

DIBUJO Y CONTROL. EL TRABAJO DE JAVIER CARVAJAL PARA LOEWE

DRAWING AND CONTROL. THE WORK OF JAVIER CARVAJAL FOR LOEWE

Javier Antón Sancho, Mariano González Presencio

doi: 10.4995/ega.2019.10584

En 1959 la prestigiosa firma Loewe, decidió renovar su imagen y para su diseño eligió al arquitecto Javier Carvajal. Al enfrentarse a estas tiendas, Carvajal se encontró con que mucha parte de las estrategias que había desarrollado en sus proyectos anteriores se revelaba inhábil. Sin embargo, el arquitecto se enfrentó a estos encargos con la misma determinación de control formal que en sus anteriores proyectos; en un proceso de definición exhaustivo. Más allá de los planos generales de distribución, los interiores de la tienda, su

mobiliario y detalles se dibujaron de la propia mano del arquitecto, a escala 1:1 las más de las veces, estableciendo con precisión las relaciones constructivas entre los distintos elementos y materiales. Todos los empalmes, los tornillos y fijaciones quedaron recogidos en unos dibujos sin concesiones, puras órdenes gráficas que compusieron una suerte de construcción virtual que pretendía reducir al máximo el margen de error.

PALABRAS CLAVE: LOEWE. DIBUJO. CARVAJAL. CONTROL. TIENDAS. ESCAPARATES

In 1959 the renowned luxury firm Loewe decided to transform and renew its image and chose architect Javier Carvajal to accomplish the task. In facing the design of these stores, he found that the strategic equipment he had developed in the projects he had done until that moment, was here totally useless. Nonetheless, the architect dealt with the commission in a thorough definition process, with the same resolve of formal control he used in previous ones. Beyond the general plans of the stores, the interiors, furniture and details were drawn by his own hand, 1 to 1 scale most of the times. Constructive relations between elements and materials were established with total precision. Each and every joint, detail, attachment and screw was gathered up in a set of uncompromising drawings, pure graphic orders that composed a sort of virtual construction, born to avoid any error range.

KEYWORDS: LOEWE. DRAWING. CARVAJAL. CONTROL. STORES. STOREFRONTS





1. Carvajal en su estudio en 1957

En 1959 la prestigiosa firma Loewe, decidió renovar su imagen y para su diseño eligió al arquitecto Javier Carvajal. Al enfrentarse a estas tiendas, Carvajal se encontró con que mucha parte de las estrategias que había desarrollado en sus proyectos anteriores se revelaba inhábil. El esqueleto arquitectónico le venía ya dado; la función, que había sido el motor generador en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona, se simplificaba; la luz, que daba razón de ser a la configuración espacial de la Parroquia de Vitoria, pasaba a tener aquí una importancia relativa; y la construcción, que tanto le preocupaba, quedaba aquí reducida a la mínima expresión. Sin embargo, el arquitecto se enfrentó a estos encargos con la misma determinación de control formal que en sus anteriores proyectos; con el necesario cambio de escala, Carvajal se empeñó en un proceso de definición todavía más exhaustivo. Más allá de los planos generales de distribución, los interiores de la tienda, su mobiliario y detalles decorativos se dibujaron de la propia mano del arquitecto, a escala 1:1 las más de las veces, estableciendo con precisión las relaciones constructivas entre los distintos elementos y materiales. Todos los empalmes, todos los tornillos y fijaciones quedaron recogidos en unos dibujos sin concesiones, puras órdenes gráficas que compusieron una suerte de construcción virtual que pretendía reducir al máximo el margen de error de la puesta en obra.

Cuando Enrique Loewe conoció a Javier Carvajal, éste ya era una figura emergente en el panorama arquitectónico español. Había cosechado cierta notoriedad en algunos concursos como el de los Colegios Mayores de Barcelona o el del

1. Carvajal in his office in 1957

ya reseñado Centro de Altos Estudios Mercantiles que se acababa de construir en la barcelonesa Avenida Diagonal, también había firmado un notable edificio de apartamentos en la Plaza de Cristo Rey de Madrid y había disfrutado del prestigioso Premio de Roma. Circunstancias que le habían supuesto el encargo oficial de diseñar, junto con el arquitecto José María García de Paredes que le había acompañado en la estancia romana, el Pabellón Español en la XI Trienal de Milán, una instalación que acabaría haciéndose con la Medalla de Oro del certamen trasalpino.

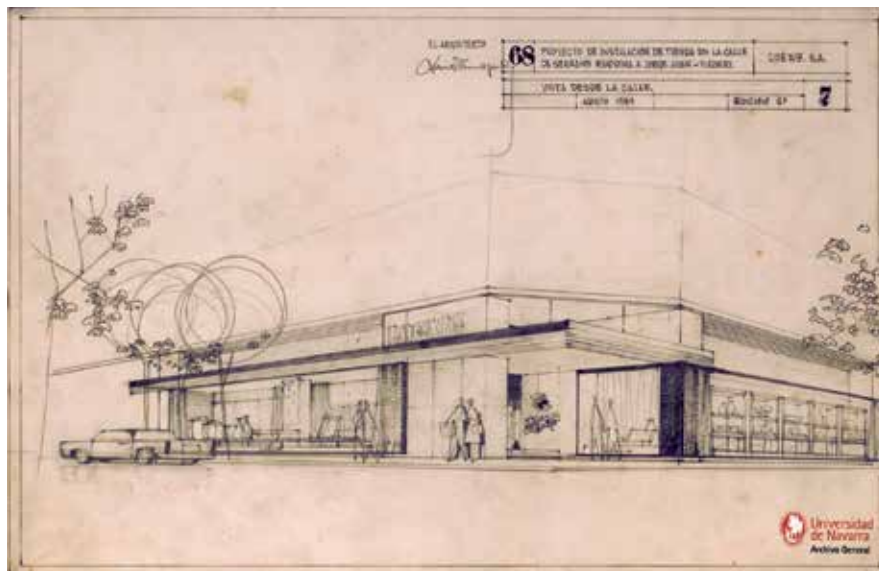
Fue precisamente allí, en la Trienal de Milán de 1957, donde Enrique Loewe y Knappe, nieto del fundador de la famosa marca, conoció a Javier Carvajal. La presencia de Loewe en Milán se debía a que también habían sido premiados con una medalla de plata los trabajos en cuero de la firma que se habían expuesto en el Pabellón Español.

Enrique Loewe aprovechó el encuentro para proponer a la joven figura su participación estelar en un proyecto de modernización y cambio de imagen de la firma. Carvajal aceptó el reto y se embarcó en el proyecto implicándose de manera radical. No podía ser de otra forma porque el encargo le permitía dar salida a una de sus más íntimas ambiciones: la llegada de la nueva arquitectura y el diseño moderno a todos los rincones de la sociedad española. La marca Loewe, símbolo de lujo, prestigio y éxito empresarial, era el mejor de los vehículos para ello (Fig. 1).

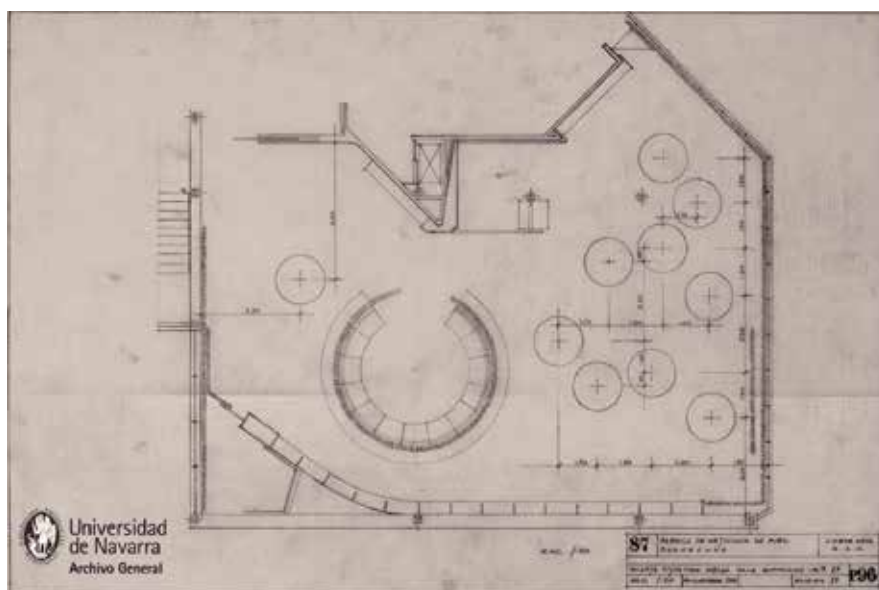
Que esta cuestión estaba en el centro de su universo de intereses ya se había puesto de manifiesto con la constitución, ese mismo año de 1957 y junto con Luis Feduchi

In 1959 the renowned luxury firm Loewe decided to transform and renew its image and chose architect Javier Carvajal to accomplish the task. In facing the design of these stores, he found that the strategic equipment he had developed in the projects he had done until that moment, was here totally useless. In these projects for Loewe the architectural skeleton was already given to him; the function, which had been the genesis of the School project in Barcelona, was simplified; the light, which gave the *raison d'être* to the spatial configuration of the Vitoria Parish, became of relative importance here; and lastly the construction, which was of such great concern to him, remained here reduced to the bare minimum. Nonetheless, the architect confronted the commission through a thorough definition process, with the same steadfast resolution of formal control he had previously adopted in his career. With the necessary change of scale, Carvajal insisted on a delineation development even more meticulous. Besides the general plans of the stores, the interiors, furniture and details were drawn by his own hand, 1 to 1 scale most of the times. Constructive relations between elements and materials were established with total precision. Each joint, detail, attachment and screw were gathered up in a set of uncompromising drawings, pure graphic orders that composed a sort of virtual construction, born to avoid any error range. When Enrique Loewe met Javier Carvajal, he was already an emerging figure in the Spanish architectural panorama. He had gained certain notoriety in some competitions such as that of the *Colegios Mayores* in Barcelona, or that of the aforementioned School that had just been built in Barcelona's University Campus. He had also signed a distinguished residence block in Madrid's *Plaza de Cristo Rey* and had enjoyed the prestigious Rome Prize of the Spanish Academy. During his stay in Rome he got the official commission to design alongside José María García de Paredes the Spanish Pavilion for the XI Triennial of Milan, an installation that would end up winning the Gold Medal of the event. It was precisely in that Triennial that Enrique Loewe Knappe, grandson of the founder of the famous brand, met Javier Carvajal for

the first time. Loewe's presence in Milan was due to the fact that the firm had been awarded with a silver medal thanks to some pieces exhibited at the Spanish Pavilion. Enrique Loewe took advantage of the meeting to propose to the young architect a stellar participation in a project of modernization of the firm. Carvajal accepted the challenge and embarked on the mission with radical involvement. It could not be otherwise because the commission allowed him to give way to one of his most intimate ambitions: the arrival of new architecture and modern design in every corner of Spanish society. The Loewe brand, a symbol of luxury, prestige and business success, was the best vehicle for this move as a way of essential renovation (Fig. 1). The fact that this issue was at the center of his universe of interests had already become clear with the foundation of the *Sociedad de Estudios de Diseño Industrial* (S.E.D.I.) in 1957 together with Luis Feduchi and Carlos de Miguel. Encouraged by the Ministry of Commerce, this Society wanted to offer answers to different Spanish companies in order to renew their products. They were seeking a new aesthetic and trying to absorb fresh conceptual trends coming from abroad, but without losing a long Spanish artisan tradition. Loewe placed itself among the group of companies that joined the project and S.E.D.I. put this approach at the forefront of Industrial Design in Spain. Enrique Loewe's commission to Javier Carvajal meant, therefore, redoubling the firm's commitment in modernizing its image and products. The Loewe stores would serve as a form of "laboratory" for Carvajal in which he could reinforce his way of understanding architecture through design by blending diverse references. Italian rationalism had already been explored by the author in his first milestone in Barcelona and in the Plaza de Cristo Rey apartments. The Nordic influence had also been explored in his parish of Vitoria. Through Loewe, the propitious moment had arrived to incorporate all the fascination that Carvajal had towards Arab architecture. The Alhambra of Granada and all its world of filters, lights, shadows, contrasts, environments, interiors, etc, would emerge



2



3

y Carlos de Miguel, de la Sociedad de Estudios de Diseño Industrial (S.E.D.I) que, incentivada por el Ministerio de Comercio, quería ofrecer respuestas a distintas empresas españolas para renovar sus productos de acuerdo a las nuevas tendencias estéticas y conceptuales que llegaban desde el extranjero apoyándose en la larga tradición artesanal española. Loewe se insertó entre el grupo de empresas que se unieron al proyecto y que pusieron a S.E.D.I. en la vanguardia del diseño en España. El encargo de Enrique Loewe a Javier Carvajal suponía, por tanto, redoblar la apuesta

de la firma por la modernización de su imagen y sus productos.

Las tiendas de Loewe serían para Carvajal auténticos laboratorios plásticos en los que reforzar su forma de entender la arquitectura a través del diseño y del sabio manejo de referencias muy diversas. El racionalismo italiano ya había sido explorado por el autor en su primer hito de Barcelona y en la casa de Cristo Rey; la influencia nórdica había estado muy presente en la parroquia vitoriana. Con Loewe había llegado el momento propicio de incorporar toda la fascinación que Carvajal profesaba hacia la ar-



- 2. Perspectiva exterior de la tienda de Serrano. 1959
- 3. Planta del Showroom de Barcelona. 1963
- 4. Rótulo externo de la tienda de Londres
- 5. Foto exterior de la tienda del Hotel Presidente en Barcelona
- 6. Alzado de la tienda del Hotel Presidente en Barcelona

- 2. Outside perspective of Serrano's store. 1959
- 3. Floor plan of the Showroom of Barcelona. 1963
- 4. External sign of the London store
- 5. Exterior photo of the Hotel Presidente store in Barcelona
- 6. Elevation of the store of the Hotel Presidente in Barcelona

quitectura árabe. La Alhambra de Granada y todo su mundo de filtros, luces, sombras, contrastes, ambientes, interiores, etc. afloraría en estas tiendas como el catalizador sobre el que el arquitecto desplegaría un abanico de posibilidades plásticas y expresivas para alcanzar la anhelada fusión entre tradición y modernidad, entre hispanidad e internacionalidad que culminaría poco más tarde en el Pabellón de la Feria de Nueva York.

Para el primer encargo la empresa se había fijado en el Barrio de Salamanca, en un local comercial de la calle Serrano, esquina con

la calle Jorge Juan. Dos años más tarde se inauguraba una espléndida tienda que transformaba de un modo absolutamente renovado y sin apenas precedentes el concepto de escaparate (Fig. 2).

El siguiente cometido fue la tienda para Bilbao en la céntrica Gran Vía. El mismo año que se inauguraba la tienda de Bilbao –1960– la rama barcelonesa de los Loewe encargó a Carvajal proyectar la sede central de la ciudad Condal para alojar las oficinas, el ‘Showroom’ y los centros de producción en serie que se inauguraría tres años más

in these shops as the catalysts in which the architect would deploy a range of plastic and expressive possibilities. This would achieve the desired fusion between tradition and modernity, between the Hispanic and the international, that will culminate shortly afterwards in the Spanish Pavilion of the New York Fair.

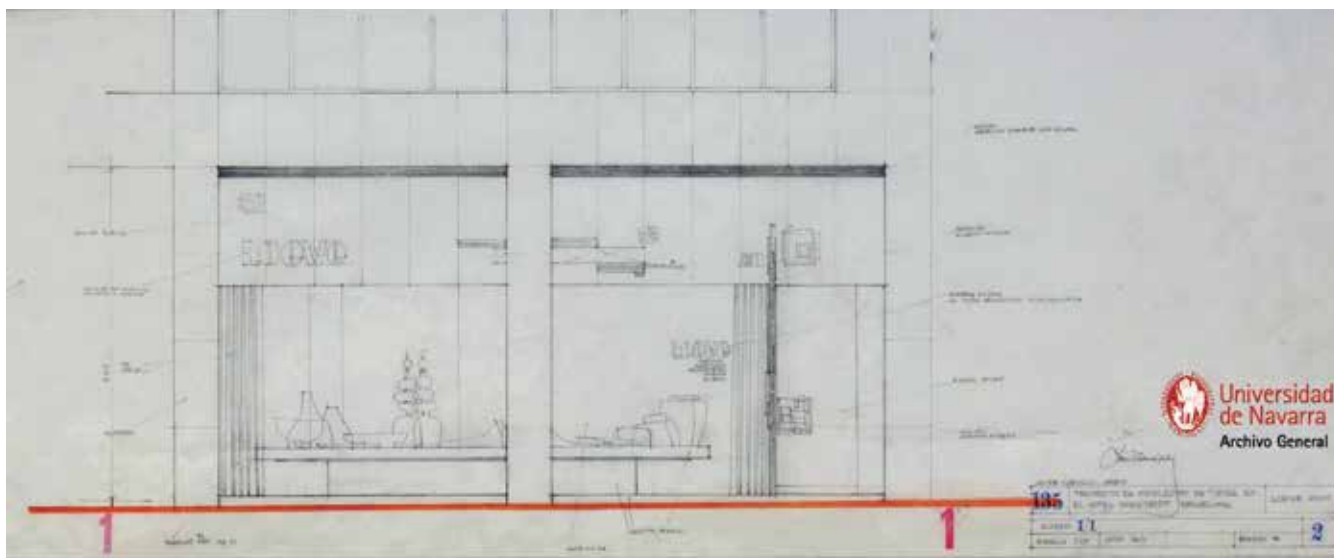
For the first project, the company looked for a retail space in *Barrio Salamanca*, specifically in the corner between *Serrano* and *Jorge Juan* streets. Two years later, a remarkable shop was inaugurated. The storefront design was considered really innovative, without any resemblance in previous examples in Spain. It totally transformed the traditional way of understanding the concept of retail window (Fig. 2).



4



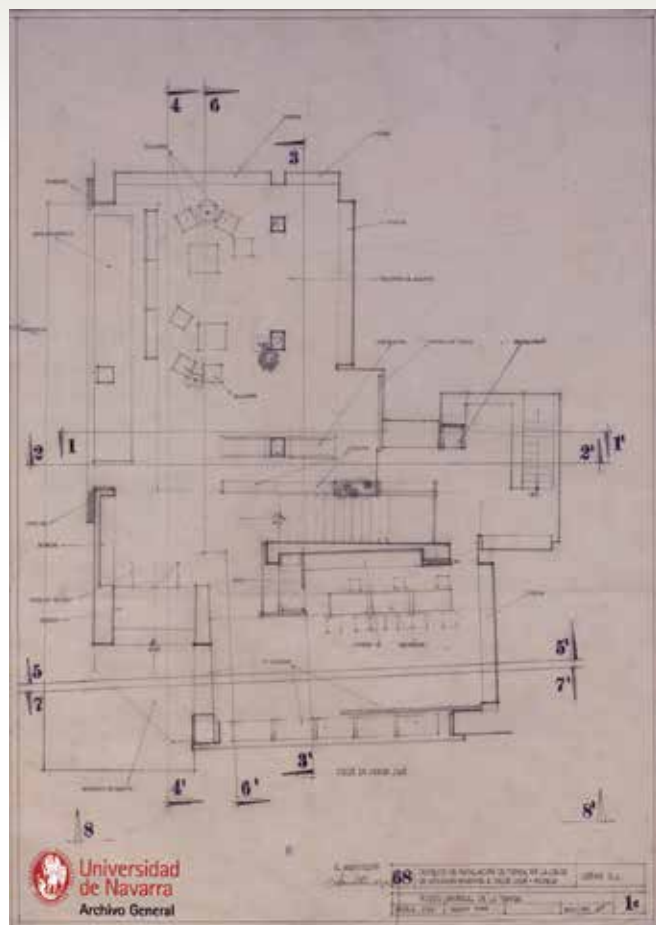
5



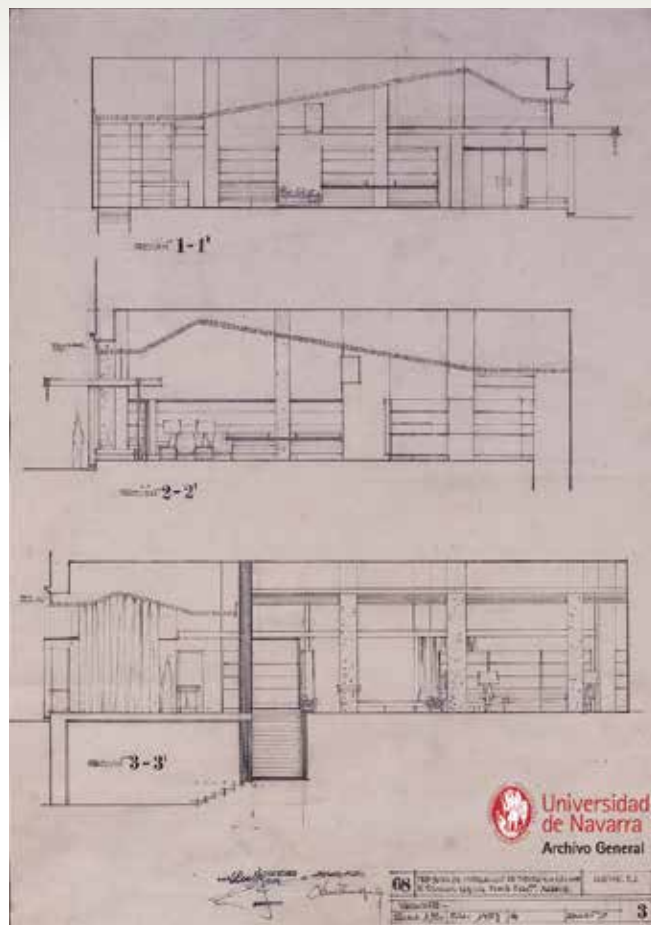
6

7. Planta de la tienda en la calle Serrano
8. Secciones de la tienda en la calle Serrano

7. Floor plan of Serrano store
8. Sections of Serrano store



7



8

The second shop was commissioned to be set in Bilbao, in the central *Gran Vía street*. The same year that the Bilbao store was inaugurated –1960–, the Barcelona branch of Loewe also commissioned Carvajal to design the central headquarters in the Condal city. This building would be inaugurated three years later in *Aragó street* and would house the offices, a ‘Showroom’ and the serial production center (Fig. 3).

Meanwhile in 1962, he designed and built shops in Palma de Mallorca, Valencia and Granada, together with franchises in different venues: ‘Alfonso XIII’ hotel in Seville, ‘Santa Catalina’ hotel in Las Palmas de Gran Canaria, and finally the central offices in Madrid. A year later, a store in London was inaugurated as well as an extraordinary ‘Stand’ at the Offenbach Fair in Germany that attracted all the

tarde en la calle Aragón (Fig. 3).

Mientras tanto, en 1962 se habían añadido las tiendas de Palma de Mallorca, Valencia y Granada, las franquicias instaladas en el Hotel Alfonso XIII de Sevilla, en el Santa Catalina de Las Palmas de Gran Canaria, y las Oficinas centrales en Madrid. Un año más tarde se produjo el salto al extranjero con la tienda de Londres y el extraordinario ‘Stand’ que atrajo todas las miradas en la Feria de Offenbach, en Alemania; por otra parte, en España a la ya larga lista de trabajos se añadieron la Fábrica Tauro de Madrid y, en 1964, las instalaciones Loewe en el Hotel Hilton de Madrid, el Presidente de Barcelona y el Mencey de

Tenerife con las que se cerró el ciclo expansivo de la firma y se extinguió la relación de Javier Carvajal con Loewe (Figs. 4, 5 y 6).

Carvajal imprimió al conjunto de las tiendas que diseñó para Loewe un sello propio, una imagen moderna de rasgos amables conseguida mediante la yuxtaposición de las más variadas referencias extraídas del amplio universo formal que a esas alturas del siglo componía ya la arquitectura moderna. Los rasgos más característicos de este lenguaje quedaron ya definidos en las dos primeras tiendas, Serrano y Bilbao: exteriores propios de la arquitectura internacional (mármoles fríos, vidrio y metal) que dejaban ver a tra-



9. Planta de la tienda de Valencia

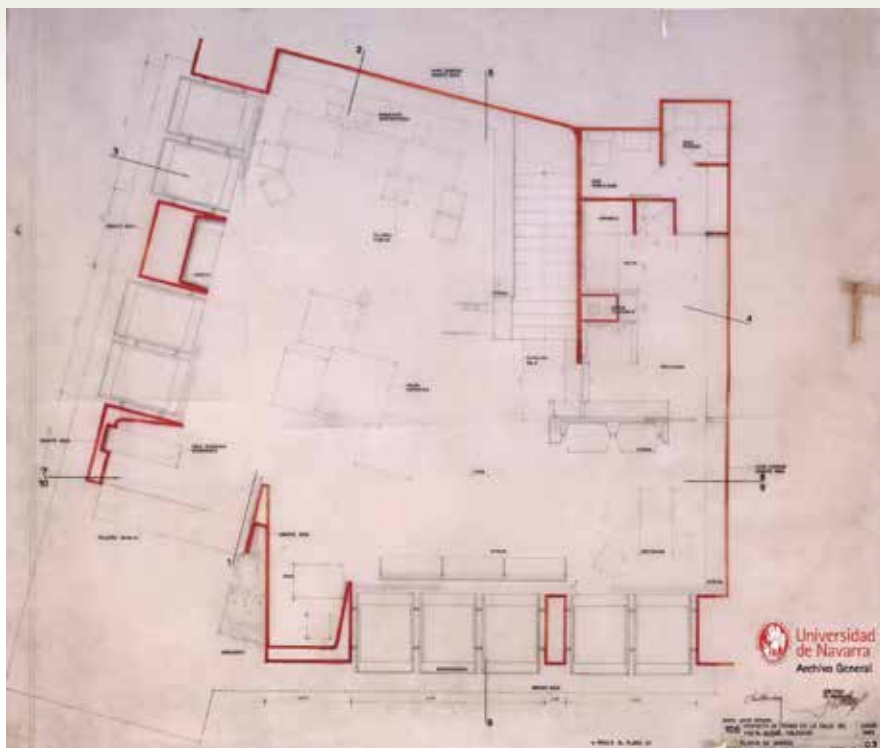
10. Sección de la tienda de Valencia

11. Sección de la tienda en el Hotel Mencey de Tenerife

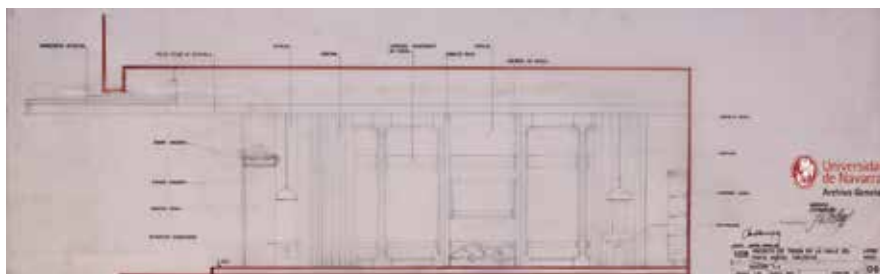
9. Floor plan of Valencia store

10. Section plan of Valencia store

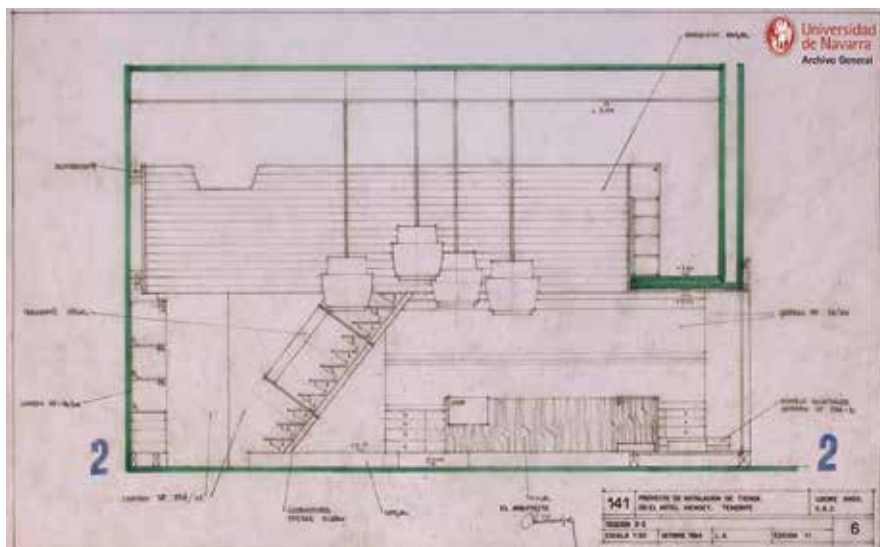
11. Section plan of the store at Hotel Mencey in Tenerife



9



10



11

glances. On another hand, the Tauro Factory in Madrid was added to the already long list of works in Spain. In 1964 he added to the collection of stores the Loewe facilities at the 'Hilton Hotel' in Madrid, the 'Hotel Presidente' in Barcelona and the 'Hotel Mencey' in Tenerife. With these ones the firm's expansion cycle closed and with it Javier Carvajal's relationship with Loewe expired too (Figs. 4, 5 and 6).

Carvajal printed his own personal stamp on the set of shops he designed for Loewe, and at the same time he was able to portray a modern friendly image. All these features were achieved through the juxtaposition of the most varied references, taken from the wide formal universe that the modern movement had already made up. The most characteristic aspects of this language were defined in his first two stores, Serrano and Bilbao. Exteriors based on the international style –cold marble, glass and metal–, and warm interiors with a clear Nordic influence that could be seen filtered through the store windows. And everything well articulated by means of a spatial sequence that –in the way of entering or in the relationship between the different parts of the shop– referred to the Arab tradition.

But this paper is not meant to analyze profoundly the architecture of the shops, but rather to tack together the graphic resources deployed by Carvajal to pursue his formal strategies; to review the variety of expressive modes (from sketches to photography) through which the architect managed to achieve his objectives.

We can start with the floor plans, always a key document for Carvajal, author of some of the most beautiful floor plans in Spanish architecture of the last century. The ground floor of the premises of the Serrano store, had certain departing constraints, like the location of the pillars, the non ortogonal angle between the two streets, etc. In fact, the first simplified version of the design, dated on May of 1959, shows how Carvajal tried to integrate both directions by creating two perpendicular guidelines. Eventually he had to land on reality and the design had to be reworked in August in order to adapt to both directions and incorporate the existing pillars (Figs. 7 and 8). In the case of this first store in Serrano, the

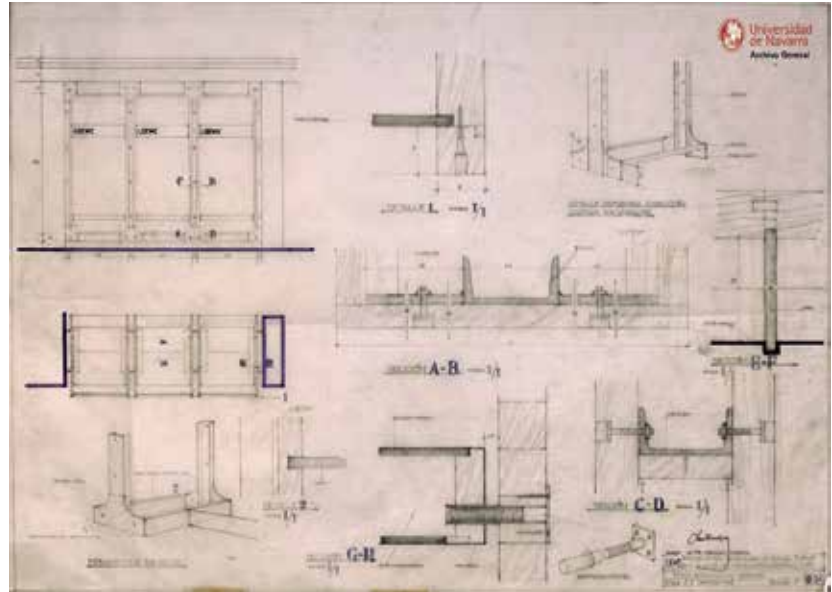
- 12. Detalles de la tienda de Valencia a escala 1/1
- 13. Planta detalle de uno de los espacios acortinados del Showroom de Barcelona
- 14. Planta y alzado de la sala de exposiciones del Showroom de Barcelona

- 12. Detail plans of Valencia store on a scale 1 to 1
- 13. Details floor plan of one of the curtain spaces of the Barcelona Showroom
- 14. Floor plan and elevation of the exhibition hall of the Barcelona Showroom

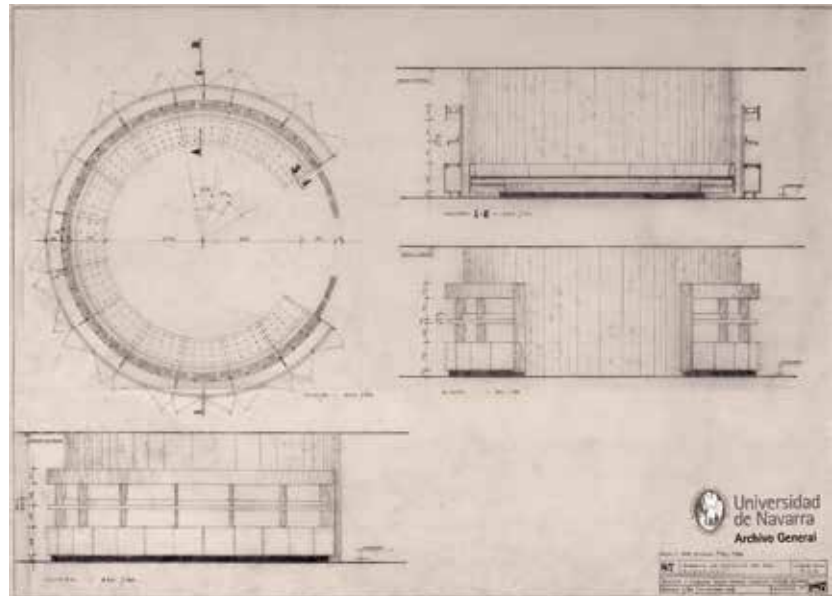
Arabian influence was not only recognized at the store front entrance, but also in the spatial duality between continuity and compartmentalization. This way of understanding space has usually been identified with Arab architecture. In the case of Serrano, that tension between unity and fragment, allowed the natural absorption of directional irregularities and also enriched very much the circulations and spatial relations. The compartmentalization was delineated thanks to small gestures, handling of textures, subtle alignments between elements, strategic placement of paraments, studied position of stairs, etc. without compromising the fluidity of the space.

The drawing of these floor plans focuses on what is essential to define the space. The strokes look fast and loose, but they are very well defined, the spatial limits seem like "sculpted" by the pencil (Campo Baeza once spoke of 'chiseled beauty' **1** and Fullaondo remembered his particular way of drawing **2**). The whole project is condensed in this floor plan; the explanatory texts that appear on the floor plan are almost unnecessary. So high is the degree of expressiveness—despite the plain way the architectural definition is reached—that the beauty of the drawing emanates from its efficacy, from its absence of superfluous elements and from its precision.

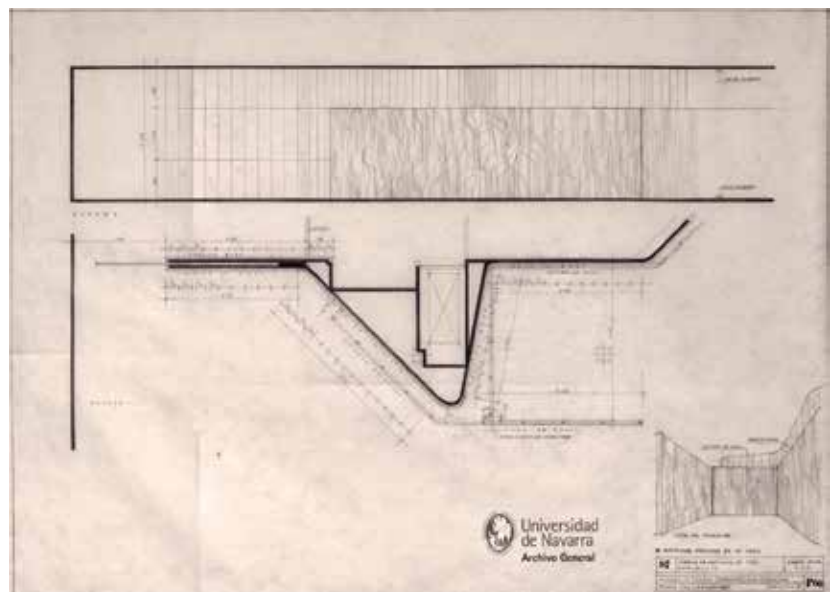
We can compare it, for example, with the floor plan of the shop in Valencia, also located on a corner between two streets. Here the drawing seems slightly more elaborate: the limits of the premises have been underlined with ink and the texts and measurement have been drawn with the 'crab system', but the spirit of spatial definition is the same (Figs. 9 and 10). The sections share the same spirit and



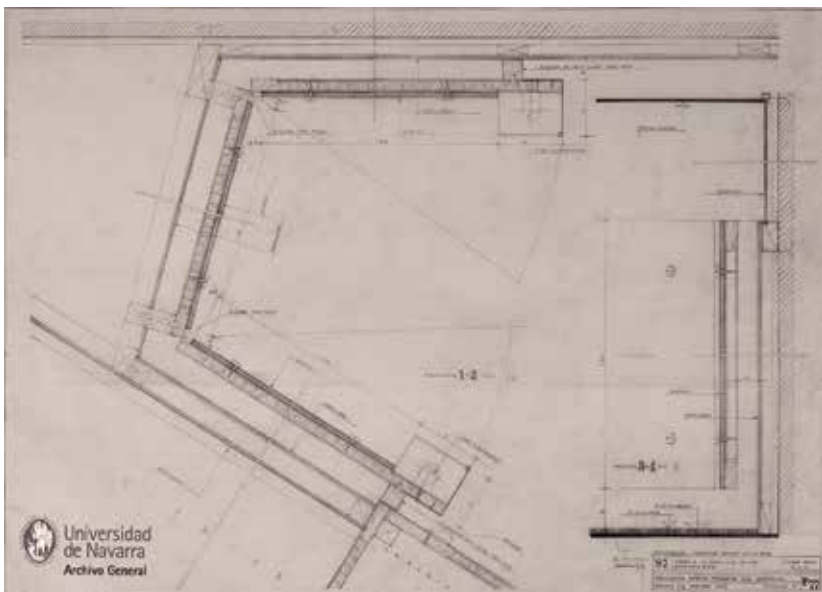
12



13



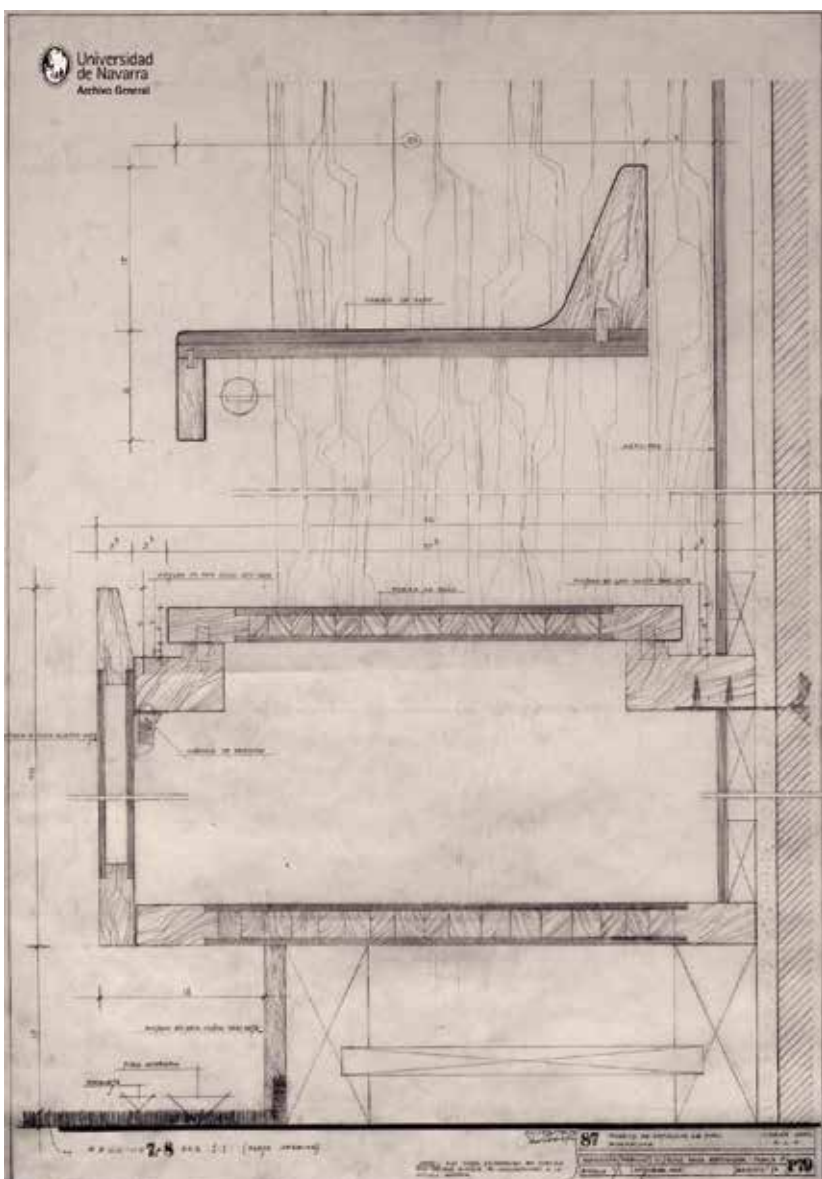
14



15

15. Detalle del vestidor del Showroom de Barcelona
16. Detalle de la vitrina del Showroom de Barcelona a escala 1/1

15. Detail of the dressing room of the Barcelona Showroom
16. Detail of the showcase of the Barcelona Showroom on a scale 1 to 1



16

same will to delineate –in ink or pencil– the spatial container, which build the different environments inside the space. There are continuous reinforced lines that connect the floor plan with the section. Those strokes acquire an essential protagonism in both drawings, indicating the limit of the space of creation; and within it, the different leeways interweave their geometries and their relative contours and the space densifies to generate the desired atmosphere. On the other hand, the elevations and perspectives offer the same nervous and firm stroke although their descriptive function attenuates their design intensity; they are good drawings, but their setting (people, trees, cars,...) is more conventional (Fig. 11). Among all the drawings for these set of projects, the most characteristic ones are the details. On the one hand there is their profusion, based on Carvajal's determination to design and control each and every object contained in the space; and on the other hand there is the precision, everything is perfectly measured and determined, preferably on a 1:1 scale. This obsession with life-size drawings is reminiscent of Carlo Scarpa's work, which Carvajal met during his stay at the Spanish Academy in Rome. However, for the Italian master, the use of 1:1 scale drawing played a tentative role that recreated the visual effect of objects in space and was fundamental for decision-making; in Carvajal's case what we find is pure objective definition in his drawings. None of these sketches are preserved in his archive, probably because they barely existed, the details could well have been drawn directly, as if the architect despised the uncertainty of the half-defined project. Javier Carvajal was not interested in drawing for exploration, but rather viewed drawing as an instrument of communication,

- 17. Foto del Showroom de Barcelona por Catalá Roca
- 18. Foto de Catalá Roca
- 19. "Mode der Dame" Exhibition, Berlin 1927. Silk and Velvet Cafe. Diseñado por Mies van der Rohe y Lily Reich
- 20. Foto del interior de la tienda de Bilbao publicada en la revista Forma



17



18



19



20

- 17. Photo of the Barcelona Showroom by Catalá Roca
- 18. Photo by Catalá Roca
- 19. "Mode der Dame" Exhibition, Berlin 1927. Silk and Velvet Cafe. Designed by Mies van der Rohe and Lily Reich
- 20. Photo of the interior of the Bilbao store, published in Forma magazine



vés de los filtros de los escaparates un interior cálido de clara influencia nórdica; todo ello articulado mediante una secuencia espacial que en la manera de entrar o en la relación entre las distintas partes de la tienda remitía a la tradición árabe.

Pero no se trata aquí de analizar arquitectónicamente las tiendas, sino de glosar los recursos gráficos desplegados por Carvajal para dar curso a sus estrategias formales; de revisar la variedad de modos expresivos (desde el croquis a la fotografía) a través de los cuales el arquitecto consiguió alcanzar sus objetivos.

Empezaremos por las plantas, el documento proyectual clave para Carvajal, autor de algunas de las más bellas plantas de la arquitectura española del siglo pasado. La planta del primer local, en la calle Serrano, tenía ciertos condicionantes por la situación de los pilares y el ángulo formado entre las dos calles, que no eran ortogonales. De hecho, en una primera versión simplificada del diseño — fechada en mayo del 59—, se puede observar como Carvajal intentó asimilar ambas direcciones creando dos directrices perpendiculares. La realidad se impuso y tuvo que rehacer el diseño en agosto para adaptarse a sendos trazados e incorporar los pilares existentes (Figs. 7 y 8).

En el caso de esta primera tienda de Serrano, el influjo árabe se percibía no solo en la entrada, sino en que, a pesar de su indudable continuidad espacial, esta continuidad convivía con una más que apuntada compartimentación; una dualidad que habitualmente se ha identificado con la espacialidad de la arquitectura árabe. Esta tensión espacial entre unidad y fragmento le permitió, por un lado, absorber las irregularidades direccionales y, por otro,

enriquecer las relaciones espaciales y las circulaciones. La compartimentación se delineaba gracias a pequeños gestos, manejo de texturas, sutiles alineaciones entre elementos, colocación estratégica de paramentos, posición estudiada de escaleras, etc. sin que se viera comprometida por ello la fluidez del espacio.

El dibujo de estas plantas se centra en lo esencial para definir el espacio, los trazos parecen rápidos, casi nerviosos, pero seguros, los límites espaciales parecen esculpidos por el lápiz. Campo Baeza habló una vez de belleza cincelada **1** y Fullaondo recordaba su particular forma de dibujar **2**. En esta planta se encuentra condensado todo el proyecto; los muchos textos explicativos que aparecen en la planta son casi innecesarios, tal es el grado de expresividad que de forma tan sencilla se alcanza en la definición arquitectónica; la belleza del dibujo dimana de su eficacia, de su ausencia de elementos superfluos y de su precisión.

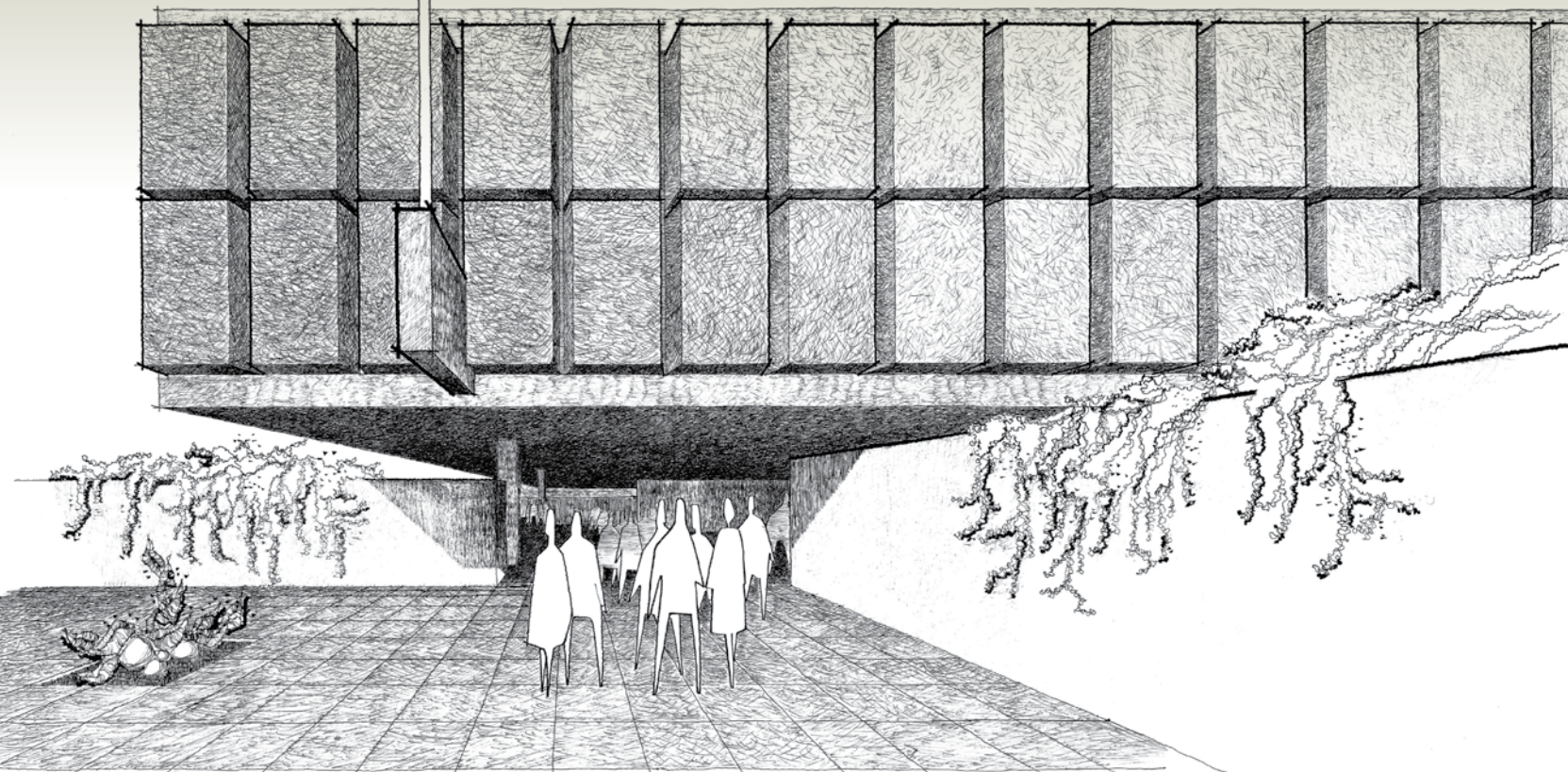
Podemos compararla, por ejemplo, con la de la tienda de Valencia, también para un local en esquina. Aquí el dibujo parece ligeramente más elaborado: los límites del local se han subrayado con tinta y los textos y cotas se han trazado con cangrejo, pero el espíritu de definición espacial es el mismo (Figs. 9 y 10).

Las secciones comparten ese mismo espíritu, la misma voluntad de delinear (a tinta o a lápiz) el contenedor espacial, para construir en el interior los distintos ambientes. Esa línea continua de trazo reforzado que conecta la planta con la sección adquiere en ambos dibujos un protagonismo esencial, señala el límite del espacio de la creación; dentro de ella, los distintos ámbitos entretejen sus geometrías y sus contornos relativos y el espacio se densifi-

a a representation of something already configured in his mind. The stories of his collaborators are varied and evoke him drawing with parallel, square and bevel starting one floor at one end and ending it at the other in one go, without interruptions, without sketches, with an astonishing security (Figs. 12, 13, 14, 15 and 16).

This absolute control of form by means of the precision of its definition is beautifully raised to the maximum level in the graphic documentation of the 'Showroom' of the factory in Barcelona. This project is another juxtaposition of references. In addition to the usual ones, there is here a quite explicit evocation of the 'Silver and Velvet Cafe' exhibition that Mies van der Rohe and Lily Reich designed for a women's fashion show in Berlin in 1927. Beyond this specific reference, the influence of Mies van der Rohe is very present in Javier Carvajal's work. Up to some extent, this is even quite surprising, as this presence begins to act as a counterpoint and places a certain limit on the architect's natural desire for formal rhetoric with a tendency towards excess. This "Miesian" spirit is also evident in the way in which Carvajal draws the details of this installation, with such precision and without any superfluous concession. Each material is perfectly identified, even with different intensities in the lined hatches and even the smallest attachment piece is meticulously drawn. They are spectacular drawings, but the drawing itself does not matter for Carvajal, the technical accuracy prescribed by the various details is what is important for him, with the certainty that beauty will necessarily emerge from it (Figs. 17, 18 and 19).

A beauty that would be captured in Catalá-Roca's photographs, dazzling in the way they apprehend Barcelona's space in a neat black and white, that reinforces the connection with Mies' world. The photographer even manages to emulate one of the frames of the few remaining photographs of Berlin's café. He also captured several other Carvajal Loewe stores, that appear in the first publications **3**. However, despite their mastery and extraordinary beauty, the black-and-white photographs somehow falsify the character of the spaces by lowering the contrasts sought by Carvajal: warm interiors



21

with walnut wood ceilings and carpeted floors in front of shimmering windows of cold marble and large glass cloths on the outside; punctual and indirect lights in the windows in front of large planes of diffuse light in the ceiling and back of the interior walls; colours of the warm range within the premises –oranges, ochres, browns and well-toned greens– in front of polished metals and more neutral colours towards the street. The chromatic variety of the interiors would have probably caused surprise in those who only knew the works through the publication of 'Arquitectura' magazine in black-and-white photographs. The only photographs in color appeared in a monographic issue dedicated to this stores in 'Forma' magazine 4. This was the periodical that Loewe published for its clientele, and this number was gathering images full of color that showed the warmth of the sumptuous sales spaces designed by Carvajal. Without the comfort these images were transmitting through their colors, these shops would not have achieved the popular success they enjoyed (Fig. 20).

In 1964 –the year in which the relationship between Carvajal and Loewe came to an end– Javier Carvajal was very busy, involved in the design and construction

ca para generar el ambiente buscado. Frente a plantas y secciones, los alzados y las perspectivas ofrecen el mismo trazo nervioso y seguro aunque su función descriptiva atenúa su intensidad proyectual; son buenos dibujos, pero su ambientación (personas, árboles, automóviles,...) resulta más convencional (Fig. 11).

Pero sin duda donde el uso del dibujo por parte de Carvajal resulta más característico en estos proyectos es en los detalles; por un lado está su profusión, su empeño en diseñar y controlar todos los objetos contenidos en el espacio; por otro su precisión, todo está medido y determinado, preferentemente a escala 1:1. Esta obsesión por el dibujo a escala real recuerda al trabajo de Carlo Scarpa que Carvajal conoció en su estancia romana; sin embargo, mientras que en el maestro italiano el recurso al dibujo a escala 1:1 desempeñaba una función tentativa que recreaba el efecto visual de los objetos en el espacio y era fundamental para la toma de deci-

siones; en el caso de Carvajal lo que encontramos es pura definición objetiva. No se conserva ningún boceto de estos trabajos en su archivo, probablemente porque apenas existieron, los detalles bien pudieron ser dibujados directamente, como si el arquitecto despreciara la incertidumbre del proyecto a medio definir. A Javier Carvajal el dibujo no le interesaba por su capacidad exploratoria, para él el dibujo no era un medio que ayudara a pensar, sino un instrumento de comunicación, de representación de algo ya configurado en su mente. Son variados los relatos de sus colaboradores que le evocan dibujando con paralex, escuadra y cartabón empezando una planta por un extremo y acabándola por el otro de una sola vez, sin interrupciones, sin croquis, con una seguridad pasmosa (Figs. 12, 13, 14, 15 y 16).

Este control absoluto de la forma mediante la precisión de su definición aparece sublimado en la documentación gráfica del 'Showroom'



21. Perspectiva de la entrada al Pabellón español de la Feria de Nueva York de 1964

de la fábrica de Barcelona. El proyecto en sí mismo es otra yuxtaposición de referencias. A las ya habituales se suma aquí una evocación bastante explícita del Café de Terciopele y Seda que Mies van der Rohe y Lily Reich diseñaron para una exposición de moda femenina en Berlín en 1927. Más allá de esta referencia concreta, la presencia de Mies van der Rohe en la obra de Javier Carvajal es una constante, hasta cierto punto sorprendente, que actúa como contrapunto y pone un cierto límite a la natural querencia del arquitecto por una retórica formal con tendencia al exceso. Este espíritu “miesiano” se pone también de manifiesto en el modo en que Carvajal dibuja los detalles de esta instalación; todavía más preciso, también sin concesiones superfluas. Cada material aparece perfectamente identificado con distintas intensidades de rayado y hasta la pieza más pequeña de fijación aparece grafiada. Son unos dibujos espectaculares, pero el dibujo en sí no importa, importa la exactitud técnica que prescriben los distintos detalles con la seguridad de que de ella surgirá la belleza (Figs. 17, 18 y 19).

Una belleza que sería recogida en las fotografías de Catalá-Roca, deslumbrantes en el retrato del espacio de Barcelona en un pulcro blanco y negro que refuerza esa conexión con el mundo de Mies (el fotógrafo llega a emular uno de los encuadres de las pocas fotografías que se conservan del café berlinés) o en las imágenes de otras tiendas, también del fotógrafo catalán, que aparecen en las primeras publicaciones **3**. Sin embargo, pese a su brillantez y extraordinaria belleza, las fotografías en blanco y negro falsean, en cierto modo, el carácter de los espacios al atenuar los contrastes buscados

21. Perspective of the entrance to the Spanish Pavilion of the 1964 New York World's Fair

por Carvajal: interiores cálidos con techos de madera de nogal y suelos enmoquetados frente a brillantes escaparates de mármoles fríos y grandes paños de vidrio en el exterior; luces puntuales e indirectas en los escaparates frente a grandes planos de luz difusa en el techo y fondo de paramentos interiores; colores de la gama cálida dentro del local –naranjas, ocres, marrones y verdes bien entonados– frente a metales pulidos y colores más neutros hacia la calle. Una variedad cromática que se pondría de manifiesto, causando sorpresa en quienes solo conocían las obras a través de la publicación de *Arquitectura*, con la aparición del número monográfico que les dedicó *Forma 4*, la revista que Loewe publicaba para su clientela, repleto de imágenes en color que mostraban la calidez de los suntuosos espacios de venta, dotados una confortabilidad sin la que las tiendas no hubieran alcanzado el éxito popular de que disfrutaron (Fig. 20).

En el año 1964 en el que concluía la relación con Loewe Javier Carvajal se iba a implicar en la construcción de una de las obras más importantes de su carrera, el Pabellón de España en la Feria de Nueva York. El encargo fue fruto de un concurso apresurado convocado apenas un año antes por el Gobierno de turno para el que se invitó a lo más conspicuo de los arquitectos que en aquellos momentos se encontraban comprometidos con la renovación de la arquitectura española (Fig. 21).

Carvajal acudiría a este concurso con la experiencia de las tiendas de Loewe aún muy próxima y con la convicción de que el tema (un pabellón nacional para representar internacionalmente a España) no podía ser más adecuado para culminar el

of one of the most important works of his career: the Spanish Pavilion at the New York World's Fair. The commission was the result of a rushed architectural competition held just a year earlier by the government that Carvajal won amongst another 20 competitors. The most distinguished architects in the country were invited, those who at that time were into the renovation of Spanish architecture (Fig. 21). Carvajal would come to this competition with the experience of the shops of Loewe still very close in time, and with the conviction that the theme –a national pavilion to represent Spain internationally– could not be more appropriate. It was the opportunity for him to culminate the process of integration between Hispanic-Arab tradition and the international modernity that he had experimented quite successfully in the premises for Loewe. Carvajal's project –which would be the winner of the national competition and ultimately the Fair's Gold Medal– was the sublimation of the entire previous process. The project strategies were of the same kind: a wise mixture of references with some new incorporations, Rudolph's brutalism in this case **5**. He administered those references with a skilful use of the poetics of contrast to design the precious container that was to house the treasures of the national heritage to be exquisitely exhibited in its interiors. In the New York Pavilion Carvajal would succeed in overcoming the mere juxtaposition of varied references. He achieved there an absolutely personal fusion that would precipitate in an absolutely personal language, that the author would deploy in the immediately subsequent brilliant works of Somosaguas or Alcalá street (Fig. 22). The obsession with this extreme intense graphic definition of the project would be carried to its ultimate consequences in the Spanish Pavilion. In addition to this fixation for control evidenced by the architect in the aforementioned projects, there were other challenges. On the one hand the obligatory celerity in the construction, and on the other the fact that the commission was going to take place far from the professional environment of the architect. Once again, all the details were drawn with

the usual precision and exhaustiveness, accentuating their technical character and constructive purpose. The plans were filled with notes on the exact location of the objects to be exhibited and indications on how to illuminate and show each one of them. The option of ink delineation to eliminate any trace of ambiguity makes these plans a bit colder and more impersonal than those drawn for Loewe –probably other “hands” participated in their execution– and their graphic appeal is slightly inferior; but they are presided over by the same intention: the exact description up to the obsession of the projected architectural object.

The irony in all this was that when Carvajal presented himself in the space of the Fair with the whole building perfectly drawn under his arm, he discovered that the phreatic level of the site where the Spanish Pavilion was to be located did not allow him to build the basement he had planned. He had to face a profound remodelling of the project and to elaborate again –now truly against the clock– all the necessary graphic documentation for its construction. Although this was no obstacle for the new drawings to reach the same level of definition and detail as the previous ones. ■

Notes

- 1 / CAMPO BAEZA, Alberto, 1991, 7.
- 2 / FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1997, 357. “He draws very well, grabbing the pencil in an uncommon way, in a vertical way, holding it (pencil or whatever, etc.) with four fingers. Javier Feduchi told me that it is a particular technique that ensures a better stability to the pencil”.
- 3 / CARVAJAL, Javier, 1960, 32-36.
- 4 / AA.VV., 1963.
- 5 / FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1997, 359. Fullaondo described Carvajal as a sort of Spanish Rudolf refined by Italy.

References

- AA.VV. Revista Forma, Loewe n. 0, 1963.
- CAMPO BAEZA, A., “La belleza cincelada (Javier Carvajal)” in *Arquitectos*, nº 120, 1991, pp. 7-9. ISSN 0214-1124.
- FULLAONDO, J. D. and MUÑOZ, M. T., *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomo III. Y Orfeo descende*, Molly publisher, I.S.B.N.: 84-922708-0-2, Madrid, 1997.
- CARVAJAL, J., “Instalación y decoración de una tienda”, *Arquitectura*, Journal of the *Colegio de Arquitectos de Madrid* (COAM), n. 16, Madrid 1960, p. 32-36.

22. Planta del Pabellón español de la Feria de Nueva York de 1964

22. Floor plan of the Spanish Pavilion of the 1964 New York World's Fair

proceso de integración entre tradición hispano-árabe y modernidad internacional que con tanto éxito había ensayado en los locales para la firma de complementos. El proyecto de Carvajal, que resultaría ganador del concurso y a la postre Medalla de Oro de la Feria, supuso la sublimación de todo el proceso anterior. Las estrategias proyectuales eran del mismo cuño: una sabia mixtura de referencias con alguna nueva incorporación –el brutalismo de Rudolph en este caso 5– administradas con un hábil uso de la poética del contraste para diseñar el precioso estuche que debía albergar los tesoros del patrimonio nacional que se iban a exponer en su interior; pero en el Pabellón de Nueva York Carvajal conseguiría superar la mera yuxtaposición de referencias variadas para alcanzar una fusión absolutamente personal que precipitaría en una poética propia que el autor desplegaría en las brillantes obras inmediatamente posteriores de Somosaguas o la calle Alcalá (Fig. 22).

La obsesión por la definición gráfica extrema del proyecto sería llevada hasta sus últimas consecuencias. A la obsesión por el control evidenciada por el arquitecto en los proyectos ya comentados se unió el problema de la obligada celeridad en la ejecución y el hecho de que la puesta en obra se iba a desarrollar lejos del entorno profesional del arquitecto. De nuevo, todos los detalles se dibujaron con la precisión y exhaustividad habitual, acentuando su carácter técnico y finalidad constructiva. Los planos se llenaron de anotaciones sobre la ubicación exacta de los objetos a exponer y de indicaciones sobre la manera de iluminarlos y mostrarlos. La opción por la delineación a tinta para eliminar cualquier resquicio de ambigü-

dad hace que estos planos resulten más fríos e impersonales que los dibujados para Loewe –probablemente en su ejecución participaron otras “manos”– y su atractivo gráfico sea inferior; pero están presididos por la misma intención: la descripción exacta hasta la obsesión del objeto arquitectónico proyectado.

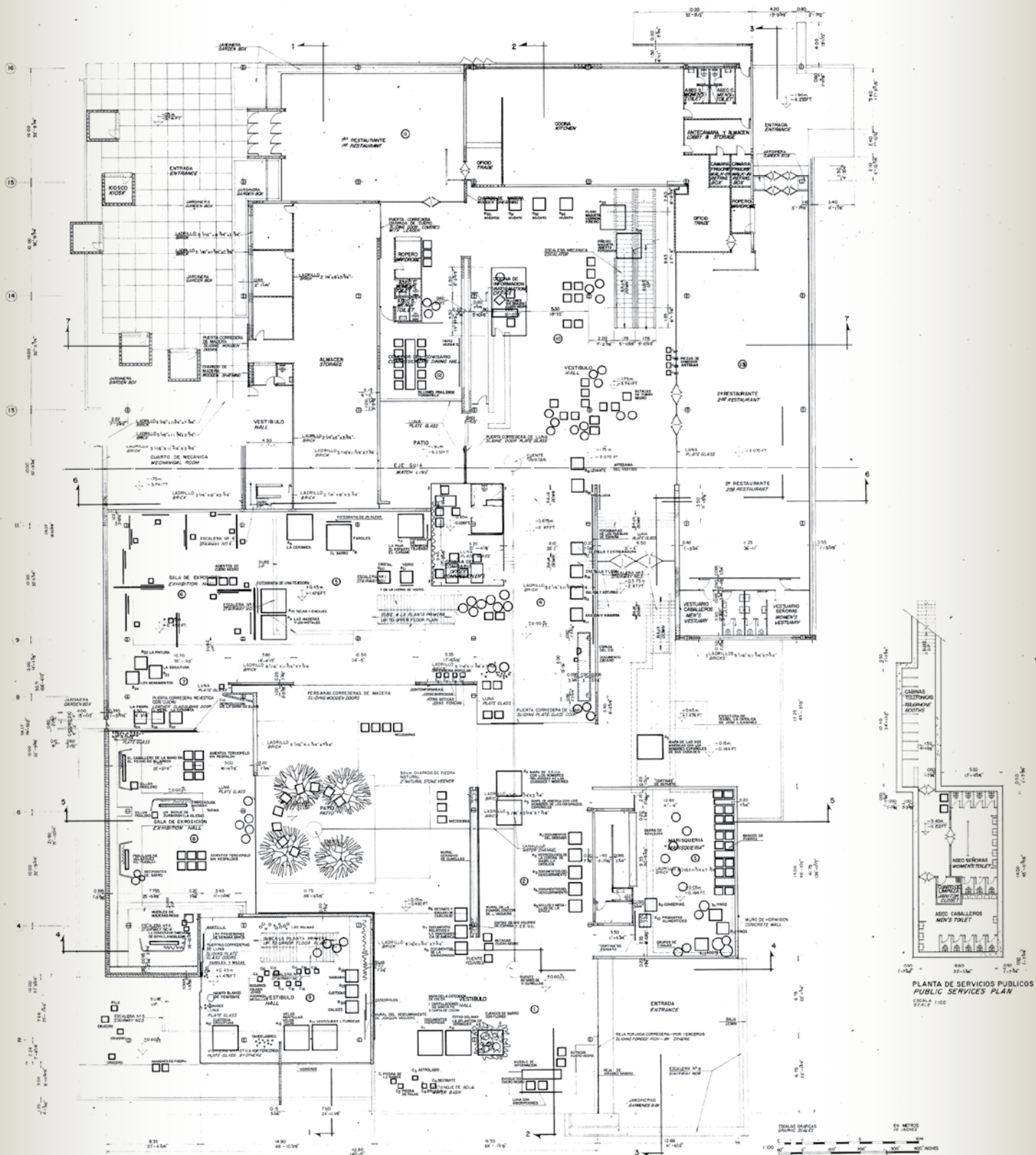
La ironía fue que, cuando Carvajal se presentó en el espacio de la Feria con todo el edificio perfectamente dibujado bajo el brazo, descubrió que el nivel freático del solar donde debía ubicarse el Pabellón Español no le permitía construir el sótano que había previsto y tuvo que enfrentarse a una profunda remodelación del proyecto y elaborar de nuevo –ahora a contrarreloj– toda la documentación gráfica necesaria para su construcción; aunque eso no fue obstáculo para que los nuevos dibujos alcanzaran el mismo nivel de definición y detalle que los anteriores. ■

Notas

- 1 / CAMPO BAEZA, Alberto, 1991, 7.
- 2 / FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1997, 357. “Dibuja muy bien, cogiendo el lápiz de una forma rara, como tomando el lápiz de una manera vertical, sosteniéndolo (lápiz o lo que sea, rotring, etc.) con cuatro dedos. Javier Feduchi me decía que es una técnica particular que asegura mejor la estabilidad al lápiz”.
- 3 / CARVAJAL, Javier, 1960, 32-36.
- 4 / AA.VV., 1963.
- 5 / FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, 1997, 359. “Fullaondo definía a Carvajal como una especie de Rudolph español pasado por Italia”.

Referencias

- AA.VV. Revista Forma, Loewe n. 0, 1963.
- CAMPO BAEZA, A., “La belleza cincelada (Javier Carvajal)” en *Arquitectos*, nº 120, 1991, pp. 7-9. ISSN 0214-1124.
- FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, María Teresa, *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomo III. Y Orfeo descende*, Molly Editorial, I.S.B.N.: 84-922708-0-2, Madrid 1997.
- CARVAJAL, Javier, “Instalación y decoración de una tienda”, *Arquitectura*, Revista del Colegio de Arquitectos de Madrid (COAM) n. 16. Madrid 1960, 32-36.



PLANTA DE SERVICIOS PUBLICOS
PUBLIC SERVICES PLAN
SCALE 1:100