

JOSEBA

La ciudad superficial. El concepto de pátina y su aplicación al medio urbano

JUARISTI

Introducción

La metodología propia de las ciencias sociales y la misma práctica del urbanismo invitan a sospechar de la apariencia de las cosas, y a tratar de descubrir las estructuras y los mecanismos que se esconden bajo «la piel de la ciudad». El hecho de fijarse en lo superficial, en lo visible, parece algo más propio de las artes plásticas, de la pintura, o de la recreación estética en general.

Este artículo trata de la posible aplicación al estudio y al análisis del paisaje y del medio urbano de un concepto que hace referencia a la superficie material de los objetos visibles, y en este caso a la que se observa en la calle, en las huellas que deja el tiempo y el uso sobre los materiales de construcción, sobre las superficies pintadas e incluso vegetales. No se intenta, en este caso, ofrecer una teoría nueva, sino traer conjuntamente una serie de ideas generadas en campos disciplinares diversos tales como la antropología cultural, el arte, la arquitectura o los estudios sobre el patrimonio, y tratar de aplicarlas a la ciudad.

Algunos enfoques antropológicos recientes han comenzado a destacar el carácter comunicativo que posee la llamada «cultura material», en

particular, en los procesos de mercantilización de los bienes materiales, y en el consumo de masas propio del mundo moderno, de acuerdo con una tradición de estudios que se remonta a Veblen, Sombart y otros, que se ocuparon de los aspectos visibles en la creación de bienes, su intercambio y su consumo¹. El enfoque sobre la cultura material se detiene en el estudio de objetos que poseen simultáneamente propiedades físicas y simbólicas. Este es el caso del concepto de pátina que puede ser aplicado al estudio de la «superficie de la ciudad»: superficies arquitectónicas, pavimentos, cubiertas de edificios, mobiliario urbano (incluyendo esculturas) o superficies vegetales, en el que el significado estético va unido a otros significados.

Los intentos de dotar al conjunto de la ciudad de una coherencia estética se ha basado principalmente en la arquitectura y el diseño urbano, especialidad esta última que, con antecedentes en el movimiento de la City Beautiful de comienzos del siglo xx, recibió un notable impulso en los años 1950, a partir del «townscape movement». La misión del diseño urbano ha sido mejorar la calidad visual de la ciudad, buscando una coherencia de espacios y edificios de diferentes edades y estilos, con un énfasis en la pequeña escala de la calle, el mobiliario urbano, la vegetación, etc. Al igual que otras tendencias «postmodernas» esta corriente pone cierta atención en un uso contextual de los materiales de construcción «visibles» y en los acabados. Algunas de las técnicas utilizadas como las denominadas «aging» o «newing» incluyen la simulación del paso del tiempo o del deterioro por el uso continuado sobre los materiales, buscando un efecto de pátina².

El concepto de pátina que manejamos se basa en la percepción de la persona de la calle, considerada un «lego» para los profesionales de la arquitectura, el urbanismo y el patrimonio, que lee en la superficie de las cosas y obtiene conclusiones de tipo estético (belleza o fealdad), sobre el mantenimiento físico (cuidado o descuido), sobre la calidad de los materiales (buenos o malos), sobre la antigüedad aparente, fingida o la absoluta novedad, sobre las intenciones del diseñador, sobre la autenticidad o falsedad, sobre la relación de esa superficie con un paisaje urbano o con un área de la ciudad, etc., etc. La pátina forma parte del entorno urbano que los psicólogos ambientales han comenzado a estudiar, entorno que produce reacciones de seguridad o miedo, confort o inquietud, agrado o desagrado, etc. etc. La lectura de la superficie de las cosas varía de acuerdo con caracteres subjetivos individuales, con caracteres sociales y culturales, y también varía en el tiempo. No obstante, a pesar de ese carácter subjetivo, los arquitectos, artistas o los responsables del mobiliario urbano saben que la superficie de las cosas envía «mensajes» que pueden ser utilizados de una u otra forma.

¹ Cfr.: Veblen, T. (2004): *Teoría de la clase ociosa* [1899]. Alianza. Madrid.; Sombart, W. (1979): *Lujo y Capitalismo*[1921] .Alianza. Madrid.; Baudrillard, J. (1991): *Crítica de la economía política del signo*. Siglo XXI. Madrid. (1ª edición en francés, 1972).

² Cfr.: Relph, E. (1987): *The Modern Urban Landscape*. Croom Helm. Londres.

³ Cfr.: Barthes, R. (2001): *La torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. [1965]Paidós. Barcelona; Krampen, M. (1979): *Meaning in the urban environment*. Pion. Londres; Lynch, K. (1984): *La imagen de la ciudad*. [1960] Gustavo Gili. Barcelona.

⁴ Cfr.: Hayden, D. (1995): *The Power of Place*. MIT Press. Cambridge. Massachusetts. P. 31.

⁵ Cfr.: Kopytoff, I. (1986): The cultural biography of things, en Appadurai, A.: *The social Life of things. Commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press. Cambridge. 64-91.

⁶ El DRAE da una definición algo más restringida y deriva esta expresión del latín *pátina*, plato, por el barniz de que están revestidos los platos antiguos. Su definición es la de «Especie de barniz duro, de color aceituado y reluciente, que por la acción de la humedad se forma en las estatuas, bustos, medallas y otros objetos de bronce o de metal». Una segunda acepción es la de «tono sentado y apacible que da el tiempo a las pinturas al óleo». Queremos subrayar que, aunque sólo en la segunda acepción aparece la palabra «tiempo», la dimensión temporal es esencial en la definición. La referencia a los agentes atmosféricos también se limita a la «humedad», y con respecto a los materiales en los que se forma la lista es igualmente restringida: cerámica, metal (especialmente bronce), y «pinturas al óleo».

El concepto de pátina ha permanecido ignorado también por la semiología urbana y por los estudiosos de la imagen de la ciudad³. Esto puede estar justificado en parte porque los semiólogos han estado excesivamente preocupados por las analogías del medio urbano con el lenguaje: el lenguaje de la arquitectura, del urbanismo, etc, y en definir las diferentes categorías de signos. Desde esa perspectiva, la pátina no es un signo per se, no se ha considerado sustancia del lenguaje, no es, en este sentido un «sustantivo», aunque su valor como calificativo es evidente. También es comprensible este olvido a causa de que la pátina se aprecia con una cierta proximidad física, mientras que los conjuntos arquitectónicos, edificios, calles o manzanas necesitan de un distanciamiento para su observación.

Algunos estudios sobre la morfología urbana y el significado social del paisaje urbano se han aproximado a los métodos de la cultura material al considerar la vida política y social de los edificios⁴, concepto que guarda cierta relación con el de biografía cultural, desarrollado por Kopytoff⁵. En estos estudios, la visión del grado de deterioro o conservación de los edificios es un punto de interés, y las lecturas de la «superficie» pueden ayudar a comprender o ilustrar las biografías culturales de los elementos de la morfología urbana.

Como ya hemos señalado anteriormente, la puesta en valor del concepto debe bastante a los estudiosos de la cultura material de tradición antropológica, pero también a aquellos que tratan sobre los restos materiales del pasado como arqueólogos, historiadores del arte, conservadores, críticos del patrimonio, etc. Los primeros han llegado al concepto de pátina a través de la idea de consumo ostentoso, y de las distinciones suntuarias en la sociedad. Los segundos han tratado la pátina como autentificación del pasado, pero también como efecto estético que ha sido explotado tanto en el arte como en la industria museística, o incluso en las técnicas de renovación urbana. En el siguiente apartado analizaremos esta doble aportación al concepto que nos ocupa, señalando el doble carácter, físico y simbólico del mismo.

El concepto de pátina. Definición y extensiones metafóricas

Con respecto al carácter físico, y tratando de ofrecer una definición amplia podemos decir que la pátina consiste simplemente en la alteración que sufre la superficie de los objetos por la acción de la intemperie (meteorización) o bien por el uso de los mismos a lo largo del tiempo⁶. En este sentido, la pátina puede formarse por acreción

(formación de costras salinas en la piedra, oxidación de los metales, crecimiento de líquenes, etc.) o bien por desgaste, ya sea por agentes atmosféricos (erosión eólica, disolución química, etc) o por agentes humanos (limpieza, roce con objetos, etc.).

La pátina es un término técnico para muchos profesionales de la industria (metales, cerámica, etc.) así como para los profesionales de la restauración de bienes patrimoniales (cuadros al óleo, frescos, monumentos de piedra, madera, etc. etc). En relación con la cultura material, la arqueología busca, a través del análisis de la alteración superficial que sufren los objetos, la reconstrucción de la biografía o «trayecto vital» del objeto en cuestión: conocimiento de los creadores, usuarios y circunstancias particulares que atravesó, y su trayectoria como objeto de uso, mercancía u objeto de intercambio e incluso su trayectoria como objeto musealizado. En ese sentido la arqueología como tal busca salir de su molde de ciencia del pasado para intentar ofrecer su visión como ciencia de la cultura material del presente⁷.

Evidentemente, no es la definición técnica la que nos importa aquí, sino el significado dentro de la cultura material, el significado leído por la gente de la calle. Se entiende comúnmente que la gente juzga la apariencia de las cosas respondiendo a gustos subjetivos, y la «carga» estética de la pátina puede ser objeto de interpretaciones diferentes e incluso contradictorias, ya que, como señaló uno de los primeros teóricos de la conservación de monumentos en el siglo XX, pueden estar implicados distintos valores contrapuestos: valor artístico relativo, valor de antigüedad, valor histórico, valor instrumental, valor de novedad⁸.

En el mundo del arte y la conservación patrimonial, la pátina se ha asociado a la aparente antigüedad de las cosas. Según señala Starn⁹, el interés por la pátina se remonta a la segunda mitad del siglo XVII. Hasta entonces el término se aplicaba a objetos de cocina (platos), litúrgicos (la patena) o artesanales (barnices para revestir el cuero de los zapatos). Su uso en el arte comienza en la jerga de los pintores italianos. Así, el *Vocabulario Toscano dell'arte del disegno*, publicado en Florencia en 1681 define como patena un «término usado por pintores, llamado también piel (pelle) y consiste en el oscurecimiento universal que el tiempo hace sobre las pinturas»¹⁰.

La valoración de la pátina en la pintura ha tenido una historia que se puede resumir en tres etapas. La primera de ellas, llamada «El Antiguo Régimen», correspondiente a los siglos XVII y XVIII, incluye a los pintores anteriores a la Revolución Francesa, con la exclusión de algunos ingleses. En esta etapa nace un aprecio por el barniz que el tiempo deja en las

⁷ Cfr.: Schnapp, J., Shanks, M. y Tiewis, M. (2004): *Archaeology, Modernism, Modernity*, en *MODERNISM/modernity*, vol 11 n.º 1, 1-16

⁸ Riegl, A. (1987): *El culto moderno a los monumentos* [1903]. Visor. Madrid.

⁹ Cfr.: Starn, R. (2002): *Three ages of «patina» in painting*. En *Representations* 78. Primavera 2002. 86-115.

¹⁰ Diccionario de Filippo Baldinucci, citado por Starn, p.86.

pinturas. Este «barniz» es apreciado estéticamente y al mismo tiempo es un sello de autenticidad de los Viejos Maestros de la pintura. Esta asociación de los conceptos de antigüedad, autenticidad y belleza es aprovechada por los pintores del momento que recurren al uso de técnicas de barnizado para favorecer un oscurecimiento, o incluso al truco contrario: pintar los cuadros con colores más vivos con la esperanza de que el tiempo aumente su valor. Esta actitud aparece caricaturizada en el aguafuerte de William Hogarth, del año 1761 que representa al Tiempo, como un personaje alegórico, ahumando una pintura.

La segunda fase o «Era Moderna» de la pátina en pintura, según Starn, comienza con la nueva política cultural que surge tras la Revolución Francesa, con la creación de los grandes museos nacionales. El ideal de esos momentos era devolver a las obras de arte su primitivo esplendor, de clasificar las colecciones según cronología y autor. Esta es la etapa en la que surge la misma idea de patrimonio histórico (artístico y monumental) unido a ideales nacionalistas de los grandes estados europeos. La limpieza y la restauración, como señala este autor, no eran sólo un requerimiento físico de las obras de arte, sino también un requerimiento revolucionario que legitimaba, para evitar el deterioro, el arrancarlas de sus lugares, muchas veces por la fuerza, para ser transportadas a los museos, dónde eran clasificadas e inventariadas para su exhibición¹¹.

¹¹ Cfr.: Starn, Op.Cit., p. 94.

¹² Cfr.: Benjamín, W.(1989): La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires. El concepto de aura nos remite al carácter excepcional que pueden tener algunos objetos, por su carácter único, pero también puede ser exagerado por la mitomanía: «un Picasso» puede hacer referencia por ejemplo al cuadro «Guernica», pero también a un boceto a lápiz del mismo autor, más aún si se expone en una sala de subastas.

En esta fase aparecen las llamadas controversias de la limpieza, polémicas entre los defensores del culto a la pátina, y los defensores de la limpieza para hacer resaltar los valores históricos o artísticos. Este tipo de controversias continúa en nuestros días no tanto en los temas de pintura, sino en la restauración monumental, y también en la renovación urbana.

Las discusiones sobre la pátina en la pintura artística se han cerrado en una tercera etapa, o etapa postmoderna, en la cual se han considerado los diferentes valores que encierra una obra de arte: valor histórico, valor artístico (y dentro de él muchas consideraciones de estilo, objeto representado, etc.), e incluso el «aura», concepto que debemos a Walter Benjamín¹².

¹³ Cfr., por ejemplo, Bustinduy, P. (2004): La técnica al servicio del arte. La difícil tarea de la conservación de los nuevos materiales en el arte contemporáneo. En *Fabrikart*, 4, pp. 114-129.

Las nuevas controversias sobre limpieza tienen un fuerte componente científico. Ya que la pintura no es un objeto, sino un medio para la representación de algo, el mantenimiento físico debe ayudar a mantener la representación original. Los instrumentos técnicos ayudan a entender como decaen los pigmentos de la pintura en el tiempo, los medios y los soportes, y en cierta manera, justifican diferentes estrategias de conservación en las batallas contra el tiempo¹³.

Pero el caso de la pintura es algo diferente de otros materiales. Como señala Lowenthal: «El que la decadencia realce o quite mérito a la obra de arte depende del medio artístico. Mientras que la pátina altera uno de los elementos esenciales de la pintura, su color —la pátina en una escultura o en un edificio les añade algo sin interferir de modo sustancial en su característica principal: la forma— (escribe un restaurador). Se dice que la distinción depende de la manera en que se perciba la erosión: la mayoría de los cuadros representan una realidad tridimensional en una superficie plana; para sostener esta ilusión se deben ocultar o minimizar los daños y la decadencia que interrumpen la composición. Sin embargo, la escultura, la alfarería, la plata, el marfil, los edificios, no representan objetos, son objetos»¹⁴.

¹⁴ Cfr.: Lowenthal, D. (1998): *El pasado es un país extraño*. Akal. Madrid, p.252.



] a) Formación de costras sobre la arenisca
b) Limpieza y cambios en la pátina, la grafía y la ortografía.

Quizá por ello, la historia de la pátina en estos materiales es algo diferente que en la pintura, y también está ligada al gusto por las antigüedades, que se remonta a la Roma republicana, con importantes rebotes en la Era Moderna (el surgimiento de la moda anticuaría) o en el siglo XIX en Europa. La pátina asocia los valores de antigüedad y autenticidad: «el desgaste confirma y, a la vez, adorna la antigüedad. De igual modo, la pátina antigua de los primeros broncees daba fe de su edad y autenticidad»¹⁵. Pero además la pátina supone un recurso muy valioso en la industria del patrimonio y la conservación monumental. Volviendo a citar a Lowenthal: «además de dar autenticidad o de fabricar antigüedad, la erosión hace crecer el interés por su estudio y la preocupación por su conservación» y «la decadencia proporciona información válida sobre el pasado»¹⁶. A los valores asociados de

¹⁵ *Ibidem*, p. 229.

¹⁶ *Ibidem*, p. 231.

adorno y antigüedad, este autor añade otro, la información sobre el pasado, que a veces sólo es legible por el arqueólogo, o por el experto: los «elocuentes rasguños» son interpretados mediante el uso de técnicas específicas: estudio de las huellas dejadas por instrumentos, el análisis químico, el laboratorio. En relación con los valores patrimoniales, la pátina habla con lengua doble, es popular (todo el mundo la percibe) y elitista a la vez (la elite científica que llega más a fondo en las interpretaciones).

La versión popular de la pátina se manifiesta en casi todas las épocas, aunque ha vivido períodos más intensos, como el siglo XIX, y en especial en la época victoriana, y está en relación con el gusto por las ruinas. Incluso este gusto se traslada a las aficiones por las plantas: la moda de cultivar helechos, musgos, líquenes y otras criptógamas (pátina biológica que adorna la antigüedad de viejas piedras), moda que se extendió por toda Europa¹⁷. En el presente, la fabricación de nostalgia en los medios de comunicación visual se basa en algunas técnicas bien conocidas: el tono sepia de las fotografías, obtenido mediante el uso de papeles especiales, filtros, o incluso funciones programadas en las cámaras digitales. En cinematografía, el uso de la película en blanco y negro y el añadido del rayado u otros defectos de época son parte de los efectos especiales para lograr «sensación de pasado».

La pátina evoca lo que Aloisius Riegl había llamado «valor de antigüedad»: «el valor de antigüedad de un monumento se descubre a primera vista por su apariencia no moderna. No reside tanto en su estilo no moderno, pues éste se podría imitar sin más. La oposición al presente, sobre la que se basa el valor de antigüedad se manifiesta más bien en una imperfección, en una carencia de carácter cerrado, características éstas que se oponen de modo rotundo a las de las obras modernas, es decir, recién creadas»¹⁸.

Es este carácter el que permite una extensión en el espacio de la «monumentalidad» en algunas ciudades: aunque el número de «monumentos históricos» en las partes más viejas de la ciudad es limitado, o incluso referido a elementos «superficiales» como por ejemplo «casas blasonadas», el conjunto puede participar de cierto aire de antigüedad gracias a los materiales de construcción y a su estado de deterioro. La piedra es quizá el material que mejor se presta para exhibir la antigüedad, aunque tal vez no sea el material originario. Así, tendemos a identificar el casco medieval de las ciudades con las fachadas de piedra, aunque sabemos que en la Edad Media la madera era un material predominante junto con otros (ladrillo, adobe, etc.).

¹⁷ Cfr.: Dekkers, M. (2000): *The way of all Flesh. A Celebration of Decay*. The Harvill Press. Londres, p. 66.

¹⁸ Cfr.: Riegl, A. *Op. Cit.*, p 43.

Conocemos igualmente que muchas ciudades de origen medieval se «petrificaron» en la Edad Moderna, entre otras razones, como un remedio para evitar la propagación de incendios. Aunque la piedra identifica una buena parte de los elementos patrimoniales en la ciudad, e incluso los objetos del llamado turismo cultural («ir a ver piedras»), hay otros materiales que se pueden relacionar con la autenticidad, dependiendo de los contextos: madera en un poblado minero, ladrillo en un recinto fabril, etc., etc. No obstante debemos distinguir entre la idea popular de autenticidad, asociada a unos materiales, normalmente los materiales más duraderos, y el concepto de autenticidad tal como ha ido evolucionando entre los conservadores del patrimonio. En este sentido el enfoque se ha ido desplazando de la autenticidad de los materiales y las formas hacia otros aspectos como las técnicas de construcción. Por ejemplo, en Noruega y Japón, la conservación del patrimonio en el caso de edificios de madera no se basa en la conservación del material original, sino en reproducir las técnicas y las formas de construcción tradicional¹⁹.

En los estudios sobre la cultura material se ha resaltado la función que desempeña la pátina como método de autenticación de las reclamaciones de un estatus social determinado. Esta idea se inspira en el concepto de consumo ostensible de Veblen, pero fue formulada como teoría por Grant McCracken²⁰, para explicar las formas de representación del estatus social antes del siglo XVIII. Para Veblen, el vestido de las personas es «una buena prueba *prima facie* de éxito pecuniario y, consecuentemente un buena prueba *prima facie* de valía social»²¹. Según McCracken, la formulación de Veblen es pre-simbólica, en el sentido de que no elabora un complejo aparato teórico acerca de los signos y las codificaciones de estatus, tal como lo hubieran requerido los estructuralistas del siglo XX, sino simplemente considera que el observador inteligente es capaz de inferir implicaciones simbólicas a partir del aspecto de los bienes. La teoría de la pátina de este autor se basa en que la pátina de un objeto sirve como medio para «enviar» un mensaje de estatus. El propósito del mensaje no es reclamar un estatus, sino autenticar la reclamación.

Para McCracken, las familias de origen burgués que deseaban ascender a la nobleza, en Inglaterra, desde finales de la Edad Media hasta el siglo XVIII, adquirirían bienes duraderos que acababan mostrando las huellas del uso a lo largo de varias generaciones. Vajillas de plata, muebles, cuadros, objetos exóticos de materiales nobles como el ébano o el marfil, bronce, etc. se transmitían de padres a hijos llegando a alcanzar la consideración de reliquias de familia. El valor de pátina confirmaba la duración temporal del estatus social de la familia.

¹⁹ Cfr.: Lowenthal, D. (1999): *Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?*, en Newsletter 14.3 . *Conservation at the Getty*.

²⁰ Cfr.: McCracken, G. (1988): «Ever Dearer in our Thoughts» *Patina and the representation of status before and after Eighteenth Century in Culture and consumption*. Indiana University Press. Indianápolis, pp. 31-43.

²¹ Cfr.: Veblen, T. *Op. Cit.*, p. 180.

22 Cfr.: Appadurai, A. (1996): *Modernity at Large. Cultural dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press. Minneapolis.

El valor suntuario queda así asociado a otros valores relacionados como el de antigüedad-autenticidad. No obstante, se trata de un arma de doble filo, como han subrayado algunos autores, no tanto porque la pátina pueda ser falsificada, sino debido a su carácter abierto y relacional que exige una «gestión semiótica exitosa», como ha señalado Appadurai²², indicando que tiene que existir una coherencia en el conjunto de los objetos con pátina, y con el contexto en el que son mostrados. Las casas de los nuevos ricos (el exterior y el interior) suelen ser una muestra de incoherencia, de forma similar a los bienes coleccionados por los gobernantes de dictaduras políticas, o por sus mujeres y sus hijos, probando así una «mala gestión semiótica».

Este autor añade algunas otras críticas a la teoría de McCracken, señalando, en primer lugar que el concepto de pátina presenta el dilema entre el uso y el deterioro. Así, mientras la pátina puede mostrar un uso correcto y prolongado del objeto a lo largo de su vida social, el desmoronamiento o la decrepitud no lo muestran. Por ello sugiere que el uso, como una característica de los objetos materiales es una propiedad muy complicada que requiere un constante mantenimiento: el sacar brillo a la plata vieja, quitar el polvo a los muebles, remendar telas, barnizar superficies, etc. son tareas que forman parte de la actividad de las clases superiores de muchas sociedades, o más exactamente de sus sirvientes. Aquí Appadurai nos está ofreciendo una característica más de la pátina a sumar a las ya mencionadas: la que podríamos llamar «ostentación de mantenimiento» o «esfuerzo de conservación conspicuo».

Este mismo autor relaciona hábilmente los conceptos de pátina y moda. La pátina es utilizada por la publicidad para crear una tensión entre el pasado y el futuro y mostrar así la fugacidad del presente, pero también para hacer que los consumidores echen de menos muchas cosas que realmente no han perdido.

La idea de «gestión semiótica exitosa» puede ser útil a la hora de analizar las intenciones de comunicación simbólica de las obras arquitectónicas o del arte público dentro del contexto urbano. Los mismos materiales de construcción contienen un simbolismo que los expertos conocen. Las propiedades simbólicas pueden depender del origen físico de los materiales, o de sus cualidades sensoriales (visualidad y hapticidad). Como nos recuerda Juhani Pallasmaa, la piedra tiene un simbolismo de permanencia manifestado en su dureza y en unos orígenes geológicos distantes, el ladrillo evoca los elementos clásicos de la tierra y el fuego, el bronce nos remite al calor de los procesos de fundición y del noble envejecimiento manifestado en su

pátina, y la madera contiene dos existencias y dos escalas de tiempo: una primera vida como árbol y una segunda como artefacto humano creado por el carpintero o el ebanista. Todos estos son materiales que hablan con placer del tiempo²³.

En el caso de las ciudades, los materiales de construcción de los edificios de las instituciones o empresas se escogen de acuerdo con valores simbólicos que no siempre son manifestados por los responsables de la construcción (arquitectos o sus clientes). Se supone que algunos de esos materiales representan ciertos valores tales como el prestigio del poder público, el poder económico de la empresa, o la capacidad de modernización, en este último caso, cuando se trata de materiales innovadores. Se supone que la gente asociará *prima facie* los materiales con estos valores. Debe existir igualmente una coherencia de los materiales con el lenguaje arquitectónico (estilo) y con el contexto espacial en que se enclavan los edificios. Aquí, el arquitecto es el responsable en lograr esa gestión semiótica exitosa en el momento inicial. No obstante, como ya hemos señalado, el tiempo es el factor decisivo en la formación de la pátina, y puede poner entre paréntesis las intenciones significativas iniciales del creador de la obra arquitectónica, ya que los materiales pueden fracasar por deterioro prematuro o por no acondicionarse a las condiciones climáticas locales, o también por defectos estructurales, fenómenos de los que no se libran los grandes arquitectos²⁴. El fracaso puede deberse igualmente a malas restauraciones, limpiezas agresivas o en intervenciones debidas a cambios en la concepción estética del contexto. Todas estas acciones añaden nuevos acontecimientos a la biografía cultural de los edificios y son mostradas de una u otra forma en la superficie de los materiales. Todo restaurador está expuesto a ser criticado —y es criticado, con mucha frecuencia— por el siguiente restaurador.

Las acciones sobre las superficies arquitectónicas no se limitan a la meteorización o a los trabajos de limpieza y mantenimiento. Las fachadas de los edificios recogen testimonios de acontecimientos singulares tales como incendios, destrucciones parciales por actos violentos, agresiones con pintadas y otros. Las huellas de los anclajes de cables telefónicos, de electricidad, etc. son testimonios arqueológicos de usos anteriores. En ocasiones podemos encontrar restos de señales, letreros que reflejan determinadas épocas: indicadores de compañías de seguros, placas del Sagrado Corazón, indicadores de la compañía de gas, rótulos de numeración obsoletos, que leídos en su contexto nos informan de algunos avatares de la biografía cultural del edificio. Algo similar puede decirse de los pavimentos, que es quizá la superficie más cambiante de la ciudad debido a las continuas innovaciones en infraestructuras.

²³ Cfr.: Pallasmaa, J. (2000): Hapticity and Time-notes on fragile architecture. *The Architectural Review* 1239. Mayo, pp. 78-84.



2
Pátina, aura y hapticidad:
huellas de manos sobre el titanio.
Museo Guggenheim. Bilbao.

²⁴ Así, es bien conocido el caso del edificio Finlandia Talo de Alvar Aalto, cuyo material de recubrimiento, mármol blanco de Carrara, fue escogido para representar tanto la nieve, que cubre Helsinki una buena parte del año, como la cultura mediterránea, cuyos valores quería introducir en Finlandia este arquitecto. Veinte años después de la muerte de Aalto, el edificio fue objeto de controversias pues las placas de mármol comenzaban a curvarse, necesitando ser sustituidas. Otro ejemplo más próximo es la pasarela fluvial de Santiago Calatrava en Bilbao (Zubizuri), cuyas losetas de cristal se rompen por fenómenos de dilatación.

Estos indicadores de detalle extienden semánticamente el concepto de pátina no a su significación más inmediata, de superficie alterada por el tiempo, sino hacia otros contenidos simbólicos. Como bien saben los fotógrafos especializados en captar detalles de escala próxima, ciertos elementos simples pueden llegar a funcionar como iconos con los cuales se puede identificar un gran número de ciudadanos: la barandilla del paseo de la Concha en San Sebastián puede servir como ejemplo de icono. Más recientemente, la baldosa de Bilbao, un modelo de pavimento cuyo origen se pierde en la década de los años mil novecientos cuarenta, ha llegado a convertirse en una especie de mandala mística de la ciudad y es promocionada en los artículos para turistas.

La pátina tiene, pues, una extensión metafórica a otros muchos elementos más allá de la superficie de las cosas. Llega a convertirse en un co-significado que acompaña a otros objetos distintos a los que hemos mostrado aquí. Así, el carné de socio de un club de fútbol conlleva en el número una antigüedad, que es leída como prestigio (más aún si el equipo tiene una bella historia). El comercio al por menor utiliza muchas veces en sus anuncios la fecha de fundación del establecimiento, o muestra en sus escaparates artículos pertenecientes a la casa comercial que provienen de épocas pasadas para que el cliente potencial pueda apreciar la raigambre de la empresa. Lo mismo puede decirse de objetos dispares tales como direcciones de correo electrónico, matrículas de automóvil, números de teléfono, modelos de bicicletas, etc.

En el lenguaje común pueden considerarse extensiones metafóricas de este concepto a expresiones tales como «brillante», «lustroso», «dorado» y otras que tienen connotaciones positivas, pero también hay expresiones negativas como «mugriento», «oxidado», etc. También hay denominaciones que reflejan la idea de pátina tal como la «Liga de la Hiedra» o Ivy League de las universidades estadounidenses fundadas en el período colonial en su mayoría²⁵, o el llamado «Rust Belt» (La Zona de la Roña) que identifica a la zona de Estados Unidos que en otra época fue conocida como el «Manufacturing Belt», zona que abarca el NE de los Estados Unidos entre Chicago y Nueva York, donde se concentraba la industria metalúrgica de base, y que sufrió una severa crisis entre los años 1979 y 1983. Parece ser que el término «Rust Belt» se genera en esta época, haciendo alusión al aspecto de las industrias abandonadas, pero también a los factores climáticos locales, ya que al ser una zona de intensas nevadas durante el invierno, la sal que se extiende en las carreteras acelera los procesos de oxidación del hierro.

25 La gente identifica este conjunto de universidades por la imagen de la hiedra cubriendo las «nobles piedras» de sus edificios, y esta imagen se asocia al prestigio y antigüedad. Son ocho universidades de las cuales siete fueron fundadas entre 1636 (Harvard) y 1769 (Dartmouth College). Más tardía es la Universidad de Cornell. Es posible que el nombre no tenga origen en la hiedra (Ivy) sino en los números romanos IV, correspondientes a una liga de fútbol formada inicialmente por cuatro equipos. Pero con el paso del tiempo la imagen de la hiedra como pátina vegetal ha prevalecido. Hay que anotar que en Gran Bretaña existe la denominación «red brick» ladrillo rojo, con un sentido peyorativo, aplicado a las universidades fundadas a finales del XIX y comienzos del XX, en contraste con Oxford y Cambridge.

Materiales, pátina y significados en el medio urbano

En este segundo apartado abordamos algunos valores y significados asociados a la pátina, tal como han sido recogidos a través del arte, la conservación del patrimonio histórico y los estudios de la cultura material, en la ciudad actual. Este repaso no es exhaustivo, y nos concentramos, a modo de ensayo en cuatro aspectos asociados a materiales concretos que han tenido significados asociados *prima facie*, aunque, como ya hemos señalado estos significados pueden variar con los individuos que los aprecian y también pueden variar históricamente. Nos referiremos aquí al valor suntuario aplicado al brillo de los metales, que está en el mismo origen del concepto de pátina; en segundo lugar, al valor de antigüedad mostrado por las piedras, en tercer lugar a los valores de novedad asociados con la pintura y su capacidad de anular la pátina. Finalmente trataremos de un material relativamente reciente y que ha comenzado a extenderse como material propio del arte público y la construcción: el acero cortén.

a) *Nunca sin lustre. La pátina suntuaria*

«Never dull» (Nunca «apagado») es una expresión que podría haber sido el lema del escudo de armas de un mayordomo de la era victoriana (si es que los mayordomos hubieran tenido derecho a tales escudos), obsesionado con el lustre de la plata y el bronce de sus señores. También recuerda la marca de uno de los productos de limpieza de metales popular en el siglo XX (Nevr Dull®). El brillo de los metales está en la raíz del origen del concepto de pátina, tal como hemos visto en la definición anterior²⁶. El metal más noble por excelencia ha sido siempre el oro, que no presenta oxidación. No obstante el bronce pulido presenta un tono dorado que evoca al más noble de los metales.

²⁶ Vid. Nota 6.

Desde antiguo se limpia y pule el bronce para que presente ese aspecto dorado, pero ello supone un trabajo constante, especialmente en objetos de gran tamaño, como estatuas. Un recurso para mantener el brillo permanente era cubrir las superficies con panes de oro, lo que evitaba la limpieza rutinaria. Otros recursos eran los barnices cubrientes a base de betún o extractos de resina de pino, tal como han comprobado los arqueólogos en bronce de hace algunos milenios. Tempranamente se apreció también que las superficies de bronce generaban una capa protectora que en algunos casos poseía una belleza, al mostrar un envejecimiento estéticamente agradable. Era el «aerugo nobilis», el orín noble del que habla Plinio el Viejo.

La antigüedad del bronce hace que este sea el material emblemático de la pátina. En la actualidad sigue siendo uno de los materiales preferidos



3

El bronce como material suntuario sólo sobrevive en pequeños detalles

en el arte público, sobre todo en la estatuaria, aunque cada vez entra más en competencia con otros materiales (mármol, acero, piedra, etc.) Es precisamente en la estatuaria donde exhibe mejor su pátina verdosa, pero como pátina entra en competencia con la capa de excrementos de las palomas y otras aves que cubren a veces este mobiliario urbano. Sólo las operaciones de limpieza que muy de tarde en tarde se realizan sobre estos bronce urbanos nos recuerdan su aspecto dorado original. En la actualidad la función del bronce limpio y pulido como material suntuario sólo se conserva en pequeños detalles de algunos edificios: bisagras, aldabas, protectores de cerraduras, herrajes, barandillas y bolas en las esquinas de balcones de hierro, cuyo brillo habla bien de sus dueños y cuidadores.

Sin embargo, el bronce no se ha utilizado nunca como material de construcción en las ciudades. El tono verdoso del bronce es recordado por algunos tejados recubiertos de placas de cobre que caracterizan ciertos edificios oficiales de algunas ciudades, como Londres o Québec.

El material de construcción suntuario por excelencia ha sido, desde la antigüedad, el mármol, quizá asociado también con otros materiales suntuarios y utilitarios de la prehistoria, como la obsidiana. La palabra mármol no describe una categoría mineralógica, aunque se ha identificado frecuentemente con las rocas calizas metamórficas, sino que responde a todas aquellas piedras calizas que pueden pulirse. El pulimento proporciona el brillo superficial de la piedra, que, de forma semejante al bronce, ha de mantenerse mediante una continua limpieza. La calidad del mármol varía de acuerdo con los colores y ausencia de grietas, y se utiliza desde antiguo como material estructural (sillares), o como placas para enlosado de suelos, o fachadas, o en taraceas semejantes a la marquetería (*opus sectile*). El pulimento asocia el mármol con otra serie de piedras ornamentales (granito, serpentina, gneiss), y las técnicas recientes de corte y pulido de las rocas permiten considerar como ornamentales a materiales que hasta hace poco tiempo eran considerados de segunda categoría, como el travertino, roca metamórfica de origen hidrotermal.

En la construcción moderna, postindustrial, los materiales de construcción «con brillo» que pueden retener un significado suntuario son, además de los ya tradicionales del mármol y las piedras ornamentales, algunos metales como el acero inoxidable, el aluminio, el titanio, pero sobre todo, por su abundancia, el cristal cubriendo fachadas enteras. Pero hay que tener en cuenta también que en la época actual la distinción suntuaria puede transmitirse también a través del diseño, buscando cierta elegancia minimalista mediante el uso de materiales de construcción

«pobre», como el hormigón visto, el ladrillo, etc. Es lo que en los análisis de la moda se conoce como «ostentación de sobriedad», que algunas marcas de ropa utilizan estratégicamente.

Tampoco podemos considerar la pátina suntuaria sin tener en cuenta el gran desplazamiento que ha experimentado el sentido de la distinción como algo propio de las clases sociales de alto estatus hacia la distinción de los poderes públicos dentro de la ciudad. Por un lado las grandes transformaciones económicas y sociales que tienen lugar durante la industrialización llevan a una devaluación de las distinciones mediante signos externos de las clases adineradas: vestido, lenguaje, comportamiento, etc. El sistema residencial del siglo XIX, basado en la coexistencia en un mismo espacio de clases sociales distintas, y que sigue perpetuándose en las viviendas parisinas de los bulevares de Haussman, caracterizado porque las diferencias sociales dependen de la planta del edificio en la que se vive, es sustituido por un sistema de segregación social en el espacio, en el que las nuevas clases trabajadoras se establecen en barrios industriales próximos a las fábricas, y las clases más altas se desplazan a barrios elegantes de viviendas unifamiliares lejos del centro de la ciudad²⁷. La pátina es así, para los más ricos, el lugar de residencia.

Mientras tanto, los reformadores urbanos, y el llamado socialismo municipal buscan dar una dignidad a las funciones públicas, y promocionar el orgullo cívico, a través de los edificios en el centro de la ciudad, de tal forma que no sólo los edificios representativos del poder local (ayuntamientos, oficinas, etc.) tengan un cierto sentido suntuario, sino también las escuelas, centros asistenciales, mercados, etc. Esto se extiende también a ciertas obras de carácter filantrópico financiadas por empresarios.

Por otro lado, el capitalismo industrial se refleja en las nuevas sedes de empresas y bancos en los lugares más visibles de la ciudad, y algo más tarde en los centros comerciales. Si comparamos las sucesivas sedes que han tenido tanto las funciones administrativas públicas, como las sedes de las empresas entenderemos mejor estos procesos de desplazamiento y filtración: antiguos palacetes de la burguesía son ocupados por funciones administrativas, empresas, etc., centros de diversión como casinos pasan a ser la sede de ayuntamientos, aunque también hay casas de la burguesía que se transforman para usos comerciales, hosteleros, etc., e incluso es frecuente el cambio de uso entre distintas funciones públicas.

Las clases sociales que dieron sentido al lustre, se camuflan o se alejan de los lugares tradicionales de ostentación, a veces formando comunidades

²⁷ Este cambio es detectado ya en 1841. Cfr.: Kohl, J.G. (1841): *Der Verkehr und die Ansiedlung der Menschen*. Arnoldsche Buschhandlung, Leipzig, cit por Berry, B.J.L. (1975): *Consecuencias humanas de la Urbanización*. Pirámide, Madrid, pp 187-189.

fortificadas (la vigilancia ostensible y las señales de advertencia son los signos de estatus) o a veces, dada su alta movilidad, desplazándose continuamente entre enclaves de ocio privilegiados.

Dentro de la ciudad los edificios acristalados de oficinas, grandes empresas u organismos públicos retienen un brillo de distinción, que tal vez no somos capaces de apreciar. Es una forma de estética egoísta porque los cristales funcionan como espejos reflejando todo lo que vemos en la calle. También, potencialmente, estos edificios son un refugio de mirones, protegidos por cristales oscuros o coloreados, como había señalado Jameson al comentar la estética del hotel Westin Bonaventure de Los Ángeles²⁸. Esta función del «ver sin ser visto» se relaciona con la teoría que sobre el origen del paisaje mantiene Appleton, la teoría del «panorama-refugio» del hombre cazador²⁹. Como sabemos, Veblen pone en el hombre cazador el origen de la clase ociosa, y seguramente esta teoría hubiera sido de su agrado.

El cristal exige un mantenimiento que aparentemente no merma su superficie. Tiene también la posibilidad de una fácil sustitución en caso de rotura, y aunque es sensible a ciertos agentes químicos de la lluvia ácida, su efecto de envejecimiento no es prácticamente apreciable. En este sentido anula su efecto de pátina.

b) *Venerables sillares*

El valor de antigüedad de la pátina está asociado especialmente a la piedra, siguiendo una moda que quizá se inicia en el Barroco, pero que tiene su apogeo máximo desde finales del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XIX. Nos referimos al gusto por las ruinas. Este gusto por las ruinas puede ser visto bien como una propensión melancólica o bien como una propensión estética, tendencias ambas independientes del valor histórico que las ruinas pueden tener, y que en muchos casos este valor histórico es difícilmente apreciable a no ser que se posea un conocimiento bastante amplio del pasado. Si bien los estudios sobre el carácter nostálgico del aprecio por las ruinas han predominado durante algún tiempo, también hay defensores de la idea de que las ruinas poseen un valor estético, de soledad, misterio y decadencia pintoresca, que pueden ser vistas como una muestra de la imaginación humana³⁰, sin vinculación con la aflicción nostálgica. En todo caso, ambas perspectivas constituyen la parte más «popular» del aprecio por el pasado. Ya en 1904 había escrito Riegl que el valor de antigüedad, como opuesto al valor histórico, era el más moderno y el que tenía una mayor vocación de futuro, al contar con un mayor número de monumentos³¹.

²⁸ Cfr.: Jameson, F. (1991): *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*. Verso. Londres.

²⁹ Cfr.: Appleton, J. (1996): *The experience of landscape*. Wiley and Sons. Chichester.

³⁰ Cfr.: Woodward, C. (2001) *In Ruins*. Chatto & Windus. Londres.

³¹ Cfr. Riegl, A. Op.Cit, p, 43.

Pero ¿por qué la piedra?. Una razón muy simple es que la piedra representa lo permanente, y en cierta manera, evoca la inmortalidad. Se graba en piedra aquello que se quiere que sea leído en el futuro, y también se entierran «cápsulas del tiempo» en las «primeras piedras» de los edificios importantes, esperando que la piedra proteja esos envases que contienen periódicos del día, monedas y otros objetos del momento.

La piedra es el polo opuesto a la evanescencia que muestran los elementos más frágiles y bellos del reino vegetal: las flores, como resalta un biólogo que ha comparado la simbología de la decadencia en los artefactos humanos y en el reino biológico. Se esculpe en piedra aquello que se desea recordar, y se regalan flores porque sobrevivimos a ellas³².

³² Cfr.: Dekkers, M, Op.Cit

La piedra ha tenido una primacía dentro del mundo de la excavación arqueológica que a juicio de muchos historiadores y eruditos ha tenido un efecto perjudicial en la conservación de otros materiales, como la policromía superficial, los estucados, los frescos, los esgrafiados, etc., y aún hoy en día, dentro de la arqueología de intervención es el material predilecto. Hay tendencias que buscan una estética «forense» en la restauración de las obras que van a ser mostradas al público, con disecciones anatómicas a través de capas de materiales, reflejando una cierta servidumbre al exhibicionismo científico. La finalidad suele ser el mostrar las distintas estructuras de piedra que se han sucedido en un mismo yacimiento.

En las ciudades que cuentan con centros históricos o distritos patrimoniales la piedra es venerada y protegida por las normas urbanísticas, aunque, como hemos señalado anteriormente, no siempre se trata del material cronológicamente más antiguo. Pero la piedra no ha sido igualmente respetada ni en la época de construcción ni en las siguientes. El petroglifo era tolerado en las fachadas de las iglesias cuando lo realizaban peregrinos que venían de lejos, los bancos de piedra podían ser perforados o rayados para realizar sobre ellos juegos de tablero, la arenisca en las jambas de las puertas era utilizada para afilar cuchillos. También las paredes de piedra servían como tablones de anuncios que se pintaban con sangre de animales (el caso de Salamanca es un ejemplo), y también se utilizaban pátinas naturales, a base de leche y sangre para dar un tono uniforme a los colores de la piedra.

Hay casos en los que el culto a la piedra ha llevado a exageraciones, que llegan a ponerse de ejemplo, como la ciudad medieval de Sarlat en el Perigord, y otros enclaves de turismo cultural. Pero si bien en estos lugares la piedra está protegida en beneficio de la industria turística, no ocurre lo mismo en el centro histórico de algunas ciudades donde el

turismo es solo un complemento al esparcimiento, en las zonas de animación, con una gran concentración de bares, tabernas y restaurantes de todo tipo, con el agravante de una función residencial en decadencia (envejecimiento, marginación, empobrecimiento como para poder sufragar la restauración de los inmuebles, etc.). En esos casos, el cuidado del aspecto externo de las fachadas, sigue un ritmo cíclico, atendiendo a etapas de deterioro, a las que siguen etapas de protesta y denuncia pública, en las que las autoridades responden con campañas de restauración, limpieza, y habitualmente con la solución más extendida: los barnices anti-graffiti. Así, se ha dado el caso de que ciertos elementos del mobiliario urbano sólo son sometidos a una protección patrimonial cuando alcanzan un estado de deterioro «interesante» desde el punto de vista estético/nostálgico, pero no en etapas anteriores cuando tenían una mayor integridad física.

También ocurre que ciertas calidades de piedra, en especial la arenisca, presentan un envejecimiento relativamente rápido, sobre todo en ambientes salinos, envejecimiento que puede ser agradable estéticamente: descamación, formación de alvéolos, etc., consiguiendo una apariencia de vejez mayor que la que correspondería a su antigüedad cronológica. Un envejecimiento forzado se consigue a veces con técnicas de limpieza mediante abrasión, llegando a dar a los sillares una forma almohadillada. El agua a presión, utilizada en ocasiones para limpiar las superficies, hace que penetren algas en las pequeñas grietas, acelerando el proceso de formación de líquenes³³. Estas «debilidades» de los materiales pétreos suelen de aprovechadas para lograr un efecto de antigüedad deseado.

³³ Cfr.: Dekkers, M. *Op. Cit.*, p.71

4

Arenisca. La decadencia de ciertos tipos de piedra resalta su valor de antigüedad.



c) *Recién pintado. ¿Anulación de la pátina?*

La pintura reciente sobre una fachada transmite sensación de novedad o de renovación. También es una muestra de interés por el mantenimiento en buen estado de un edificio. Pero la pintura reciente anula el efecto de envejecimiento, cubre el material sobre el que se aplica, ya se trate éste de otras capas de pintura anteriores, o de estuco, piedra, etc. En cierta manera podemos pensar que anula el efecto de pátina que todo material exhibe en mayor o menor grado. También es de los materiales más baratos para aplicar, y por ello se usa abundantemente en el medio urbano. En proyectos de renovación urbana, la pintura puede servir para incorporar, mediante un único diseño, fachadas pertenecientes a diferentes morfologías, y también es muy utilizada en proyectos de arte público, para aprovechar grandes superficies de medianeras que quedaron sin ser cubiertas por edificios adyacentes. Otra ventaja es que la pintura puede ser la solución cuando la estética de otros materiales fracasa, por ejemplo, el hormigón visto cuando se ensucia por los trazos de suciedad que dejan las escorrentías de agua de lluvia que arrastran polvo y óxidos.



5
Superficies pintadas. En proyectos de renovación urbana la pintura sirve para incorporar diferentes morfologías en un mismo diseño.

La pintura sirve para representar lo que Riegl llama «valor de novedad». Es cierto que continuamente aparecen materiales de construcción que resisten cada vez mejor el envejecimiento y las huellas de la intemperie —sobre todo materiales metálicos, como el aluminio anodizado o el titanio— y que se presentan como los materiales del futuro, más aún si estos materiales son fruto de la alta tecnología. Los materiales «del futuro» también transmiten la idea de novedad, pero al mismo tiempo arrastran cierta sensación de incertidumbre e inquietud con respecto a su devenir.

Así, es posible que algunos materiales del futuro puedan acabar pasando a la historia como materiales de una época determinada.

Frente a ellos, la pintura tiene la ventaja de la continua renovación, la versatilidad que permite los cambios en los colores y en los diseños, y en los momentos de su reciente aplicación muestra «el perfecto acabado de lo nuevo», que según Riegl puede ser calibrado por cualquiera, aún cuando carezca de toda cultura, y por ello, para este autor «el valor de novedad ha sido el valor artístico de las grandes masas».

Los materiales pictóricos incorporan cada vez más innovaciones tecnológicas en cuanto a pigmentos y emulgentes, pero ese es un aspecto que no se aprecia a primera vista.

La necesidad de aplicación periódica de pintura es lo que favorece su valor de novedad, ya que su envejecimiento es relativamente rápido. En lugares muy castigados por la contaminación, la humedad, etc., las capas de pintura decaen a los pocos años de ser aplicadas. Los colores se desvanecen, aparecen grietas, craqueados, bolsas, etc., y el aspecto general puede llegar a ser desagradable.

Con la excepción de las preparaciones endurecedoras de las superficies, tales como estucados, las paredes pintadas y expuestas al exterior tienen una vejez mala. Hay también casos en los que el envejecimiento de la pintura puede ser tolerado, e incluso considerado propio de ciertos paisajes urbanos, como los de Roma o Venecia, donde los colores desvanecidos forman parte de un entorno agradablemente decadente que caracteriza a lugares en los que el tiempo parece detenido. Los colores de estas pinturas suelen estar formados con pigmentos de tierras naturales que evocan los colores de las tierras de la Toscana y de otras regiones de las que se extraen. Otro caso en el que la pintura puede mostrar pátina —pero por extensión metafórica— es en los letreros comerciales o de otro tipo que han quedado obsoletos, y también en fachadas ornamentadas con pinturas según viejos estilos, aunque en estos casos la pátina no es intrínseca al material (la pintura) sino al tipo de diseño.

Los colores sirven también para afirmar la individualidad y la personalidad de los propietarios de las viviendas, o de quienes viven tras las fachadas. Este fenómeno se manifiesta en los frecuentes desacuerdos entre vecinos que se resuelven pintando las paredes exteriores con distintos colores y diseños. Pero como ejemplo extremo de autoafirmación este uso de la pintura se manifiesta en la práctica del graffiti. Las comunidades hippies, los okupas, etc., siempre han decorado su hábitat de forma llamativa,

marcando un límite con el entorno, como señal de autoafirmación y como signo apotropaico o disuasorio.

La presencia del graffiti en la ciudad habla de las superficies en las que se instala. Hay un graffiti artístico, extensivo, que rellena espacios abandonados o poco frecuentados: trincheras de ferrocarriles, pabellones abandonados, etc. Pero hay también otros tipos de graffiti. Así el graffiti reivindicativo necesita estar en lugares públicos muy visibles, y por ello se pinta en edificios céntricos, sobre materiales con pátina histórica o suntuaria. Hay también graffiti de autoafirmación que busca depredar las innovaciones artísticas más recientes, y ataca las obras de arte y el mobiliario urbano, e incluso de autoafirmación deportiva, uniéndolo al riesgo de la escalada para estampar la firma o el logo en los lugares más inaccesibles.

En el graffiti, el valor de novedad es decisivo, tanto para aquel que lo realiza siguiendo su instinto de territorialidad como para aquel que exhibe una *kuntswollen*, una voluntad de arte, ya que las superficies del graffiti están continuamente amenazadas, tanto por los responsables de la limpieza de las fachadas como por las depredaciones entre los propios graffiteros. Independientemente de la voluntad de comunicación de sus autores (vandalismo, reivindicación política o social, arte, etc.), el tiempo acaba hablando de estas superficies pintadas de una forma distinta.

d) **Acero cortén. Una pátina postmoderna**

Puede decirse que el acero cortén³⁴ es uno de los materiales modernos cuyo prestigio y su aura se debe a su pátina, a la capacidad de generar el óxido protector que caracteriza su acabado. Otros materiales metálicos tienen un mayor prestigio, como el caso ya citado del titanio, por su aspecto externo y por su resistencia a la corrosión, aunque muy poca gente conoce que el titanio presenta una capa de óxido producida por el fenómeno de pasivación. El aura del titanio se debe a su uso en la alta tecnología, en construcción aeroespacial, en piezas especiales de construcción naval, y también en instrumental y prótesis quirúrgicas, aunque su popularidad se debe sin duda al empleo en arquitectura moderna, en especial en algunos de los edificios del arquitecto Frank Gehry.

Desde sus orígenes a finales de los años 1950, el uso del acero cortén se ha ido extendiendo en la construcción, no tanto como elemento estructural, sino, en mayor medida como material cubriente³⁵. Su popularidad debe bastante al hecho de haber sido muy utilizado en esculturas al aire libre, por un gran número de artistas: en nuestro entorno,

³⁴ Utilizamos esta denominación más o menos popular, acentuada en la segunda sílaba, aunque también es conocido como Cor-Ten, con guión, que es la marca que registró la US Steel. El acero cortén original recibió la designación Standard A242 (llamado Cortén A) de la ASTM (American Society for Testing and Materials). Posteriormente se añadieron dos nuevas designaciones como la A588 (cortén B), y la A606, para las hojas finas.

³⁵ También hay algunas estructuras de este metal muy conocidas, como el puente de arco del New River Gorge, en Fayetteville, West Virginia, construido entre 1974 y 1977.

y sin citar a todos hay obras de Palazuelo, Chillida, Ibarrola, Serra, Oteiza, Basterrexea, etc., etc., en especial a partir de los años 1970.

Muchos críticos subrayaron las cualidades del acero cortén en el uso artístico, las distintas variedades cromáticas que presenta con los cambios de iluminación, la textura, así como las asociaciones semánticas que produce el óxido de hierro de su superficie: colores que evocan la tierra, las herramientas agrícolas, y más recientemente, la industria y el pasado industrial.

Este acero iba a ser inicialmente destinado para la construcción ferroviaria, porque ofrecía la ventaja de no necesitar un mantenimiento a base de pintura. Por esta misma propiedad física, su empleo se extendió rápidamente a la arquitectura civil. Parece ser que, como innovación en este campo, lo introdujo el arquitecto Eero Saarinen en los edificios de las oficinas generales de la compañía John Deere en Moline (Illinois), conjunto que proyectó a finales de la década de 1950 pero que no se inauguró hasta abril de 1964. El arquitecto no llegó a capitalizar esta innovación, ya que falleció en 1961. Quien sí parece que la capitalizó fue el presidente de la compañía Deere, William Hewitt, que había realizado el encargo el año 1956. Según nos dice la información institucional de esta compañía, cuyos tractores y maquinaria agrícola son mundialmente conocidos, Hewitt quiso que el encargo fuera el de un edificio que tuviera carácter, y que «mirara a la tierra», de forma semejante a la maquinaria que ellos fabricaban. Se dice que Saarinen dio respuesta a esta solicitud utilizando el acero cortén «un material que resiste la corrosión formando una capa protectora de óxido de hierro, y desarrolla un color terroso cuando envejece, muy parecido al suelo recién arado»³⁶.

³⁶ Cfr.: www.deere.com/en_US/attractions/worldhq/about.html

La promoción inicial del acero cortén va unida a su relación semántica con el mundo rural, y como innovación técnica a su característica de ser un material que no necesita pintura, no necesita mantenimiento. Así, en el informe anual de la empresa US Steel de 1964, aparece una fotografía del edificio de la Deere en Moline, indicando simplemente que se trata de un edificio «autopintado» (self-painting building)³⁷. Todavía en el año 1973, un folleto sobre el acero cortén de otra empresa, la British Steel, habla de que el material adquiere con el tiempo «un color natural atractivo...especialmente agradable en los entornos rurales»³⁸.

³⁷ US Steel Corporation. Annual Report 1964.

³⁸ Citado por Lowenthal, D. Op.Cit. , p. 244.

Hemos subrayado aquí la relación del acero cortén con el mundo rural, basada en un discurso que puede ser entendido como populista (el del presidente de la empresa Deere). Pero es un discurso no muy distinto del que se ha empleado para relacionar la pátina de óxido de hierro con el

pasado industrial, como cuando se ha justificado su uso en determinadas esculturas, o en el proyecto de los arquitectos Solano y Palacios para el Palacio Euskalduna en Bilbao, en que la obra arquitectónica trata de evocar un paisaje del pasado, mediante la forma de un buque en las gradas de un astillero, y que es recubierto en parte por planchas de acero cortén.

La difusión del acero cortén es un triunfo del industrialismo moderno, a pesar de que el mismo material contiene la metáfora de lo ya pasado, el paso del tiempo mostrado en su superficie. Es al mismo tiempo un material popular, porque casi todo el mundo aprecia prima facie sus referencias a las condiciones de la dureza del trabajo industrial y a la estética de la industria. También es un material elitista al ser considerado aún un material de vanguardia, muy apto para combinar con otros materiales tanto de alto coste (por ejemplo, en torres acristaladas), como con materiales más humildes (por ejemplo, el hormigón visto). Los arquitectos lo utilizan mucho en proyectos minimalistas y con connotaciones de sobriedad y sustentabilidad económica.

En arquitectura el acero cortén se ha utilizado en proyectos estrella. Así, el Daley Center, en Chicago, del año 1965; la torre de la empresa US Steel, en Pittsburg, construida en 1970. En España fue utilizado en un proyecto de prestigio, la obra del arquitecto Saenz de Oiza para el Banco de Bilbao, en el paseo de la Castellana, en Madrid. El encargo del edificio, realizado entre los años 1971 y 1981, fue el resultado de un concurso restringido entre arquitectos de renombre. Si bien las virtudes más nombradas del edificio son estructurales (la compleja cimentación de la torre) una de sus propiedades semánticas es nombrar el hierro, material cubriente, en este caso, que explica el origen de la riqueza de la entidad bancaria.

El uso del acero cortén se ha ido difundiendo hacia obras arquitectónicas de menor envergadura, como casas unifamiliares, pequeños edificios de instituciones, etc., o bien como un elemento decorativo secundario, añadiendo detalles de mobiliario urbano, pequeños balcones, etc, como un guiño a la modernidad del material. Los fabricantes ofrecen nuevos productos de este material como paneles sándwich con aislantes y piezas con menor espesor cada vez, de tal forma que empieza a ser común en el mobiliario urbano.

Las referencias semánticas múltiples han hecho que este material se haya difundido especialmente en la escultura pública, donde justifica prácticamente cualquier significado que se le quiera dar, bien por parte de los autores, o bien por parte de los críticos. Como ya hemos señalado, ésta ha

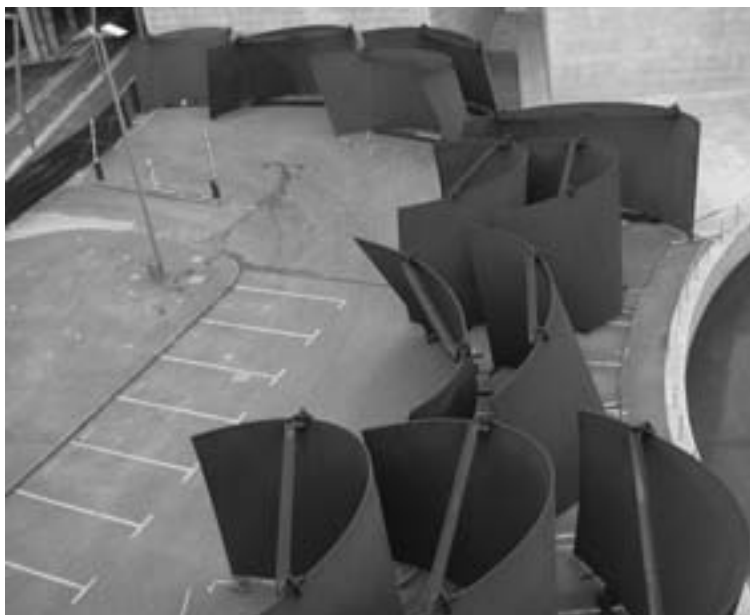


6

Linterna en acero cortén.
Difícil eliminación de las huellas del
vandalismo.

podido ser, en parte, la clave de su éxito. No deja de ser significativo que el museo Guggenheim de Bilbao, considerado templo de la modernidad, albergue en una de sus mayores salas —que hoy en día lleva el nombre de una compañía de aceros— la obra de esculturas elípticas de Richard Serra. Un cofre de titanio que encierra un tesoro de acero cortén: *The Matter of Time*, como lo ha titulado su autor.

7
Acero cortén en el arte. Piezas de las esculturas de Richard Serra a la espera de su montaje.



El carácter postmoderno del acero cortén se debe a su flexibilidad semántica. Gracias al uso que se ha hecho de él, es un material que mira al futuro y mira al pasado, y su aceptación se ha debido a la insistente afirmación de sus cualidades estéticas por parte de los fabricantes. Como señalaba Lowenthal: «después de que uno se ha quitado de la mente la asquerosa palabra óxido, la asombrosa conclusión es que se trataba de uno de esos bellísimos materiales que sólo la naturaleza podía producir. Con el acero, al igual que con las ruinas, la »naturaleza« da validez a la estética del envejecimiento»³⁹.

³⁹ Lowenthal, D. *Op. Cit.*, p 244.

Como material artístico, usado en la escultura pública, hace ya algún tiempo que ha superado en número de obras a los materiales más clásicos como el bronce o la piedra, aunque a veces, sirve de complemento a obras realizadas en estos materiales. El carácter polisémico del cortén se manifiesta en los comentarios e interpretaciones que se hacen sobre las obras realizadas, y según el contexto en el que se

instalan. Si bien los artistas no necesitan justificar verbalmente los significados expresados en sus obras (la obra se expresa por sí misma), son muchas veces otros críticos y comentaristas quienes lo hacen por ellos. Así, hemos podido leer que las linternas del Parque de Abandoibarra se construyen en acero cortén, «en homenaje a la actividad industrial de tiempos anteriores»⁴⁰, o que una pieza de acero cortén de la escultura homenaje a las víctimas del accidente del Yakolev, que se erigirá en Zaragoza, «sugiere la naturaleza a la vez que la modernidad de la máquina del avión»⁴¹.

Pero el acero cortén no es tampoco una pátina eterna o inmutable. Los fabricantes advierten que las superficies de este metal, dónde puede acumularse agua, sufren una oxidación más intensa, y que los procedimientos de soldadura son especiales. Ellos mismos sugieren que el estado del material necesita inspección periódica. También es un material débil desde el punto de vista de la resistencia a las pintadas y el vandalismo, ya que no se suele proteger con barniz, y se necesitan tratamientos especiales de recuperación después de las agresiones. Algunos monumentos expuestos a condiciones ambientales duras han necesitado restauración, como en el caso de la escultura «El Peine del Viento» de Eduardo Chillida, en San Sebastián, que, tras veinticinco años de exposición al viento cargado de salitre, tuvo que sufrir una limpieza que supuso una merma de un milímetro en su superficie, según informaba (y lamentaba) un corresponsal local⁴².

La mutabilidad calculada del acero cortén, el punto fuerte de su promoción, no evita que también padezca una mutabilidad imprevista, y que, a semejanza de otros materiales, pueda recoger sobre su superficie las huellas del tiempo, reflejando la biografía de las cosas.

40 Marta Dalmau. :www.lamujerconstruye.org/actividades/es/otrosarticulos/dalmau_abando.htm

41 http://cmisapp.ayto-zaragoza.es/ciudad/grandesproyectos/detalle_Noticia?id=19719

42 Jose Luis Barbería, (2001) «EL Peine del Viento» en El País: www.elpais.es/especiales/2001/25aniversario/especial/05/peine/p1.html