

# FULGENCIO GARCÍA, PORCELANAS T'ANG Y LOS ORÍGENES DEL “ESTILO LLADRÓ” EN LA PORCELANA VALENCIANA

*Antonio Ten Ros*

DOI: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.13244.96647>

© Antonio Ten Ros

Juan Lladró le contó directamente al autor por dos veces, con detalles distintos, un 18 y un 25 de mayo de 2017, y sus palabras quedaron grabadas, su versión, de ese momento, del pretendido origen del famoso “estilo Lladró” de los años 70, que configuró la identidad del también llamado “estilo valenciano” en porcelana artística. El canon de este estilo, así se afirma en esta “historia oficial”, sería el “Triste Arlequín”, figura dada oficialmente de alta en los catálogos Lladró en 1969. Según el relato que iba desgranando Juan Lladró en esas conversaciones, todo partió de un viaje de José Lladró a Madrid y a Toledo, “por los años 60”, mientras él iba a Zaragoza y Barcelona a reconocer el mercado. José volvió de Toledo con la idea de crear un nuevo estilo en el que el inconfundible y peculiar universo pictórico de El Greco podía servir de modelo para una nueva estética en porcelana artística.

Dicha nueva estética se materializaría, cuenta Juan Lladró en ese 2017, por la genial mano de su escultor principal, Fulgencio García López, de apodo “Garcieta”, artista académico, titulado en la Escuela Superior de Bellas Artes de Valencia, mediante una exagerada estilización de las figuras, que les diera un aspecto distintivo, alejado de los cánones clásicos, pero conectando con la espiritual inspiración del pintor cretense. Los colores de elección serían los pálidos azules, cremas y grises de las sales metálicas solubles que ya venían utilizando desde principios de los años 60 y que habían conseguido, confesaba, de un libro que habían comprado, titulado “*Técnica de la cerámica*” cuyo autor no recordaba, pero que, con seguridad, es el libro de ese nombre del danés Peder Hald, cuya primera edición española es de Ediciones Omega, de Barcelona, aparecida en 1952.

Las fechas no parecían demasiado precisas en el relato de Juan Lladró, ya a sus 90 años y a casi 60 años de los acontecimientos, pero su referente, el canon del estilo que su mente parecía recordar indubitadamente era, sin duda, el “Triste Arlequín”, lo que situaría así, para él, el florecimiento del estilo a finales de los años 60, cuando ya estaba en funcionamiento su Ciudad de la Porcelana, entre Tavernes Blanques y Alboraya, y miles de figuras salían de sus hornos.

En ese relato de 2017, Juan Lladró explicaba, complacido al contarle, que, a la vuelta de su viaje a Madrid y Toledo, en esa fecha indeterminada, José Lladró pidió a sus hermanos reunirse los tres en el famoso “cónclave” familiar en que se decidía todo, y les propuso la idea de la nueva estética a imponer a sus escultores. Aceptada, fueron los tres al taller de Fulgencio García en Lladró y le pidieron que rehiciera una figura en forma exageradamente estilizada, de entre los estudios que ya estaban en su taller. Tras resistirse, enfatiza Juan Lladró, Fulgencio García escogió un Arlequín y, en dos intentos, creó en barro la desproporcionada figura que contentó a los hermanos.

Aquí termina Juan Lladró su discurso sobre el tema. Pero este relato adolece de algunas incongruencias. La primera tiene que ver con la primera figura en sufrir la “transformación”. Efectivamente, Juan Lladró la identificaba en 2017 con un “Triste Arlequín”, fechado en 1969 y cuya referencia en las bases de datos es #01004558. Pero conociendo la producción de Lladró, las incongruencias se convierten en motivos de reflexión. 1969 es una fecha mucho más tardía de la que consta en otras figuras de Lladró que presentan estéticas parecidas y, como mostraremos en este trabajo, desde 1965 las de otra marca exterior a Lladró, precisamente la que aquí nos interesa. En las bases de datos de Lladró también consta una figura llamada “Arlequín descansando”, con número de serie Lladró #01011332. Quizá Juan Lladró se referiría a esta figura, de fecha de salida 1965, es decir, esculpida antes o a principios de esa fecha, teniendo en cuenta el largo proceso de transformación de la escultura en porcelana para la venta, y de retirada 1969.

Ello situaría el famoso viaje de José Lladró en la primera mitad de los años 60, lo que sería más compatible con otras evidencias. La estética elongada, unida a la decoración con los reconocibles tonos pálidos en cremas, grises y azules y al proceso de monococción, era ya desde esa temprana época un referente estilístico de más de uno de los escultores de Lladró. En efecto, las figuras Lladró, que en los años 50 tenían aún un estilo y decoración clásicos, en la línea de la porcelana europea y de las fábricas de su entorno, como “Cerámicas Hispania”, de Manises, que produce figuras desde 1943, y “Porcelana Nalda”, de Almacera desde 1947, van adquiriendo nuevas estéticas entrados los 60. A partir de 1969, casi todas las marcas seguirían en mayor o menor medida la corriente. Un breve repaso iconográfico, especialmente por la obra del principal escultor de Lladró, Fulgencio García, será suficientemente ilustrativo del paso del clasicismo europeo a nuevas experiencias.



Figura 1. Lladró. Niño flautista.  
Fulgencio García, 1956.



Figura 2. Lladró. Pastora con rebaño.  
Fulgencio García, 1956.



Figura 3. Lladró. Ballet.  
Fulgencio García, 1957,



Figura 4. Lladró. Valenciana.  
Fulgencio García, 1957.



Figura 5. Lladró. Dama y Cupido.  
Fulgencio García, 1957.



Figura 6. Lladró. Niños con uvas.  
Fulgencio García, 1958.



Figura 7. Lladró. Hawaiana.  
Fulgencio García, 1959.



Figura 8. Lladró. Escena romántica.  
Fulgencio García, 1960.

Estas figuras entran aún dentro de los cánones clásicos, más o menos modernizadas estéticamente. Sin embargo, desde principios de los 60, las figuras de Fulgencio García comienzan a desproporcionarse en la vía anteriormente mencionada. Desde 1961, e incluso desde 1960 si no es otro error de alguna base de datos, encontramos ya ejemplos documentados de la “nueva estética”, todavía entremezclados con figuras de corte completamente clásico:





Figura 9. Lladró. Arlequín y Colombina. Fulgencio García, 1961.



Figura 10. Lladró. Pastor griego. Fulgencio García, 1962.



Figura 11. Lladró. Valenciana. Fulgencio García, 1963.

El escorzo de la espalda, uno de sus iconos, con una inclinación poco natural pero muy efectista y que denota movimiento y dinamismo, comienza a marcarse con rotundidad.



Junto a estas figuras, siguen apareciendo también obras de los primeros escultores de Lladró, escultores locales como Amparo Amador o Antonio Arnal, que aún no muestran indicios de elongación junto a los tonos pastel ya comunes desde 1959 o 1960.



Figura 12. Lladró. Niña valenciana con cántaro. Amparo Amador. 1963.

Si las bases de datos consultadas son fiables, y a pesar de esos posibles errores e incongruencias en el fechado de alguna figura, ya desde 1963, y francamente en 1965, aparecen figuras firmadas por Fulgencio García para Lladró en que el artista deja libre su escultura elongada. Podemos afirmar con certeza que justo en ese lapso entre 1963 y 1965, y la fecha es significativa para los acontecimientos posteriores, el desproporcionado modelaje de las figuras ha sido integrado en el universo artístico personal de Garcíeta y este no pone reparos a utilizarlo como recurso estético.



Figura 13. Lladró. Niña cuidando gansos. Fulgencio García. 1965.

Las bases de datos de ese 1965, una fecha clave, muestran efectivamente. entre sus muchas figuras elongadas, aquella primera versión de su “Arlequín descansando”, visiblemente con muy exageradas, deformes, desproporciones.



Figura 14. Lladró. Arlequín descansando, Fulgencio García, 1965. Como existen diversas versiones en mate y en brillo de esta figura, en las bases de datos constan fechas desde 1965 a 1972 como las de su inclusión en los catálogos Lladró.

También comienzan a aparecer, entre 1963 y 1965, obras, tanto clásicas como también ya exageradamente elongadas, de un joven escultor de Totana (Murcia), llamado Antonio Ruiz, hasta ese momento muy poco conocido, pero que tendrá un destacado papel en nuestra historia. Antonio Ruiz, que en alguna base de datos es llamado “Alfredo Ruiz”, se va a convertir en el alter-ego y la sombra artística de Fulgencio García, hasta el punto de identificarse tanto como para hacer dudosa, incluso para el especialista, la adscripción de alguna figura a uno u otro escultor.



Figura 15. Lladró. Niño y toro.  
Antonio Ruiz, 1963.



Figura 16. Lladró. Aldeana hebrea.  
Antonio Ruiz, 1965.

Pero, a partir de 1965, algo importante cambia en Lladró. Todavía aparece alguna figura de Amparo Amador y Antonio Arnal. Pero, sobre todo, aparecen obras de nuevos escultores Lladró. El primero y principal es el conocido escultor fallero Juan Huerta Gasset, perteneciente a una muy conocida saga de artistas de Manises cuyo más conspicuo personaje es su padre, el famoso ceramista Juan Bautista Huerta Aviñó.

Además de él encontramos obras de dos personajes también importantes para la temprana historia de Lladró: “los Julios”: Julio Fernández y Julio Ruiz, que se orientarán luego más a los objetos y a la decoración que a la escultura de figuras. Progresivamente, desde 1966 entran en Lladró otros cuatro escultores: Vicente Martínez, Salvador Furió, Salvador Debón, también artistas falleros, y Francisco Catalá, que llega a Lladró desde Nalda.

Pero Fulgencio García prácticamente se ha desvanecido. Las nuevas obras del más importante escultor de Lladró, nueve aún en 1965, muy posiblemente producidas anteriormente porque en 1964 solo consta una suya, frente a seis en 1963, desaparecen de los catálogos y bases de datos de Lladró.

Es cierto que en 1966 constan dos figuras suyas, por cero en 1967 y dos en 1968. Pero esos originales, algunos de notable complejidad, con toda seguridad también habían sido esculpidos en años anteriores y conservados en los estudios artísticos de Lladró.



Figura 17. Lladró. Alegoría.  
Julio Fernández, 1965.



Figura 18. Lladró. Monaguillos.  
Juan Huerta, 1968.



## UNA HISTORIA TRUCULENTA

¿Qué había pasado? Es en este punto cuando nos dan algunas pistas las historias publicadas, muchos años después, por los hermanos Vicente y José Lladró, y el testimonio de Juan Lladró ante su biógrafo Vicente L. Simó Santonja, además de las conversaciones sostenidas por el autor con el propio Juan Lladró.

José Lladró en el capítulo 12, que titula significativamente “**Un conflicto providencial**”, de su libro *Pasajero de la Vida* (2002), pag. 95, detalla su relato de las circunstancias que envolvieron el grave conflicto de Lladró con una empresa cuyo nombre significativamente no cita.

Relata José, en el capítulo mencionado de su libro:

*«A mediados de los 60, y de un modo escalonado, dos escultores y un químico nos abandonaron, y con la ayuda de un socio capitalista montaron una fábrica en Chirivella, una localidad cercana a Manises*

*Esto supuso para nosotros una auténtica tragedia porque con aquellos dos escultores habíamos sentado las bases de nuestra industria. Con ellos se iba gran parte de nuestro saber hacer y tanto nuestra estilo como nuestra técnica quedaban fuera de control...*

*...copiaban nuestros modelos, los vulgarizaban y, bajo una marca propia, llenaban el entorno de nuestros puntos de venta de productos similares a los que nosotros hacíamos...*

*...Empezamos a hacer un producto muy competitivo y a ofrecérselo a sus clientes... El caso era no dejar crecer de ningún modo a quienes no solo nos copiaban los modelos sino que también trataban de imitar nuestros procedimientos técnicos...*

*Para no comprometer la marca Lladró actuábamos bajo otro nombre: **Rosal**. Montamos una fábrica justo al lado de la suya y desde allí no solamente les hacíamos la competencia... sino que también tratábamos de capitalizar el personal que ellos formaban... Con estos procedimientos tan poco ortodoxos como necesarios íbamos ganando una batalla muy difícil...*

*Al cabo de cuatro o cinco años nuestros antiguos colaboradores estaban en una situación desesperada y llegaron incluso a amenazarnos con difundir todos los secretos de fabricación que se habían llevado consigo...*

*Nos llevaron a juicio... El juez falló a nuestro favor. Entonces aceptamos dialogar con nuestros ex colaboradores: compramos su parte del negocio y les volvimos a ofrecer un puesto de trabajo.*

*Aquella empresa resultó muy poco interesante para nosotros, y cerró poco tiempo después...*

*Nosotros convertimos Rosal... en el germen de lo que hoy es **Nao**, nuestra segunda marca.»*

Por su parte, Vicente Lladró, el más joven de los tres hermanos Lladró, cuenta, en el capítulo IX, página 78, su libro *Así lo he vivido* (2010, 3ª ed. 2018), titulado “**Una batalla decisiva**”, su versión de esa extraña historia, que concierne a nuestro objeto de varias maneras.

Dice Vicente Lladró:

*«Al principio, durante bastante tiempo, tuvimos un solo escultor, y poco después entró uno nuevo... A partir de unas cifras que malinterpretó, el escultor más joven llegó a la conclusión de que ellos solos podían ganar lo que ganábamos los tres hermanos. Este escultor arrastró al más veterano que era una bellísima persona, y junto a un tercer señor de Chirivella, que puso el capital aunque de capitalista tenía menos de lo que decía, acabaron montando una fábrica allí. A estos tres se unió otra persona, un gerente, y se dedicaron a imitar los modelos nuestros que más éxito tenían en el mercado...*

*La cosa se puso bastante fea porque ellos habían nacido en las entrañas de nuestro propio negocio y suponían una amenaza muy fuerte. Entonces, a mi hermano José se le ocurrió la idea de montar otra fábrica en Chirivella y desde allí fabricar las piezas que ellos nos imitaban y venderlas más*

*baratas... Rápidamente nos pusimos a fabricar las figuras que ellos imitaban, pagando unos salarios muy elevados...*

*La estrategia duró dos o tres años. Al final acabamos en los tribunales... Su marca se llamaba **Tang**. Los escultores tuvieron que volver a trabajar para nosotros...*

*Pero con aquella victoria vino aparejado un problema. Decidimos conservar las dos fábricas y las dos marcas, la que había sido nuestra competencia y la nuestra. Pero el otro socio, el capitalista de Tang no quería seguir pagando los mismos sueldos que nosotros estábamos pagando...»*

En el capítulo XIII del libro (desde la página 113), titulado “**Los directivos externos**”, Vicente retoma la historia y desvela, con gran enfado, una información impactante sobre un gerente de Lladró, impuesto por su hermano José, el mismo que su hermano Juan Lladró cuenta que coincidió por casualidad con José, siendo gerente de T’ANG, en un viaje de un día a Madrid, a la ida y a la vuelta, y que debió debió hechizar a José con su encanto personal y profesional. Continúa Vicente:

*«Cuando ganamos la batalla a **Tang**, mi hermano José fichó al gerente de dicha empresa. Que recuperáramos a los escultores se entiende porque, por un lado ellos quedaron endeudados y, por otro, eran un activo muy importante y aprovechable... Lo que no tenía sentido era fichar al instigador de todo aquel follón, que casi nos lleva a la ruina, un hombre que ya por entonces arrastraba una reputación bastante dudosa...*

*Esta persona se vino a Lladró nada menos que de gerente... Para mi hermano José, todo lo que este hombre hacía era correcto. Y yo sabía que no era así.*

*... Resulta que el espabilado en cuestión cogía los talones nominativos de los distintos representantes y los ingresaba en un paraíso fiscal, en una cuenta secreta. Una vez en esa cuenta, él, solo con su firma, podía tener acceso al dinero... Al final, tras unas discusiones con su abogado, lo arreglamos. El dinero se devolvió, pero no a la empresa, sino a cuenta de obras benéficas y culturales...»*

Juan Lladró, por su parte, en el libro *La empresa de ser hombre en Juan Lladró* (2010), firmado por Vicente L. Simó Santonja, en el que también recorre a modo de preguntas y respuestas la historia de Lladró, no hace referencia directa a T’ANG ni a este episodio, aunque en su conversación de 4 de mayo de 2017, grabada, con el autor, cuenta que Fulgencio García afirmó, ante los representantes comerciales de los productos Lladró, que esa empresa se iba a hundir porque “los escultores somos nosotros”, y que también el “químico”, Pucilowski, se marchaba a T’ANG. Aún añadió Juan Lladró algún comentario sobre los problemas con los juzgados para regodearse coloquialmente, con castizas y aquí irreproducibles expresiones, de su victoria y del modo humillante en que volvieron Fulgencio García y Pucilovski a Lladró.

Vicente y José Lladró enfatizan, como hemos visto, diferentes detalles parciales, que se completan unos a otros. Sus historias del suceso se imbrican con la de Juan Lladró y por estas y otras fuentes orales directas les hemos podido asignar nombres al resto de personajes citados. Las afirmaciones de Vicente Lladró sobre las irregularidades de su gerente, quizá lo más grave, nunca se sustanciaron judicialmente, porque hubieran implicado también a los Lladró, y por tanto, al identificar su nombre, deben quedar como meras conjeturas de su ya fallecido autor.

Esta rocambolesca historia muestra por sí sola que el principio de los años 60 del siglo XX es una época agitada en el mundo de la porcelana valenciana, en la que el referente es, inevitablemente, la porcelana Lladró y su fulgurante expansión.

Ya en 1958, los hermanos Lladró abandonaron sus precarias instalaciones de Almácer y ubicaron sus estudios y talleres en la planta baja de la casa de la esposa de José, en Tavernes Blanques, y en una nave que construyeron frente a ella, recayente a la antigua carretera de Barcelona, que fueron

ampliando en terrenos adjuntos, y donde todavía está un centro de investigación y formación de Lladró.

Desde entonces, su evolución fue una carrera acelerada en pos del éxito y el reconocimiento internacional. Sus triunfos iniciales, frente a marcas más consolidadas como Cerámicas Hispania, de Manises, y la sección artística de la “Fábrica de Porcelana y Refractarios Víctor de Nalda”, también de Almacera, en la que ellos trabajaron desde 1947 a 1953, residió en su capacidad para hacer, al principio, porcelana sencilla y barata, y acertar el momento en que las sociedades española y americana estaban surgiendo del ambiente opresivo de la posguerra y comenzaban a tener capacidad de compra de pequeños bienes suntuarios como las figuritas de porcelana de bajo precio.

Juan Lladró también ha contado en alguna de sus entrevistas y al autor en persona, y así en efecto lo hemos recogido en anteriores estudios, que la base de su éxito reside en que tres o cuatro años después de su establecimiento como fabricantes independientes, desde 1953, y fundamentalmente por razones económicas, desarrollaron un proceso de producción de figuras de porcelana apoyado en tres patas complementarias. Desde 1954 disponían ya de un horno capaz de alcanzar los cerca de 1300 °C necesarios para cocer la pasta de porcelana, pero a un alto coste en combustible, primero leña y monte bajo, y luego fuel. Producir figuras a bajo coste requería reducir en lo posible los tradicionales tres o cuatro pasos por los hornos que requería la técnica tradicional europea, a uno.

Ya conocían la técnica de la monococción. La habían visto usar en la sección industrial de Nalda para producir aisladores eléctricos e incluso algunas figuritas. También conocían los esmaltes de alta temperatura, sales metálicas solubles en agua o glicerina, aplicadas a las piezas “en crudo”, que tenían la limitación citada de que proporcionaban una gama de colores reducida y mayoritariamente de tonos pálidos. Al salir de Nalda y enfrentarse, con un horno en el patio de su casa de Almacera, prácticamente sin medios económicos, primero a la producción de florecillas de cerámica para lámparas y luego a la producción de porcelana, hubieron de agudizar el ingenio, tomando de donde podían las ideas para abaratar el proceso.

Sus primeras figuras siguen todavía, como hemos visto, los estilos clásicos de la porcelana europea y apuestan por la técnica del tul porcelánico para vestir sus figuritas, decoradas con los vivos colores obtenidos de esmaltes con base de óxidos metálicos, como hemos visto en figura anteriores o en esta otra de Amparo Amador:

Figura 19. Lladró. Vanidad. Amparo Amador., 1957.

Las empleadas de los Lladró, voluntariosas jóvenes sin formación, de Alboraya y Almacera, que así conseguían su primer empleo, se convirtieron en auténticas virtuosas del tul. Sentadas en una mesa de comedor junto a José Lladró, que las guiaba, hacían rápidamente los intrincados pliegues de cualquier vestido en tul que les pidiese, superando, decían, incluso la perfección del clásico estilo de Dresden.





Su criterio guía era que salieran baratas, con poca inversión y por tanto sin tensionar su escasa liquidez económica, pero vistosas. En este camino encontraron el apoyo de algunas personas de relevancia en Valencia, entre las que José Lladró, en su libro *El legado de Lladró*, (pag. 26-28), cita como decisiva a la que llama “Doña Consuelo Suay”, coleccionista de porcelana europea, esposa de Arturo Suay, “alcalde de Valencia” antes de la guerra, que visitó su pequeña fábrica aconsejada por su propia peluquera, Amparo, prima de los Lladró. Así consiguieron ir vendiendo su escasa producción, que llevaban en moto a las tiendas, incluso a una propia en Valencia, que abrieron en 1956, “para conocer el mercado”, y capitalizando su empresa. Consuelo Suay se convirtió en una eficaz propagandista de sus creaciones entre sus amistades de Valencia y en un centro de relaciones públicas que los hermanos aprovecharon bien.

El traslado de 1958, a Tavernes Blanques, les proporcionó por fin el espacio para ubicar hornos más profesionales y contratar técnicos especializados. Pero la técnica tradicional europea seguía teniendo costes elevados, tanto en materiales como en combustible. Comenzaron pues a producir pequeñas figuras, sencillas esculturas de base, muy fáciles de despiezar y remontar; decoradas en una sola aplicación, y en un solo paso por hornos. Con apenas 50.000 pesetas de capital, procedentes de la venta de unos campos, con la magia de Fulgencio García, que entendió su filosofía comercial y posibilidades económicas, y con el polaco Adolfo Pucilovski a cargo de las pastas y esmaltes, con Vicente Lladró como jefe de moldes, y la treintena de jóvenes mujeres expertas en modelar sobre todo los vestidos de tul y hacer cualquier cometido en la empresa, los Lladró consiguieron producir a finales de los años 50 porcelanas de buena calidad y, según afirman, con un bajo porcentaje de descartes debido a fallos en la cocción. Sus “secretos de fabricación” iban quedando en manos de colaboradores cada vez más numerosos.

En 1960 ya exportan a Canadá y Estados Unidos, introduciendo la mención “Made in Spain” en sus marcas grabadas, y se asocian a emprendedores de este último país. Su casi inesperado éxito en América, que llegó a absorber más de las tres cuartas partes del negocio, en lo que aquí nos interesa, fue lo que propició que otros emprendedores, viendo el negocio en ciernes, se lanzaran a competir con Lladró. Había comenzado la edad de oro de la porcelana valenciana.

Pero los hermanos Lladró, astutos comerciantes, estudiosos y conocedores del mercado y ya en una situación económica más desahogada, estaban muy atentos a la aparición de esas empresas de la competencia. Por eso, cuando se llevaron la sorpresa de que dos de los puntales de su empresa iban a abandonarles llevándose sus “secretos”, elaboraron rápidamente sus planes para imposibilitar la consolidación de marcas que pudieran atacar lo que ya consideraban “su mercado”.

Entre todas, T’ANG fue la más preocupante, pero también se enfrentaron en los tribunales a marcas del entorno de Manises como Tengra, de Salvador Ten Granell, Palés, de Enrique Palés y su hermano, a y a cinco o seis más, rápidamente surgidas al calor de la expectativa de buenos negocios.

Los Lladró no solo tuvieron problemas en los tribunales como los que citan con T’ANG por la autoría de las figuras, con Fulgencio García utilizando ideas desarrolladas en su época en Lladró e inspirándose en otras para dar a sus creaciones apariencias semejantes a las que los nuevos escultores de Lladró creaban sobre sus originales. Considerando que “sus” colores y el procedimiento de decoración con “sus” esmaltes de alta temperatura, que permitía decorar las figuras en un único paso por los hornos, eran prácticamente invención suya, se lanzaron a patentarlos para impedir que los usara la competencia. Suponiendo acertadamente que la Oficina de Patentes española no estaba suficientemente informada de las complejidades técnicas de la decoración en porcelana, solicitaron pues la patente de su procedimiento de decoración con sales, y la obtuvieron. Inmediatamente llevaron a los tribunales a las empresas que usaban ese mismo procedimiento, para que cesaran de utilizarlo y detuvieran su producción y comercialización.

Estas empresas iniciaron a su vez un procedimiento de oposición para demostrar que los procesos y colores en cuestión eran ya universalmente conocidos y, por tanto, no susceptibles de patente. En su argumentación se apoyaron en la Escuela de Cerámica de Manises, que aportó a la causa el libro del francés Marc L'Archevêque *Fabrication Industrielle des porcelaines*, de 1921, en que estaban ya bien descritos.



Figuras 20,21. Tengra. Salvador Ten Granell, con el saber del tejido técnico de Manises detrás, hizo una apuesta arriesgada por la excelencia, con figuras de gran tamaño. No conocemos todavía los nombres de sus escultores, pero sus “químicos” demostraron un considerable dominio de la decoración con sales, que sin duda debió preocupar a los Lladró. Durante meses consiguieron pararle la producción.

Esta vez, al final, los Lladró perdieron el pleito. Se les revocó la patente y la técnica de decoración con sales metálicas solubles, aplicables en crudo y susceptibles de dar buenos resultados en un solo paso por los hornos, a alta temperatura, pudo aplicarse sin limitaciones.

Pero la principal repercusión del fallo, seguido con interés por la industria, fue que todavía más emprendedores se lanzaron al negocio de vender porcelana artística “valenciana”, con esas técnicas y esa apariencia, en Europa pero sobre todo en Estados Unidos, el mercado que los Lladró, eso sí, habían revelado como el de mayor potencial. Y ahí se encontraron a los hermanos Lladró preparados y ya con considerable músculo financiero y comercial.

## LA HISTORIA DE T'ANG

Además de los hermanos Lladró y de sus escultores de primera época, hora es ya de revelar, además de los ya citados, los nombres que se esconden tras la truculenta historia: El “socio capitalista” de T'ANG no era otro que Salvador Roca Ramón, rico empresario, dueño de “Bronces Rocalba” junto a Salvador Villalba. El “escultor veterano que era una bellísima persona” era, naturalmente, Fulgencio García López, antiguo escultor para Nalda e Hispania y que, desde 1954, se había convertido en el principal creador de la estética que buscaban los Lladró. El “escultor más joven” era el citado Antonio Ruiz, el escultor de Totana, Murcia, el primero al que tentaron con una participación en la empresa. El “gerente” era, con casi total seguridad, José Luís Benavent Ávila, luego todopoderoso director general de Lladró hasta 1974, de donde saldría en traumáticas circunstancias. Como comentaremos luego, ese mismo año Benavent montó Porcelanas REX, en Turís, donde quiso repetir la jugada de T'ANG. Por fin, el “químico” a quien alude José Lladró es el ya citado Adolfo Pucilovski, el ingeniero cerámico polaco, casado con una valenciana, que introdujo profesionalmente a los Lladró en el difícil mundo de las pastas porcelánicas y los esmaltes de alta temperatura y los liberó en buena medida de la dependencia absoluta de los proveedores profesionales que habían padecido.

Porcelanas T'ANG inicia efectivamente su aventura empresarial en 1965, en Chirivella, en una nave a la salida de Chirivella hacia Torrente. Fiando su éxito en Fulgencio García en la parte artística y en Adolfo Pucilovski en los secretos de la parte técnica, empieza haciendo importantes y ambiciosas figuras destinadas al mercado español e identificadas, al principio, con una simple etiqueta adhesiva con el nombre de la marca y sin ninguna mención en inglés.

No disponemos de registros ni catálogos que nos permitan fecharlas con más precisión que la de situarlas en el intervalo entre los años de 1965 a 1968, o 69 si se cuenta la última etapa, ya de propiedad total de Lladró, en que todavía sigue parcialmente activa. Su dificultad escultórica y técnica es muy dispar. Como veremos, hay figuras excepcionales, de gran tamaño, obras maestras de Fulgencio García, complejas de esculpir, despiezar en decenas de moldes, remontar, repasar, decorar y cocer. Hay otras muy elementales, pequeñas y baratas, prácticamente salidas de un único molde.

Todas las que conocemos están, sin excepción, decoradas con los tonos pastel en mate y en brillo, que popularizaría Lladró en todo el mundo. Muchas de esas esculturas de Fulgencio García las veremos aparecer, pero desde 1969, con las marcas Lladró o Nao. Dadas las dificultades que padeció la empresa, provocadas por las maniobras de los hermanos Lladró, con Vicente Lladró como martillo ejecutor, cabe suponer que su complejidad y coste de producción debieron ir reduciéndose para abaratar lo más posible el producto y poder competir, y ello debe reflejarse en su calidad artística y espectacularidad.

Varias de las figuras que hemos reconocido como de T'ANG no presentan marcas grabadas o impresas. Al principio se identificaron con una simple etiqueta de papel plateado o dorado pegada en su frontal. Con el tiempo y las manipulaciones, muchas debieron dejar a la figura sin marca visible. Cuando comenzaron a exportar a Estados Unidos, aparecieron las menciones “Made in Spain” y “Hand made in Spain”, grabadas en la base con más o menos fortuna.

Posteriormente encontramos ya la conocida marca “T'ANG” grabada en la base de porcelana cruda, también una característica marca azul impresa, con la leyenda “Made in Spain” en dos líneas y, por fin, el escudo azul con la marca “T'ANG S.L.”. Unas cuantas figuras llevan combinaciones de esas marcas, tanto grabadas como impresas. Aunque su orden de aparición puede coincidir con el aquí seguido, no tenemos ninguna constancia de la certeza de esta presunción, aunque dada la corta duración de la empresa, los desfases temporales son poco significativos.



La adscripción a Fulgencio García, como hemos indicado y también veremos, se sustenta en primer lugar en la existencia de figuras idénticas o muy semejantes marcadas como Rosal, Nao y Lladró e identificadas en las bases de datos de Lladró, que poseen mención de escultores. En otros casos, se hace uso de figuras y detalles parciales coincidentes con otras de ese escultor, como el perro en una postura característica que aparece en otras figuras bien documentadas o los gatos en brazos de alguna joven.

Por fin, en ausencia de estas particularidades, diversas figuras presentan algunos de los iconos característicos de Fulgencio García: las posturas y escorzos muy característicos de los modelos; la forma libre y suelta de brazos y manos, con dedos mayoritariamente exentos, una marca de calidad de la que presumía el escultor y exigía mucho a sus técnicos; los vestidos semejantes en muchas de sus figuras; las columnas, otra de sus obsesiones, y los patos y ocas, presentes en muchas figuras y de forma claramente reciclada entre unas y otras de estas.

Por fin, las figuras de Fulgencio García para T'ANG, y también para las otras marcas con que colaboró, tienen una característica reconocible por el espectador avisado: Cuando puede dejarlas libres y no está constreñido por intereses comerciales, sus figuras están en posturas y con expresiones que denotan movimiento, a diferencia de los “posados estáticos” de tantas figuras de porcelana de muchas marcas.

Fulgencio García siempre intentó captar el tiempo y su evolución con la escenografía de sus figuras. Ya disponía de varios iconos que hacían reconocible su obra, como los tocones de árbol en que sentaba sus personajes. Con el tiempo iría añadiendo más iconos, como su dominio del viento, en ropas y pelo, que aún no están muy presentes en las figuras para T'ANG y que irán apareciendo en Lladró y, posteriormente, en REX y otras marcas con que colaboró puntualmente. El viento es una secreta obsesión para Fulgencio García y, cuando puede y el motivo lo permite, aprovecha las telas, las pamelas y sombreros, y las guedejas de la cabellera femenina para poner espectacularmente de manifiesto sus efectos. El viento imprime un dinamismo a su escultura que se contrapone a las poses estáticas de otros escultores, en porcelana o en cualquier materia.

En este contexto surge el problema ya apuntado: el ya conocido escultor Antonio Ruiz, el que le convenció de abandonar Lladró y pasar a T'ANG, se convirtió casi en su doble escultórico. Viendo las figuras a él atribuidas en las bases de datos de Lladró, se percibe claramente su consciente esfuerzo de identificación con el estilo del maestro y algunos de sus iconos. Ello hace difícil, en ausencia de originales iguales con las marcas Nao o Lladró, afirmar categóricamente a quien pertenece la mano en algunas figuras. El propio problema proporciona una solución: cuando ello ocurre, el estilo es inconfundiblemente de Fulgencio García, por más que las manos hayan podido ser de Antonio Ruiz, y así debe entenderse: la estética T'ANG es puro Garcíeta.

Antonio Ruiz hizo toda su carrera, efectivamente a la sombra de Fulgencio García, desde que entró como “joven escultor” a Lladró hacia 1963. Con él los abandonó en 1965. Con él volvió a Lladró en 1969. Con él volvería a abandonar Lladró en 1975 cuando Fulgencio García pasó a convertirse en escultor principal de REX, de Turís, también de la mano de José Luís Benavent Ávila. Tras una breve aventura en su pueblo, Totana, con su marca “RuiZart”, volvería solo a Lladró cuando el maestro dejó REX y fundó su marca propia, llamada “Quart-5”, hacia 1980. Tras el cierre de esta, que apenas duró tres años, hasta 1983, Fulgencio García volvió definitivamente a Lladró y allí se reencontró Ruiz con él.

Cabe por tanto tener en cuenta que la atribución que hacemos de una figura dudosa a Fulgencio García, podría también hacerse a Antonio Ruiz, sin violentar demasiado el fondo del asunto. Antonio Ruiz copia, hasta entrados los 80, los temas, iconos y el ya desfalleciente “estilo valenciano” escultórico y decorativo del maestro, que había vuelto a un maduro clasicismo. Ruiz

evolucionará con más lentitud. Incluso en las figuras que firma para Lladró hasta bien tarde, y que así identificamos, hasta exagera la deformación. La completa falta de documentos al respecto, y la desaparición de los protagonistas no permite, en rigor, ir más allá en el tema de atribuciones.

La contemplación de la producción de T'ANG entre 1965 y 1969 encierra otra sorpresa, que constituye el núcleo de la aportación de este trabajo a la historia de la porcelana valenciana.

Ya hemos hablado de la leyenda del pretendido viaje iniciático a la obra de El Greco que realizó José Lladró a Madrid. Las contadas historias, breves, superficiales y fragmentarias, de la porcelana valenciana de la segunda mitad del siglo XX, recogen la leyenda, difundida por los Lladró, sin duda grata a sus oídos y a su conveniencia, y a la que debieron ir otorgando creciente grado de verosimilitud y adornando con el tiempo.

Por tanto, los propios hermanos Lladró atribuyen el “estilo Lladró” y la estética de la “porcelana valenciana”, exclusivamente a la producción de Lladró de entrados los años 60, los 70 y principios de los 80. Para algunos aficionados poco avisados, T'ANG queda erróneamente clasificada, y casi sin importancia, como “una de las primeras marcas de Lladró” y así se escribe en muchos sitios.

Sin embargo, del repaso hecho año tras año de los orígenes de la estética que los Lladró imprimieron a sus figuras hasta 1968 al menos, no se desprende que la historia de la apariencia elongada de las figuras Lladró para su propia marca principal, aún teniendo partes de cierto, fuera exactamente tal como la contaban oralmente José y Vicente, y también Juan en su vejez.

En el libro editado por Lladró y titulado *La voluntad creadora* (1998), Juan Lladró cuenta otra versión de la historia de aquella primera trayectoria estética: Dice en las página 34-35:

*“Las piezas que nosotros elaborábamos al comienzo pertenecen a la tradición de las figuras de la porcelana europea, pero ya entonces intentábamos realizar algo más moderno, más innovador, dentro de la tendencia de las formas rectas que hizo su aparición en los años 50. Llevamos a cabo dos o tres modelos que no gustaron y finalmente conseguimos acertar con un arlequín **un tanto picassiano**, al que dimos forma muy alargada. Recuerdo que a García, nuestro colaborador, le gustaban las formas orondas y le costó mucho entender lo que queríamos, pero por fin modeló una pieza muy estilizada, aparentemente desproporcionada pero con una gran sensibilidad. Al principio nuestros clientes dudaban, no sabían si las figuras iban a gustar al público, pronto se vio que sí”.*

Por fin, en el libro, ya citado, de Simó Santonja, de 2010, página 121, aún hay otra versión ligera pero significativamente diferente, que Simó pone en las propias palabras de Juan Lladró:

*Al principio empezamos con figuras clásicas ornamentadas con tul, pastorcitas y los llamados “camisones”, pero fuimos investigando y arriesgando, pasando a otras cosas hasta que fijamos un estilo propio, el **estilo Lladró**, cuyo más claro ejemplo sería la pieza TRISTE ARLEQUÍN, un arlequín con cierto **aire picassiano**, seguido por el también súper conocido QUIJOTE, que recuerda las **pinturas de El Greco**, vigente a fecha de hoy en nuestro catálogo. Ambas piezas se convirtieron en un claro exponente de una forma de modelar alargada que alcanzó un éxito sin precedentes, conocido en el mundo de la porcelana como el **estilo Lladró**.*



Figura 22. Lladró. Virgen.  
Fulgencio García. 1958.

Ciertamente, alguna figura excepcional de Fulgencio García de finales de los años 50 y principios de los 60 presenta en parte esta característica, como una aislada “Virgen”, fechada en 1958, y alguna otra, sorprendente, fechada en 1960 y que debe ser un error de la base de datos. Pero es a partir de 1965, con el “Arlequín recostado”, si esa es la fecha real, cuando en Lladró se comienza a reconocer un valor a la “nueva estética”, que se iba a difundir por T’ANG y que sus marcas Rosal y Nao, surgidas para copiar a Garcieta ampliarán a trompicones. Las consideradas “figuras canónicas” del estilo son más tardías, cuando Fulgencio García ya había vuelto a Lladró, a finales de 1968, el mercado parecía aceptarlas bien, y los nuevos escultores Lladró se esforzaban en seguir sus pasos. El “Triste arlequín”, está fechado en 1969, y otras figuras seminales del estilo, como el “Don Quijote” o el “Colón”, las famosísimas esculturas de Salvador Furió, también son de ese año.

Bien sea la que aceptamos como figura paradigmática del “estilo Lladró” o “valenciano”, su “Arlequín recostado” de 1965, o lo sea el mucho más famoso “Triste Arlequín”, de 1969, lo cierto es que en Lladró, en los años 1966-1968, cuando su primer escultor de referencia, entrado para sustituir a Fulgencio García, era Juan Huerta Gasset, la pretendida “estética Lladró” todavía no dominaba su producción. De la mano de Fulgencio García, que ya estaba trabajando intensamente para T’ANG y sí la estaba utilizando, esa estética impregnaría todas las figuras de esa marca, que copiarían Rosal, Nao y sus competidoras externas, que seguían atentamente los avatares de la batalla, los pedidos de los representantes y la evolución de las ventas. Cuando Lladró compra T’ANG, los más de cien originales atribuidos a Garcieta ese año 1969, ya en el “estilo Lladró”, proceden en buena parte de T’ANG. Muchos simplemente reutilizan los mismos moldes. Al tiempo, se convierten en referencia de estilo para sus compañeros escultores. Y ahí están sus figuras, las que nos han quedado y que, a falta de documentación más precisa, hemos podido recuperar y podemos analizar.

Unos pocos ejemplos bastan para apoyar tan rotunda afirmación: Oscilando entre el clasicismo y la modernidad, el primer escultor de Lladró tras Fulgencio García, Juan Huerta Gasset, ha dejado firmadas figuras como las siguientes, en las que las medidas clásicas, incluso a pesar de su moderna apariencia en ocasiones, aún no se ven superadas por la exagerada elongación posterior. No era fácil para un escultor académico “normal” en los años 60 dar un paso como el que había dado el genio de Garcieta sin sentir una cierta sensación de ridículo ante sus artistas coetáneos.

Figura 23. Lladró. Chiquilla con bulldog.  
Juan Huerta, 1965.

La figura muestra que en ese año clave, 1965, Huerta Gasset no participaba todavía del “estilo Lladró” de Garcieta.





Las contadas figuras “elongadas” que encontramos en Lladró desde 1965 a 1968 se atribuyen en las bases de datos, curiosamente, a Fulgencio García, que estaba en T’ANG, y debieron ser aprovechadas de entre las esculpidas por Garcieta antes de 1965 y mantenidas en los almacenes de Lladró. El maestro ya había integrado plenamente esa estética un tiempo antes y había dejado sus huellas en ellas, que los hermanos Lladró se apresurarían a utilizar en sus guerras cuando Garcieta comenzó a usarla en beneficio de otros. Quizá a eso se refieren José y Vicente Lladró cuando hablan de copias de T’ANG a figuras Lladró que, con idéntica apariencia, no hemos localizado.



Figura 24. Lladró. Ballet y parabán.  
Fulgencio García, 1966.

Figura 25. Lladró. Estudiante de pie.  
Fulgencio García, 1967



Figura 26. Lladró. Monaguillos. Juan Huerta, 1968.

Por tanto, solo desde 1969, al recuperar a Garcieta y sus figuras para T'ANG, pero muy probablemente no antes, Lladró habría apostado fuerte por la nueva estética, y eso es lo que recordaban los hermanos Lladró. De la enorme producción de Lladró y de sus principales escultores desde ese año inaugural de su Ciudad de la Porcelana, Antonio Ruiz, Julio Fernández, Salvador Furió, Vicente Martínez o Antonio Ballester, además de Fulgencio García y el propio Juan Huerta, se desprende que es en ese año 1969 cuando estalla a nivel internacional la bomba estilística que se había ido gestando en los años anteriores.

Es así en la T'ANG de Salvador Roca Ramón y de la mano de su escultor, Fulgencio García, y no en una todavía dubitativa y oscilante Lladró, donde encontramos asumidas desde el principio y sin ambages ni vacilaciones, las características que asociamos al “estilo Lladró”, y su principal canon estético, no en una figura experimental o aislada, sino en todo el conjunto.

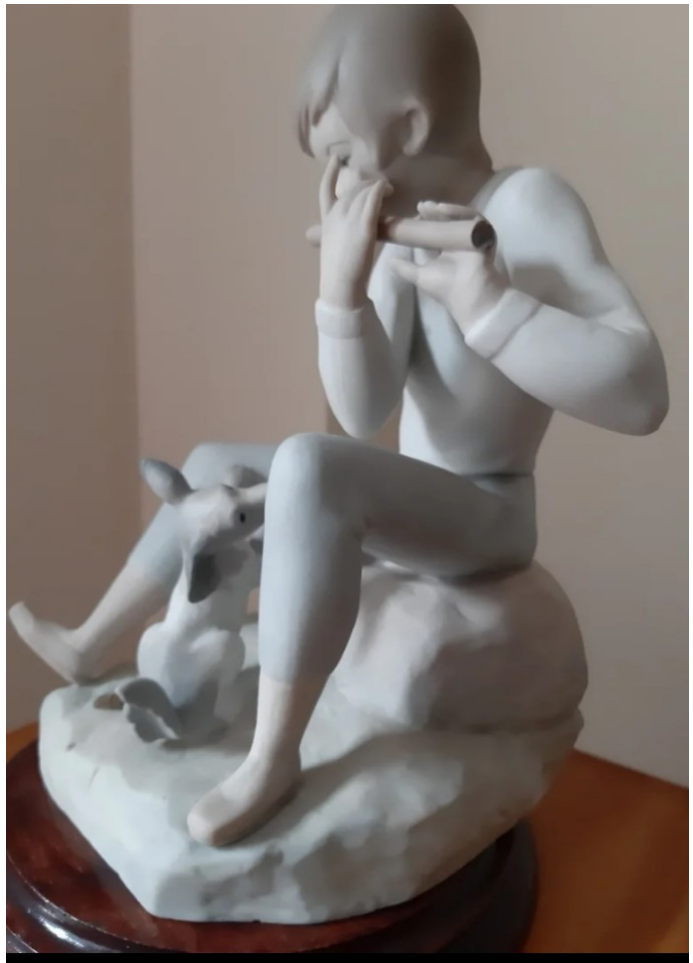
Esa es la importancia de la casi olvidada, y ocultada, T'ANG, para la historia de la porcelana, pese a que su corta vida independiente no llegó más allá de los años 1965-68. Eso sí, deberíamos conceder también a los hermanos Lladró el “mérito” de la percepción del posible éxito popular de la nueva estética y del contexto que rodea a los primeros pasos, que ya hemos repetido: el atractivo de los suaves tonos pastel, en mate y en brillo, a los que T'ANG también fue fiel, la temprana exigencia de simplificación de los modelos y, más técnicamente, su combinación de decoración y monococción, que permitió lanzar al mercado con éxito, por primera vez, arte porcelánico para grandes masas de consumidores a precios ridículos. Los Lladró lograron, aunque no fueran todas invenciones suyas, unir escultura innovadora, química cerámica, tecnología, economía y marketing, en un producto imbatible a nivel económico. Y, sobre todo, venderlo. Venderlo en grandes cantidades.

Hicieron creer a los creadores de opinión y a capas enteras de la población occidental, y luego oriental, que ese era el nuevo arte porcelánico, aunque ya la técnica de las sales metálicas solubles y sus colores pastel y la monococción, habían sido usados por la industria europea de la porcelana sin mayor trascendencia. Pero Lladró como resumen de varios hitos, fue quien logró asociar su marca a la armonía que logró convertir todo el conjunto en un estilo inconfundible y hacerlo accesible a todos los hogares y a todos los ambientes. Así se convirtió Lladró en la marca de porcelana artística que más figuras ha vendido en el mundo.

## LAS FIGURAS DE T'ANG

Adentrémonos ya en la estética o “estilo Garcieta para T’ANG”.

La primera de las figuras que encontramos, indudablemente de Fulgencio García, porque, entre otros varios detalles, el perro es idéntico al que usará en multitud de otras obras, tiene todavía ribetes clásicos y la marca se conserva en forma de su pegatina dorada. No sabemos con certeza si fue de las primeras de la marca, pero representa una introducción al estilo que se seguiría, con formas todavía contenidas:



Figuras 27,28. T’ANG. Flautista. Fulgencio García. Circa 1965.  
Obsérvese la etiqueta dorada en papel, fácilmente desprendible.

La siguiente figura, con la leyenda apenas visible “Hand made in Spain”, ofrece ciertas dudas. Existe una figura prácticamente idéntica con la marca Rosal, la primera marca que los Lladró crearon para oponerse a T’ANG y que desde 1966, como ellos reconocen, debía formar parte de la guerra de copias que estaban librando unos y otros. Solo podía ser de Fulgencio García o su émulo Ruiz, o de Juan Huerta para Rosal, copiada por aquellos para T’ANG. Pero Huerta todavía no había integrado el estilo de García en su obra. Nos inclinamos a pensar que era obra de este y que fue Huerta quien hizo la copia marcada Rosal, que veremos, con ligerísimas variaciones, haciendo un supremo esfuerzo estilístico que su formación clásica aún difícilmente aceptaba en esos momentos.





Figuras 29,30. T'ANG. Lechera. Fulgencio García. 1965-68.

La sigue aquí otra figura, sin ninguna marca visible, que sí es inequívocamente de Fulgencio García porque una posterior figura de Lladró, a él atribuida en las bases de datos, es muy similar, aunque menos potente. Es su espectacular “Ballet”, una bailarina ligeramente recostada sobre una enorme, rotunda y pesada columna clásica, la mayor que esculpiera Fulgencio García entre todas las que le conocemos.

Mide cerca de 40 cm y la elegancia de su estilizado movimiento, unida a la expresión de su cara, la convierte en una etérea obra maestra, imposible de dejar de admirar, a la que las fotografías no llegan a hacer justicia. Pese a su modernidad, merecería ser un molde clásico susceptible de ser considerado canónico para el arte escultórico de todos los tiempos y modelo de dibujo, con sus escorzos y elegantes curvaturas, en las academias de enseñanza artística. Una figura que justifica una vida artística.





Figuras 31,32. T'ANG. Ballet. Fulgencio García, 1965-68.

Nuestra siguiente figura sí tiene un correlato idéntico en Lladró, al que se añaden algunas variaciones sobre ese tema central, ya con la marca Lladró cuando, con su victoria, los Lladró entraron en plena posesión de todos los modelos de T'ANG, a partir de finales de 1968, Fulgencio García había vuelto a trabajar para ellos y se lanzaron a explotar sus modelos más espectaculares:





Figuras 33,34. T'ANG. Bailarina recostada. Fulgencio García, 1965-68.



Figuras 35,36,37. Lladró. Variaciones sobre el tema de la bailarina recostada de T'ANG.  
Fulgencio García, 1969.



Aunque no tan sublimes como su “Ballet”, tanto esta figura de T’ANG como sus variaciones con distintos personajes son figuras dignas de un genio de la composición escultórica y escenográfica. La primera muestra bien, junto a las anteriores, lo que debió ser un primer esfuerzo de T’ANG por imponerse en un mercado aún popular pero más elitista, que sus responsables sabían ya dominado por Lladró y al que debían enfrentarse con su mayor activo, la genialidad de su escultor de referencia, como lo había sido para Lladró.

Otra gran figura de Fulgencio García para T’ANG son sus “Pescadores”, en brillo, más compleja incluso que su bailarina recostada y que debió exigir un esfuerzo considerable de los técnicos de la marca y resultar necesariamente cara de producir para una empresa en lucha por su supervivencia.



Figuras 38,39. T’ANG. Pareja de pescadores. Fulgencio García, 1965-68.



Entre los que podemos elegir, de nuevo encontramos otro ejemplo de figura compleja y espectacular con la marca T'ANG que, en este caso también tiene un correlato idéntico en Lladró, y muy parecido en Nao, como veremos. Dimensiones y moldes son los mismos, lo que vuelve a atestiguar el dominio sobre los originales de la marca que en 1968 ya tenían los Lladró.



Figuras 40,41,42. T'ANG. Campesina con vaca.  
Fulgencio García. 1965-68.



Figura 43. Lladró. Campesina con vaca.  
Fulgencio García, 1969.



La misma situación presenta otra figura parecida, muy grande, de 45 cm de altura, llena de sensibilidad, y que se repetiría con las marcas Nao y Lladró con el nombre de “Diana con una gacela”



Figuras 44,45,46. T'ANG. Diana con gacela. Fulgencio García, 1966-68.

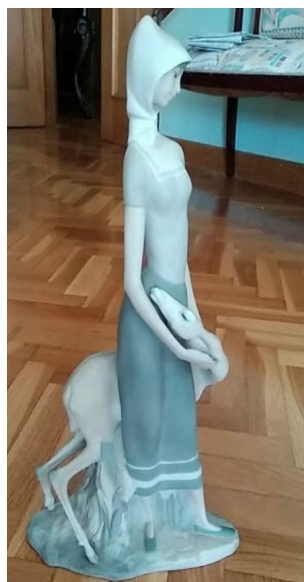
Surgida de los mismos moldes, encontramos también esta preciosa figura con la marca Nao, en su primera y más simple versión, aunque en el catálogo de Nao, de 1968, de que disponemos, no figura. Debió ser “reaprovechada” para dotar de calidad a Nao en fechas posteriores. Por el contrario, sí figura en las bases de datos de la marca madre, Lladró, fechada también en el “año mágico” de 1969 y correctamente identificada como de Fulgencio García



Figura 47. Nao. Diana. Fulgencio García.



Figura 48. Lladró. Diana. Fulgencio García, 1969.



Como hecho que podemos calificar de “curioso”, y de inexplicable si no se trata de un error, en la base de datos de Hammer aparece una figura idéntica, “DIANA W/SMALL DEER LLADRÓ”, Item #01004514A, también atribuida a Fulgencio García, pero con fecha de aparición ¡1954!, y de retirada 1959. En 1954 los Lladró no poseían todavía la capacidad técnica para producir figuras de esta complejidad y tamaño, y las otras tres figuras de Fulgencio García que aparecen ese año son sencillísimas figuras de animalitos, a años luz de la presentada.

El entorno de la figura es también sorprendente, muy alejado de la cuidada presentación de las bases de datos de Lladró. En medio del gigantesco esfuerzo que Lladró hizo por hacer accesible su producción histórica, esta anomalía avala la tesis del error de identificación. Nuestra descripción respeta los datos obtenidos de la base de datos.

Figura 49. Lladró. Diana con pequeña gacela. Fulgencio García, 1954.

De la siguiente figura, también compleja de modelar, no hemos encontrado análogo en la producción firmada por Lladró. Quizá no pasó la criba del cónclave de los hermanos o les pareció excesivamente cara de producir para su mercado potencial. En cualquier caso, la gracia que imprime Fulgencio García a las posturas desenfadas de los dos hombres está a la altura de su genio.





Figuras 50,51. T'ANG. Paseantes. Fulgencio García, 1965-68.

Los tonos de los colores son algo más osados. Pucilowski debió también experimentar con otras gamas de colores cerámicos, también basados en sales minerales, pero en combinaciones ligeramente diferentes de los usuales grises de hierro, azules de cobalto, cremas de níquel o verdes de cromo, y sus mezclas, usados en las figuras que acompañan a esta.

La siguiente figura también tiene un correlato casi idéntico en Lladró. Fulgencio García utilizó el motivo de los patos, o las ocas, en composiciones con figuras humanas o incluso en grupos solo de ellos. En el ejemplar de T'ANG que mostramos, se ha perdido el paraguas, que sí puede verse en la ilustración de Lladró.





Figuras 52,53. T'ANG. Niña con patos  
Fulgencio García, 1965-68.

Figura 54. Lladró. Niña con patos. Fulgencio García, 1969.



Las anteriores se cuentan, seguramente, entre las figuras ambiciosas de Fulgencio García para T'ANG, pero en absoluto son las más ambiciosas o agotan su abundante repertorio. Para su corto periodo de vida, T'ANG produjo también un elevado número de originales, de carácter más sencillo y por tanto más vendibles a públicos populares. En la guerra de competencia que desataron los Lladró, bajando los precios de figuras muy semejantes y aumentando salarios para robar sus mejores trabajadores a T'ANG, Roca debió verse obligado a hacer equilibrios con los costes y de ahí surgieron este y otros conjuntos de figuras más sencillas. No podemos discriminar la autoría de muchas de ellas entre Fulgencio García y Antonio Ruiz. El estilo es el mismo y si las atribuimos a García es porque ya hemos puntualizado repetidamente que la fuente de inspiración fue más suya que de su compañero. Dicha adscripción debe, por tanto, considerarse como meramente indiciaria.

T'ANG creó una serie de niños con juguetes, con mascotas o en situaciones graciosas, que no es necesario reproducir en mayor detalle. Como buen ejemplo y posiblemente la figura más lograda de este tipo de figuras, presentamos la de un niño con su caballo de juguete, una imagen con un tierno encanto que tiene un correlato semejante, aunque con el niño en posición ligeramente diferente, con la marca Nao.



Figura 55,56. T'ANG. Niño con caballo de juguete.  
Fulgencio García, 1965-68.



Las que siguen son solo ejemplos de una estética más tradicional, que en T'ANG estaba también completamente integrada. Son esculturas “de posado”, en el “estilo Lladró”, como se las conoce en el mundo de la porcelana y su mérito es mostrar la genial sencillez que podían alcanzar Fulgencio García y Antonio Ruiz, embarcados, como veremos, en una guerra de imitaciones no excesivamente caras, que los Lladró se propusieron ganar a toda costa y que copiaron para Nao prácticamente en su totalidad.



Figuras 57,58,59. T'ANG. Vendedora de pescado. Fulgencio García, 1965-68.



Figuras 60,61. T'ANG. Aguadora. Fulgencio García, 1965-68.

La composición escultórica, con la doble inclinación del torso, atrás y al lado, la postura de los brazos y la columna de apoyo son rasgos que García repite con mucha frecuencia. Junto a la exagerada elongación del cuerpo, configuran una estética con gracia, pero sencilla y sin pretensiones, en la que el maestro se encontrará cómodo y repetirá una vez tras otra.







Figuras 62,63. T'ANG. Pastor. Fulgencio García, 1965-68.

El tema del pastor, con o sin animales, es también un clásico en Garceta, que repetirá en distintas poses. De pie, sentado, cargando una oveja sobre los hombros o sosteniendo un bastón, el pastor es una imagen habitual tanto en esta marca como en las demás de Lladró que se le enfrentaron o sustituyeron, y que no tratan de aportar grandes novedades al arte porcelánico.





Figuras 64,65,66. T'ANG. Joven con cesta. Fulgencio García/Antonio Ruiz, 1965-68.

La figura es un ejemplo de las más sencillas creaciones de la marca, que prácticamente no necesita despiezado, con el consiguiente ahorro de costos.

T'ANG hizo bastantes de este tipo de figuras muy baratas, que competían directamente con las que les imitaban los Lladró y en mercados poco exigentes.





Figuras 67,68,69. T'ANG. Dormilona.  
Fulgencio García, 1965-68.

La Dormilona es otro ejemplo de esas sencillas figuras que dio en hacer T'ANG en medio de su lucha por competir en precios con los Lladró. Los múltiples ejemplares que salen en los mercados secundarios atestiguan que un gran número de ejemplares debieron venderse y justifican la aparición de una figura prácticamente idéntica, esta vez, como veremos, con la marca Nao de Lladró.





Figuras 70,71. T'ANG. Niña con gato. Fulgencio García, 1965-68.

De nuevo Fulgencio García utiliza los animales, perros, gatos, ocas, patos, corzos o terneros, para dotar de más vida a sus creaciones. La ternura que inspiran era un buen reclamo a la hora de promover las ventas. En este caso, la niña sostiene amorosamente un gatito entre sus brazos. También encontramos un correlato idéntico en Nao.



La figura que podemos admirar a continuación, indudablemente de T'ANG, nos suscita algunas dudas respecto de su autoría. Tanto Fulgencio García como Antonio Ruiz utilizaron el modelo de la figura femenina enmarcada por un árbol como recurso escenográfico, a veces de manera exagerada en la magnitud de los ramajes. Esta figura presenta un árbol bastante simple, aunque tanto podría pertenecer a uno como a otro. La magia de la composición es inequívocamente de Garcíeta.



Figuras 72,73,74. T'ANG.  
Mujer con árbol y cántaro.  
Fulgencio García/Antonio Ruiz.

Aunque el vuelo del pañuelo apunta a Garcíeta, la simple posibilidad de duda, dado nuestro conocimiento de la estética del maestro y la cercanía de las obras de Antonio Ruiz a la misma, avala la insignificancia del posible error a cometer.



Nuestras dos últimas figuras, en este ya muy amplio recorrido por la obra de T'ANG, tienen otro nivel. La primera presenta bastantes singularidades dentro del estilo excesivamente elongado que ya conocemos bien en T'ANG y de la mano genial de Fulgencio García. Sobre todo los dedos exentos, y su serena expresión, permiten atribuirle con alta probabilidad su autoría. El adorno del vestido es inusual y representó un gasto en decoración añadido a su ya compleja composición y montaje. Es, además, una figura bastante grande, y de coste más elevado que otras de la marca. Se trata de una mujer sentada, en actitud modesta que transmite, vista en directo, una gran serenidad y paz interior.



Figura 75. T'ANG. Mujer sentada. ¿Fulgencio García?





Figuras 76,77,78. T'ANG. Mujer sentada. Detalles.



Lo que introduce un punto de duda sobre la autoría de Garcíeta proviene de que encontramos esta misma figura, en brillo y en mate, en las bases de datos de Lladró, pero atribuida, en 1970, no a Fulgencio García, ni a Antonio Ruiz, sino a Salvador Furió que, sin embargo, no esculpíó para T'ANG. Si realmente la figura, que lleva una simple marca incisa "Made in Spain" en dos líneas, es de T'ANG, es un caso difícil de entender por cuanto en 1970, ya Fulgencio García y Salvador Furió tenían estudios contiguos en Lladró y no se copiarían tan descaradamente uno a otro. En cualquier caso, es una excepcional figura y representa la ya reconocible esencia del "estilo Lladró". Su sola presencia permitiría hablar de la potencia artística de aquel primer "estilo T'ANG", de Fulgencio García que luego, sí, se convertiría en el "estilo Lladró" por casi dos décadas,



Figura 79. Lladró. Joven con coleta y tirantes. ¿Fulgencio García? Atribuida en la base de datos de Hammer, a Salvador Furió, 1970.

Por fin, una última figura, seguramente la más compleja, y la más grande y pesada, de medidas 39,5x39,5x21, que conocemos de T'ANG, puede ser útil para resumir todas las características que adquiriría el "estilo Lladró" desde 1969. Hemos encontrado la figura de T'ANG en dos composiciones muy diferentes.

En la primera, aparece una mujer con dos burros esculpidos solidariamente, cargado uno de ellos con alforjas y ella montada graciosamente sobre el otro. La figura debió ser extraordinariamente complicada de producir, con muchos moldes parciales y un gran trabajo de montaje, repasado y decoración. Debió tener un alto precio de venta. Otras empresas más consolidadas, incluso Lladró, no abordaron en fechas tan tempranas figuras de esa complejidad por las propias limitaciones de lo que el mercado popular al que se dirigían podría pagar.

La segunda composición que hemos encontrado se presenta en forma de dos figuras separadas y completamente exentas incluso en sus bases. La mujer sentada en el burro, idéntica a la de la primera composición, se acompaña de otra figura, con un burro de las características del segundo burro de aquella, pero con el añadido de un hombre, precariamente ubicado en la grupa de este, tras las alforjas y en un estilo algo sorprendente por lo caricaturesco e histriónico de su apariencia de "ninot de falla" valenciano, alejada de la digna pose de la mujer. Prácticamente seguros de su pertenencia a Fulgencio García, discutiremos ese punto tras presentar las evidencias que tenemos.



Figuras 80. T'ANG. Campesina con dos burros.





Figuras 81,82,83. T' ANG.  
Campesina con dos burros.  
Detalles.





Figuras 84,85. T'ANG. Campesinos montados en burros.

Comprada ya T'ANG por los Lladró, y por tanto en posesión de los originales y los moldes de la misma, encontramos una figura sin duda inspirada en la anterior pero salida de originales y moldes muy diferentes, firmada en 1969 por Juan Huerta y titulada en su base de datos como “Confitero con burrita”, con número de identificación #01014638. La figura es, evidentemente, de mucha menor calidad artística que la de T'ANG y de factura técnica más simple. A los Lladró les debió parecer demasiado compleja aquella para el mercado potencial que le veían y prefirieron encargarle el tema a Juan Huerta con el resultado que se ve.



Figura 86. Lladró. Confitero con burrita.  
Juan Huerta, 1969.

Lo que introduce un grado más de misterio en la historia de nuestra figura, aunque avala la autoría de Garcieta, es la aparición, más de siete u ocho años después, de otra figura, esta vez sí, formalmente idéntica a la de T'ANG del hombre sobre el burro y con las mismas alforjas, pero... firmada con otra marca: ¡Zaphir!



Figura 87. Zaphir. Hombre con burrito.



Figura 88. Marca de las figuras Zaphir.

Zaphir, que todavía no había aparecido en esta historia, es otra marca que los hermanos Lladró crearon cuando de nuevo se vieron enfrentados a la aparición de una nueva marca de porcelana valenciana, “Porcelanas REX”, en 1975, que, como T'ANG en 1965, pretendía arrebatarles “su mercado”, especialmente el americano y el canadiense.

Como la aparición de Zaphir es significativa a la hora de identificar la autoría de la figura anterior y para la posterior historia del “estilo Lladró”, apuntaremos únicamente y sin apartarnos demasiado de nuestro tema, centrado en T'ANG, algunos datos sobre la guerra entre REX y Zaphir, que ya hemos aportado en otros trabajos sobre Fulgencio García y Porcelanas REX y que son accesibles en la bibliografía que acompaña a este trabajo.

REX nace de la mano de dos viejos conocidos de la época T'ANG, un rabioso José Luís Benavent Ávila, desposeído de su cargo de gerente de Lladró en 1974 por las irregularidades de gestión a que hacía referencia Vicente Lladró, y un dolido Salvador Roca Ramón, ex-propietario de T'ANG, apoyados esta vez por un socio capitalista más poderoso, Onofre Bondía Sanmartín. REX comienza a producir figuras en unas naves de nueva construcción en Turís a principios de 1975.

Lo que es aquí importante a nuestros efectos es que Benavent volvió a convencer a Fulgencio García de que abandonara de nuevo Lladró y se convirtiera en el primer escultor de referencia de REX, orillando el ya “amortizado” estilo Lladró, que aún sobrevivía en Nao y en varios de los nuevos escultores de la marca Lladró hasta entrados los años 80. Garcíeta se lanza, con su ímpetus habitual y su rapidez escultórica a crear arte para REX, acompañado de nuevo por Antonio Ruiz.

Pero en este camino, en un hecho fundamental para nuestra historia, Fulgencio García elimina de la estética REX la elongación de las figuras, el principal rasgo del “estilo Lladró”. No aparecen figuras excesivamente elongadas entre sus creaciones para REX.

En cuanto a su decoración, conociendo los mercados a los que se dirigían, Benavent y sus socios imponen la combinación de diversos estilos, predominando un característico azul en los tonos pálidos de las sales metálicas, la otra parte importante de la “estética Lladró”. El primer estilo decorativo Lladró con sus tonos pastel grises, azules y cremas, en 1975, ya sin la elongación de las figuras, se identificaría cada vez más con el nombre “estilo valenciano”, al surgir nuevas fábricas de porcelana más barata, como Casades, Miquel Requena o Porceval, por ejemplo, y marcas menos potentes pero que inundaron el mercado de la porcelana artística.

A estas decoraciones se añaden, tímidamente otras nuevas, que dejarían huella en el estilo valenciano cultivado por algunas de esas marcas. Alfonso Pastor Moreno, ingeniero cerámico salido de Cerámicas Hispania, y que durante unos meses, a principios de 1975, se había hecho cargo de la dirección técnica de Zaphir, también fue convencido por Benavent de sumarse al proyecto REX. A REX aportó originales formulaciones de esmaltes cerámicos en colores intensos que sirvieron de contrapunto al “estilo Lladró” y dejaron huella en las estéticas de marcas que pretendían, en la segunda mitad de los años 70, y principios de los 80 alejarse de un campo en el que Lladró dejaba poco espacio a ocupar.

Rex compatibilizó así varias estéticas diferentes. Comenzó con una serie de preciosos originales de Garcíeta, dejados en biscuit, para combinar luego los tonos pastel del “estilo valenciano”, y los barnizados en brillo destinado al mercado americano, en el que todavía eran apreciados, con nuevas decoraciones. Los colores más potentes de Pastor Moreno para REX irían a cubrir las nuevas áreas de mercado que habían ido surgiendo a finales de los años 70.

Pero esta vez, los hermanos Lladró, desde las alturas de su innegable dominio del mercado, no parecieron tan preocupados por REX como por la aparición de T’ANG, pese a la nueva “traición” de Fulgencio García. Eran los líderes indiscutidos en el mundo de la porcelana. No se descuidaron, sin embargo. Fue para enfrentarse a su genio y a la posible competencia de REX en América, en el estilo allí preferido y que había salido de las manos de Fulgencio García, que Lladró alumbró Zaphir. Durante un tiempo Zaphir acompaña a una cada vez más apoyada “Nao by Lladró”, que seguía manteniendo la estética elongada que había sido el buque insignia de Lladró y que todavía inspiraba bastantes de las figuras Lladró a principios de los años 80, como veremos.

Zaphir nace también en Chirivella, en unas naves completamente nuevas, cercanas a las de T’ANG y Rosal/Nao, a finales de 1974. Los trabajadores de estas irían abandonando sus viejas naves y pasando a aquellas, y que al considerar amortizada Zaphir entrados los años 80, se convertirían en la sede de Nao. Para llenar de contenido los catálogos de Zaphir, sin invertir demasiados esfuerzos, llevaron algunos modelos originales de sus nuevos escultores y, lo más interesante a nuestro objeto, originales de Fulgencio García para T’ANG, entre los que debe situarse, precisamente, nuestro burrito con alforjas, también montado por el hombre, si la figura de este es suya.

En su búsqueda de más armas que oponer a las nuevas creaciones de Garcíeta para REX, los Lladró echaron mano, sorprendentemente, de figuras de alguna otra marca de las que tuvieron la



colaboración del maestro y que los Lladró también habían comprado. Como curiosidad, tenemos constancia de que aprovecharon incluso figuras esculpidas veinte años atrás, hacia 1955, por Fulgencio García para Cerámicas Hispania, naturalmente en su estilo escultórico de aquella época pero con los colores pastel del “estilo Lladró”. Como apuntamos, el estilo Lladró original, con sus figuras muy elongadas y que REX no había adoptado, quedó reservado todavía para la producción de Nao. Los Lladró cubrían así todas las demandas del mercado en su intento de eliminar cualquier competencia, y todo ello sin comprometer las nuevas estéticas, mucho más elaboradas, y mucho más caras, de su marca principal, Lladró.



Figura 89. Izquierda, figura de Cerámicas Hispania (circa 1954) con colores procedentes de óxidos metálicos y hasta tres pasos por los hornos; derecha, figura de Zaphir (circa 1975), con colores idénticos a los del burrito con jinete y en monococción. Fulgencio García.

#### IMÁGENES DE LA GUERRA ENTRE T'ANG Y LLADRÓ. LOS PEONES: ROSAL Y NAO

El “estilo Lladró” de la “porcelana valenciana”, en cuya historia y evolución hemos comprobado el papel fundamental que tuvo el surgimiento de T'ANG, impulsado por el genio de Fulgencio García y sus esculturas para esa marca, que serían recuperadas tanto para la marca principal como para Nao, se ve así desde una nueva e inesperada perspectiva para la historia oficial. Esa “historia oficial” que sigue considerando que únicamente de los estudios y talleres de Lladró, antes y después de la puesta en marcha de su “Ciudad de la Porcelana”, en 1969, nació y se difundió su bien conocida estética de figuras elongadas, barnizadas o en mate, en tonos pastel grises, azules y cremas, todo ello al servicio del económico proceso de horneado por monococción.

La “Historia oficial” acierta en la figura central del movimiento, en Fulgencio García. Acierta también en recordar a los primeros escultores Lladró que siguieron ese estilo, y la decoración y los procesos técnico-artísticos que constituyeron parte esencial del mismo. Pero hasta ahora se había

pasado por alto, o se había interpretado erróneamente, el papel jugado por esa marca en apariencia modesta, la T'ANG de Garcieta, en los inicios de su popularización.

Los Lladró sí lo habían captado y lo sabían bien. Por eso combatieron a T'ANG con toda la potencia de su ya notable éxito. No permitieron que Fulgencio García y Adolfo Pucilovski fortalecieran una estructura empresarial que podría haberles hecho daño. Los arruinaron, los llevaron a la desesperación, les ofrecieron una salida... y los recuperaron.

Las coincidencias estéticas de muchas de las figuras T'ANG con otras de Rosal, Nao, y después de 1969, Lladró, cuando ya Lladró dominaba T'ANG y podía usar sus originales y moldes sin restricciones son evidentes sin más que poner unas junto a otras. En los casos en que Lladró optó por firmar sus figuras con su marca principal, las imágenes de las cuidadosas bases de datos de Lladró dan buena cuenta de esta similitud. Pero en el caso de la marca principal, este hecho se produce, efectivamente, a partir de 1969. El tema Zaphir, desde 1975, es colateral en este contexto.

Bastante más interesantes, al objeto que nos ocupa, son algunas de las imágenes de la batalla que se libró entre 1966 y 1968 mediante las figuras de las marcas interpuestas Rosal y Nao, creadas respectivamente en 1966 y 1968 y que hemos podido recuperar a través de otras fuentes.

Como hemos apuntado con las propias palabras de los hermanos Lladró, para no contaminar su marca principal, "Lladró" en una guerra ciertamente cruenta, los Lladró, prácticamente al lado de la fábrica que Salvador Roca Ramón y otros socios habían montado en Chirivella, ocuparon una pequeña nave, llevaron algunos de los originales de su almacén y otros creados por sus nuevos escultores tras la salida de Fulgencio García López y dieron de alta aquella primera marca, Rosal.

Rosal nació así con un único objetivo: arruinar el proyecto T'ANG. Para ello sacaron de sus estudios figuras sencillas de Fulgencio García que aún no habían entrado en producción o incluso alguna ya fabricada y pidieron a Juan Huerta Gasset y a Salvador Debón, contratados para sustituir a Garcieta, figuras para Rosal, sencillas y baratas de producir. Había que hundir los precios de la porcelana que no fuera de la marca Lladró. Copiaron con pequeños cambios los modelos más simples de los que Garcieta producía para T'ANG, inspirados también en los mismos que él había producido para Lladró cuando estaba experimentando con el estilo elongado que luego se conocería como "estilo Lladró" y utilizaron también los que producía Antonio Ruiz en la estela del maestro.

Cuando se dieron cuenta de que contar con una segunda marca podía ir más allá de esa batalla y usarse para conquistar mercados menos potentes económicamente que aquellos a los que ya se estaba orientando la marca principal, fue cuando decidieron cambiar el nombre "Rosal" por "Nao", más eufónico y sugerente, y principalmente pensado para el mercado norteamericano que especialmente les interesaba controlar férreamente.

De Rosal no hemos encontrado documentos ni catálogos que nos permitan conocer su producción más allá de las pocas figuras que aparecen en los mercados secundarios con esa marca y de contadas figuras de las bases de datos de Lladró en que aparecen identificadas como Rosal, frecuentemente sin mención del escultor. Debieron producir pocos originales nuevos en el poco más de un año en que mantuvieron la marca y han quedado como rarezas en los actuales mercados secundarios para conocedores y coleccionistas. Un poco más abundantes son sus reaprovechamientos de figuras Lladró y las imitaciones de las figuras de Garcieta para T'ANG, marcadas como como Rosal.

Pero las propias figuras encontradas hablan por si mismas y basta algún ejemplo de las escaramuzas que se libraron para obtener una imagen suficientemente precisa del contexto. Conocido el ambiente general, ya no es necesario detenerse demasiado en figuras concretas.

La figura más compleja que hemos encontrado con la marca “Rosal” grabada en letras mayúsculas, es aquella, la “Lechera”, que ya hemos visto, con muy pocos detalles diferentes aparte de los colores empleados y la sustitución del mate por el brillo, con la marca T’ANG. Aunque ya hemos discutido sobre las dudas que se nos plantean, es muy probablemente que el primer original sea de Fulgencio García y que debió provenir del estudio del artista en Lladró, de antes de 1965. En cualquier caso quién fue antes y quién después, no es un tema demasiado importante en este contexto. La batalla estaba en su curso álgido y cada jugador usaba sus bazas sin demasiados remordimientos y obtenía sus modelos de donde le resultaba más fácil.



Figura 90. Rosal. Lechera, 1966-67.



Figura 91. T'ANG. Lechera. Fulgencio García, 1965-67.





Figura 92. Rosal. Oso. Fulgencio García.



Figura 93, Lladró, Oso polar. Fulgencio García, 1960



Figura 94. Rosal. Monaguillo. Juan Huerta.



Figura 95. Lladró. Monaguillo con biblia. Juan Huerta, 1967.

Sobra con estos ejemplos para dar cuenta de las efectivas imitaciones, y reaprovechamientos, que producían unos y otros, con la salvedad de que las figuras Rosal salían al mercado a precios manipulados, muy inferiores a los que podía conseguir T'ANG con sus limitadas estructuras de producción.

El paso de Rosal a Nao, un simple cambio de nombre manteniendo las instalaciones en el mismo lugar, la salida de Chirivella hacia Torrente, se produjo desde principios de 1968. La razón es que los Lladró, que ya estaban ganando la guerra a T'ANG y veían que estos se estaban arruinando al no poder resistir la presión sobre las ventas, empezaron a tentar a Fulgencio García y a pedirle que les vendiera su participación que, ingenuamente, Salvador Roca Ramón había puesto a su nombre. Como afirma José Lladró, le compraron su parte del negocio y le ofrecieron volver a Lladró.

Quedó solo Salvador Roca Ramón, con los Lladró como unos socios indeseados, que, además, se empeñaban en pagar a los trabajadores de T'ANG los mismos sueldos hinchados que pagaban a los de Nao para terminar de hacerle a Roca tirar la toalla. Descapitalizaron la empresa y al final Salvador Roca no pudo aguantar la presión y les vendió el resto de las participaciones. Su fábrica quedó abandonada mientras los trabajadores pasaban a la nave de Nao. Así siguió hasta algunos años después. Nao continuó en sus precarias instalaciones hasta que, como hemos dicho, desde finales de 1974 en que ya iban preparando su estrategia al disponer de fuentes de información sobre los planes de Benavent en REX, lo trasladaron todo a unas naves nuevas recién construidas cerca de las anteriores, para albergar la nueva fábrica de Zaphir. Por fin, los Lladró se hicieron con la propiedad de todas las esculturas que Fulgencio García había hecho para T'ANG, en las que había puesto lo mejor de sus nuevas ideas, y mostrando el más claro ejemplo de lo que, ya a partir de 1969 sería, ahora sí, el “estilo Lladró”

Si en el caso de Rosal no hemos encontrado ninguna documentación que nos oriente sobre su producción, más allá de las pocas figuras firmadas que aparecen en los mercados secundarios, afortunadamente, distinto es el caso de Nao. Disponemos, para el periodo que nos interesa, del que seguramente es el primer catálogo de Nao, de 1968.

Figura 96. Primer catálogo de los primeros años de Nao, de 1968, cuando los Lladró todavía no tenían la completa propiedad de T'ANG y, por tanto, sus figuras eran la competencia de esta marca.

Algunas de las imágenes son todavía bocetos o dibujos. El catálogo, de apenas ocho láminas, encuadernado de origen con las hojas sostenidas por clips metálicos, recoge 26 figuras, numeradas no correlativamente. Indica el precio en pesetas y las distintas posibilidades de montaje de las figuras, sueltas, con peana o con montaje para lámpara.





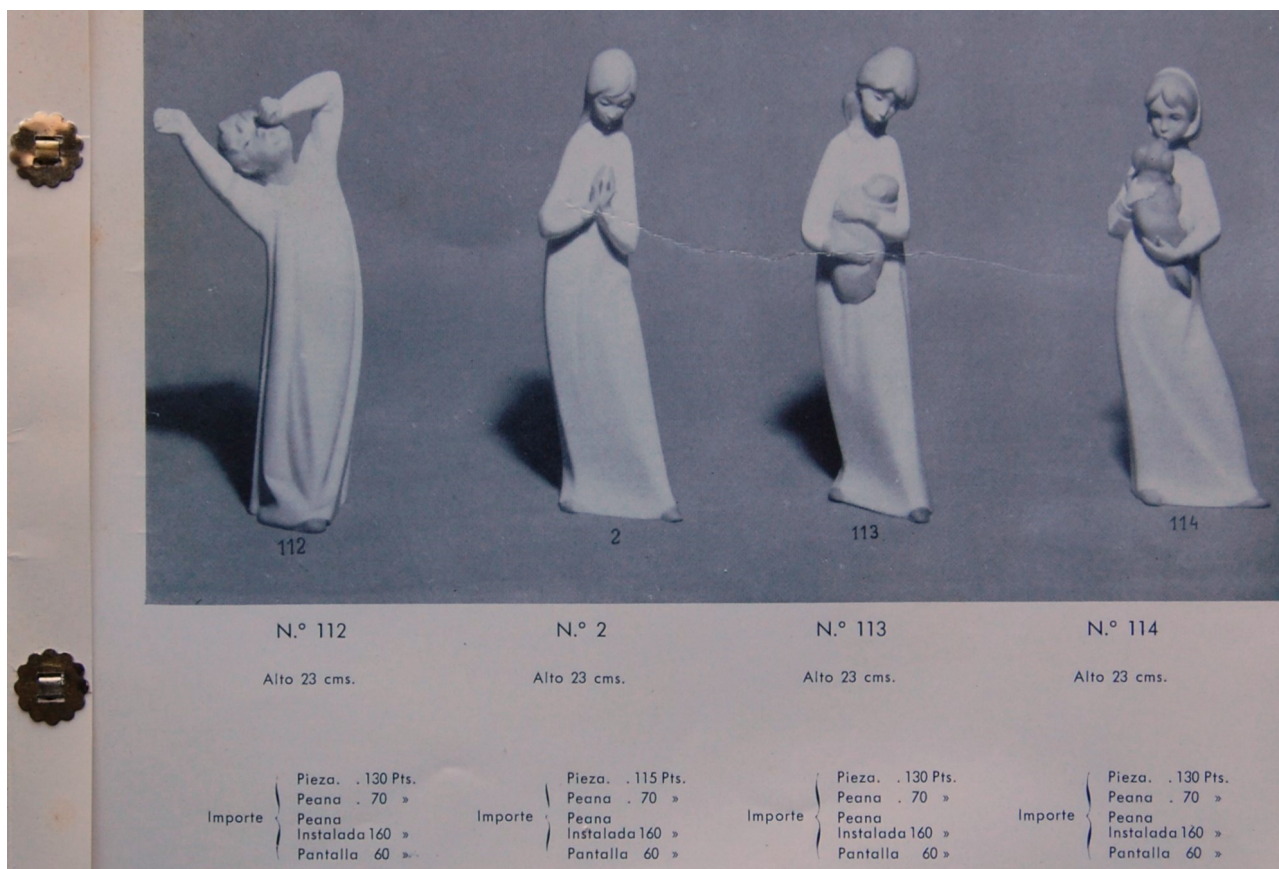


Figura 97. Primera lámina del catálogo de Nao de 1968.

En sus páginas encontramos muchas de las figuras cuya imagen ya habíamos recuperado de T'ANG, con muy ligeras variaciones. El documento es un inapreciable testimonio de aquella “guerra sucia” en que se embarcaron los hermanos Lladró para hundir la producción de esa marca y sustituir sus figuras por otras similares, pero que los representantes podían ofrecer como de procedencia “by Lladró” a precios bastante más bajos.



Figura 98. Segunda lámina del catálogo de Nao, 1968.



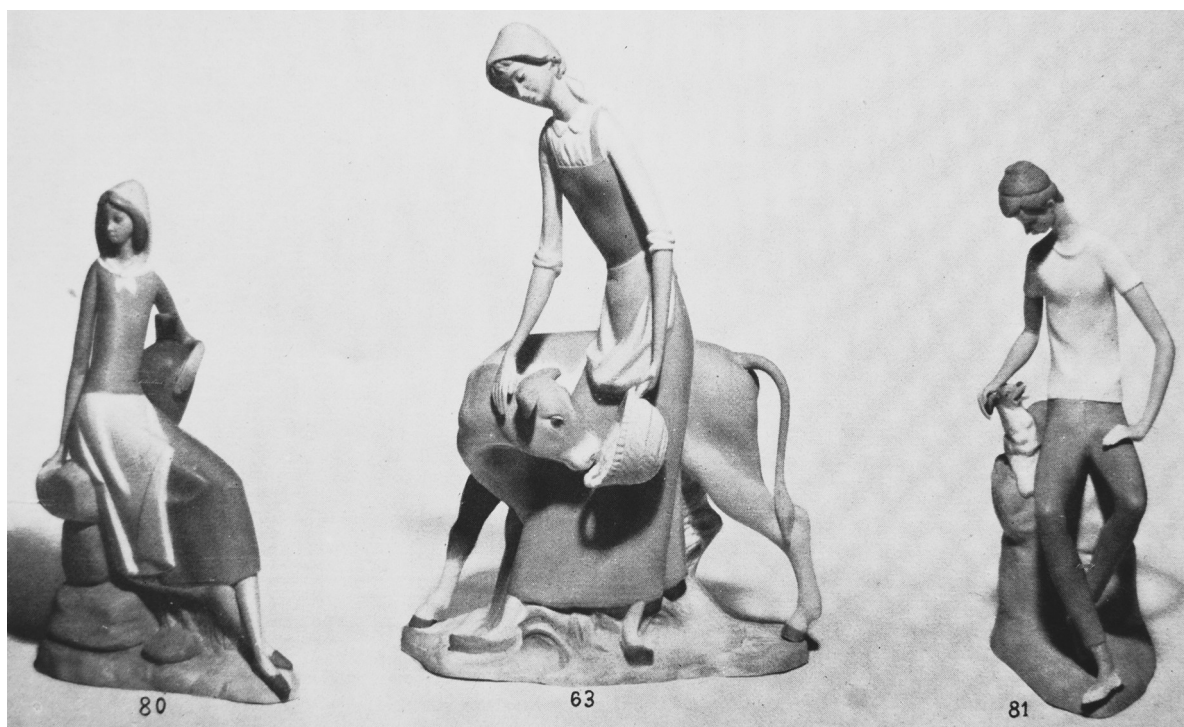
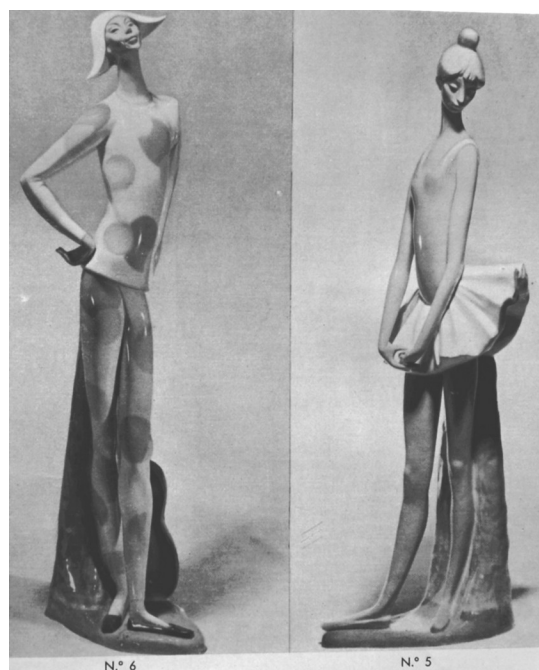


Figura 99. Cuarta lámina del catálogo de Nao.

Esas páginas nos muestran también figuras muy parecidas a las que ya habíamos visto en T'ANG y veríamos también en Lladró. Otras son todavía simples dibujos, que no nos consta que llegaran realmente a producirse en serie. La magia escultórica de Fulgencio García era demasiado poderosa para que los Lladró dejaran perder la ocasión de tratar de aprovechar sus obras de la manera más general posible. Pero el escenario de la batalla iba reajustándose momento a momento y los costes de fabricación y precios de venta debían ser el criterio básico de elección de originales.



Figuras 100,101. Láminas 6 y 7 del catálogo de Nao, 1968, con indisimulados dibujos para mostrar la estética de las figuras a los representantes y posibles compradores a quienes iba destinado el catálogo, antes incluso de entrar en producción. Los prudentes hermanos Lladró arriesgaban siempre lo mínimo posible.

Dado que T'ANG y Lladró tenían diversos procesos judiciales en curso, tanto por la estética y autoría de las figuras como por las particularidades de la decoración con sales, tanto Roca como los Lladró se preocuparon que las figuras que se copiaban no fueran exactamente iguales. Una preocupación algo ingenua por cuanto la mano creadora era evidentemente la misma y la apariencia era indudablemente muy similar.

Hemos visto algunos ejemplos directos del mínimo alcance de estas diferencias en las propias figuras conservadas de Rosal tanto con T'ANG como entre figuras de marca Lladró. Lo mismo ocurre con Nao. En algunos casos nos ha sido posible reunir figuras de las dos marcas a efectos de comparar más fácilmente las diferencias. Tanto por motivos estéticos como técnicos, de análisis de facilidad de producción, T'ANG y Nao adoptaron criterios diferentes.

Como buen ejemplo en concreto, veámoslo en el caso de una figura que tanto T'ANG como Nao, y luego Lladró, produjeron en grandes cantidades, que han dejado huellas en los mercados secundarios por la cantidad de ejemplares que están saliendo a la venta. En la siguiente imagen, la figura Nao es la de la izquierda, mientras que la de la derecha lleva la primera marca T'ANG grabada en la base de porcelana.



Figuras 102,133. A la izquierda, Nao. A la derecha, T'ANG. Dormilona. Fulgencio García.



Figuras 104,105. Marcas que aparecen bajo las anteriores figuras de Nao y T'ANG.

Como bien se apreciaba en este ejemplo, la figura de Nao tiene los brazos y el pelo exentos, lo que representa un conjunto de moldes parciales más, con las consiguientes dificultades de montaje y repasado añadidas. Es más cara de producir, aunque para el conocedor eso la dota, sin embargo, de más calidad y, en su caso, de más fuerza expresiva. Pero la diferencia de coste, a los Lladró no debía preocuparles. Estaban vendiendo, con alta probabilidad, por debajo de ese precio de coste, una vez ajustados todos los factores.

De nuevo, en la cruenta guerra de casi cuatro años que se estaba librando entre un gigante y aquellos a los que los Lladró consideraban unos advenedizos o peor, unos traidores, los hermanos Lladró, con Vicente Lladró como responsable directo, debieron asumir con gusto, en figuras sencillas pero de gran tirada, el sobre coste y la venta a precios más bajos. Desde el principio, el objetivo era entorpecer la venta de la producción de T'ANG y arruinar a sus dueños.

## LAS MARCAS IDENTIFICATIVAS DE T'ANG

En los primeros años 60 del siglo XX todavía en España había emprendedores que no valoraban adecuadamente la importancia de las marcas y símbolos en sus figuras y objetos de porcelana. Vemos constantemente diversidad de marcas diferentes para una única fábrica de porcelana, así como símbolos confusos que restan la poca información que una figura puede dar directamente sobre su procedencia, más allá del reconocible estilo artístico de sus escultores y decoradores. Marcas como Cerámicas Hispania, en los años 40, fueron utilizando marcas grabadas a mano y luego mediante troqueles para llegar, ya cerca de los años 60, a las marcas troqueladas e impresas en colores, a menudo cambiantes.

Estos cambios, bien documentados, en algunas marcas europeas son un recurso buscado para datar la fecha de fabricación de una figura o su época y propietario, pero también es a menudo un camino de confusión y una muestra del desconocimiento de la importancia de una buena información para el comprador no muy especializado y el coleccionista. Lladró, en los años 50 siguió el mismo camino, primero con simples y cambiantes trazos o firmas manuales sobre la porcelana tierna, luego grabadas a troquel y por fin impresas con el tan conocido símbolo creado por los artistas de la agencia de publicidad Canut y Bardina, entre los que destacó el ceramista Enrique Mestre.

El hecho sorprende al estudioso, por cuanto la porcelana europea, desde el siglo XIX produce enciclopédicas obras con las que identificar fábricas, países, marcas, épocas y procedencias de la producción. Ya se tenía perfectamente asumida la importancia de la marca que acompañaba a una figura para valorizarla y hacerla atractiva para el comprador informado.

Sin embargo, el problema no es solo valenciano o español. En ocasiones, en el siglo XX se puso de moda la identificación de las figuras mediante pegatinas adhesivas que se situaban bien visibles en el frontal de las figuras para que el comprador las identificara inmediatamente. El problema surgía cuando esa identificación no venía acompañada de una marca o firma más permanente en un lateral o en el fondo de las figuras. El fracaso de la cola adhesiva implicaba la caída de la etiqueta. La figura quedaba anónima y su identificación era dejada al recuerdo del comprador o a la opinión del entendido, no siempre acorde con la realidad.

Lladró, de la que hemos visto también figuras identificadas con una simple pegatina, fue consciente del problema desde muy pronto, aunque sus marcas eran en los años 50 simples firmas manuales trazadas a buril sobre la porcelana tierna. A finales de los 50, sus marcas eran ya tampones para imprimir en relieve sobre la porcelana húmeda y desde principios de los 60, cuando su éxito exportador se hace evidente, introduce la mención troquelada "Made in Spain" junto a su marca grabada.



Por eso es muy sorprendente que T'ANG, ya en 1965, no prestase todavía plena atención a la identificación de sus figuras, tanto más cuando comenzó con clara vocación exportadora a Estados Unidos. Hemos encontrado múltiples variaciones de leyendas y símbolos para identificar figuras de T'ANG. Y, desde luego no era la única marca valenciana o española con ese mismo problema. Una explicación algo simplista apuntaría a una confusión buscada con la “apariencia Lladró” y, por tanto, con Lladró, pero nada hay de seguro en ello.

Ello motiva que en el comercio todavía exista una cierta dispersión en la atribución de autoría a muchas figuras cuyos fabricantes no prestaron suficiente atención a ese importantísimo aspecto, que puede hacer variar la valoración de una figura en escalas de 10 o 100 veces su posible precio.

Naturalmente, hay especialistas bien informados que peritan las obras atendiendo a muchos otros criterios, pero tampoco ellos están exentos de caer en error o fraude. En el siglo XIX se puso de moda en Europa atribuir a las marcas más valiosas, mediante la simple imitación de sus símbolos, o sutiles variaciones y añadidos, como un simple punto, figuras no producidas por la marca imitada. Tampoco el sector estuvo libre de falsificaciones descaradas. Símbolos como las espadas cruzadas de Meissen o el escudo de Viena, su “colmena”, se cuentan entre los más falsificados de la historia e incluso muchos museos exhiben en sus colecciones piezas erróneamente atribuidas a determinadas marcas que, por otras razones, se ha comprobado fehacientemente que son errores de identificación.

El caso de T'ANG es un pequeño caos, que se añade a que, como hemos visto, muchas figuras han sido aprovechadas por marcas diferentes como Rosal, Nao y Lladró, y todo ello en medio de una cruenta batalla. Hemos encontrado figuras, que sabemos son de T'ANG y Garcieta, sin marca alguna, posiblemente porque únicamente llevarían una etiqueta adhesiva que fracasó en algún momento. Las hemos encontrado con la pegatina intacta. Las hemos encontrado, en el caso más frecuente con la leyenda en inglés “Hand made in Spain” o simplemente “Made in Spain”. Las hemos encontrado con la marca grabada a partir de diferentes troqueles, muy frecuentemente de modo descuidado e ilegible. Las hemos encontrado con la leyenda impresa, normalmente en azul. Por fin no son pocas las que llevan dos tipos de marca, la marca grabada de su símbolo y/o la leyenda “Made in Spain, o las marcas impresas ambas en tinta azul.

Establecer una gradación temporal hubiera sido utilísimo para distinguir el año de producción, aunque el corto periodo de actividad de la marca, apenas entre 1965 y 1969, siendo generosos, resta bastante del valor a la sucesión temporal. Las figuras T'ANG son de ese periodo y, aunque interesante, es menos importante el fijar un año concreto sin dudas.

Lo que sigue es una colección de marcas que hemos ido coleccionando y de las que tenemos la casi completa certeza de que corresponden a nuestra marca, porque otras recurrieron a estrategias semejantes, e incluso la forma del “Made in Spain” de alguna, es parecida. Pero de tiempo en tiempo encontramos alguna variación, mayor o menor, que deja abierto el interrogante de si alguna figura puede estar incorrectamente atribuida.

La desaparición de cualquier archivo al respecto y la desaparición natural de los protagonistas deja también a la Historia Oral sin sus principales armas. Advertidos pues, las siguientes páginas muestran las marcas T'ANG de las que estamos razonablemente seguros que corresponden a la realidad.

Para sistematizar la presentación de las variaciones de la marca T'ANG encontradas, y habida cuenta de que, enfaticémoslo, cualquier ordenación es necesariamente subjetiva al no haber documentos que la avalen, comenzaremos por las marcas en forma de pegatinas. Dos tipos hemos encontrado hasta el momento, una plateada y una dorada:

### **Marcas en etiquetas adhesivas**



Figuras 106,177. Etiquetas adhesivas plateada y dorada T'ANG, adheridas en la frontal de las figuras, sin otras marcas distintivas.

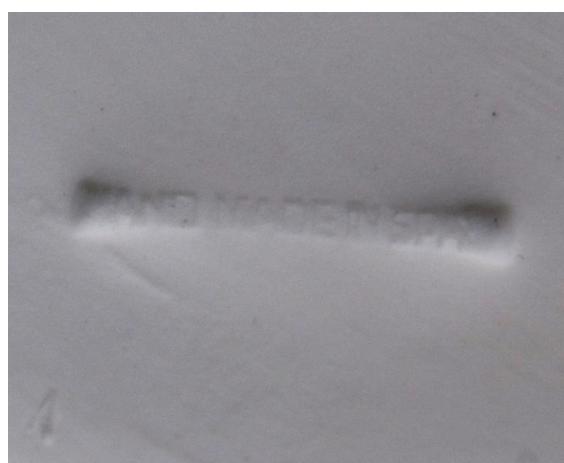
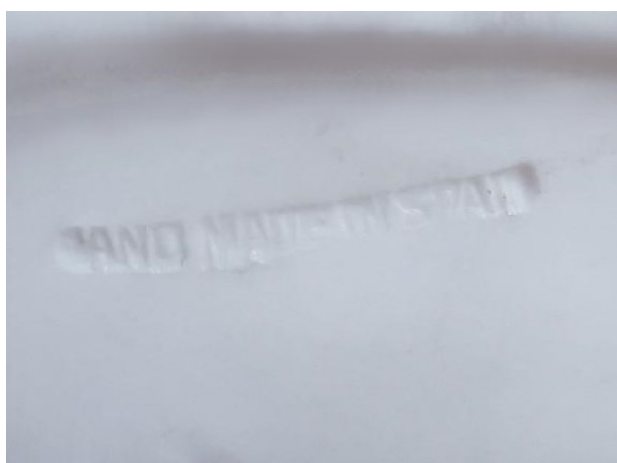
### **Marcas grabadas con la mención “Made in Spain”**

Con esta leyenda hemos encontrado dos tipos en T'ANG: las que la contienen en una sola línea y las que la contienen en dos. La calidad de la grabación suele ser excesivamente descuidada.

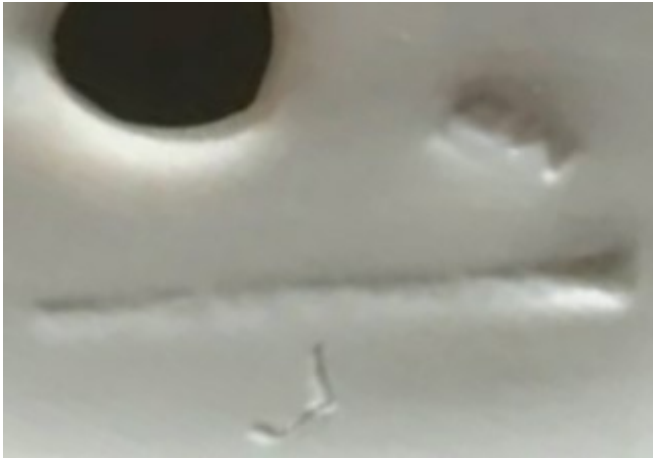


Figuras 98,99. Marcas grabadas en una o dos líneas

### **Marcas grabadas con la mención “Hand Made in Spain”**



Figuras 100,101. Marcas grabadas con buena visibilidad.



Figuras 102,103. Marcas grabadas con muy mala calidad.

### Marcas grabadas con el símbolo T'ANG y la leyenda



Figura 104. Marca grabada doble. Símbolo y leyenda "MADE IN SPAIN"



Figura 105. Marca grabada doble, de baja calidad. Símbolo y leyenda "HAND MADE IN SPAIN"



### Marca impresa con el símbolo “Made in Spain” en azul



Figura 106. Marca impresa “MADE IN SPAIN” en azul. Alguna hemos visto en rojo pero desgraciadamente no hemos podido obtener imágenes.

### Marcas dobles mixtas, grabadas e impresas



Figuras 107,108,109,110. Marcas dobles impresa y grabada “HAND MADE IN SPAIN”

### Marca simple grabada



Figura 111. Marca simple grabada.

### Marcas simples impresas



Figura 112,113. Marcas simples impresas en azul, en diferentes formatos.

## ROSAL Y NAO

Rosal y Nao, como empresas destinadas prioritariamente a hundir a T'ANG, tampoco hicieron mucho énfasis en diseñar distintivos estables para sus primeras figuras. En su origen debieron seguir las actividades de la empresa de la competencia y actuar con un cierto seguidismo.

Ello se ve en los primeros símbolos que encontramos. Rosal también optó por las etiquetas adhesivas, para cambiar después por letras impresas directamente en la porcelana:



Figuras 114,115. Pegatina y marca impresa encontradas en figuras de Rosal.

A los responsables de comunicación de Lladró no debió darles más tiempo a diseñar nuevos símbolos. Casi inmediatamente, su nombre fue sustituido por Nao, que debió comenzar por unas simples letras grabadas, a las que pronto se añadió la leyenda "MADE IN SPAIN".



Figuras 116,117. Primeras marcas de Nao.

De ahí se pasó, después de 1968, ya a las marcas con tampones de tinta negra o roja, primero simplemente con las letras y luego añadiendo el más elaborado y atractivo símbolo que ya habíamos visto en la portada de su primer catálogo:



Figuras 118,119. Marcas iniciales de Nao tras la desaparición de T'ANG



Cuando, tras la desaparición de T'ANG, quedó claro para los Lladró que disponer de una segunda marca barata no era mala idea, la marca Nao evolucionó en consecuencia y comenzó a complicarse con nuevos diseños y leyendas, introduciendo por primera vez la mención "DAISA", acrónimo de "Diseños Artísticos e Industriales, Sociedad Anónima", pero esta es ya una historia de los años 80.

Tan abundantes identificaciones muestran el revuelto ambiente en que se movía el entorno de T'ANG en plena batalla con las marcas de Lladró y las propias vacilaciones de los responsables de estas. A partir de principios de los años 70, y hasta que de nuevo, con REX, Lladró debió enfrentarse a Garcíeta y a sus propios ex-directivos y responsables de su expansión internacional, a finales de 1974, las aguas van más calmadas. Es en la nueva batalla con REX cuando Lladró comienza a introducir en la marca Nao su propio nombre, con el "Nao by Lladró", pero ello también cae ya definitivamente fuera de este estudio.

En el caso de T'ANG que principalmente nos interesa, las abundantes variaciones en apenas cuatro años a la hora de fijar la marca de una empresa que quería asimilarse y hacer la competencia a Lladró y sobre todo conquistar el mercado americano, pueden parecer bastante pueriles y desnortadas. Está claro que no hubo una buena dirección de fábrica, cargo por lo demás inexistente en T'ANG por lo que sabemos hasta el momento, y que la división de poderes entre el principal propietario, Salvador Roca Ramón, el artista principal, Fulgencio García López y el "químico", Adolfo Pucilovski, también accionistas, más un necesario pero desconocido para nosotros jefe de moldes, cargo importantísimo para el funcionamiento de la empresa, y un jefe de decoración, del que también lo ignoramos todo todavía, si es que existió, debió ser una de las causas de la pérdida de la batalla con los Lladró.

En 1968 los Lladró disponían de una enorme potencia económica. Habían abierto ya alguna de las naves de su enorme Ciudad de la Porcelana, que inauguraría el ministro Gregorio López Bravo en 1969, y sus instalaciones contaban con todos los adelantos técnicos, además de su rico plantel de artistas. T'ANG, que había contado con sus dos figuras clave: el ingeniero cerámico que ya había salvado a los Lladró en momentos difíciles, Pucilovski, y el mejor escultor valenciano del momento, Fulgencio García, que sin duda dio lo mejor de sí mismo, no podía sino perder tan desigual batalla. Roca Ramón calculó mal, como calcularon mal REX y los demás emprendedores que trataron de enfrentarse a Lladró en su estilo.

## EL "ESTILO LLADRÓ" DE LLADRÓ.

Lladró salió de la batalla con T'ANG mucho más fuerte. José Lladró, lo hemos apuntado ya, tituló significativamente el capítulo 12 de su libro *Pasajero de la Vida* "Un conflicto providencial" y, efectivamente, coincidiendo con la puesta en funcionamiento completa de su Ciudad de la Porcelana, la marca principal se expandió. Incorporó a numerosos artistas; sus escuelas profesionales funcionaron a pleno rendimiento, proporcionando trabajadores y talento a precios reducidos, recuperó a los preciosos artistas y técnicos que había perdido en el episodio y se encontró con una marca, Nao, de la que pronto fueron viéndose las grandes posibilidades que tenía como complemento de la marca principal dirigido a las clases menos pudientes y, con el marketing adecuado, a muchos de los consumidores más solventes. Consiguieron que una estética de tonos suaves y desvaídos, que había nacido principalmente para abaratar sus procesos de fabricación, adquiriera el glamour de lo delicado, de lo etéreo, y por tanto de lo exquisito.

De repente, las clásicas marcas alemanas, dominadoras del mercado de la alta porcelana, quedaron como residuos del pasado, como antiguallas de un tiempo anterior, anacronismos en los grandes almacenes para las masas. Todavía apreciadas por las élites, que pagaban sus altos precios y mantenían las estéticas clásicas cuando el mundo artístico había ya ensayado varios "ismos" o corrientes estilísticas, cada uno más rompedor con el pasado que el anterior, no respondían ya a las

nuevas tendencias decorativas de los apartamentos de clases medias y populares. Y, además, las élites eran poco numerosas y su mercado más estrecho todavía. Las mismas marcas centroeuropeas se vieron obligadas a evolucionar. Royal Dux, de Checoslovaquia, ahora Chequia, o Kaiser, de Alemania, son quizá los mejores ejemplos de esta ruptura con el pasado, manteniendo la excelencia.



Figura 120. Lladró.  
Triste Arlequín.  
Fulgencio García, 1969.

Ya entrados, y avanzados, los años 70, más calmada la frenética aparición de originales que siguió a la apertura de su Ciudad de la Porcelana y que contó con centenares de originales puestos en el mercado a la vez, los Lladró siguieron exprimiendo el rentable mercado del ya antiguo estilo, con su estética elongada y sus colores pálidos.

A su vuelta a Lladró, Fulgencio García, siempre algo renuente al propio estilo del que era principal responsable, alternó figuras con esa estética y otras de apariencia menos exagerada. Curiosamente, los más exaltados en sus creaciones elongadas fueron sus compañeros escultores en Lladró, especialmente Antonio Ruiz, Juan Huerta, Julio Fernández, Salvador Furió, Vicente Martínez, Antonio Ballester, José Puche o incluso Francisco Catalá, que en Nalda había sido un dechado de clasicismo. No todas las figuras ni todos los escultores responden a este canon. Hubo quien no aceptó salir de los moldes clásicos y los hermanos Lladró, siempre atentos y buenos jueces, se lo permitieron cuando su trabajo podía encontrar su mercado. Sus obras pasaron la criba y se

convirtieron en figuras Lladró. Las elegidas a continuación son ejemplos de las que, a las claras, siguen mostrando la pervivencia del estilo y lo ejemplifican con propiedad.



Figura 121. Lladró. Don Quijote. Salvador Furió, 1969



Figura 122. Lladró. Trobador enamorado  
Antonio Ruiz, 1970



Figura 123. Lladró. Tuno Juan Huerta, 1972





Figura 124. Lladró. Cantinera y tambor. Francisco Catalá, 1974.



Figura 125. Lladró. Deshollinador. Salvador Furió, 1974



Figura 126. Lladró. Cazadores. Juan Huerta, 1979.



Figura 127. Lladró. Dama de Montecarlo. José Puche, 1982.

Pero, otra vez, algo había cambiado en el mundo del arte. Los gustos estéticos de los años 80 se orientaban hacia estéticas menos excéntricas. Pese a que muchas pequeñas fábricas seguían apegadas a las baratas figuras que permitían los métodos Lladró, otras como REX y PAL (desde 1975) y posteriormente Marco Giner y Nadal (desde 1986), optaron por escultores menos conformistas y más originales, con estéticas de vanguardia y experimentales pero sin los excesos del pasado. Los estudios recogidos en la bibliografía y dedicados a estas últimas marcas permiten, aún simplemente viendo las ilustraciones, comprobar el incremento de la riqueza estética en la porcelana artística que Valencia seguía aportando a la porcelana mundial, pero alejada ya del “estilo valenciano”.

Un nuevo factor entra en juego en esos años, finales de los 70 y principios de los años 80. Los enormes progresos de la industria cerámica, especialmente con la explosión del azulejo en Castellón, habían lanzado al mercado fórmulas de gres y nuevos colores cerámicos de alta tecnología, que permitían a la industria de la porcelana artística beneficiarse de colores intensos sin perder sus ventajas en los procesos de monococción.

Los Lladró volvieron a captar rápidamente el mensaje. Sus ya numerosos escultores de los años 70 y principios de los 80, habían profundizado, casi hasta la exageración, en el “estilo valenciano” y,

detrás, llevaban a casi todas las marcas que querían participar del nuevo maná. La marca Lladró iba a terminar con ello desde la segunda mitad de los años 80, dejando a Nao los residuos de esa estética para bloquear también a las marcas secundarias que aún mantenían el estilo Lladró.



Figura 128. Nao. Bailarina. Salvador Furió.

No era fácil terminar con él. Aún había una inercia de las ventas y un problema económico. La generalización de los hornos de gas y los nuevos métodos electrónicos de control de temperatura convirtieron en sencilla lo que antes era una titánica tarea de especialistas. Las pequeñas marcas que se apuntaron a la moda del estilo valenciano, habían encontrado sistemas baratos de producir porcelana e inundaron el mercado a precios de derribo. Al final, tanta proliferación acabó saturando ese mercado y se llevó por delante el glamour del estilo Lladró, con o sin las marcas Lladró. La marca Lladró, elitista, y ya su segunda marca, “Nao by Lladró”, populista, optaron por dar un vuelco a su estrategia.

En Lladró, pletórico de liquidez y con los mejores profesionales a su servicio, la exageración estilística simplemente desapareció. Terminando los años 80 es difícil encontrar en sus bases de datos algunas figuras con la desproporción que pocos años antes se consideraba su imagen de marca. Los nuevos escultores se lanzaron a experimentar, pero manteniendo un orden más clásico de proporciones y, sobre todo, los nuevos colores cerámicos de alta temperatura que la tecnología de finales de los 70 había desarrollado y popularizado.

Acabaron en buena medida con las figuras en brillo y los tonos pastel, los pálidos colores de las sales, y apostaron por decoraciones más potentes, aunque mantenían series enteras de figuras barnizadas en el ya viejo estilo y con el símbolo “Lladró” para no desvalorizar radicalmente ante sus poseedores la inmensa cantidad de figuras que habían conseguido ubicar en las vitrinas de todo el mundo. Ya no tenían límites. Mientras Nao seguía surtiendo al todavía poco exigente mercado americano de clase media con figuritas en barnices brillantes sobre colores más ricos, la “Gran Porcelana” Lladró se lanzó a conquistar incluso a los más ricos, a las instituciones y a los museos.

Se crearon nuevas líneas, especialmente en gres mate, se destinaron series de figuras exclusivas para sus “sociedades de coleccionistas”, y se lanzaron a realizar esculturas monumentales, de precios desorbitados y al alcance solo de las élites y las colecciones institucionales. El que hemos ido llamando a lo largo de este trabajo el “Estilo Lladró”, y también “estilo valenciano”, era ya parte de la historia.



Figura 129. Lladró. Modelo en descanso. Fulgencio García, 1986, en un estilo definitivamente clásico.





Figura 130. Lladró. Madre campesina.  
Fulgencio García, 1988.



Figura 131. Lladró. Inmaculada Concepción.  
Fulgencio García, 1988.



Figura 132. Lladró. Huida a  
Egipto. Fulgencio García, 1989.

## EL PUNTO FINAL DEL “ESTILO VALENCIANO”

En sus últimos años, Fulgencio García, que muere a principios de 1994, retorna a sus raíces clásicas. También ello queda ya lejos de nuestro estudio de T’ANG, pero el maestro siguió ofreciendo al mundo muestras de su genialidad hasta el último momento.

Ya no existe desde los años 90, e incluso antes, un “estilo valenciano”, entendido en el sentido que hemos ido utilizando en estas páginas. Las fábricas más originales de los primeros tiempos, que habían dejado su impronta en artistas, formas de trabajo y estéticas, fueron el germen del que por oposición o por imitación, nació ese estilo. Cerámicas Hispania, de Manises, se atrevió a hacer porcelana “alemana” desde 1941. La “Fábrica de Porcelana y Refractarios Víctor de Nalda, de Almácer, fue el vivero en que aprendieron los Lladró desde 1947 y la que primero descubrió a Fulgencio García como un artista excepcional. Los hermanos Lladró comenzaron su exitosa aventura desde 1953 y, a su pesar, se convirtieron en el referente estilístico a batir por T’ANG, Tengra, Palés, Casades, Porceval, Quart-5, PorceGama y hasta cuarenta marcas más.

Las que escaparon a la fascinación de Lladró: Porcelanas Inglés, de Bétera, con su propietario y único escultor, Ramón Inglés Capella, desde 1971; Porcelanas REX, de Turís, nacida a finales de 1974, Porcelana Artística Levantina (PAL), que comienza en Alboraya en 1972 y cambia de propiedad y dimensión en 1975; sus sucesoras Porcelanas Nadal y Porcelanas Marco Giner, activas desde 1986, y alguna otra más, mantuvieron todavía un tiempo la pujanza de una industria que paseó el nombre de Valencia por todo el mundo, ciertamente siempre a la sombra del gigante Lladró. Porcelana valenciana pero no en el “estilo Lladró”.

Los últimos años del siglo, y los primeros del siglo XXI, con inmensos cambios sociales, tecnológicos, políticos y económicos en todo el mundo, supusieron un definitivo punto y aparte en el mundo de la porcelana artística. La “porcelana popular” de Lladró había dejado de existir. El “estilo Lladró” había adquirido resonancias peyorativas. El “estilo valenciano”, ya prácticamente todo barnizado en brillante, había quedado para la porcelana a vender en las tiendas de souvenirs baratos para turistas.



Figura 133. Lladró. Preparando el ensayo. Fulgencio García, 1993, una de sus últimas figuras.





Figura 134. Fulgencio García en su estudio de Lladró, meses antes de desaparecer en la Historia.



Figura 135. Fulgencio García López, escultor.



## BIBLIOGRAFÍA

Hammer, Janet Galle.  
*A Retired Collection of Fine Porcelain*  
Disponible en:  
<https://www.aretiredcollection.com/>

Lladró (2006)  
*Collectors Catalogue*  
Tavernes Blanques, Daisa S.A.

Lladró Comercial S.A. (1998)  
*La voluntad creadora*  
Valencia: Artes Gráficas Fernando Gil

Lladró, José (2002)  
*Pasajero de la vida*  
Barcelona: Planeta

Lladró, José (2006)  
*El legado de Lladró*  
Madrid: LID Editorial Empresarial S.L.

Lladró, Vicente (2010, 3ª de, 2017)  
*Así lo viví y así lo cuento*  
Valencia: Gran Angular Industries Culturals S.L.

*LLADROdb*  
Disponible en:  
<https://lladrodb.com/>

Simó Santonja, Vicente L. (2010)  
*La empresa de “ser” hombre en Juan Lladró*  
Valencia: Artes Gráficas Soler

Ten Ros, Antonio (Abril, 2023)  
*100 pesetas. La historia de la porcelana valenciana de después de la guerra*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/porcellana/>

Ten Ros, Antonio (Marzo, 2024)  
*Porcelanas REX, un paradigma de las fábricas de porcelana valencianas de los años finales del siglo XX.*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/re/>

Ten Ros, Antonio (Mayo, 2024; 2ed. Diciembre, 2024)  
*Fulgencio García López y la porcelana artística valenciana*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/fg/>

Ten Ros, Antonio (Junio, 2024)  
*El escultor Ramón Inglés Capella y su obra en porcelana*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/ri>

Ten Ros, Antonio (Julio, 2024)  
*El esplendor de los engobes en la porcelana Víctor de Nalda.*  
Disponible en:  
<http://www.uv.es/ten/es>

Ten Ros, Antonio (3ª ed. Octubre, 2024,)  
*Porcelana en Alboraya. Porcelana Artística Levantina S.L.*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/PAL>

Ten Ros, Antonio (Octubre, 2024)  
*Porcelana de Alboraya: Marco Giner*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/MG>

Ten Ros, Antonio (Diciembre, 2024)  
*Los biscuits de Fulgencio García para REX*  
Disponible en:  
<https://www.uv.es/ten/bg>

\*\*\*\*\*

#### PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Comunicaciones personales: 50,51,80,84,85,90.

Familia Fulgencio García: 134-135.

Lladró: 1-19,22-26,35-37,43,47-49,54,79,86-87,92-95,121-127,129-133.

Ten Ros, Antonio: 20-21,27-34,38-42,44-46,52-53,55-78,80-83,88,89,91,96-120,128.

\*\*\*\*\*

Referencia:

[Ten Ros, Antonio](#) (Enero, 2025)  
Fulgencio García, Porcelanas T'ANG y los orígenes del “estilo Lladró” en la porcelana valenciana  
Disponible en  
<https://www.uv.es/ten/EV>  
DOI: <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.13244.96647>

© Copyright texto e imágenes: [Antonio Ten Ros](#). Todos los derechos reservados.  
Las imágenes de Lladró y de la familia de Fulgencio García han sido cedidas al autor a este único efecto y editadas por el autor al compaginar el texto.

\*\*\*\*\*