

**Coleccionismo de arte, museos y procesos de legitimación artística.  
Estudio de caso del Museo Lladró**

**Collecting art, museums and artistic legitimacy processes. Case Study  
Lladró Museum**

**Ricard Ramon Camps**

Universitat de València

ricard.ramon@uv.es

**Fecha de recepción del artículo:** febrero 2015

**Fecha de publicación:** noviembre 2015

**Resumen**

El artículo estudia el caso de la creación de la colección pictórica de la empresa de producción de cerámica Lladró. Se investiga la relación que se establece entre la elección de estas obras y el período cronológico que abarcan. Explicamos la relación entre la pintura valenciana y las piezas de porcelana comercializadas por la empresa. Analizamos cómo la práctica coleccionista de la empresa responde a una estrategia de posicionamiento jerárquico de sus productos, para que sean identificados y valorados como obras de arte y no como objetos industriales, decorativos o *kitsch*. Todo ello facilita el análisis de las formas de funcionamiento de la cultura visual contemporánea y sus relaciones con el mundo del arte como institución.

**Palabras clave:** Lladró, industria, museos, coleccionismo, legitimación.

**Abstract**

This study is based on a real case, the creation and development of the pictorial collection of a decorative ceramics manufacturing company, Lladró. We analysed how the company's art collecting practise is a response to a complex strategy of positioning its products. This is so their products can be identified and valued as art and not as mere industrial or decorative objects or kitsch flights of fancy. In this way, we expand the reflection on how contemporary visual culture operates, and its relationship with the art world as an institution.

**Keywords:** Lladró, industry, museums, collecting, legitimization.

### Lladró, entre el coleccionismo, la industria y el museo

Este artículo parte de una investigación analítica del caso de la empresa más importante de fabricación de porcelana decorativa del planeta: Lladró. Analizamos la relación que esta marca industrial establece con el concepto de arte mediante la adquisición sistemática, concienzuda y programada de una más que importante colección pictórica para construir un discurso de legitimación de sus propios productos a través del gran poder que posee el arte como institución en este sentido. Todo ello se logra, de manera especial, a través del gran poder que posee el museo como institución, en la conservación y valoración de obras de arte. Esto nos lleva al análisis crítico de los propios conceptos de arte, artesanía e industria, y a la observación crítica de las relaciones que se establecen entre ellos y las percepciones de todos estos conceptos en diferentes ámbitos.

Hemos de iniciar nuestro análisis con una breve descripción de Lladró y su actividad y producción. Lladró produce objetos estéticos que se sitúan a medio camino entre la producción industrial y seriada –pero reclamada como heredera de la tradición de las reales fábricas de cerámica y porcelana–, la artesanía o artes decorativas y la propia categoría de arte. Cuestiones, todas ellas, que nos remiten a problemas de valoración –y, por lo tanto, de legitimación– que convierten el estudio y la investigación de una empresa como Lladró en algo profundamente motivador y enriquecedor para la investigación del arte en su conjunto; especialmente para aquellos aspectos limítrofes y de frontera, siempre polémicos, pero necesarios para la comprensión del sistema de las artes en su totalidad. El abordaje de todo este proceso, y las importantes cuestiones que de él se derivan, nos aportan, además del conocimiento y profundización del caso estudiado, argumentaciones más genéricas, que resultan aplicables también para el estudio y análisis de otros casos similares de producción de objetos que generan controversias jerárquicas y de legitimación. Establece, además, un ámbito de reflexión en torno a todos estos procesos que disciplinas como la historia del arte deben abordar de forma decidida, ya que esta es importante a la hora de legitimar las producciones y obras artísticas.

La empresa Lladró inicia su actividad en el año 1951, inscrita en todo un proceso general de impulso del desarrollo industrial, en pleno régimen dictatorial del general Franco, en el marco de la imposición de un modelo económico autárquico "que impide las importaciones de porcelana –tan apreciada por la burguesía– y por el incentivo de las buenas perspectivas que se presentaban para los que iniciaron su producción, al no existir apenas competencia" (Pérez Camps, 2001, p. 41). El primer taller de los Lladró surge tras una experiencia previa como trabajadores –que resultaría decisiva para la posterior aparición y consolidación, tanto de la empresa como de su estilo– para la fábrica Nalda, también situada en Almàssera (Valencia), localidad de origen de los hermanos Lladró. Esta empresa había diversificado su producción de objetos de porcelana industrial y refractaria, añadiendo una sección de porcelana figurativa y decorativa, para cubrir la creciente demanda de este tipo de cerámica. Una sección que estaba bajo la dirección del escultor Vicente Beltrán Grimal, cuya influencia sería muy importante para la futura configuración estética de las

piezas de porcelana de Lladró. Lladró conseguirá en poco tiempo imponerse a la competencia, llegando con los años a asumir prácticamente el 90 % de la producción española de figuras de porcelana y convirtiéndose en la empresa con mayor proyección internacional de toda Valencia. De esta manera, y por las características culturales de su producción, generó en torno a ella una imagen de lo valenciano y su cultura cargada de estereotipos y de posiciones ideológicas concretas e idealizadas.

A pesar de su enorme éxito internacional, desde el punto de vista comercial Lladró siempre ha perseguido, prácticamente desde sus inicios, que sus piezas sean reconocidas como objetos artísticos y no como productos industriales. Si no tanto por las propias instituciones de referencia del mundo del arte, como los museos y los críticos e historiadores, sí al menos por el imaginario popular del gran público, potenciales clientes de sus producciones estéticas, aunque obviamente tratará de ayudarse de las primeras para legitimar su discurso frente a los segundos. En este artículo analizamos de qué forma se produce todo ello. Esta necesidad de legitimarse en el mundo del arte responde a la propia esencia de los productos que Lladró comercializa: productos que son esencialmente estéticos y cuya función está exclusivamente vinculada a este ámbito, con todas las implicaciones y relaciones que se puedan extraer de ello. Es decir, Lladró comercializa productos que no poseen ninguna función práctica o utilitaria, lo que ya supone una enorme distancia respecto a cualquier otro tipo de producción industrial, incluso con el mismo concepto de diseño industrial, tal y como lo categorizó el propio Gillo Dorfles en varias de sus publicaciones (Dorfles, 1968, 2004).

A pesar de ello, Lladró presenta desde el punto de vista conceptual y analítico una serie de complejas contradicciones que resultan profundamente enriquecedoras para la teoría artística, ya que su producción nunca ha conseguido ser reconocida como arte por las propias instituciones legitimadoras de este ámbito. No puede ser ignorada aquí la influencia enorme que los textos de teóricos del arte, empezando por Walter Benjamin y siguiendo por el propio Dorfles y su celebrado libro sobre el kitsch (1973), o las posiciones tremendamente influyentes en la concepción del arte durante todo el siglo XX de Clement Greenberg (2002), tendrán en este sentido.

Lladró necesita de esa legitimación artística para que su cerámica se pueda presentar impregnada del aura que, a pesar de todo, sigue vigente y bien viva en el mundo del arte, y que se la supone ausente en productos que hayan sido concebidos bajo técnicas industriales y destinados al consumo masivo. Para Lladró, es suficiente que sean así percibidos por sus clientes, y no tanto por la institución artística, para dotarlos de un valor añadido que les permite ser apreciados como objetos únicos, dignos de residir en las vitrinas y los espacios de privilegio de las clases medias y populares, incluso de determinada clase alta, que no tiene ningún problema en contar entre las piezas de su colección con obras de Miró y con porcelanas de Lladró en plena convivencia. Lladró perfila y construye toda una narrativa, de aparentes contradicciones, pero sólidamente construida,

que funciona a la perfección en el aspecto comercial y que pone en juego concepciones, terminologías y problemáticas de gran importancia.

### **Terminologías, modos de producción y legitimación artística. El papel de la historia del arte como disciplina**

Es el trasfondo de la cuestión legitimadora lo que subyace en la decisión y finalidad coleccionista de una empresa como Lladró, y muy especialmente en las posteriores acciones de creación de exposiciones, presencia en museos, construcción de un museo propio y el reconocimiento oficial de tal museo. Y, finalmente, la vinculación entre las obras pictóricas de ese museo (colección) y la producción industrial de porcelanas de Lladró. Lladró no deja en ningún momento de reclamarse heredera de la tradición artística de la porcelana de escuelas y estilos históricamente consagrados como Sevres, Meissen, Limoges, etc. Y lo hace desde múltiples vías. Por una parte, recurriendo a la propia historia del arte, pero también tratando de presentarse en una línea de continuidad para con la tradición histórica, tanto en la vertiente de la mitificada historia de la porcelana como en el propio valor que el peso de la historia posee.

Lladró, a través del proceso de legitimación de sus piezas, trata de luchar e imponerse a la jerarquía que establece una determinada terminología del mundo del arte. Esta se presenta aparentemente como una dificultad, pero que es aprovechada por la empresa como una contingencia positiva para afianzarse en un mercado y frente a un público que en gran parte acabará percibiendo las porcelanas valencianas del modo perseguido por la empresa. Es decir, Lladró necesita de la existencia de estas jerarquías, que en principio le dejan fuera del propio sistema de las artes, y en ningún caso se mostrará a favor de su desaparición o disolución en nuevos conceptos de arte más integradores, que tratarían de acabar con estas divisiones. Lladró necesita afianzarse, y de hecho así lo hizo –al menos entre sus clientes potenciales–, dentro de la categoría superior, como el arte en porcelana, tal y como el propio Juan Lladró declaró en una entrevista personal:

"Vendemos arte en porcelana, transformado en porcelana, hacemos muchas piezas que se puede decir que son obras de arte". (Lladró, 2009).

Esta necesidad responde, entre otras causas, a los propios modos de producción en que se elaboran las piezas Lladró, ya que, para muchos teóricos del arte, los modos de producción de una obra son, o han sido, determinantes para que esta pueda o no ser incluida dentro de la categoría superior de obra de arte, lo que supone una primera frontera conceptual para los fines de la marca. Obviamente, se trata de una empresa de implantación internacional, con todas las implicaciones que ello tiene, con una producción claramente industrializada y anclada en el capitalismo comercial, pero que insiste en plantear sus productos como piezas artísticas. Más bien necesita hacerlo para tener éxito en su aventura empresarial, lo que genera contradicciones profundas, que afectan al propio sistema de las artes, y en las que es necesario profundizar con más trabajos

teóricos y estudios de caso. Son muchos los teóricos que han vinculado el arte a los modos de producción y han relegado a la producción industrial a un lugar subordinado, regido por diferentes leyes, que lo alejan de su consideración como obra artística. Uno de los más influyentes sería Gillo Dorfles, quien establece algunas de estas diferencias del siguiente modo:

"El concepto de 'producción en serie' se refiere, en efecto, más bien al método productivo, que a la cantidad de objetos producidos, o sea al hecho de que tales objetos estén siempre ideados basándose en su posible iteración. 'Serie', efectivamente, significa posibilidad de reproducción idéntica de un determinado modelo arquetípico, y es precisamente ésta la diferencia substancial que distingue al objeto industrial del artesano, cuya iterabilidad está siempre sujeta a una, por ligera que sea, desviación de la 'norma'." (Dorfles, 1967, p. 217)

Y continúa más adelante:

"Otro equívoco, hoy despreciado, al menos en parte, es el de creer que sea posible una absoluta identificación, desde el punto de vista estético, entre obra de artesanía, artística y producida industrialmente. Actualmente sabemos que cada una de estas categorías debe seguir sus 'leyes' que, sólo en parte, pueden yuxtaponerse." (Dorfles, 1967, p. 219)

Precisamente, en el caso que analizamos –la industria cerámica y de porcelana–, nos encontramos con un tipo de desarrollo industrial que, desde sus orígenes, está a medio camino entre la producción en serie o de fabricación industrial y la labor artesanal, y que incluso se ha convertido en objeto de estudio para la propia historia del arte, especialmente respecto a la porcelana del pasado. Lladró plantea sus producciones como un objeto estético, producido a través de medios industriales y que aprovecha la nueva situación de consumo masivo, creado por la sociedad de masas, para afianzar un producto que remite a un pasado nostálgico, perdido e inexistente, o existente solo en recuerdo romántico. Un objeto asociado, además, a la práctica coleccionista de determinada élite aristocrática del pasado, y que ahora descansa en las vitrinas de las clases medias como reflejo o imitación social anacrónica.

En todo este proceso de complejas relaciones y múltiples bifurcaciones, donde hay obviamente juegos de intereses, la propia historia del arte juega también un papel fundamental ya que, según algunos críticos, esta disciplina ha desarrollado como una de sus funciones la de "clasificar, otorgar un pedigrí a la cultura visual" (Hernández, 1997, p. 157). Son múltiples los estudios que cada vez más van incidiendo en este aspecto y en analizar de qué forma la tradición historiográfica y una política educativa centrada en generar una división entre los conceptos del arte y la artesanía acabarán por generar la actual división y jerarquización de las artes. Citando a Larry Shinner (2004, p. 287):

"En Europa, esta ampliación del modelo del artista versus artesano fue especialmente notable en la creación paralela, por una parte, de escuelas separadas y de museos dedicados a las artes aplicadas o decorativas y, por la otra, la de las academias y los museos de bellas artes."

Lladró no ignorará en absoluto todo esto y tendrá muy presente el papel que la propia historia del arte pudiera tener respecto al posicionamiento jerárquico de sus productos. Y recurrirá en múltiples ocasiones, con mayor o menor éxito, a la propia disciplina y a los historiadores del arte para tratar de afianzar su discurso legitimador y de aproximación al mundo del arte. La mayor parte de las veces por la vía indirecta de su colección pictórica, especialmente en los últimos años.

En el desarrollo de todo este proceso, contará con una historiadora del arte para dirigir la colección y su propio museo, y también con la firma del prestigioso historiador Alfonso E. Pérez Sánchez en los catálogos de su colección pictórica. Asimismo, es destacable la exposición La figura humana en la Colección Lladró (Blaya, Piqueras, y Tarín, 2007), comisariada por la directora del Museo Lladró, con textos de investigadores de prestigio de la propia Universidad de Valencia. Esta muestra convertía la industria de la porcelana, aunque de manera indirecta, en objeto de interés por parte de algunos de aquellos que construyen y definen el arte institucional. Esto no había sido hasta ahora una práctica muy habitual entre los investigadores del arte, lo que demuestra que la práctica coleccionista de obra pictórica por parte de Lladró estaba dando los frutos legitimadores deseados.

Pero incluso hace años, cuando todavía no disponían del instrumento de la propia colección pictórica como elemento de más fácil adhesión y asimilación artística, tratarían de contar con la palabra y los textos de expertos e investigadores de la historia del arte. Es destacable, por inédito y desconocido, el encargo realizado por la empresa a dos relevantes historiadores del arte valencianos, Vicente Aguilera Cerni y Juan Ángel Blasco Carrascosa, para que elaboraran un texto, en referencia a las porcelanas de la marca, que fue redactado y entregado y que jamás fue publicado, y cuyo contenido sigue inédito, entre los archivos de la empresa, tal y como relató en entrevista personal el profesor Juan Ángel Blasco. Este hecho denota especialmente ese interés necesario de la marca hacia el mundo de la historia del arte, precisamente por la fuerte carga legitimadora que la disciplina posee.

### **La colección pictórica Lladró como instrumento de legitimación comercial**

La colección pictórica que Lladró consigue reunir en conjunto es de una importancia patrimonial muy elevada; ello sin contar con las obras de las colecciones privadas de los hermanos Lladró, entre las que se encuentran apreciadas obras de Joaquín Sorolla o espectaculares piezas de uno de sus profesores, Antonio Cortina (Ramon Camps y López Villar, 2003), pero que escapan al análisis de esta investigación por no formar parte de la colección pública de la marca. Uno de los aspectos destacables de toda colección pictórica, muy especialmente de la colección que Lladró

reúne, es el propio valor legitimador de la historia y el peso específicamente histórico que poseen las obras, que impregnan de prestigio la producción Lladró por el simple hecho de vincularla con el pasado. Si las lecturas del pasado tienden a mitificarse, en el caso de las narrativas de la propia porcelana de Lladró se alcanza una mitificación que alcanza un grado extremo.

No es casual que el límite cronológico que abarca la colección pictórica de Lladró empiece en el siglo XV y finalice a principios del siglo XX, evitando la adquisición de cualquier pintura que pudiera relacionarse con las vanguardias artísticas o el arte moderno, cuya estética y esencia romperían por completo con el intento de vincular toda esta tradición pictórica con la porcelana surgida de los hornos de Lladró. La totalidad de las obras que forman parte de la colección son de pintura figurativa, no hay ningún tipo de concesión o referencia hacia la modernidad artística. El arte abstracto está completamente ausente y fuera del interés coleccionista de Lladró, aspecto que responde perfecta y lógicamente al propio universo estético de la marca, totalmente figurativo en el grueso de su producción principal.

Esta labor coleccionista está centrada en el arte del pasado, pero de un pasado que representa históricamente los propios valores ideológicos que emanan de las iconografías de las piezas Lladró, que responden también a la propia ideología y creencias de los hermanos, manifestadas públicamente en múltiples ocasiones. Se trata de las bases de la cultura occidental de raíz cristiana y de determinados valores conservadores, muy presentes en la iconografía cerámica de Lladró, que —en un discurso del todo coherente— estas pinturas acaban de reforzar. De esta forma, los lazos de continuidad que ellos pretenden para con su producción se resuelven de manera más sencilla, además de servir a ese proceso de legitimación, objeto de nuestro análisis.

Figura 1. Portada del catálogo La Colección Lladró



Fuente: Pérez Sánchez (2004).

La colección pictórica, además de servir como argumentación y justificación de una labor conservadora y recuperadora del patrimonio por parte de la marca, con las implicaciones que de ello se derivan, se vincula a la producción de imágenes que Lladró genera, por lo que respecta a la temática, la iconografía e incluso en parte también a la propia estética. Se hila así una asociación visual y temática importante, en el sentido de anclar su propia estética en las raíces de la historia del arte: surge de nuevo la obsesión por estrechar los lazos con el arte institucionalizado. La narrativa visual de las porcelanas de Lladró se nutre, en gran parte, de las imágenes que la propia historia del arte ha generado. Utilizará sobre todo las obras pictóricas como recurso, mucho más que las referencias escultóricas, como pudiera parecer más lógico, especialmente por el mayor reconocimiento social y cultural que las imágenes pictóricas siguen teniendo en comparación con la propia escultura. Su colección pictórica recoge piezas que se inician cronológicamente en el siglo XV, con algunos fragmentos de retablos góticos y de pintura hispano-flamenca. Obras de Joan Reixac, el Mestre d'Artés o el Mestre de la Porciúncula aparecen entre las más destacadas de esta época y pueden visitarse libremente en el actual Museo Lladró.

Figura 2. Pieza de Lladró a imitación de Grupa valenciana de Sorolla



Fuente: elaboración propia.

Otra de las secciones más numerosas e interesantes de esta colección la constituyen las obras de la pintura costumbrista valenciana, en las que Lladró tendrá un especial interés por varios motivos. En primer lugar, la enorme deuda estética, estilística y temática de mucha de la producción cerámica de la marca, que bebe directamente de esta escuela pictórica que se acomoda perfectamente al discurso de la estética Lladró, en el sentido de plantear una visión profundamente idealizada de la vida agrícola. Un modelo pictórico que se remonta en el tiempo y se atribuye al impacto y el éxito que tendrán las pinturas sobre España desplegadas en la Hispanic Society de Nueva York, obra de Joaquín Sorolla (Castañer, 1982, 1998). Aunque Lladró no será, ni mucho menos, el creador ni el responsable de esta imagen idílica y mitificada de lo valenciano asociado a la vida



agrícola en el campo, contribuirá en parte a su consolidación y difusión, siendo muy numerosas las piezas de porcelana que recrean estas imágenes de la Valencia rural, al modo de las pinturas costumbristas, lo que explica el enorme interés de Lladró por adquirir una gran cantidad de obra de esta tradición pictórica.

Porcelanas que remiten directamente a obras de Sorolla, como la famosa Grupa, o Floreal, de Ignacio Pinazo, se cuentan entre las piezas más populares y significativas de la cerámica de Lladró. Pero otras de sus piezas nos llevan hasta las fuentes pictóricas de su propia colección, destacando especialmente el caso de la pintura de Sorolla Jesús en el Tiberíades, que ocupa un lugar destacado en su nuevo museo tanto por su importancia como por su tamaño, y que tendrá su correspondencia en una pieza de porcelana, hilando de esta forma la relación entre la colección y la producción cerámica.

Figura 3. Jesús en el Tiberíades de Sorolla en su versión en porcelana



Fuente: [www.lladro.com](http://www.lladro.com)

Así pues, dentro de la extensa lista de nombres y obras de la pintura valenciana costumbrista, encontramos, formando parte de la colección Lladró, obra de Antonio Cortina y Farinós, Ignacio Pinazo, José Benlliure, Cecilio Plá, Joaquín Sorolla, José Mongrell, Julio Vila Prades, Antonio Fillol Granell, José Segrelles, Juan Bautista Porcar y Víctor Moya. Todo un conjunto de autores y piezas de gran entidad, que reflejan ese especial interés de los Lladró hacia este tipo de pintura.

Todo ello, además, viene reforzado por la propia historia vital y la biografía de los Lladró, directamente vinculada a esa vida agraria valenciana: nacidos en un pueblo de la huerta de Valencia, Almàssera, hijos de agricultores y agricultores ellos mismos en su juventud, son perfectamente conscientes, por lo tanto, de la dureza de esta clase de vida. A pesar de ello, se sentirán más có-

modos en esa idealizada visión romántica de la vida agraria que reflejan estas pinturas y, en definitiva, el grueso de su producción cerámica.

No se detienen aquí las referencias a la pintura valenciana, y abarcan toda la historia del arte, exceptuando la infranqueable frontera estética que para Lladró parece suponer el arte contemporáneo, derivado de las vanguardias artísticas. Una apuesta en este sentido enriquecería la colección y la convertiría en un gran referente, pero por otra parte se desligaría de la pretendida conexión con la propia producción cerámica y su proceso de legitimación y continuidad, tal y como argumentamos en nuestro artículo.

Representantes de la pintura academicista como Vicente López, José Camarón o Mariano Salvador Maella, y una importante colección de obras tanto del Renacimiento como del Barroco, de nuevo con la destacada presencia de autores valencianos, completan el grueso de esta colección pictórica, declarada museo.

Figura 4. Alegoría de las artes de Antonio Cortina



Fuente: Colección Lladró.

De las obras del Renacimiento, destacan especialmente los nombres de la saga familiar más importante de la pintura de esta época en Valencia, Vicent Macip y su hijo Joan de Joanes. Entre los trabajos atribuidos a estos autores o a su taller, encontramos de Vicente Macip una Adoración de los reyes, una pequeña tablilla del Ecce Homo y una representación de Descendimiento y Piedad de Cristo, esta última probablemente en colaboración ya con Joan de Joanes. Del hijo podemos ver en las paredes del Museo Lladró piezas como el tondo de la Sagrada Familia con San Juan, La venida del Espíritu Santo, La Sagrada Familia y las representaciones de San Juan Bautista y San Jerónimo. El Barroco y la pintura tardobarroca tampoco estarán exentos de grandes representantes, la mayoría españoles y especialmente valencianos. Lladró adquirirá para su colección obras de Sánchez Cotán, Juan Ribalta, Vicente Castelló, José de Ribera, Francisco Herrera "El

Viejo", Zurbarán, Jerónimo Jacinto de Espinosa, José Antolínez, Claudio Coello, Valdés Leal, Antonio Palomino, Margarita Caffi y Baldasare de Caro, y algunas piezas de taller o de autor anónimo.

Es de destacar, respecto del proceso de legitimación que la colección pictórica desarrolla para con la producción cerámica de Lladró, el caso de uno de los cuadros de la colección, una obra atribuida al taller del Greco: se trata del lienzo titulado Santiago el Menor. La presencia de una obra del Greco resultaba fundamental para asentar más profundamente la relación entre la colección pictórica, las piezas y la propia estética de Lladró, pero no era fácil encontrar en el mercado una pieza original de este pintor, por lo que en este caso se tuvo que recurrir a una obra menor, de taller, en la que la participación del pintor es mucho más que dudosa (Pérez Sánchez, 2004). No obstante, Lladró no duda en presentar esta pieza como una de sus obras maestras. No es desdeñable este hecho, ya que el estilo que hizo popular una determinada estética Lladró se nutre de las fuentes visuales del Greco, como así lo reconoce habitualmente la propia empresa (Lladró, 1998).

Es por tanto concluyente, tras nuestras argumentaciones, el hecho de que todo el conjunto de la colección pictórica que Lladró ha ido adquiriendo, y que ahora forma el conjunto del Museo Lladró, tiene como finalidad establecer nexos de unión, de filiación, con su propia producción escultórica de porcelana industrial y, muy especialmente, para legitimar su valor artístico.

### **El Museo Lladró**

La finalidad de este proceso coleccionista, iniciado a nivel particular por los hermanos Lladró y asumido después por la propia empresa, será, primero, la creación de la colección museográfica y, finalmente, el reconocimiento oficial como museo de dicha colección. Todo ello, dentro de ese mismo interés en asociar su imagen de marca al mundo del arte institucional.

La creación de un museo propio es una labor que venía gestándose desde hacía mucho tiempo, e incluso se contempló la posibilidad de encargar un edificio nuevo a algún arquitecto prestigioso. Estas primeras pretensiones se fueron finalmente congelando con la llegada de los malos tiempos económicos y el progresivo descenso de las ventas. Finalmente se optó por utilizar uno de los edificios existentes dentro del propio recinto de la llamada Ciudad de la Porcelana: el complejo en el que se sitúan todas las unidades de fabricación y producción, así como las oficinas y almacenes de Lladró, en la localidad de Tavernes Blanques. Se propuso a la historiadora del arte Carmen Tarín para dirigir el nuevo Centro Cultural y Museo Lladró, que tenía como uno de los objetivos fundamentales la muestra y exhibición de la importante colección pictórica que había sido adquirida a través de los años por los hermanos Lladró. Una parte de esta colección se presentó al público en el año 2005, con una gran repercusión en la prensa autonómica.

El objetivo de la colección, y de su exhibición pública a través de la creación de este museo, no es otro que el de la adquisición de un valor social de prestigio. Prestigio de imagen para la empresa y para los propietarios de las obras, que demuestran públicamente que su pasión, amor e interés por el arte no se queda únicamente en el estudio práctico y la elaboración de piezas: los tres fundadores de la marca insisten constantemente en su formación artística, sus clases de dibujo, escultura, etc. Aunque esté fundamentada en origen en un sincero interés de los hermanos Lladró por el arte, esta búsqueda del prestigio desemboca finalmente en toda una estrategia de renombre de la propia marca: la reivindicación de sus productos como elaboraciones artísticas.

No podemos obviar de nuevo la fuerte carga social y cultural que siguen poseyendo los museos, a pesar de los múltiples esfuerzos por dotarlos de nuevos sentidos; intentos que, al menos parcialmente, siguen fracasando. Continúan siendo percibidos como espacios casi sagrados, en ningún caso destinados a todo el mundo –aunque insistan en presentarse así– y vinculados a determinadas aspiraciones sociales. Los museos son presentados como una de las principales vías de acceso a la llamada alta cultura.

"Los museos, y muy en especial los museos de arte, solo son frecuentados por las élites de la economía simbólica y material y por quienes aspiran a formar parte de ellas, como no han dejado de confirmarlo numerosos estudios referentes a la cultura material y visual. Lo cual no debería sorprender a nadie, pues es a ellos a quienes están destinadas y hasta consagradas esas dotaciones culturales." (Darras, 2008, p. 136)

La cita del profesor Darras describe con dureza una parte de esa realidad que son los museos, en relación con sus significados de construcción social. En este contexto, surge la necesidad de Lladró de generar su propio museo ya que sus productos cerámicos –no lo olvidemos– responden a una imitación de la práctica coleccionista de piezas de porcelana de la alta sociedad del siglo XVIII, que las clases medias del siglo XX tratan de emular.

### **Conclusión. El museo como instrumento de legitimación artística de un producto industrial**

A partir de las argumentaciones y hechos expuestos en el artículo, podemos extraer una serie de conclusiones respecto al caso estudiado que pueden ser extrapoladas a contextos más generales. En primer lugar, queda demostrada la forma en la que una empresa industrial y comercial utiliza el museo y el arte, entendidos como institución, con la finalidad de posicionarse de una determinada manera ante el mercado y su público potencial. En el caso estudiado, esto se pone especialmente de manifiesto por la particularidad de que produce objetos cuya función principal es la contemplación estética.

En segundo, que la estrategia consiste en calificar su producto como obra de arte, debido a la idea predominante –incluso entre una parte de los especialistas–, de que existe una jerarquía de objetos artísticos asentada en un proceso histórico iniciado en el siglo XVIII y que sigue muy pre-

sente en la sociedad contemporánea, a pesar de las múltiples revisiones y cuestionamientos surgidos en el pensamiento postmoderno. El hecho de vincular estos productos al mundo del arte refuerza la presencia del aura, necesaria también para aumentar su apreciación y su valor de mercado como objeto único. En este sentido cabe recordar que se trata de un producto elaborado en serie, pero sin renunciar a la filiación con las antiguas reales fábricas de cerámica y porcelana, productoras de objetos aristocráticos en el siglo XVIII.

Finalmente, a través del estudio planteado, se demuestra el gran poder legitimador que las instituciones artísticas, en especial el museo, siguen poseyendo en la formulación de aquellos objetos que deben ser considerados dentro de la categoría artística. Y, en especial, se demuestra la utilización que se hace del mundo del arte y de estas instituciones desde otros ámbitos; en este caso, el ámbito económico, empresarial e industrial.

### Referencias

- Blaya, N., Piqueras, N., y Tarín, C. (2007). *La figura humana en la colección Lladró*. València: Universitat de València.
- Castañer, X. (1982). Regionalismo y sorollismo en el País Valenciano, de 1920 a 1931. *Cimal*, 14, 73-80.
- Castañer, X. (septiembre, 1998). *Algunos aspectos del regionalismo folklórico con un cierto toque kitsch en la pintura valenciana (1900-1950)*. Trabajo presentado en *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI congreso del CEHA*, Valencia, España.
- Darras, B. (2008). Del patrimonio artístico a la ecología de las culturas. La cuestión de la cultura elitista en democracia. En I. Agirre Arriaga (Ed.), *El acceso al patrimonio cultural. Retos y debates* (pp. 119-164): Universidad Pública de Navarra.
- Dorfles, G. (1967). *Símbolo, comunicación y consumo*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (1968). *El diseño industrial y su estética*. Barcelona: Labor.
- Dorfles, G. (1973). *El kitsch. Antología del mal gusto*. Barcelona: Lumen.
- Dorfles, G. (2004). Relaciones e interferencias entre el arte popular y el diseño industrial. In F. Fratini (Ed.), *Arte Moderno Popular* (pp. 50-55). Sevilla: Doble J.
- Greenberg, C. (2002). *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós.
- Hernández, F. (1997). *Educación y cultura visual*. Sevilla: Publicaciones M.C.E.P.
- Lladró. (1998). *La voluntad creadora*. Tavernes Blanques: Lladró Comercial.
- Lladró, J. (23 de julio de 2009). [Comunicación personal]. Copia en posesión de Ricard Ramon Camps.
- Pérez Camps, J. (2001). *Alfonso Blat. El ceramista y su obra*: València Institució Alfons El Magnànim.

Pérez Sánchez, A. (2004). *La colección Lladró*. Valencia: Lladró Comercial.

Ramon Camps, R., y López Villar, L. (2003). La obra de Antonio Cortina y Farinós. En *Antonio Cortina y Farinós* (pp. 23-33). Valencia: Diputación de Valencia.

Shinner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.