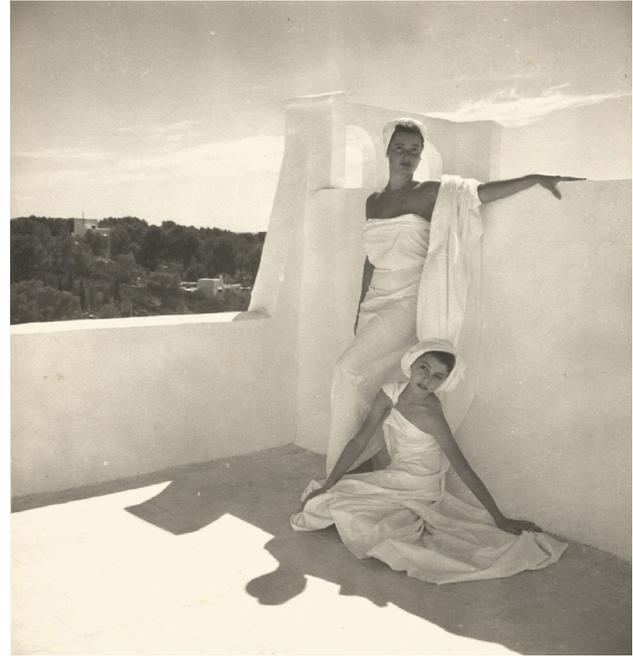
De isla utópica al hundimiento de un ideal

El Hotel Formentor y la casa de Luza configuran el punto de encuentro de una incipiente globalización de la moda, la arquitectura y fotografía. Una globalización parcial ya que se limitaba a poseedores de grandes fortunas. En consecuencia no se produjo un encuentro con el Otro ya que vivieron de espaldas a la sociedad mallorquina.

A pesar del ambiente de felicidad que se respiraba, éste llegó a su fin debido a circunstancias económicas y políticas. La crisis del 29 ya había hecho mella en la economía del Hotel Formentor y la consecuente venta de terrenos. En 1934, el 75% de las acciones ya eran propiedad del Crédito Balear y en diciembre el hotel cerró sus puertas. Adán Diehl y María Elena Popolicio regresaron a Buenos Aires, donde



9. Reynaldo Luza. Proceso constructivo de la casa. Fuente: Colección Carlos García Montero. Archivo del artista Reynaldo Luza ©



10. Reynaldo Luza. Ibiza, ca. 1932-1933. Fuente: Colección Carlos García Montero. Archivo del artista Reynaldo Luza ©

de paso por París hubieron de vender parte de sus joyas y obras de arte para sufragar los billetes (Lladó, 2004: 25). En 1935 el hotel reabrió en manos del abogado Jaime Enseñat, pero a los pocos meses el Crédito Balear entró en suspensión de pagos y el hotel fue puesto en venta. A esta situación financiera, hemos de añadir otra más cruenta, el estallido de la Guerra Civil. Un acontecimiento que no solo supuso la ausencia de visitantes, sino el resquebrajamiento de una época. Al hedonismo de la fotografía de Moral con un hidroavión en la bahía, contraponemos que a los pocos días del levantamiento, la base se reconvirtió en destacamento permanente de aviación militar. La metáfora de la feliz sociedad maquinista de Le Corbusier dio paso a una máquina

de matar como el mismo intuyó en su obra *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...S.V.P* (1937).

El elitismo de Moral dio un viraje definitivo en 1938 cuando Pierre Lazareff, propietario de *Paris-Match* le envió junto al escritor Joseph Kessel a efectuar un reportaje a la zona republicana española. Un periplo de diez días del cual trajo consigo doscientos cincuenta clichés (Lefebvre, 2003). Sin grandes convicciones políticas, pasó de ser un *dandy* a un hombre comprometido. Luza participó en la Exposición Universal de París en 1937, en el llamado Pabellón de la Elegancia (Luza, 2015: 79), aunque su éxito fue relativo. Frente al malestar previo a la Segunda Guerra mundial, París intentaba mantenerse como centro del arte y la moda. En septiembre de 1939 viajó de París a Mallorca con la intención de regresar a Francia, pero las movilizaciones en Europa del este le llevaron a Nueva York y de allí a Perú.

Después de la guerra, en sus viajes de ida y vuelta asumió que ya nada era igual. Ni París ni Mallorca. Su última visita a la isla fue en agosto de 1950, y ya no se alojó en su casa, sino en el Hotel Calamayor de Palma para vender su residencia de Formentor. Había finalizado una época que

parecía de optimismo perpetuo, de la cual solo le quedarán los recuerdos y una tarjeta que el Hotel Formentor le envió en Navidad de 1951.

Jorge Luis Borges definió Mallorca como «un lugar parecido a la felicidad» (1926), la escritora Carme Riera presentó a Formentor como «la utopía posible» (2009) y José Luis Linares tituló su documental *Formentor, el mar de las palabras*⁹ (2020). Palabras que han llenado páginas y minutos de grabación para plasmar el único atisbo vanguardista.

Como todas las vanguardias fue un momento fugaz a la vez que intenso. Definitivamente la metáfora del trasatlántico del hotel fue encallada primero y hundida después, mientras el yate que fue la casa sobre las rocas continúa varada como testigo que trasciende en el tiempo. La belleza de una época efímera que se mantiene y aferra al recuerdo colectivo en la inmensidad de unas formas geométricas y un conjunto de fotografías repartido entre archivos personales y reproducciones en revistas de moda y páginas web.

Notas

- 1 Una cuarterada es una medida agraria utilizada en Baleares que equivale a 7.103 m².
- 2 La revista *Brisas* (1934-1936) fue la única revista vinculada a la modernidad en Mallorca. Se publicaron fotografías y artículos dedicados a la moda, arquitectura, turismo o literatura. Su editor literario fue el escritor Llorenç Villalonga.
- 3 Tomo 1816, libro 165; tomo 1714, libro 154; tomo 2010, libro 181. Registro de la Propiedad de Pollença (RPP).
- 4 Tomo 1761, libro 159, folios 122-124. RPP.
- 5 Tomo 1778, libro 161, folios 95-96. RPP.
- 6 Tomo 1761, libro 159, folio 122. RPP.
- 7 Agradezco muy sinceramente la documentación e información aportada por Carlos García Montero, heredero de Reynaldo Luza.
- 8 Arxiu Municipal de Pollença (AMP). Registro de entradas n.º 215.
- 9 LÓPEZ LINARES, José Luis (2020), *Formentor, el mar de las palabras*, Inmobiliaria Formentor S.A.-Morena Films.

Bibliografía

- ÁBALOS, Iñaki (2000), *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- ALCOVER GONZÁLEZ, Rafael (1992), *Adán Diehl i Formentor*, Comissió de les Illes Balears per a la Commemoració del V^è Centenari del Descobriment d'Amèrica, Palma de Mallorca.
- BAUZÁ GUAÑABENS, Juan (1931), «La Bougeotte y los pijamas Formentor», *La Almudaina*, 16 de septiembre, p. 1.
- BESSON, Sylvain (2017), «Jean Moral & Harper's Bazaar», en *Le chic français. Images de femmes 1900-1950*, dossier de prensa de la exposición, Palais Lumière Evian. En: <<https://www.moveonmag.com/attachment/921513/>>.
- BORGES, Jorge Luis (1926), «Deseo», *El Día*, 21 de noviembre.
- BOUQUERET, Christian (1999), *Jean Moral. L'oeil capteur*, Marval, París.
- CASAS, Francisco (1934), «Viviendas urbanas y campestres», *Brisas*, n.º 7, octubre, pp. 41-42.
- COMBALÍA, Victoria (2004), «Descubrir a Jean Moral», en *Jean Moral 1906-1999. Una retrospectiva*, catálogo de la exposición, Sala de Exposiciones Canal de Isabel II, Comunidad de Madrid-Consejería de Cultura y Deportes, Madrid, pp. 9-13.
- EVANS, Caroline (2016), «As Manequins Americanas de Jean Patou: Os primeiros desfiles de moda e o Modernismo», *Niva*, vol. 2, n.º 1, pp. 16-40. En: <<https://periodicos.uff.br/index.php/nava/article/view/32490>>.
- FLANNER, Janet (2005), *París era ayer (1925-1939)*, Alba, Barcelona.
- GARCÍA MONTERO PROTZEL, Carlos (2011), «Reynaldo Luza, una retrospectiva», en *Luza 1893-1978*, catálogo de la exposición, Galería Germán Krüger Espantoso, Instituto Cultural Peruano Norteamericano, Lima, pp. 19-33.
- GONZÁLEZ FLORES, Laura (2010), «Técnica y imagen. La fotografía de arquitectura como concepto», *ArtCultura, Uberlândia* n.º 21, vol. 12, diciembre, pp. 91-109.
- LE CORBUSIER (1937), *Des canons, des munitions? Merci! Des logis...* S.V.P., Éditions de l'architecture d'aujourd'hui, Boulogne.

- LE CORBUSIER (1981), *Carnets*, vol. 1, Electa, Milán.
- LE CORBUSIER (2013), *Correspondance. Lettres à la famille 1926-1946*, Fondation Le Corbusier, París.
- LEFEBVRE, Michel (2008), *Kessel-Moral. Dos reporteros en la Guerra Civil española*, Rústica, Barcelona.
- LLADÓ POL, Francisca (2004), *L'Hotel Formentor d'Adán Diehl. Arquitectura, cultura i paisatge a l'entorn llatínomaricà dels anys trenta a Mallorca*, ARCA n.º 16, Palma.
- LUZA, Reynaldo (1934), «El arte de la moda», *Brisas* n.º 9, diciembre.
- LUZA, Reynaldo (2015), *Reynaldo Luza. Memorias e ilustraciones*, Grupo editorial Cosas, Lima.
- MOHOLY-NAGY, László (1936), «Del pigmento a la luz», en FONTCUBERTA, Joan (ed.) (2007), *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, pp. 185-197.
- POPOLICIO, María Elena (1954), «Introducción», en AA.VV, *Homenaje a Adán Diehl*. Fomento del Turismo, Palma de Mallorca, pp. 16-17.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1987), «El transatlántico y la estética de la máquina en la arquitectura contemporánea», en *El barco como metáfora visual y vehículo de transmisión de formas*, Actas del Simposio Nacional de Historia del Arte, Dirección General de Bellas Artes de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Málaga, pp. 15-45.
- RIERA, Carme (2009), *Formentor, la utopía posible*, Grupo Barceló, Palma.
- RUIZ DE LA PRADA, Silvia (2019), «Pantalón palazzo: historia de amor entre unos pantalones y el Hotel Formentor», *Harper's Bazaar*, 18 de agosto. En: <https://www.harpersbazaar.com/es/moda/tendencias/a28410286/pantalon-palazzo-hotel-formentor-historia-jean-patou>.
- SAGARRA, Josep Maria de (1931), «Meditación de Formentor», *Pollensa*, n.º 43, 15 de abril, p. 4.
- SEGUÍ AZNAR, Miguel (1990), *Arquitectura contemporánea en Mallorca (1900-1947)*, Universitat de les Illes Balears-Col.legi Oficial d'Arquitectes de les Balears, Palma de Mallorca.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2017), «Fotografía europea y vanguardias en el período de entreguerras», en HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio (ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1838-1939: Un siglo de Fotografía*, Instituto Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 487-497.
- SIN AUTOR (1927), «Acotaciones. Adán Diehl», *El Día*, 25 de noviembre, p. 1.
- SIN AUTOR (1933), «The Villa Clings to the Clifs of Formentor», *Harper's Bazaar*, n.º 67, julio, 21-23.
- SIN AUTOR (1934 a), «Formentor», *Brisas* n.º 3, junio, pp. 12-16.
- SIN AUTOR (1934 b), «Varios momentos de la visita del Príncipe de Gales a Formentor», *Brisas* n.º 6, septiembre.
- SIN AUTOR (1935a), «La residencia de un artista peruano en Mallorca», *CADELP. Magazine ilustrado. Ciudades, caminos, jardines, hogares y cuentos*, enero-marzo.
- SIN AUTOR (1935b), «Cuatro casas del arquitecto Francisco Casas (Palma de Mallorca)», *Viviendas. Revista del Hogar*, n.º 34, año IV, pp. 6-15.
- SOCIEDAD FIDUCIARIA ESPAÑOLA S.A. (1935), *Formentor S.A.*, Fons Estelrich. Secció manuscrits, carpeta Formentor, Biblioteca de Catalunya.
- WEILL, Alain (2000), «Prefacio», en *La Moda Parisina. La Gazette du Bon Ton. 1912-1925*, Bibliothèque de l'Image, París.