

# Universidad de Huelva

Departamento de Economía



## Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial: los artesanos de la tradición. El caso de los “Bonecos de Estremoz” (Portugal)

Memoria para optar al grado de doctor  
presentada por:

**Saúl Lázaro Ortiz**

Fecha de lectura: 30 de mayo de 2024

Bajo la dirección de la doctora:

Celeste Jiménez de Madariaga

**Huelva, 2024**



**Universidad de Huelva**



**Universidad  
de Huelva**

**Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial: los artesanos  
de la tradición. El caso de los "Bonecos de Estremoz"  
(Portugal)**

**Memoria para optar al grado de doctor  
presentada por:**

**Saúl Lázaro Ortiz**

**Fecha de defensa: 2024**

# **Universidad de Huelva**

**Programa de Doctorado “Ciencia Regional: Empresa y Territorio”**



**Universidad  
de Huelva**

**Salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial: los artesanos de la tradición. El caso de los “Bonecos de Estremoz” (Portugal)**

**Memoria para optar al grado de doctor  
presentada por:**

**Saúl Lázazo Ortiz**

**Bajo la dirección de:**

**Dra. Celeste Jiménez de Madariaga**

**Fecha de defensa: 2024**



## **Dedicatoria**

**A mi padre, que sin estar, está.**

**A mis abuelos.**

## AGRADECIMIENTOS

Por respeto, por admiración y por cariño, debo comenzar estos agradecimientos por la persona de Celeste Jiménez de Madariaga. Mi directora del Trabajo Fin de Grado, mi directora de uno de los Trabajos Fin de Máster, la directora de esta Tesis Doctoral y, por supuesto, mi maestra con letras mayúsculas. Sin ella, nada de esto hubiera sido posible.

Agradecer la ayuda prestada a profesores que más tarde han sido compañeros y amigos, como José Manuel Jurado Almonte, Juan José García del Hoyo, Alfonso Doctor Cabrera y Juan Márquez Domínguez. También a todos los compañeros y amigos del Grupo de Investigación al que pertenezco, el Observatorio de Cultura y Patrimonio.

A la Profa. Ema Cláudia Ribeiro Pires y al Prof. Eduardo Jorge dos Santos Esperança, por facilitarme las estancias de investigación en la Universidad de Évora y por ayudarme en todo cuanto necesité.

Gracias al poder del arte por salvarnos la vida, encarnado en la música y la poesía unidas por el talento de mis admirados Roberto Iniesta Ojea (Robe) y José Carlos Romero Lorente (Kutxi Romero). Gracias por acompañarme más de lo que nunca podréis imaginar. Estos dos son todos los que están, pero no están todos los que son.

Esta investigación ha sido posible gracias al trabajo de campo y al aporte de información de varias personas e instituciones. Extiendo mis profundos agradecimientos a todas ellas, pero de manera especial a Jorge da Conceição, por su generosidad y su sabiduría.

A mis amigos y amigas, familia política y sanguínea. A mi hermano, cuñada y sobrinos. A la mejor persona y madre que se pueda tener, mi madre.

A Susana, por existir, por su incondicional apoyo y por ser mi compañera del alma.

Mi gratitud a todas y a todos.

Saúl Lázaro Ortiz

Universidad de Huelva, marzo de 2024

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

<b>ÍNDICE DE CONTENIDOS</b> .....	5
<b>ÍNDICE DE ILUSTRACIONES</b> .....	8
<b>ABSTRACT</b> .....	11
<b>RESUMEN</b> .....	12
<b>INTRODUCTION</b> .....	13
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	20
<b>CAPÍTULO 1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN. PROPUESTA TEÓRICA METODOLÓGICA</b> .....	28
1.1    Planteamiento del problema.....	28
1.2    Hipótesis y objetivos.....	32
1.2.1    Hipótesis de partida .....	32
1.2.2    Objetivo general .....	33
1.2.3    Objetivos específicos .....	33
1.3    Metodología cualitativa.....	34
1.3.1    La investigación etnográfica.....	34
1.3.2    Fuentes y datos .....	36
1.3.3    El estudio de caso .....	38
1.3.4    El trabajo de campo. La observación participante .....	40
1.3.5    Las entrevistas .....	43
1.4. Cuestiones de ética. Los límites del trabajo etnográfico .....	49
<b>CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO</b> .....	52
2.1    El patrimonio cultural inmaterial y la Convención de 2003 .....	52
2.1.1    Sistema de listas de la Convención .....	59
2.1.2    La salvaguardia .....	60
2.2    Artesanías.....	62
2.2.1    El concepto “artesanía” .....	62
2.2.2    La aparición de la artesanía .....	69

---

2.2.3	Autenticidad.....	70
2.2.4	Autoría .....	74
2.2.5	La dualidad inmaterial-material .....	76
2.2.6	Hacer local.....	78
2.2.7	Tradición.....	80
2.2.8	Transmisión del conocimiento .....	83
2.3	Propiedad intelectual .....	85
2.3.1	Expresiones Culturales Tradicionales y Conocimientos Tradicionales .....	91
2.3.2	La propiedad industrial .....	105
2.3.3	Las indicaciones geográficas .....	106
2.3.4	Reglamento (UE) 2023/2411 del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de octubre de 2023 relativo a la protección de las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales.....	110
<b>CAPÍTULO 3. LOS “BONECOS DE ESTREMOZ” .....</b>		<b>114</b>
3.1	Estremoz en el tiempo y en el espacio. El lugar de los bonecos .....	114
3.2	¿Qué son los Bonecos de Estremoz?.....	117
3.3	Principales mercados.....	146
<b>CAPÍTULO 4. ARTESANOS DE LA TRADICIÓN.....</b>		<b>148</b>
4.1	Historia de la tradición .....	148
4.2	Transmisión del conocimiento.....	160
<b>CAPÍTULO 5. PATRIMONIALIZACIÓN: DE LA PROTECCIÓN A LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL .....</b>		<b>176</b>
5.1	Resumen temporal de los procesos llevados a cabo sobre la patrimonialización y protección de los “Bonecos de Estremoz” .....	176
5.2	Legislación.....	180
5.3	Proceso de patrimonialización.....	186
5.3.1	Inventario Nacional de Portugal .....	188
5.3.2	Lista Representativa .....	191
5.3.3	Medidas de salvaguardia .....	198
5.4	Medidas de protección: la propiedad intelectual .....	214

5.4.1 Indicaciones Geográficas Protegidas .....	215
5.4.2 Certificación .....	225
<b>CAPÍTULO 6. DIAGNÓSTICO DE LA SALVAGUARDIA.....</b>	<b>228</b>
6.1 La Lista Representativa y la Salvaguardia .....	228
6.2 Posibles peligros de la ausencia de salvaguardia o la falta de protección .....	234
6.3 Relación entre salvaguardia, patrimonialización y propiedad intelectual .....	237
<b>CONCLUSIONS .....</b>	<b>241</b>
<b>CONCLUSIONES .....</b>	<b>249</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA .....</b>	<b>257</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>282</b>
Anexo 1. Artesanos del pasado y del presente .....	282
Anexo 2. Carta de consentimiento de productores de figuras de barro de Estremoz..	295
Anexo 3. Informantes privilegiados .....	296

## ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1. Mapa del Alentejo .....	114
Ilustración 2. Vista de Estremoz.....	116
Ilustración 3. De izquierda a derecha: Torre de las tres coronas y fachada del Museo municipal Profesor Joaquim Vermelho .....	116
Ilustración 4. “Primavera” .....	117
Ilustración 5. Arcilla roja.....	119
Ilustración 6. Pinturas y pigmentos.....	120
Ilustración 7. Manos trabajando .....	121
Ilustración 8. “Primavera” .....	122
Ilustración 9. De izquierda a derecha: Teque y su proceso de utilización.....	123
Ilustración 10. De izquierda a derecha: Buriles y su proceso de utilización.....	123
Ilustración 11. Pintado de un boneco.....	126
Ilustración 12. Taller “Irmas Flores” .....	130
Ilustración 13. De izquierda a derecha: Taller de José Carlos Rodrigues y taller de Irmas Flores .....	131
Ilustración 14. Conjunto del proceso completo de elaboración.....	131
Ilustración 15. “Cantarinha enfeitada” .....	132
Ilustración 16. De izquierda a derecha: Belén, San Antonio y Nuestra Señora de la Concepción .....	133

---

Ilustración 17. De izquierda a derecha: Matança do porco, Pastor das migas, Mulher a fazer enchidos y Pastor .....	133
Ilustración 18. De izquierda a derecha: Lanceiro, Amazona, Peralta e Senhora de Pezinhos y Sargento en el jardín .....	133
Ilustración 19. Amor ciego .....	134
Ilustración 20. Negros .....	134
Ilustración 21. Municipio de Estremoz con sus nueve parroquias. Fuente: Manual de certificación de A.Certifica.....	137
Ilustración 22. De izquierda a derecha: Mujer haciendo “Churros”, Dentista, Celador y Médico.....	141
Ilustración 23. Victoria Alada .....	143
Ilustración 24. De izquierda a derecha: San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Mariano da Conceição; San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Liberdade da Conceição .....	145
Ilustración 25. De izquierda a derecha: San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Maria Luisa da Conceição; San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Jorge da Conceição.....	146
Ilustración 26. Reyes magos realizados por Ana das Peles.....	154
Ilustración 27. Ubicación de talleres en Estremoz .....	163
Ilustración 28. Ubicación de taller en Evoramonte .....	163
Ilustración 29. Etiqueta de Perpétua Sousa y etiqueta de Inácia Mateus .....	166
Ilustración 30. Fachada del taller “Irmas Flores” .....	167
Ilustración 31. Genealogía.....	174

---

Ilustración 32. Mariano da Conceição. Fuente: Jorge da Conceição.....	175
Ilustración 33. Proceso de patrimonialización y protección.....	179
Ilustración 34. Bienes culturales inmateriales inscritos por Portugal en las distintas Listas/Registro UNESCO.....	1793
Ilustración 35. Representantes en Corea de Estremoz. Fuente: Jorge da Conceição ...	197
Ilustración 36. Representantes en Corea del gobierno de Portugal. Fuente: Jorge da Conceição .....	197
Ilustración 37. Logo UNESCO en el Centro de Interpretación.....	203
Ilustración 38. Centro Interpretación.....	204
Ilustración 39. Pantallas táctiles .....	205
Ilustración 40. Paneles de barristas actuales.....	206
Ilustración 41. Espacios de trabajo .....	207
Ilustración 42. Saramago .....	208
Ilustración 43. Gráficos de artesanos menores de 40 años y de artesanos certificados tras el curso de 2019.....	209
Ilustración 44. Captura de pantalla. Consultado el 15 enero de 2024 .....	217
Ilustración 45. Marca de vino Bonecos de Estremoz .....	236
Ilustración 46. Análisis DAFO .....	237
Ilustración 47. Mariano y Liberdade da Conceição.....	287
Ilustración 48. Taller de Afonso y Matilde Ginja.....	290
Ilustración 49. Taller de José Carlos Rodrigues .....	293

## ABSTRACT

This research is based on cultural and social anthropology, a perspective applied to a specific case study, the "Bonecos de Estremoz", a type of traditional handicraft made in this Portuguese town.

The main theme of this work is the safeguarding of intangible cultural heritage. The choice of the "Bonecos de Estremoz" as a case study is justified for different reasons, among them, because it belongs to the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity and it is protected by legal regulations on intellectual property. These facts make it a very unique example through which to analyse the impact of these tools on the safeguarding of an intangible heritage element. The traditional craftsmanship of Estremoz is a sensitive heritage manifestation, as are most of the elements that make up the intangible cultural heritage of humanity. Safeguarding plans and intellectual property tools have been used to address potential vulnerabilities, as well as national and international regulations, such as the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. These are actions whose results have been analysed in this research.

The case study was constructed on the basis of an exhaustive documentary review, field observations and interviews with actors involved in the craft activity in Estremoz and in the national and international bodies involved in the safeguarding of this property. From the findings derived from the research process, we were able to make a diagnosis on whether the processes developed provide a solid support to safeguard not only the heritage element of the bonecos, but the entire cultural heritage that permeates this manifestation of intangible cultural heritage in this territory of Portugal.

**KEYWORDS:** Crafts, Bonecos de Estremoz, Intangible Cultural Heritage, Intellectual Property, Safeguarding,

## RESUMEN

Esta investigación está fundamentada en la antropología cultural y social, perspectiva aplicada a un estudio de caso concreto, los “Bonecos de Estremoz”, un tipo de artesanía tradicional realizada en esta localidad portuguesa.

La temática principal que se ha tratado en este trabajo es la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. La elección de los “Bonecos de Estremoz” como estudio de caso se justifica por diferentes motivos, entre ellos, por pertenecer a la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y estar protegido por normativas legales de propiedad intelectual. Estos hechos lo convierten en un ejemplo muy singular a través del cual poder analizar el impacto de estas herramientas en la salvaguardia de un elemento patrimonial inmaterial. La artesanía tradicional de Estremoz es una manifestación patrimonial sensible, al igual que la mayoría de los elementos que conforman el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. Para hacer frente a posibles vulnerabilidades, se han utilizado planes de salvaguardia y herramientas de propiedad intelectual, y se han hecho uso de normativas nacionales e internacionales, como la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 de la UNESCO. Se trata de unas acciones cuyos resultados se han analizado en esta investigación.

El estudio de caso se construyó a partir de una exhaustiva revisión documental, observaciones de campo y entrevistas con actores involucrados en la actividad artesanal de Estremoz y en los organismos nacionales e internacionales implicados en la salvaguardia de este bien. A partir de los hallazgos derivados del proceso de investigación, pudimos realizar un diagnóstico sobre si los procesos desarrollados brindan un soporte sólido para salvaguardar no solo el elemento patrimonial de los bonecos, sino todo el acervo cultural que impregna a esta manifestación del patrimonio cultural inmaterial en este territorio de Portugal.

**PALABRAS CLAVE:** Artesanía, Bonecos de Estremoz, Patrimonio Cultural Inmaterial, Propiedad Intelectual, Salvaguardia.

## INTRODUCTION

Understanding the safeguarding of craft heritage elements in the contemporary world involves entering into a complex web of cultural, legal and social practices that constantly define and redefine the value, perception and survival of these intangible assets. This doctoral thesis addresses this complexity through the case study of a specific artisanal heritage element, the "Bonecos de Estremoz", exploring the processes of patrimonialisation and the protection measures derived from the intellectual property laws implemented to safeguard them. Through this work, it seeks to unravel how such processes and measures affect the safeguarding of the element, thus contributing to the academic debate and providing guidelines for future measures, with a particular interest in assessing both the positive and negative impacts that may arise.

The patrimonialisation of craft elements, understood as the process by which certain practices or knowledge are recognised, valued and protected as the cultural heritage of a community, nation or humanity, has intensified markedly in recent decades. Kirshenblatt-Gimblett (1998) highlights how patrimonialisation transforms the value of what is considered heritage, attributing to it new meanings and functions within society that transcend its original context. This phenomenon is part of a broader framework of reevaluation of intangible cultural heritage, a category under which these craft elements are subsumed. The UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2003) has played a crucial role in this process, urging States Parties to take effective measures for the protection and promotion of these cultural goods.

However, the implementation of intellectual property laws as a protection mechanism for craft heritage elements presents both opportunities and challenges. [Bortolotto, Demgenski, Karampampas and Toji](#) (2020) argue that the application of these legal tools to intangible cultural heritage must consider the collective and dynamic nature of these goods, which often conflicts with the individual and static principles of intellectual property (Kurin, 2007). Geographical indications, for example, can offer an avenue to protect and promote certain artisanal products, while ensuring economic benefits for the communities that produce them (Gangjee, 2012). However, this approach can also restrict

craft practice to legally defined parameters that do not always coincide with the traditions and natural evolutions of craft practice. This misalignment poses significant challenges for the effective safeguarding of craft heritage, which is by nature collective and passed down from generation to generation.

This specific case study allows us to delve into the complexity of these processes in a specific context, assessing the interactions between heritage, intellectual property laws and safeguarding. Through a qualitative methodology that combines documentary analysis, interviews and participant observation, we seek to understand from multiple perspectives how these dynamics influence the perpetuation and transformation of the craft element in question.

A crucial aspect discussed is the tension between the need to protect the economic rights of creators and bearer communities and the imperative of ensuring the free transmission and evolution of craft traditions. As [Bortolotto and Ubertazzi \(2023\)](#) point out, intellectual property laws can offer a tool to combat misappropriation and over-commercialisation of cultural expressions; however, they can also limit cultural exchange and creativity by restricting the use and adaptation of heritage elements. While legal protection can provide a framework for safeguarding and enhancing cultural elements, it can also limit access to and participation in culture, especially in contexts where transmission is based on open and collaborative community practices. This dilemma highlights the importance of designing legal instruments and public policies that recognise and adapt to the specificity of intangible cultural heritage.

The commercialisation of artisanal heritage elements is another issue that emerges in the analysis. These processes may offer economic opportunities for the bearer communities, but they also run the risk of decontextualising and distorting the original meaning and value of these elements ([Comaroff and Comaroff, 2009](#)). The tension between preservation and commercial promotion raises questions about how to balance economic benefits with cultural integrity and heritage authenticity.

Crafts have been an important part of this work and, in addition to being dealt with extensively in the theoretical framework, a specific chapter has been devoted to the

description of the craft element used as a case study. It explains the craft technique, the process of making the figures, the history of the tradition and the transmission of knowledge.

Finally, this study examines the role of international organisations and global normative frameworks in the promotion and protection of intangible cultural heritage. While instruments such as the UNESCO Convention (2003) have been instrumental in raising awareness and providing a framework for action, the effective implementation of these guidelines depends largely on local political, social and cultural dynamics.

Ultimately, this paper provides empirical evidence and critical analysis on the complex processes of patrimonialisation and legal protection measures in the safeguarding of craft heritage elements. In doing so, it not only contributes to the academic debate on intangible cultural heritage, intellectual property and safeguarding, but also offers practical insights for those involved in the management and protection of these cultural assets towards effective safeguarding that respects the dynamic and collective nature of intangible cultural heritage. Our contribution offers valuable insights into the intersection between patrimonialisation, intellectual property law and the safeguarding of craft heritage, thus contributing to the growing body of literature that seeks to understand and enhance the protection of our rich and diverse intangible cultural heritage.

However, before starting to develop the results of the research, we feel it is necessary to approach two questions: Why intangible cultural heritage? And why the “Bonecos de Estremoz”? To partially answer these two questions, it would be necessary to point out some traces of my academic career.

My relationship with intangible cultural heritage began to take shape during the years I was studying for my degree in Cultural Management. It was during this period that I came into contact with the Professor of Anthropology at the University of Huelva, Prof. Dr. Celeste Jiménez de Madariaga, in a subject called "Anthropological Heritage". Dr. Celeste Jiménez de Madariaga, in a subject called "Anthropological Heritage". My interest in intangible heritage began to grow at the same time as I was taking this subject and was consolidated a year later with the completion of a Final Degree Project (2017)

under her direction on the hydraulic complex of La Laguna and the orchards of El Ruedo in Cañaveral de León (Huelva), declared an Asset of Cultural Interest<sup>1</sup> by the Junta de Andalucía in 2009.

During this stage, Prof. Jiménez de Madariaga was in charge of the project "Public management of Ethnological Heritage" (P11-HUM-7377), in which I joined as a collaborator and became part of the organising committee of a Workshop on Intangible Cultural Heritage held at the University of Huelva in June 2017. In April of that same year, I applied for a position as a specialist technician, which I ended up being awarded, within a new project in which Jiménez de Madariaga was the main researcher and which led me to work as contracted staff for almost two and a half years. In addition, I was also part of the working team. The research project in question was entitled "Intangible Cultural Heritage of Humanity. Patrimonialisation, Management and Good Practices (CSO2016-77413-P)" and was funded by the Ministry of Economy and Competitiveness.

During this time I studied the Master's Degree in Historical and Cultural Heritage, in which I carried out the Master's Thesis (TFM), defended in September 2018, and which was also based on an element of intangible cultural heritage, again under the direction of Prof. Jiménez de Madariaga. In this work, we dealt with the case of the 2003 UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage.

In September 2019 I was awarded a University Teacher Training contract<sup>2</sup> (FPU) with a project entitled "Safeguarding intangible heritage: the artisans of tradition. The case of the Bonecos of Estremoz". This pre-doctoral contract enabled me to carry out research stays, fieldwork and teaching for four years, from September 2019 to September 2023 in the same department where I started my research career: History, Geography and Anthropology.

The "Bonecos de Estremoz" were chosen as a case study because of the special interest they offered. It was during the research process for the Master's thesis on the 2003

---

<sup>1</sup> With the typology of Site of Ethnological Interest. Law 14/2007, of 26 November, on the Historical Heritage of Andalusia.

<sup>2</sup> FPU stands for Formación del Profesorado Universitario. It is a pre-doctoral contract awarded on a competitive basis by the Ministry of Science, Innovation and Universities.

UNESCO Convention that we came into contact with the Bonecos de Estremoz, after exchanging information with Portuguese colleagues belonging to the working team of the project "Intangible Cultural Heritage of Humanity. Patrimonialisation, Management and Good Practices" in which we were participating. From the beginning it seemed to us an attractive and interesting case study for my field of study in particular and for that of the research group to which I belong, the Observatory of Culture and Heritage (HUM-066). Finally, the suitability of the bonecos to be included as a case study in the project was established. In this sense, we already had "Fado" as an example and case study of Portuguese intangible heritage. It is when preparing the project to apply for the University Teacher Training grant that an unbeatable opportunity arose to study this little-known heritage manifestation, the bonecos.

Although academic motivations have prevailed in my choice, the personal implications are no less important. I was born in Huelva, a city with close ties to Portugal, but one of my grandmothers was also born in the neighbouring country and a brother, so my relationship with the land and culture of Portugal has been forged since childhood.

Obtaining the FPU grant allowed us to apply for funding to carry out research stays. I spent nine months there, which is the maximum allowed by Spanish regulations for these pre-doctoral contracts.

The first outing was made possible thanks to the award of a competitive call financed by the Spanish Ministry of Universities to carry out short stays<sup>3</sup> within the framework of the FPU. Thus, the research stay was carried out at the Portuguese University of Évora from 1 May 2021 to 31 July. The following year we applied again for a call, this time for a temporary transfer of 6 months and again we were awarded, also at the University of Évora, carrying out this stay from 1 April to 30 September 2022. In addition, I also had the opportunity to carry out a teaching stay within the ERASMUS+ programme for teachers in the KA103 modality at the same University of Évora. It was Ema Claudia Ribeiro Pires, lecturer at this university and member of the IHC institute<sup>4</sup>, who tutored

---

<sup>3</sup> Short stays have a maximum duration of 3 months.

<sup>4</sup> <https://www.uevora.pt/investigat/unidades-id/ihc>

these stays. During this time I had the opportunity to teach at the University of Évora and to meet many actors related to the Bonecos of Estremoz.

These stays also made it easier for me to carry out fieldwork. Among other things, I chose the University of Évora because of its proximity to Estremoz, where I was to do most of this fieldwork. In fact, I lived in Estremoz during this time and travelled to Évora when it was necessary to attend the university.

We must not forget the difficulties that the COVID 19 pandemic caused in all areas of life and, of course, also in our research. This circumstance delayed our first international trip by a year and made fieldwork extremely difficult due to the existing restrictions and the "fear" of some people to establish certain personal contacts.

Throughout this research process, the publication, dissemination, participation and management of projects has been intense and prolix<sup>5</sup>. In this way, we have participated as speakers in numerous national and international congresses related to intangible cultural heritage, such as, for example, the IV International Congress of Anthropology held in Granada in 2018, the VIII Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia APA in the city of Évora in 2022 or the invited paper at the III Congreso Internacional Ciudad, Música y Creación in Setúbal in 2023. These last two congresses were held in Portugal and were the result of the relationships established during the stays. We also gave an international guest lecture at the National University of Equatorial Guinea<sup>6</sup> entitled "Orientation on Intangible Cultural Heritage" and we also organised from our research group the I International Conference on Intangible Cultural Heritage of the University of Huelva in 2020.

The publications that have been produced are also, unsurprisingly, mostly related to intangible cultural heritage. The article "The UNESCO Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage: a critical analysis<sup>7</sup>" stands out for its impact. Other contributions of interest for this research have been the two book chapters written for the

---

<sup>5</sup> In the following link of the Spanish Foundation for Science and Technology (FECYT), you can consult my CVN Standard CV: <https://cvn.fecyt.es/0000-0001-5596-4075>

<sup>6</sup> At the headquarters in Malabo (Equatorial Guinea).

<sup>7</sup> <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1941914>

monograph carried out by our research group "Intangible Cultural Heritage of Humanity<sup>8</sup>" or the work entitled "Cross-border cooperation and the management of culture and cultural heritage in the Euroregion Alentejo-Algarve-Andalusia<sup>9</sup>", which is closely linked to this research due to the territorial and heritage issue. In turn, I have had the opportunity to direct two research projects related to teaching innovation<sup>10</sup> and a competitive concurrence project also closely linked to the territory that is the subject of the case study of this research entitled "The management of culture on both sides of the Raya. Conference of analysis and discussion<sup>11</sup>".

With regard to the bibliographical review carried out on the safeguarding mechanisms established for the Estremoz Bonecos, we found little literature and few specialised references that deal fully with the analysis of these measures and their present and future effects on the maintenance of the Estremoz tradition.

The importance of this research for the scientific community can be summarised in that it offers an integrative vision of the different tools that have been used in Estremoz to contribute to the safeguarding of the tradition in order to be able to extrapolate the results to other manifestations of intangible cultural heritage. By virtue of the above, the following research questions are posed:

- Are the process of patrimonialisation and the protection measures granted to traditional crafts through legal tools associated with intellectual property resources capable of producing efficient processes of safeguarding the goods on which they act?
- How can they contribute to the safeguarding and continuity of traditional crafts?
- What are the particular circumstances in Estremoz?

---

<sup>8</sup> ISBN/ISSN: 978-84-18984-72-3. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=858988>

<sup>9</sup> Together with José Manuel Jurado Almonte. In "Border culture, memory and cultural heritage. De la Raya hispanoportuguesa y otras fronteras". ISBN: 978-84-1369-528-0. Book based on selected papers from the conference "Cross-border cooperation and cultural management in the Euroregion Alentejo- Algarve-Andalusia". <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9158180>

<sup>10</sup> I won the Gerardo Rojas Award for Teaching Innovation for one of them.

<sup>11</sup> In this project we address the processes of cross-border cultural heritage management between Spain and Portugal in the Andalusia-Algarve-Alentejo territorial area.

## INTRODUCCIÓN

Entender la salvaguardia de los elementos patrimoniales artesanales en la contemporaneidad implica adentrarse en un complejo entramado de prácticas culturales, legales y sociales que definen y redefinen constantemente el valor, la percepción y la supervivencia de estos bienes inmateriales. Esta tesis doctoral aborda dicha complejidad a través del estudio de caso de un elemento patrimonial artesanal específico, los “Bonecos de Estremoz”, explorando los procesos de patrimonialización y las medidas de protección derivadas de las leyes de propiedad intelectual implementadas para su salvaguardia. A través de este trabajo, se busca desentrañar cómo dichos procesos y medidas afectan a la salvaguardia del elemento, contribuyendo así al debate académico y proporcionando directrices para medidas futuras, con un interés particular en evaluar los impactos tanto positivos como negativos que pueden surgir.

La patrimonialización de los elementos artesanales, entendida como el proceso mediante el cual ciertas prácticas o saberes son reconocidos, valorados y protegidos como patrimonio cultural de una comunidad, nación o la humanidad, se ha intensificado notablemente en las últimas décadas. Kirshenblatt-Gimblett (1998) destaca cómo la patrimonialización transforma el valor de lo que se considera patrimonio, atribuyéndole nuevas significaciones y funciones dentro de la sociedad que trascienden su contexto original. Este fenómeno se inscribe dentro de un marco más amplio de revalorización del patrimonio cultural inmaterial, categoría bajo la cual se subsumen estos elementos artesanales. La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003) ha jugado un papel crucial en este proceso, instando a los Estados Parte a tomar medidas efectivas para la protección y promoción de estos bienes culturales.

Sin embargo, la implementación de leyes de propiedad intelectual como mecanismo de protección para los elementos patrimoniales artesanales presenta tanto oportunidades como desafíos. [Bortolotto, Demgenski, Karampampas y Toji \(2020\)](#) argumentan que la aplicación de estas herramientas legales al patrimonio cultural inmaterial debe considerar la naturaleza colectiva y dinámica de estos bienes, lo que a menudo entra en conflicto con los principios individuales y estáticos de la propiedad intelectual (Kurin, 2007). Las

indicaciones geográficas, por ejemplo, pueden ofrecer una vía para proteger y promover ciertos productos artesanales, garantizando al mismo tiempo beneficios económicos para las comunidades que los producen (Gangjee, 2012). Sin embargo, esta aproximación puede también restringir la práctica artesanal a parámetros definidos legalmente que no siempre coinciden con las tradiciones y evoluciones naturales de la misma. Este desajuste plantea desafíos significativos para la salvaguardia efectiva del patrimonio artesanal, que es por naturaleza colectivo y transmitido de generación en generación.

Este estudio de caso específico permite adentrarse en la complejidad de estos procesos en un contexto concreto, evaluando las interacciones entre patrimonialización, leyes de propiedad intelectual y salvaguardia. A través de una metodología cualitativa que combina análisis documental, entrevistas y observación participante, se busca comprender desde múltiples perspectivas cómo estas dinámicas influyen en la perpetuación y transformación del elemento artesanal en cuestión.

Un aspecto crucial que se analiza es la tensión entre la necesidad de proteger los derechos económicos de los creadores y comunidades portadoras y el imperativo de asegurar la transmisión y evolución libre de las tradiciones artesanales. Como señalan [Bortolotto y Ubertazzi](#) (2023), las leyes de propiedad intelectual pueden ofrecer una herramienta para luchar contra la apropiación indebida y la comercialización excesiva de expresiones culturales; sin embargo, también pueden limitar el intercambio cultural y la creatividad al restringir el uso y la adaptación de elementos patrimoniales. Mientras que la protección legal puede ofrecer un marco para salvaguardar y potenciar los elementos culturales, también puede limitar el acceso y la participación en la cultura, especialmente en contextos donde la transmisión se basa en prácticas comunitarias abiertas y colaborativas. Este dilema resalta la importancia de diseñar instrumentos legales y políticas públicas que reconozcan y se adapten a la especificidad del patrimonio cultural inmaterial.

La comercialización de los elementos patrimoniales artesanales es otro tema que surge en el análisis. Estos procesos pueden ofrecer oportunidades económicas para las comunidades portadoras, pero también corren el riesgo de descontextualizar y desvirtuar el significado y valor original de estos elementos ([Comaroff y Comaroff](#), 2009). La tensión entre preservación y promoción comercial plantea interrogantes sobre cómo

equilibrar los beneficios económicos con la integridad cultural y la autenticidad del patrimonio.

Las artesanías han acaparado una parte importante de este trabajo y, además de ser tratadas de manera amplia en el marco teórico, se ha dedicado un capítulo específico destinado a la descripción del elemento artesanal utilizado como estudio de caso. En él, se explica en qué consiste la técnica artesanal, el proceso de elaboración de las figuras, la historia de la tradición y la transmisión del conocimiento.

Finalmente, este estudio examina el rol de las organizaciones internacionales y los marcos normativos globales en la promoción y protección del patrimonio cultural inmaterial. Aunque instrumentos como la Convención de la UNESCO (2003) han sido fundamentales en elevar la conciencia y proporcionar un marco para la acción, la implementación efectiva de estas directrices depende en gran medida de las dinámicas políticas, sociales y culturales locales.

En definitiva, el presente trabajo aporta evidencia empírica y análisis crítico sobre los complejos procesos de patrimonialización y las medidas de protección legal en la salvaguardia de elementos patrimoniales artesanales. Al hacerlo, no solo contribuye al debate académico sobre patrimonio cultural inmaterial, propiedad intelectual y salvaguardia, sino que también ofrece perspectivas prácticas para aquellos involucrados en la gestión y protección de estos bienes culturales hacia una salvaguardia efectiva que respete la naturaleza dinámica y colectiva del patrimonio cultural inmaterial. Nuestra contribución ofrece valiosas perspectivas sobre la intersección entre patrimonialización, leyes de propiedad intelectual y salvaguardia del patrimonio artesanal, contribuyendo así al creciente cuerpo de literatura que busca entender y mejorar la protección de nuestro rico y diverso patrimonio cultural inmaterial.

No obstante, antes de iniciar el desarrollo de los resultados de la investigación, nos parece preceptivo realizar una aproximación a dos cuestiones: ¿Por qué el patrimonio cultural inmaterial? y ¿Por qué los "Bonecos de Estremoz"? Para contestar en parte a estos dos interrogantes habría que señalar algunos trazos de mi carrera académica.

Mi relación con el patrimonio cultural inmaterial comienza a fraguarse en los años de estudio del grado de Gestión Cultural. Es durante ese periodo fue cuando entro en contacto con la Catedrática de Antropología de la Universidad de Huelva, Profa. Dra. Celeste Jiménez de Madariaga, en una asignatura llamada “Patrimonio Antropológico”. Mi interés por el patrimonio inmaterial comienza a acrecentarse a la vez que curso esta asignatura y se consolida un año después con la realización de un Trabajo Fin de Grado (2017) bajo su dirección sobre el conjunto hidráulico de La Laguna y las huertas de El Ruedo en Cañaveral de León (Huelva), declarado Bien de Interés Cultural<sup>12</sup> por la Junta de Andalucía en 2009.

Durante esta etapa, la Profa. Jiménez de Madariaga ejercía como responsable del proyecto “La gestión pública del Patrimonio Etnológico” (P11-HUM-7377), en cuyo seno me incorporé como colaborador llegando a formar parte del comité organizador de unas Jornadas Taller sobre Patrimonio Cultural Inmaterial que se celebraron en la Universidad de Huelva en junio de 2017. En abril de ese mismo año, presenté mi candidatura a una plaza de técnico especialista, de la que acabé siendo beneficiario, dentro de un nuevo proyecto en el que Jiménez de Madariaga era la investigadora principal y que me llevó a trabajar como personal contratado durante casi dos años y medio. Además, también formé parte del equipo de trabajo. Este proyecto de investigación en cuestión tenía por título “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Patrimonialización, Gestión y Buenas Prácticas (CSO2016-77413-P)” y estaba financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

En este tiempo cursé el Máster de Patrimonio Histórico y Cultural, en el que realicé el Trabajo Fin de Máster (TFM), defendido en septiembre de 2018, y también estuvo basado en un elemento del patrimonio cultural inmaterial, siendo de nuevo la directora de este la Profa. Jiménez de Madariaga. En este trabajo, tratamos el caso de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO de 2003.

---

<sup>12</sup> Con la tipología de Lugar de Interés Etnológico. Ley [14/2007](#), de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía.

En septiembre de 2019 conseguí un contrato de Formación del Profesorado Universitario<sup>13</sup> (FPU) con un proyecto que lleva por título el de esta tesis doctoral “Salvaguardar el patrimonio inmaterial: los artesanos de la tradición. El caso de los Bonecos de Estremoz”. Este contrato predoctoral me facilitó realizar estancias de investigación, trabajos de campo y ejercer la docencia durante cuatro años, desde septiembre de 2019 a septiembre de 2023 en el mismo departamento donde inicié mi andadura investigadora: Historia, Geografía y Antropología.

La elección de los “Bonecos de Estremoz” como estudio de caso fue por el especial interés que ofrecían. Es en el proceso de investigación para la realización del trabajo fin de máster sobre la Convención de la UNESCO de 2003 cuando entramos en contacto con los Bonecos de Estremoz, tras intercambiar información con compañeras portuguesas pertenecientes al equipo de trabajo del proyecto “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Patrimonialización, Gestión y Buenas Prácticas” en el que participábamos. Desde el principio nos pareció un caso de estudio atractivo e interesante para mi campo de estudio en particular y para el del grupo de investigación al que pertenezco, el Observatorio de Cultura y Patrimonio (HUM-066). Finalmente, se concretó la idoneidad de los bonecos para incluirlos como estudio de caso dentro del proyecto. En este sentido, ya teníamos al “Fado” como ejemplo y estudio de caso de patrimonio inmaterial portugués. Es al elaborar el proyecto para solicitar la ayuda de la Formación del Profesorado Universitario, cuando se presenta una oportunidad inmejorable para estudiar esta poco conocida manifestación patrimonial que son los bonecos.

Si bien las motivaciones académicas han primado en la elección, no son menos importantes las implicaciones personales. Soy nacido en Huelva, ciudad muy ligada a Portugal, pero, además, una de mis abuelas era nacida en el país vecino y hermano, por lo que mi relación con la tierra y la cultura lusa se ha forjado desde la infancia.

---

<sup>13</sup> Las siglas FPU significan Formación del Profesorado Universitario. Es un contrato predoctoral concedido en régimen de concurrencia competitiva por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Haber obtenido la ayuda FPU nos permitió optar a solicitar financiación para la realización de estancias de investigación. Fueron nueve los meses que estuve de estancia, justamente el máximo que permite la normativa española de estos contratos predoctorales.

La primera salida se pudo llevar a cabo gracias a la concesión de una convocatoria competitiva financiada por el Ministerio de Universidades de España para llevar a cabo estancias breves<sup>14</sup> dentro del marco de la FPU. De esta manera, se realizó la estancia de investigación en la Universidad portuguesa de Évora desde el 1 de mayo de 2021 hasta el 31 de julio. Al año siguiente volvimos a concurrir en una convocatoria, esta vez para un traslado temporal de 6 meses y nuevamente volvimos a resultar adjudicatarios, también en la Universidad de Évora, realizando esta estancia desde el 1 de abril hasta el 30 de septiembre de 2022. Además, también tuve la oportunidad de realizar una estancia para docencia dentro del programa de ERASMUS+ para profesorado en la modalidad KA103 en esta misma universidad de Évora. Fue Ema Claudia Ribeiro Pires, profesora de esta universidad y miembro del instituto IHC<sup>15</sup>, la que tutorizó estas estancias. Durante este tiempo tuve la oportunidad de impartir clases en la Universidad de Évora y de entrevistarme con numerosos actores relacionados con los Bonecos de Estremoz.

Estas estancias también me facilitaron la realización de trabajo de campo. Entre otras cosas, elegí la Universidad de Évora por la cercanía a Estremoz, localidad donde debía realizar la mayoría de este trabajo de campo. De hecho, residí en Estremoz durante este tiempo y me desplazaba a Évora cuando era necesario asistir a la universidad.

No han de olvidarse las dificultades que la pandemia de la COVID 19 ocasionó en todos los ámbitos vitales y, por supuesto, también en nuestra investigación. Esta circunstancia retrasó un año nuestra primera salida internacional y dificultó enormemente el trabajo de campo debido a las restricciones existentes y al “miedo” de algunas personas a establecer determinados contactos personales.

---

<sup>14</sup> Las estancias breves tienen una duración máxima de 3 meses.

<sup>15</sup> <https://www.uevora.pt/investigar/unidades-id/ihc>

A lo largo de todo este proceso de investigación, la publicación, divulgación, participación y dirección de proyectos ha sido intensa y prolija<sup>16</sup>. De esta manera, hemos participado como ponentes en numerosos congresos nacionales e internacionales relacionados con el patrimonio cultural inmaterial, como, por ejemplo, el IV Congreso internacional de Antropología celebrado en Granada en 2018, el VIII Congresso da Associação Portuguesa de Antropología APA en la ciudad de Évora en 2022 o la ponencia invitada en el III Congreso Internacional Ciudad, Música y Creación de Setúbal en 2023. Estos dos últimos congresos fueron en tierras portuguesas y fruto de las relaciones establecidas durante las estancias realizadas. Asimismo, impartimos una conferencia internacional invitada de manera presencial en la Universidad Nacional de Guinea Ecuatorial<sup>17</sup> titulada “Orientación sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial” y también organizamos desde nuestro grupo de investigación las I Jornadas Internacionales de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Universidad de Huelva en 2020.

Las publicaciones realizadas, como no podía ser de otra forma, también están relacionadas en su gran mayoría con el patrimonio cultural inmaterial. Destacaría por su repercusión, el artículo “The UNESCO Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage: a critical análisis<sup>18</sup>”. Otras contribuciones de interés para esta investigación han sido los dos capítulos de libro escritos para la monografía realizada por nuestro grupo de investigación “Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad<sup>19</sup>” o la obra titulada “La cooperación transfronteriza y la gestión de la cultura y el patrimonio cultural en la Euroregión Alentejo-Algarve-Andalucía<sup>20</sup>”, muy vinculada a esta investigación por la cuestión territorial y patrimonial. A su vez, he tenido la oportunidad de dirigir dos proyectos de investigación relacionados con la innovación docente<sup>21</sup> y un proyecto de concurrencia competitiva también muy vinculado al territorio objeto del

---

<sup>16</sup> En el siguiente enlace de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT), se puede consultar mi Currículum Vitae Normalizado CVN: <https://cvn.fecyt.es/0000-0001-5596-4075>

<sup>17</sup> En la sede de Malabo (Guinea Ecuatorial).

<sup>18</sup> <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1941914>

<sup>19</sup> ISBN/ISSN: 978-84-18984-72-3. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=858988>

<sup>20</sup> Junto a José Manuel Jurado Almonte. En “Cultura de frontera, memoria y patrimonio cultural. De la Raya hispanoportuguesa y otras fronteras”. ISBN: 978-84-1369-528-0. Libro surgido de comunicaciones seleccionadas del congreso “La cooperación transfronteriza y gestión de la cultura en la Euroregión Alentejo- Algarve-Andalucía”. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9158180>

<sup>21</sup> Obtuve el Premio Gerardo Rojas a la Innovación docente por uno de ellos.

estudio de caso de esta investigación titulado “La gestión de la cultura a ambos lados de la Raya. Jornadas de análisis y discusión<sup>22</sup>”.

En cuanto a la revisión bibliográfica llevada a cabo sobre los mecanismos de salvaguardia establecidos sobre los Bonecos de Estremoz, encontramos escasa literatura y exiguas referencias especializadas que traten íntegramente el análisis de estas medidas y sus efectos presentes y futuros sobre el mantenimiento de la tradición estremocense.

La importancia de esta investigación para la comunidad científica se puede resumir en que se ofrece una visión integradora sobre las diferentes herramientas que se han utilizado en Estremoz para contribuir a la salvaguardia de la tradición para posteriormente poder extrapolar los resultados a otras manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial. En virtud de lo anterior, se plantean las siguientes preguntas de investigación:

- ¿El proceso de patrimonialización y las medidas de protección otorgadas a artesanías tradicionales a través de herramientas legales asociadas a la propiedad intelectual son recursos con capacidad de producir procesos eficientes de salvaguardia de los bienes sobre los que actúan?
- ¿De qué manera pueden contribuir a salvaguardar y dar continuidad a las artesanías tradicionales?
- ¿Cuáles son las circunstancias particulares de Estremoz?

---

<sup>22</sup> En este proyecto abordamos los procesos de gestión cultural patrimonial transfronterizos entre España y Portugal en el ámbito territorial Andalucía-Algarve-Alentejo.

# **CAPÍTULO 1. DISEÑO DE LA INVESTIGACIÓN. PROPUESTA TEÓRICA METODOLÓGICA**

## **1.1 Planteamiento del problema**

Desde que el concepto de patrimonio cultural inmaterial comenzara a ser objeto de interés por parte de académicos e investigadores, éste ha sido analizado desde diferentes orientaciones; pero, sin duda, sobresalen las significativas aportaciones de la antropología social a la configuración de un corpus teórico del patrimonio cultural en el que la inmaterialidad estuviera presente (Jiménez de Madariaga y Agudo Torrico, 2008). Si fijamos como punto de referencia la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, acontecimiento que marcó un hito en la historia del patrimonio, podemos decir que en muy poco tiempo se han realizado estudios de gran calado teórico y metodológico, tanto a nivel internacional como nacional. Autores y autoras como L. Smith, C. Bortolotto, R. Bendix, L. Arizpe, D. Munjeri, M.N. Craith, R. Kurin, A. Kearney, entre otros, destacan en la esfera mundial.

La incorporación de la inmaterialidad a la teoría del patrimonio provocó importantes debates que se reflejaron en publicaciones y discusiones en reuniones de expertos. La polémica salpicó a las iniciativas de la UNESCO respecto a la admisión del patrimonio inmaterial en su ideario con el establecimiento de una convención, un tratado internacional y la aplicación de un sistema de listas para su identificación y protección. Ya entonces comenzó a resonar la palabra clave en el tratamiento del patrimonio cultural inmaterial: salvaguardia. Los estudios posteriores parecen haber admitido no solo la existencia de la inmaterialidad del patrimonio sino la fórmula de la salvaguardia para su adecuada protección. Así pues, con estas bases teóricas asentadas, los más recientes estudios se centran en aspectos relacionados con la implementación de la Convención y su interrelación con problemáticas más actuales como son las derivadas del turismo, el desarrollo local y la sostenibilidad.

En esta amalgama de asuntos, nos parecía especialmente relevante retomar el concepto de salvaguardia desde la perspectiva de sus protagonistas cuando estos protagonistas son creadores de objetos: los artesanos. Nos preguntábamos si la salvaguardia ejercida desde las instituciones (con las diferentes medidas de protección) tienen repercusión en las manifestaciones del patrimonio inmaterial, es decir, en los conocimientos y prácticas artesanas -lo intangible-, con independencia de los objetos producidos -lo tangible-, y hasta qué punto esta salvaguardia protege la técnica artesana. La alusión a la tradición aparece en numerosos textos científicos, incluso en leyes y normativas. Pero ¿es suficiente aludir a la tradición para salvaguardar los conocimientos y prácticas - patrimonio cultural inmaterial- de unos artesanos concretos pertenecientes a una determinada comunidad patrimonial?

Patrimonio cultural inmaterial y salvaguardia se acompañan mutuamente en la construcción de sus respectivos corpus teóricos. La dimensión holística y complejidad de ambos términos en particular y de las ciencias sociales, en general, hizo que nos aproximáramos a ellos desde diferentes lógicas culturales (Velasco y Díaz de Rada, 2006) con el objetivo de llevar a cabo la valiosa y necesaria tarea de crear conocimiento.

En la investigación planteamos la necesidad de establecer mecanismos que favorezcan de manera eficiente la salvaguardia de elementos del patrimonio cultural inmaterial y, por ende, de toda la panoplia de marcadores culturales asociados que estas manifestaciones portan consigo. Son numerosos los desafíos a los que esta tipología patrimonial se enfrenta, como por ejemplo los relacionados con la globalización y modernización ([Smith](#), 2006), cuestión que hace necesaria la utilización de enfoques innovadores y comunitarios para su salvaguardia ([Kurin](#), 2004).

Para profundizar en los problemas teóricos planteados, se decidió seleccionar un elemento patrimonial inmaterial como estudio de caso que pudiera arrojar luz, de manera directa, mediante la observación de las prácticas y el análisis de los discursos. Nos decantamos por los Bonecos de Estremoz, tras una valoración de los diferentes factores que convergen en esta actividad artesanal y que la hacen especialmente interesante para nuestra investigación. Entre estos factores, destacamos el ser un elemento del PCI inscrito

en la Lista Representativa del Patrimonio Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO<sup>23</sup> desde el año 2017, disponer de reconocimientos tanto a nivel estatal (con su inclusión en el Inventario de Patrimonio Inmaterial) como local, pero, sobre todo, estar protegido por herramientas legales que competen al ámbito de la propiedad intelectual. Asimismo, también resaltamos la relación existente entre artesanía y tradición<sup>24</sup> y el riesgo de desaparición sufrido durante el periodo que abarca desde finales del siglo XIX hasta 1935, momento el cual comienza el proceso de recuperación<sup>25</sup> de la tradición. Todo ello convierte a los Bonecos de Estremoz en un caso muy atractivo de cara a analizar las medidas de salvaguardia propuestas para contribuir a su viabilidad futura.

En cuanto a las herramientas de salvaguardia del PCI que se han tratado, quizás la más reconocible es la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. El texto de la Convención indica en el artículo 1.a) que una de sus finalidades es la de salvaguardar el patrimonio inmaterial (UNESCO, 2003). Este hecho, unido al nombre de la Convención es si misma, la convierte en un instrumento de obligado estudio en todo lo concerniente a la salvaguardia del patrimonio inmaterial.

Los artesanos también tienen a su disposición herramientas legales basadas en el derecho de la propiedad intelectual que les sirven para proteger sus productos de las apropiaciones ilícitas como una manera de garantizar la continuidad de las técnicas tradicionales. Algunas de estas herramientas son las marcas de certificación o las indicaciones geográficas (IG), signos distintivos de propiedad intelectual utilizados para otorgar protección legal a productos que guardan un vínculo de calidad con factores naturales y humanos anclados a un espacio geográfico específico.

La fragilidad del patrimonio inmaterial y, por ende, de la artesanía tradicional, han dado lugar a movimientos internacionales que han implementado estrategias y herramientas para facilitar la salvaguardia de este patrimonio (Turok, 88; [Espejel](#), 1990; Sennett, 2008). Con la elaboración de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural

---

<sup>23</sup> Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

<sup>24</sup> Que da nombre a parte del título de esta investigación: Artesanos de la tradición.

<sup>25</sup> No obstante, tras nuestro estudio consideramos que más que una recuperación, en Estremoz se produjo una reinención de la tradición. Trataremos este asunto a lo largo del trabajo.

Inmaterial de 2003, la UNESCO estableció un hito importante en la evolución de las políticas internacionales sobre patrimonio que históricamente se habían caracterizado por una fuerte carga historicista, monumentalista y objetual ([Jiménez, 2022b](#)). Constituyó un paso decisivo para el cambio desde un patrimonio exclusivamente "histórico" al patrimonio cultural.

Desde tiempo atrás las voces que reivindicaban la presencia de elementos del PCI en la Lista del Patrimonio Mundial y la importancia de tener en cuenta también a este patrimonio para entender la historia de la humanidad denunciaban a su vez la inexistencia de un marco jurídico apropiado y la necesidad de actuar ante la visible pérdida y peligros de desaparición de este patrimonio, en muchas ocasiones mantenido por tradición oral. Otras entidades internacionales como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), han introducido el conocimiento de la artesanía tradicional en los textos legales referidos a la propiedad intelectual. Como ejemplo, se han servido de las indicaciones geográficas, que tienen la facultad de conceder una simbología identitaria a una marca de certificación y, además, establecer trabas y ofrecer obstáculos legales a imitadores ([Finger y Shuler, 2004](#); [Montenegro y Cabrera, 2022](#)) que pretendan aprovechar para beneficio propio las bondades comerciales de algunos de estos elementos.

A pesar de que es un país relativamente pequeño y poco poblado<sup>26</sup>, en Portugal existe una gran variedad de artesanías tradicionales. Ante esto, nuestra investigación se proponía analizar no solo la repercusión de las inscripciones en las Lista Representativa UNESCO en la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, su efectividad o, por el contrario, ineficacia, sino también la repercusión de la figura legal de la propiedad intelectual en la salvaguarda, en este caso, de una de estas artesanías tradicionales.

---

<sup>26</sup> 10.344.802 habitantes. Extraído de [https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/PORTUGAL\\_FICHA%20PAIS.pdf](https://www.exteriores.gob.es/Documents/FichasPais/PORTUGAL_FICHA%20PAIS.pdf)

## 1.2 Hipótesis y objetivos

### 1.2.1 Hipótesis de partida

Partimos de la hipótesis de que las acciones llevadas a cabo en el proceso de patrimonialización de los Bonecos de Estremoz, desde su reconocimiento a nivel local y estatal hasta su inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO, afectan directa y determinantemente a su salvaguardia. Pero además de la patrimonialización, en algunos bienes de carácter inmaterial, como las artesanías, es fundamental para su salvaguardia la acreditación de la acción creativa y la protección de los derechos de propiedad intelectual. Manifestaciones, técnicas, conocimientos, saberes y prácticas se vinculan a los protagonistas, grupos y comunidades que le dan vida. Sin embargo, en un mundo globalizado y mercantilizado, estos bienes son extremadamente vulnerables, pueden ser imitados por cualquier persona de cualquier lugar, con frecuencia en busca de un beneficio exclusivamente económico carente de toda significación identitaria, lo que plantea el interrogante de la legitimidad de su uso.

Así pues, el asunto troncal de esta investigación es si la salvaguardia del patrimonio inmaterial, que supuestamente se activa por el hecho de estar inscrito en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, resulta suficiente o requiere de otras medidas complementarias, sobre todo en el caso de actividades en las que se producen objetos patrimoniales, como son las actividades artesanas. Todos estos razonamientos justificaron nuestro acercamiento al marco jurídico, no solo a las legislaciones específicas sobre patrimonio cultural y sus reglamentaciones, sino las posibles intersecciones entre el derecho y los bienes culturales, el reconocimiento de las autorías y la propiedad intelectual. Sobre el campo de estudio encontramos importantes lagunas que aumentaron aún más la necesidad de dar respuesta a los interrogantes investigativos.

Al hacer una revisión histórica de lo que ha sido la incorporación del patrimonio inmaterial a nivel internacional, observamos las discrepancias entre instituciones como la UNESCO y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (en adelante, OMPI).

Solo muy levemente han llegado a tener puntos de encuentro y diálogo (Aikawa, 2004). Por el contrario, lo que ha predominado han sido las desavenencias y los desencuentros. Para especialistas en propiedad intelectual, el patrimonio cultural inmaterial es un inmenso océano por explorar. Pero cada vez es más frecuente el uso indebido de este patrimonio. Los casos de robo de diseños y de imitaciones de técnicas artesanas están poniendo de relieve la necesidad de abordar esta problemática desde una perspectiva integral que incluya las diversas disciplinas implicadas. Esta investigación pretende ser un avance para conseguir este fin.

### 1.2.2 Objetivo general

Partiendo de las hipótesis e interrogantes planteados, el objetivo general del proyecto ha sido analizar la incidencia que ha tenido en la salvaguardia de los "Bonecos de Estremoz" la inscripción en la Lista Representativa UNESCO fundamentada en la Convención de 2003, entendiendo como parte de la salvaguardia las medidas de protección relacionadas con la propiedad intelectual. A través del estudio de caso seleccionado, se muestra lo realizado hasta el momento y cómo se ha desarrollado, con el objeto de responder a las razones de los éxitos o fracasos acaecidos, todo ello con el fin de que sirvan de base para elaborar propuestas y medidas futuras de viabilidad.

### 1.2.3 Objetivos específicos

Los objetivos específicos son puntos básicos a seguir durante el proceso de investigación y determinarían las tareas y actividades desarrolladas. Éstos son:

- Construir un marco conceptual sobre los temas principales de la investigación: salvaguardia, patrimonio cultural inmaterial, artesanías, autenticidad, tradición y propiedad intelectual.
- Contextualizar la artesanía de los bonecos en Estremoz, su trayectoria histórica, el entorno sociocultural y la circunscripción territorial en la que se desarrolla.

- Explicar las características técnicas y estéticas de la técnica artesanal de los “Bonecos de Estremoz”.
- Estudiar los antecedentes históricos de los Bonecos de Estremoz y su situación actual como artesanía inscrita en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y protegida por normativas de propiedad intelectual.
- Examinar el proceso de salvaguardia desarrollado en Estremoz y la importancia de la protección de lo intangible desde la propiedad intelectual.
- Analizar el desarrollo de la profesionalización de la artesanía y el papel de la mujer en el proceso artesanal y en la transmisión de la tradición.
- Diagnosticar si las medidas de protección y salvaguardia vigentes para los Bonecos de Estremoz resultan suficientes y eficientes.

## 1.3 Metodología cualitativa

### 1.3.1 La investigación etnográfica

Iniciaremos este subcapítulo con una cita de C.W. Mills, recogida en la monografía de Taylor y Bogdan, que relaciona la actividad del etnógrafo con la de un artesano:

Sea un buen artesano: evite un conjunto rígido de procedimientos. Por sobre todo trate de desarrollar y aplicar la imaginación sociológica. Eluda el fetichismo del método y la técnica. Impulse la rehabilitación de una artesanía intelectual no presuntuosa, y trate de convertirse en artesano de usted mismo. Que cada hombre sea su propio metodólogo... (C.W. Mills, citado en Taylor y Bogdan, 1994, p. 134).

En efecto, estamos de acuerdo con Mills en que la labor etnográfica no debe estar encorsetada, debe ser creativa y adaptarse a cada circunstancia y contexto. Siguiendo con

la metáfora de la artesanía, como los artesanos de Estremoz, nosotros mismos recreamos el método y técnicas de investigación, partiendo de los parámetros teóricos, pero modelándolos según las características de nuestros objetivos etnográficos.

En el ámbito de las ciencias sociales y, en particular, en el ámbito de la antropología social, la metodología no solo orienta el proceso de investigación, sino que también fundamenta la interpretación de los fenómenos sociales y culturales estudiados. La metodología empleada en la realización de este trabajo ha sido la específica de la investigación etnográfica, definida por un conjunto de técnicas de investigación de eminente carácter cualitativo. Así pues, este trabajo de investigación se caracteriza, fundamentalmente, por una metodología cualitativa, aunque para algunas cuestiones se ha incorporado el análisis de datos cuantitativos con el fin de explicar, de manera más exacta, algunas de las variables que sostenían nuestros argumentos.

La investigación cualitativa en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial se fundamenta en la acción etnográfica, en la comprensión profunda de las prácticas, expresiones, conocimientos y técnicas transmitidas dentro de las comunidades, grupos y en algunos casos, individuos. El enfoque etnográfico permite explorar el significado y los valores que sostienen estas prácticas y capturar las particularidades y las dinámicas de las prácticas culturales inmateriales, en un claro intento por parte del investigador de interpretar la cultura (Geertz, 1997) de la comunidad estudiada para el estudio del patrimonio cultural inmaterial. Para Denzin y Lincoln (2011), la investigación cualitativa se centra en interpretar fenómenos según las perspectivas de quienes los experimentan, lo cual es fundamental para entender el patrimonio cultural inmaterial desde dentro de las comunidades que lo viven. Hemos usado esta metodología por su flexibilidad y profundidad, puesto que nos permite abordar preguntas de investigación que buscan el "cómo" y el "por qué", proporcionando así una comprensión rica y holística que nos arroja información robusta y útil ([Stake, 1995](#); [Flyvbjerg, 2004](#)).

La investigación etnográfica ocupa un lugar esencial en los estudios del patrimonio cultural inmaterial, dada su capacidad para capturar las percepciones, emociones y significados que las comunidades asignan a sus prácticas culturales. Además, nos ha permitido explorar y comprender las complejidades y significados profundos que hay

detrás de las prácticas culturales. En consecuencia, nos hemos basado en principios metodológicos sólidos, si bien también hemos adoptado adaptaciones específicas a nuestro campo de estudio (Denzin y Lincoln, 2011) que nos permitiesen una mejor y más eficiente aproximación a los objetivos propuestos.

A mediados de los años ochenta de siglo XX, George Marcus señaló dos modalidades a partir de las cuales la investigación etnográfica se incorporaba en el contexto histórico y contemporáneo de un “sistema mundo en la economía política capitalista” (Marcus, 2001, p.111). La modalidad más usual mantiene la observación y la participación etnográfica intensamente centrada sobre una localidad o zona delimitada territorialmente, pero al mismo tiempo se abre a otros medios y métodos en el contexto del “sistema mundo” señalado por Marcus: la etnografía multisituada o multilocal, etnografía virtual o digital, etnografías deslocalizadas, etnografías participativas, etc. Nuestra actividad etnográfica no se ha desarrollado ajena a las nuevas posibilidades investigativas, combinando el trabajo de campo de tintes más clásicos con el uso de las nuevas tecnologías (webs, redes sociales, foros, etc.) como objeto de estudio y no solo para obtener datos o acceder a información variada.

### 1.3.2 Fuentes y datos

Como toda investigación, nuestro estudio comienza y se apoya en fuentes bibliográficas. Inicialmente se realizó una concienzuda búsqueda, registro y análisis de la bibliografía existente sobre nuestras unidades objeto de estudio con el fin de montar el esqueleto de la investigación. Pero el rastreo de bibliografía no quedó ahí, por el contrario, la revisión bibliográfica se sostuvo durante todo el proceso de investigación y redacción del texto final. Las lecturas de la diversidad de autores que han trabajado previamente sobre el cuerpo teórico en el que apoya nuestro estudio ha sido una constante durante la investigación, puesto que a medida que se avanzaba crecían exponencialmente las preguntas y los intereses respecto a cuestiones no planteadas en un principio.

Además de los antecedentes teóricos en el campo de la antropología, el patrimonio cultural y de otras disciplinas afines, tuvimos que localizar y examinar bibliografía

específica sobre Estremoz, para contextualizar nuestro estudio en la historia y el territorio, desde el punto de vista social, demográfico y económico. También se rastrearon posibles estudios existentes que trataran específicamente los "Bonecos de Estremoz" o, ampliando un poco más la búsqueda, la artesanía en la zona. Pero en este tema en concreto encontramos muy pocas referencias y casi siempre de los mismos autores, lo cual nos hizo tomar conciencia de la necesidad del trabajo que estábamos realizando. Ya el simple hecho de centrar nuestro estudio de caso en esta técnica artesana y, aún más, desde el punto de vista de la patrimonialización, suponía una importante aportación dadas las evidentes carencias de publicaciones científicas.

Otro ámbito importante de análisis fueron los textos legislativos, especialmente portugueses, tanto en relación con el patrimonio cultural como con la propiedad intelectual, necesarios para poder entender, de manera holística, los procesos de protección vinculados con las leyes de la propiedad intelectual que habían surgido<sup>27</sup>. Asimismo, a nivel internacional, examinamos las diversas normativas, reglamentos y convenciones sobre estas mismas temáticas. Así se ha consultado asiduamente las fuentes de organismos internacionales y nacionales<sup>28</sup> implicados directa o indirectamente con la investigación. En el plano internacional, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO) son los más consultados, mientras que si nos ceñimos a Portugal destacamos el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial (INPI), la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC), el Centro de Formación Profesional en Artesanía y Patrimonio (CREARTE) y la empresa de certificación A.Certifica, por nombrar algunos. En estas mismas fuentes analizamos los expedientes y documentos administrativos referentes al reconocimiento de los Bonecos de Estremoz como patrimonio cultural inmaterial como, por ejemplo, los expedientes y formularios de la candidatura e inscripción en la Lista Representativa de la

---

<sup>27</sup> De hecho, muy recientemente, en octubre de 2023 vio la luz un Reglamento sobre la protección de las artesanías tradicionales que ya conocíamos que estaría operativo antes de que finalizara el 2023 tras las reuniones mantenidas con responsables de la OMPI y EUIPO que habían trabajado en su desarrollo. Reglamento (UE) 2023/2411 del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de octubre de 2023.

<sup>28</sup> Con la mayoría de estos organismos hemos establecido un canal de comunicación personal o a través de medios telemáticos.

UNESCO. Autoras como A. [Riles](#) (2004) y L. [Barrera](#) (2013) han resaltado la importancia de los expedientes y el dominio de las burocracias legales no solo para los fines del derecho, sino para prácticas cada vez más habituales con organismos y administraciones públicas.

Finalmente resaltamos el análisis de todo tipo de documentos etnográficos como folletos, cartelería, publicidad, fotografías y audiovisuales, no solamente impresos, sino estampaciones en tiendas, establecimientos públicos y mobiliario urbano de Estremoz. Las páginas web de organismos oficiales como la Cámara Municipal de Estremoz, junto con blogs y redes sociales tipo Facebook, Twitter-X e Instagram, fueron extraordinarias fuentes de documentación que nos mostraban de manera directa los significados y la imagen que los propios protagonistas tenían de esta técnica artesana.

Como se puede comprobar en la bibliografía del estudio, la revisión ha sido amplia y creemos que suficiente para establecer nuestro marco teórico y tener una visión realista del estado de la cuestión que orbita sobre nuestro tema de investigación.

### 1.3.3 El estudio de caso

El estudio de caso es una estrategia metodológica que permite una investigación profunda de un fenómeno contemporáneo dentro de su contexto real, especialmente cuando las fronteras entre el fenómeno y el contexto no son claramente evidentes (Yin, 2009), proporcionando una lente a través de la cual se pueden examinar las particularidades y generalizaciones de los fenómenos acaecidos. En el campo del patrimonio cultural inmaterial, donde las prácticas y tradiciones están profundamente arraigadas en el contexto social, cultural y geográfico, el estudio de caso ofrece una vía para comprender cómo estas prácticas son vividas, percibidas y salvaguardadas por las comunidades ([Stake](#), 1995). La elección de un estudio de caso como estrategia metodológica se sitúa en el corazón del enfoque etnográfico, permitiendo una exploración en profundidad de complejidades, dinámicas y contextos específicos que caracterizan al objeto de estudio. Esta aproximación es particularmente pertinente cuando el propósito de nuestra investigación es comprender en detalle procesos y experiencias, que en este estudio se

desarrollan alrededor de una manifestación patrimonial: los Bonecos de Estremoz. La selección de un enfoque basado en estudio de caso para esta investigación responde a la necesidad de capturar las sutilezas y complejidades del fenómeno de interés, permitiendo un análisis detallado y contextualizado que otras metodologías podrían no proporcionar.

La elección de los Bonecos de Estremoz como estudio de caso no fue arbitraria, respondía a un propósito profundamente deliberado. Teníamos interés por abordar los procesos de patrimonialización de los bienes incluidos en la Lista de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, algo que ya teníamos trabajado en proyectos previos ya comentados, desarrollando algunos estudios de casos en España. Sin embargo, no habíamos tratado casos relacionados con las técnicas artesanas por una razón fundamental: las escasas manifestaciones artesanas españolas incluidas en las Listas UNESCO, siendo la muestra que más se acercaba a nuestro objeto de estudio del año 2019 con un elemento multinacional "Procesos artesanales para la elaboración de la Talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España)".

Conocimos los Bonecos de Estremoz a través del intercambio de información con investigadoras portuguesas que eran compañeras en el equipo de trabajo de un proyecto internacional sobre "Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad" dirigido por la Profa. Jiménez de Madariaga. Además, estábamos realizando un trabajo fin de máster sobre las listas UNESCO y es de esta manera como llegamos hasta este elemento patrimonial. Supimos de sus especiales características y de cómo la actividad se centraba en una comunidad claramente definida. Se trataba de "figuritas de barro" con una apariencia "tosca", sin una clara utilidad salvo la decorativa y que, sin embargo, habían llegado a ser "patrimonio UNESCO" y se estaban comercializando. Esta visión inicial, por entonces muy superficial, llamó nuestra atención por las paradojas percibidas: un conjunto de interrogantes de contenidos análogos a nuestros intereses teóricos. Los bonecos de Estremoz se presentaban con todos los indicios para ser un adecuado objetivo de estudio.

#### 1.3.4 El trabajo de campo. La observación participante

Como se ha señalado, hemos seguido las pautas de la metodología etnográfica (Hammersley y Atkinson, 1994), con la realización de un trabajo de campo basado principalmente en la técnica de observación participante, entrevistas a informantes, historias de vida y análisis de discursos, tanto de fuentes documentales como los generados por los actores sociales que dan vida y detentan el fenómeno estudiado.

La etnografía conlleva observación prolongada de la comunidad o grupo objeto de estudio, una observación de carácter participativo en el que el investigador está inmerso en la vida cotidiana de las gentes. El trabajo de campo ha sido crucial para la investigación. Dividimos el grueso del trabajo en dos periodos de nueve meses en total que hicimos coincidir con dos estancias de investigación adscritas a la Universidad de Évora. Entre otros factores, elegimos la Universidad de Évora debido a la cercanía entre ésta y Estremoz, separadas por poco más de 45 Km. Además, durante ambas estancias contaba con un vehículo particular que me permitía desplazarme con facilidad, por lo que decidí vivir esos nueve meses en Estremoz para poder realizar el trabajo de campo. No obstante, además de esos nueve meses, realizamos numerosas visitas esporádicas posteriores a Estremoz para completar la documentación e información obtenida.

En este tiempo se fue recopilando datos para establecer un cuerpo primario sólido a través de la observación participante, algo fundamental para afrontar la tarea de la producción de conocimiento. En principio, traducir lo observado fue una labor ardua partiendo de la premisa del carácter interpretativo de la etnografía (Geertz, 1997).

Es también importante remarcar algunas de las especificidades del lugar donde se ha desarrollado el trabajo de campo. Estremoz es un municipio portugués de poco más de 3.000 habitantes, una comunidad donde el grupo de artesanos que mantienen actualmente la tradición es de solo 13 personas, si bien la práctica totalidad de la población es conocedora de esta práctica artesana.

El acceso a la realidad investigada nos descubre la cosmovisión del sistema cultural y nos sirve de ayuda a la hora de contrastar las posibles interacciones que puedan surgir entre las distintas variables estudiadas.

Se ha fundamentado la investigación en un caso de estudio partiendo de la premisa de que las unidades de estudio son el contexto, el ser o entidad poseedores de las características, evento, cualidad o variable a estudiar. Siguiendo las ideas de Hurtado de Barrera (2000) de que una unidad de estudio puede ser una persona, un objeto, un grupo, una extensión geográfica o una institución, entre otras, nuestra unidad de estudio es el elemento patrimonial en sí. La explicación es que los Bonecos de Estremoz son a la vez muchos de los elementos a los que Hurtado de Barrera hace referencia. En la elaboración de los bonecos están presentes los artesanos, los actores implicados en sus procesos de patrimonialización y protección (individuales, entidades gubernamentales, etc.) o la delimitación geográfica establecida por la protección como indicación geográfica.

En el proceso de investigación a través de las unidades de estudio o de los estudios de caso, nos convertimos es un "extraño profesional" (Agar, 2006), es decir, alguien que se adentra en una cultura desconocida con el fin de entenderla desde dentro, manteniendo al mismo tiempo la distancia analítica necesaria para realizar observaciones objetivas en un ejercicio de extrañamiento (Malinowski, 1922) totalmente necesario en cualquier investigación antropológica de este tipo.

Las notas de observación tomadas en el campo durante el trabajo con la intención de tener un registro de la ocurrencia de eventos en circunstancias naturales han sido claves a la hora de construir fielmente el devenir real del trabajo realizado. A pesar de haber grabado las entrevistas con el consentimiento informado de los protagonistas, esas notas reflejan detalles de vida, sentimientos y sensaciones que la grabadora no puede detectar y aún menos retener.

La observación participante, como estrategia primordial en la investigación, ha facilitado una comprensión profunda y nos ha permitido sumergirnos en la comunidad de Estremoz, participando activamente en la vida cotidiana de los artesanos y en el proceso de creación

de los "bonecos", lo que ha sido fundamental para capturar los significados de esta práctica cultural.

Destacada por Dewalt y Dewalt (2002) como un método que permite al investigador obtener información interna sobre una comunidad, promoviendo una comprensión más rica de las prácticas culturales y sociales, en el contexto de Estremoz, esta aproximación ha sido esencial para entender no solo las técnicas utilizadas en la creación de los "bonecos" sino también su significado cultural y su papel en la identidad comunitaria.

Además, la observación participante ha revelado cómo las prácticas artesanales de Estremoz contribuyen a la cohesión social y al desarrollo económico local, subrayando la importancia de estos objetos más allá de su valor estético. Este enfoque ha permitido explorar la negociación entre la tradición y la modernidad (Pink, 2015), mostrando cómo los artesanos de Estremoz han adaptado sus prácticas en respuesta a las presiones de la globalización y el mercado.

No obstante, la implementación de la observación participante no está exenta de desafíos y dificultades. En ocasiones debemos navegar por la tensión entre la participación y la observación (Angrosino, 2012), asegurando que la inmersión en la comunidad no compromete nuestra (sub-)objetividad ni influye indebidamente en las prácticas que son objeto de estudio. En Estremoz, la construcción de relaciones de confianza con los artesanos ha sido crucial, aunque inicialmente se encontró resistencia por parte de algunos miembros de la comunidad que eran reacios a compartir sus conocimientos y técnicas, un fenómeno observado en estudios similares de prácticas artesanales (Angrosino, 2012), finalmente hemos entablado incluso relación de amistad con algunos de ellos. Entre las dificultades para la realización de la observación participante, es necesario recordar las que tienen que ver con la pandemia mundial del COVID<sup>29</sup>.

Los datos obtenidos mediante la observación participante han sido vitales para documentar y comprender el proceso de producción de los "bonecos de Estremoz". Estos hallazgos han contribuido significativamente a la valoración y promoción de este patrimonio cultural, tanto a nivel local como internacional. La investigación ha

---

<sup>29</sup> Y que explicaremos más detalladamente en el punto 1.4 de este capítulo.

demostrado cómo las prácticas artesanales pueden ser un vehículo para el desarrollo socioeconómico sostenible (Smith, 2006), enfatizando la necesidad de políticas públicas que apoyen la salvaguardia de estas tradiciones.

### 1.3.5 Las entrevistas

Según Velasco y Díaz de Rada (2006), observación y entrevista son los dos modos básicos de obtener información en la etnografía, o más bien, de producirla. Para estos autores, mientras que la observación -participante o no- proporciona descripciones desde el discurso del propio del investigador (etic), la entrevista, en cambio, es tejida sobre el diálogo proporcionando el discurso de los sujetos de estudio (emic). Así, “la entrevista, a su vez, proporciona sentido a las acciones a veces incomprensibles que se observan, o corrige las inferencias a veces precipitadas que se obtienen por observación.” (Velasco y Díaz de Rada, 2006, p.10). En esta investigación, las entrevistas a los protagonistas del estudio han sido un complemento de la observación y viceversa. No se consideraron las entrevistas etnográficas como simples conversaciones casuales, sino como herramientas metodológicas diseñadas para explorar en profundidad los sistemas culturales (Spradley, 1979) y facilitar la recopilación de datos ricos y profundos (Bernard, 2011) que permitan obtener la información sensible y relevante para la investigación.

Durante el trabajo de campo realizado en Estremoz, y en otras localizaciones secundarias, se hicieron dos tipos de entrevistas según los casos y circunstancias: entrevistas formales en profundidad semiestructuradas y entrevistas informales. Las entrevistas informales se daban en situaciones previsibles, pero no programadas, en ocasiones a personas que aleatoriamente se cruzaban en el trabajo de campo de manera casual, personas que a veces no conocíamos previamente. Se ha “hablado” con numerosos informantes durante los distintos periodos de la investigación y a todos se les ha preguntado por algún tema que tuviera relación con los Bonecos de Estremoz. Estas “charlas” y participaciones en tertulias se realizaron sin guion, con el objetivo de brindar total flexibilidad al entrevistado con su percepción respecto a los temas de nuestro interés.

Sin embargo, el grueso más importante de entrevistas fue de forma semiestructurada con la intención de cubrir los temas más relevantes del estudio. El conjunto de entrevistas fue previamente preparado teniendo en cuenta diferentes perfiles de informantes, por lo que hubo un trabajo de búsqueda, localización y selección. Los lugares y tiempos de las entrevistas fueron concertados con anterioridad intentando, en los casos de los artesanos, que éstas se desarrollaran en los talleres de manera que el espacio y los objetos nos proporcionaran también información complementaria al discurso y a la observación que estábamos haciendo de cómo se elaboran los bonecos. Las entrevistas estaban basadas en los guiones elaborados expresamente para cada perfil de informantes (Bardin, 1986), una batería de preguntas y temas a tratar memorizados que se sucedían sin necesidad de seguir el orden establecido en el guion; “la guía de la entrevista no es un protocolo estructurado. Se trata de una lista de áreas generales con cada informante” (Taylor y Bogdan, 1994, p. 119). Si en su conversación el informante alteraba el orden de temáticas prefijadas, seguíamos sus lógicas discursivas -objeto en si misma de análisis- si bien cuidando de que finalmente todas las cuestiones de interés del guion fueran tratadas. Asimismo, se dejaba a los entrevistados la flexibilidad de hablar sobre temas que consideraban significativos y que pudieran transmitir desde su propia experiencia (Kvale, 1996). En definitiva, se diseñaron entrevistas atendiendo a tres perfiles: personas implicadas en el proceso de patrimonialización, protagonistas artesanos de los bonecos, y empresas e impulsores de declaraciones de protección. Estos perfiles de entrevistas se complementaron en el trabajo de campo con entrevistas a técnicos y académicos especializados en patrimonio cultural inmaterial y propiedad intelectual.

La selección de informantes para las entrevistas fue más o menos complicada y amplia dependiendo del perfil. En el primer perfil señalado, personas implicadas en el proceso de patrimonialización, el ámbito de localización no se circunscribía a Estremoz, lo que dificultaba su localización. Utilizamos la técnica de la “bola de nieve”, es decir, que los informantes que íbamos conociendo nos presentaran a otros que pudieran ser de interés (Taylor y Bodgan, 1994, p. 109); así pudimos completar este grupo con participaciones diversas. El segundo de los perfiles señalado, los artesanos, estaban muy claramente localizados en Estremoz, aunque hicimos alguna incursión en otras ubicaciones de la zona. Al formar parte de la comunidad donde estábamos integrados haciendo el trabajo

de campo, las dificultades fueron mínimas y solo iniciales. No obstante, tuvimos algunas reticencias al hablar con informantes que no querían tratar temas relacionados con cuestiones económicas y de comercialización de los bonecos. En este perfil, la participación de los entrevistados se ha condicionado por la tipología de artesanos, teniendo en cuenta que en algunos casos esta actividad se limita al ámbito doméstico y constituye parte de su economía informal. El tercer perfil complementó los otros dos perfiles y su pertinencia se debe a los objetivos de la investigación: la patrimonialización de los bonecos y su protección. En general, el acceso a los informantes de este perfil no tuvo dificultades salvo su dispersión, si bien aprovechamos los encuentros en el que algunos de ellos se reunían (como el curso “La protección de los activos intangibles en el marco europeo”), de manera que pudimos realizar varias entrevistas a especialistas y, aún más, pudimos captar los debates que entre ellos surgían.

Así pues, no se pudo establecer contacto con todos los que pretendíamos, pero sí con una amplia mayoría, lo que asegura la representatividad de la muestra. En todas estas entrevistas nos presentamos como investigador que realizaba una investigación sobre los Bonecos de Estremoz. Muchas entrevistas que así nos lo permitían, eran grabadas una vez que obteníamos el consentimiento del entrevistado. Se dieron casos que, durante la entrevista, el entrevistado pedía dejar de grabar por el tema a tratar y, posteriormente, nos indicaba que podíamos proseguir. Estos cortes en la grabación fueron ya significativos puesto que nos indicaban qué cuestiones eran problemáticas de abordar para los informantes.

En algunos casos, las entrevistas iban orientadas a recoger relatos de vida de los artesanos de los que pudiéramos obtener información sobre los procesos y procedimientos de transmisión del conocimiento. Los relatos de vida fueron aplicados no tanto para narrar las historias personales de la elaboración de los bonecos, sino para diseñar una genealogía. Nos interesaban especialmente las relaciones establecidas entre maestros y aprendices, y las vinculaciones entre miembros de una misma familia de artesanos.

Teniendo en cuenta los perfiles diseñados para las entrevistas semiestructuradas, podemos destacar algunos informantes claves en la investigación (solo señalamos aquellos cuyas aportaciones fueron decisivas en la interpretación de los hechos

estudiados). La relación de informantes clave privilegiados con algunos datos de interés lo aportamos en el Anexo número 3.

#### 1. Perfil: Actores implicados en el proceso de patrimonialización.

No solo en este perfil, sino en la investigación en general, destacamos como informante a Hugo Guerreiro. Nacido en Évora, es Licenciado en Historia y Patrimonio Cultural por la Universidad de Évora y Máster en Museología en la misma Universidad. Desde 1998 es colaborador del Ayuntamiento de Estremoz, incorporándose a la plantilla de este municipio en el año 2002. En octubre de ese año asume la dirección técnica del Museo Prof. Municipal. Joaquim Vermelho y sus centros museísticos. Ha publicado numerosos artículos sobre historia, museología y patrimonio cultural inmaterial, prestando especial atención al Figurado de Estremoz. A su vez, es el fundador del Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia de los Bonecos de Estremoz (2015), del que es director. Fue el responsable técnico de la candidatura de la Producción de Figuras de Barro de Estremoz para la inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad y de la renovación museográfica del Museo Prof. Municipal. Joaquim Vermelho. En 2018 publicó la obra "Figurado de Estremoz, producción de patrimonio inmaterial de la humanidad", que ha sido una guía fundamental de consulta en nuestro trabajo. Actualmente, es también el director del Museo Berardo Estremoz y desde 2020 es el jefe de la División de Desarrollo Sociocultural, Deportivo y Educativo del Ayuntamiento de Estremoz.

La figura de Hugo Guerreiro, como tendremos la oportunidad de comprobar, es absolutamente trascendental en todos los procesos sucedidos en relación con los Bonecos de Estremoz desde principios del siglo XXI.

#### 2. Perfil: Artesanos.

Ha sido el grupo más numerosos de entrevistados. Destacamos que entrevistamos tanto a artesanos que están actualmente en activo como a otros que ya están retirados.

En este punto queremos poner de relieve la figura de Jorge Manuel Palmela da Conceição, al que nos referiremos durante todo el trabajo como Jorge da Conceição, puesto que utiliza

el apellido materno en todo lo que tiene relación con los Bonecos de Estremoz. Al igual que hemos dicho de Hugo Guerreiro, Jorge da Conceição es una figura absolutamente clave en nuestra investigación y es la persona que más información relevante nos ha proporcionado. Tuvimos la oportunidad de mantener numerosas conversaciones con él tanto en su taller de Lisboa como en el de Estremoz, ninguno de los dos abierto al público, además de mantener un contacto telefónico constante durante todos estos años. Se puede consultar una breve historia vida suya en el Anexo número 1 sobre artesanos del pasado y del presente. Este artesano y estudioso de la tradición es otro de los actores absolutamente imprescindibles en nuestra investigación.

### 3. Perfil: Empresas, técnicos y especialistas en protección intelectual.

En este caso, las entrevistas nos solamente fueron en Estremoz, puesto que este grupo abarcaba una serie de personas académicos y especialistas cuya localización se extiende a por diversos países debido a la internacionalización de las materias que se tratan.

Como informante en este perfil, destaca la directora de la empresa privada de certificación portuguesa A.Certifica, Teresa Costa. Licenciada en Filosofía por la Universidad de Braga es, entre otras cosas, la CEO y directora ejecutiva de esta empresa de certificación desde el año 2017. Nos ha proporcionado información muy valiosa para entender la protección llevada a cabo sobre los Bonecos de Estremoz.

Una vez destacados los informantes más relevantes dentro de cada perfil en cuanto a la información ofrecida para nuestra investigación, nombraremos algunos otros correspondientes a los tres perfiles.

Entre estas personas se encuentran la Dra. Rita Laranjo, que colabora habitualmente con el Museo Joaquim Vermelho de Estremoz, Isabel Pires, también colaboradora de este museo y artesana. Asimismo, tuvimos la oportunidad de visitar en sus lugares de trabajo a todas las personas artesanas que en esos momentos tenían talleres abiertos al público y en funcionamiento en Estremoz: las hermanas Flores, María Inacia y Perpetua, su sobrino Ricardo Fonseca, Afonso Ginja y su mujer Matilde, Carlos Alberto Alves y José Carlos Rodrigues.

Queremos destacar especialmente, por la dificultad de acceder a este tipo de perfiles, a las personas que reseñamos a continuación. En julio de 2023, participamos en un curso organizado por la Oficina Española de Patentes y Marcas<sup>30</sup> (OEPM) titulado “La protección de los activos intangibles en el marco europeo” que se celebró en la sede santanderina de la Universidad Menéndez Pelayo. Tuvimos la oportunidad de asistir a conferencias, talleres de trabajo y realizar entrevistas a numerosos profesionales de distintas instituciones como la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual<sup>31</sup> (OMPI), la Oficina Europea de la Propiedad Intelectual<sup>32</sup> (EUIPO) y la misma OEPM, entre otras. Algunas de las personas con las que nos entrevistamos e intercambiamos impresiones más relevantes para nuestra investigación fueron Marco Alemán, Subdirector general y responsable del sector de Propiedad Intelectual y Ecosistemas de Innovación de la OMPI; Steve Rowan, Vicepresidente de procedimiento de concesión de patentes de la Oficina Europea de Patentes (EPO); Aida Fernández González, directora de la OEPM; Marta Millán, directora del departamento de Coordinación Jurídica y Relaciones Internacionales de la OEPM; João Negrão, director ejecutivo de la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO); Pilar Montero, directora Máster de Propiedad Intelectual e Innovación digital de la Universidad de Alicante; e Inmaculada Redondo, directora del departamento de signos distintivos de la OEPM.

Además de estos informantes que se encajan en cada uno de los perfiles prediseñados, destacamos otras entrevistas realizadas a diferentes personas de Estremoz, por ejemplo, a comerciantes, trabajadoras del archivo municipal, del Museo Joaquim Vermelho o del Centro de Interpretación de los Bonecos de Estremoz.

Para defender la privacidad de los informantes, en este trabajo hemos optado por no poner los nombres en las citas textuales de informantes, sino identificarlos mediante su oficio (artesanos en su mayoría), actividad o cargo.

---

<sup>30</sup> <https://www.oepm.es/es/>

<sup>31</sup> <https://www.wipo.int/portal/es/>

<sup>32</sup> <https://www.euiipo.europa.eu/es>

## 1.4. Cuestiones de ética. Los límites del trabajo etnográfico

Toda investigación se enfrenta a limitaciones y dificultades, algunas de ellas previsibles y ya contempladas en el proyecto de investigación. Pero otras van surgiendo durante el proceso investigador, por lo que se debe disponer de posibles estrategias para contrarrestarlas.

En cuanto a las dificultades previsibles, las mayores dificultades sobrevinieron por el hecho de ser un investigador extranjero, ajeno a la comunidad local que investigaba. En primer lugar, había que afrontar la diferencia en el idioma. Previamente al inicio del trabajo de campo ya tuvimos oportunidad de estudiar portugués de manera que, al menos en este aspecto, tuviéramos más facilidad en nuestro acceso al campo. La cercanía a Portugal de nuestro lugar de origen y procedencia, Huelva, hizo que el portugués no fuera un idioma totalmente ajeno, sino algo con cierta familiaridad para nosotros. No obstante, sabíamos que los códigos culturales eran sensiblemente distintos, pero esto lo convertimos en una ventaja más que una dificultad ya que nos ayudó a intensificar la necesaria extrañeza para agudizar la observación y hacernos preguntas, incluyendo la subjetividad en la interpretación de datos y la dificultad de generalizar hallazgos. Sin embargo, estas limitaciones se contrarrestan con la riqueza y profundidad de entendimiento que la metodología cualitativa aporta al estudio del patrimonio cultural inmaterial.

El trabajo de campo se desarrolló justo después de algo tan poco previsible como fue una pandemia mundial, la COVID 19. En 2021 aún quedaban secuelas de un confinamiento que afectó a la sociedad española y portuguesa (nuestros lugares de origen y destino), y aún había ciertas restricciones sanitarias y precauciones de todo tipo. Aunque ya las personas interactuábamos y nos movíamos con relativa libertad, para muchos la alerta sanitaria se extendió en el tiempo tomando medidas de precaución. Esto fue una limitación en el campo sobre todo por las dificultades para entrevistar a artesanos de avanzada edad que temían el contacto directo. En algunos casos suprimimos esta dificultad cambiando la entrevista presencial por una entrevista telefónica. Incluso en los primeros 3 meses de trabajo de campo que vivimos en Estremoz, desde el 1 de mayo de

2021 hasta el 31 de julio, teníamos que movernos con un “salvoconducto” expedido por la Universidad de Huelva y la de Évora en el que se indicaba nuestra condición de investigador, puesto que en Portugal existían restricciones a la entrada de personas no residentes en el país. Aunque en los 6 meses que vivimos allí en el año 2022, desde el 1 de abril hasta el 30 de septiembre, la situación había mejorado bastante, aún quedaban resquicios de lo vivido, especialmente en las medidas de protección de las personas de edad más elevada.

Llegados a este punto, quisiéramos hacer algunas reflexiones sobre ética en la investigación etnográfica. En lo referente al trabajo de campo, el estudio se ha centrado fundamentalmente en una comunidad relativamente pequeña, como es el caso de Estremoz, donde la mayoría de las personas se conocen. En estas circunstancias, el investigador es un extraño entre los “nativos” del lugar en que se debe integrar. Pero, además, nuestro estudio se emplaza en otro país, lo que dificulta la superación del choque cultural. Estudiamos una tradición que, para las gentes de Estremoz, en general, y para el grupo de artesanos, en particular, forma parte de su identidad cultural y que ha generado todo un proceso de patrimonialización. Nos preguntamos hasta qué punto el investigador interfiere la concienciación de ese patrimonio por parte de la comunidad con el interés que puede suscitar su investigación; hasta qué punto el hecho de hacer público los resultados de su investigación interfieren en el proceso, siempre continuo, de la dinámica patrimonial.

Como nos dice R. Sanmartín, “la presencia del investigador en el campo donde se desarrolla la vida real que se desea estudiar, es condición necesaria para la aplicación de la observación participante pero no es suficiente” (Sanmartín, 2003, p. 58). Sumergirse en la cotidianidad, observar y preguntar sobre hechos que para los informantes son habituales o, por el contrario, son normalmente silenciados conlleva haber conseguido un alto grado de familiaridad y confianza. Por otra parte, hacer pública la información que generosamente los informantes han brindado implica una gran dosis de responsabilidad. El equilibrio entre la transparencia en la investigación -hacer pública la información y los datos- y el compromiso con los informantes -el compromiso de confidencialidad- es un dilema ético de difícil resolución pero que marca las “entretelas del trabajo de campo

etnográfico” (Olmo, 2010). Esperamos haber mantenido adecuadamente este equilibrio, ofreciendo al lector la suficiente documentación etnográfica a la vez que guardando la confidencialidad de quienes han sido nuestros informantes.

## CAPÍTULO 2. MARCO TEÓRICO

En este apartado explicaremos las unidades de análisis más relevantes del estudio y estableceremos el estado de la cuestión como un proceso teórico y epistemológico que nos ha permitido establecer las orientaciones básicas para posteriormente problematizar en nuestra investigación.

Teniendo en cuenta la hipótesis de trabajo planteada, son tres los grandes temas sobre los que se vertebra el estudio: el patrimonio cultural inmaterial y su salvaguardia, la artesanía y las medidas legales de protección aplicadas al PCI.

Comenzaremos tratando en primer lugar el patrimonio cultural inmaterial, ahondando en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 y en el sistema de listas de esta Convención de la UNESCO, para continuar con la artesanía y los conceptos claves que le son inherentes y que forman parte importante para la comprensión de esta investigación. Finalmente, desarrollaremos el marco de protección legal del patrimonio cultural inmaterial en el ámbito internacional y estatal<sup>33</sup> y su relación con las normativas de propiedad intelectual.

### 2.1 El patrimonio cultural inmaterial y la Convención de 2003

El patrimonio cultural inmaterial es un concepto ampliamente tratado en el mundo académico y son numerosas las referencias bibliográficas a las que podemos acudir para su estudio. No obstante, nos parece apropiado realizar un sucinto viaje por la historia de cómo se fraguó el concepto en sí mismo hasta llegar a la situación actual de este ámbito patrimonial. Para ello nos basaremos en el capítulo “Crónica de una Convención para Salvaguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial” de Jiménez de Madariaga (2022b), incluido en el libro Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

---

<sup>33</sup> Cuando nos referimos a estatal, nos circunscribimos a Portugal, que es el país al que pertenece el elemento patrimonial objeto de nuestro estudio.

El reconocimiento y la validación de la existencia del “patrimonio cultural inmaterial” ha sido lento y polémico, y no ha estado exento de trabas y de obstáculos que superar. A nivel internacional, será la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO, quien establezca las bases para este reconocimiento utilizando como instrumento fundamental de actuación la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, adoptada por la Conferencia General de la Organización en su 32ª reunión en octubre de 2003<sup>34</sup>. Pero hasta llegar a este momento clave, tuvieron que darse las condiciones previas que impulsaran” los necesarios cambios de mentalidad” sobre la idea de patrimonio cultural ([Jiménez](#), 2022b, p. 23). Su aparición ha estado vinculada de manera indisoluble a los cambios desarrollados a lo largo de los años sobre el concepto de patrimonio histórico y cultural, siendo numerosos los (des) encuentros y reuniones en diferentes contextos internacionales y en el seno de la propia UNESCO, para debatir sobre lo que, finalmente, llegaría a materializarse como “patrimonio cultural inmaterial” que reemplazó a otros menos técnicos y con menos carga cultural, pero históricamente más familiares, tales como “folclore”, “cultura tradicional”, “herencia oral” y “cultura popular” ([Kurin](#), 2007).

El proceso de creación de esta Convención tiene sus antecedentes en la Convención de la UNESCO sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 y la creación de una lista de Patrimonio de la Humanidad. Fueron precisamente las críticas sobre las carencias que presentaba esta Lista lo que derivó en la aceptación de la idea de inmaterialidad aplicada al patrimonio ([Ahmad](#), 2006). Las declaraciones de “patrimonio de la humanidad” se limitaban exclusivamente a lo objetual y material sin una visión integral y holística ([Bouchenaki](#), 2007) que asumiese el patrimonio como una experiencia global (Esperança, 1997, p. 66). Se trataba de un concepto de patrimonio basado en argumentos históricos, estéticos, en el que se primaban los grandes edificios, las consideradas obras artísticas de autor, restos arqueológicos y, en el patrimonio natural, las excepcionales creaciones de la naturaleza. Las críticas a la Convención y a la Lista del Patrimonio Mundial cuestionaron el concepto mismo de “patrimonio” y la dificultad de

---

<sup>34</sup> Su entrada en vigor no será hasta el 20 de abril de 2006.

su interpretación ([Blake](#), 2000), ya que estaba construido sobre una visión eurocéntrica, incluso en los significados que se dan al término ([Craith](#), 2008, p. 55).

No pretendemos mostrar toda la relación de actuaciones de la UNESCO durante los años previos a la aprobación de la Convención, pero sí poner de relieve cómo estas actuaciones abonaron la idea de patrimonio cultural mundial o universal y cómo se cimentaron los pilares de las posteriores políticas de la UNESCO y de los países que la integran y que firman los tratados internacionales en el ámbito del patrimonio cultural inmaterial. En la incorporación de la idea de inmaterialidad al patrimonio cultural destacan algunos hitos especialmente significativos. La Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales (MONDIACULT), que se celebró en México en 1982, aporta una definición más amplia de patrimonio cultural que la expuesta en la Convención de Patrimonio Mundial de 1972, pues incluye al conjunto de bienes muebles e inmuebles, materiales e inmateriales; fue una de las primeras ocasiones en que se utilizó oficialmente la expresión “patrimonio inmaterial”. En 1984, se celebró una reunión en Río de Janeiro para discutir sobre la preservación y el desarrollo de las artesanías en el mundo. En 1989, la UNESCO dicta las “Recomendaciones sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular”, siendo el primer instrumento jurídico que aporta lo que hoy llamamos salvaguardia del patrimonio inmaterial ([Arantes](#), 2019).

Durante las dos últimas décadas del siglo XX, se extendieron las negociaciones intergubernamentales para encontrar estrategias adecuadas para tratar a este “pariente pobre de la cultura” (Bedjaoui, 2004, p. 151). Las acciones encaminadas a proteger un patrimonio (que finalmente se denominaría con el término “inmaterial”), aún no bien definido, frágil y en demasiadas ocasiones amenazado de desaparición, se convirtió en una prioridad para la UNESCO ([Aikawa](#), 2004; Bedjaoui, 2004; Jacobs, 2016). En 1993 se puso en marcha el programa Tesoros Humanos Vivos, a partir de una propuesta presentada por la República de Corea, con el objetivo de que los Estados Miembros adoptaran un sistema que concediera reconocimiento oficial a los titulares de las artes y destrezas en las expresiones del patrimonio cultural inmaterial con el objetivo de aumentar la motivación propia y asegurar su transmisión a las generaciones futuras ([Aikawa](#), 2004). En 2001 se aprueba la Declaración Universal de la UNESCO sobre la

Diversidad Cultural. Finalmente, destacamos el “Programa de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Intangible de la Humanidad” (2001-2003) que fue concebido como un medio para llenar el vacío del concepto de “mundo patrimonio” en tanto se refiere únicamente a los bienes naturales y tangibles del patrimonio cultural ([Aikawa](#), 2004, p. 141). Las proclamaciones de “obras maestras” se sucedieron durante los años 2001, 2003 y 2005, inscribiéndose 90 formas de expresión y espacios culturales pertenecientes a un total de 70 países. Tras el aparente éxito de la primera proclamación de obras maestras en 2001, los Estados Miembros solicitan a la UNESCO la elaboración de un instrumento normativo que complemente a este Programa y se convierta en una herramienta eficaz en la protección de patrimonio cultural inmaterial.

A partir del año 2001, se celebraron reuniones intergubernamentales de expertos para elaborar el anteproyecto de lo que sería después el texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial que se aprobaría en 2003. El anteproyecto tuvo muchas reacciones contrarias a los diversos principios que incluía. Frente a todas las dudas y reservas palanteadas, Koïchiro Matsuura, Director General de la UNESCO en aquel momento, jugó un papel fundamental sabiendo vencer todas o casi todas las reticencias para llevar a cabo la adopción de un texto consensuado ([Duvelle](#), 2017, p. 33).

En el texto de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO se define el patrimonio cultural inmaterial como:

[..] los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos<sup>35</sup> y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de

---

<sup>35</sup> El término artefacto tendrá relevancia en nuestro trabajo porque su relación con nuestro estudio de caso. La artesanía de los Bonecos de Estremoz, que es un elemento del patrimonio cultural inmaterial, produce como resultado final artefactos materiales, que son las figuras llamadas bonecos.

identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (Artículo 2.1). ([Unesco](#), 2003).

Con esta definición y su posterior desarrollo se otorgaba un papel decisivo a los protagonistas del patrimonio, las comunidades y los individuos, con independencia de los agentes políticos, técnicos y especialistas; la Convención “se centra especialmente en las comunidades” ([Van der Hoeven](#), 2019). Según los términos de la Convención, el patrimonio inmaterial se caracteriza por su carácter identitario, es decir, se comparte entre los miembros de una comunidad cultural y se identifica simbólicamente con ella; y por su carácter tradicional, en la medida en que se transmite socialmente de generación en generación. La mayoría de los expertos que contribuyeron a formular la Convención supusieron que el patrimonio cultural inmaterial poseía estas características, pero “el espectro de actividades y prácticas que esta definición puede abarcar era más extenso de lo que imaginaban sus redactores” ([Kurin](#), 2004, p. 69). La idea esencialista de “tradición” como algo vinculado al pasado inalterable en el tiempo se ha superado, lo que dificulta el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial según los enunciados de la Convención. Considerando el hecho de que la cultura es una entidad viva y cambiante, el patrimonio inmaterial puede identificar a una comunidad o grupo solo si es capaz de modificarse continuamente en el tiempo en paralelo a las transformaciones que caracterizan al conjunto cultural. Las dudas existentes sobre la eficacia de la Convención, también se aplican a la idea misma de “salvaguardia”. A este respecto, Lenzerini se pregunta cómo es posible asegurar la salvaguardia del patrimonio inmaterial si se está recreando continuamente y, por tanto, cambiando sus elementos constitutivos de forma permanente. El mismo autor responde que la palabra “salvaguardia” no debe considerarse equivalente a “protección”; por el contrario, engloba un concepto más dinámico, lo que significa que la acción internacional debe “simplemente” proporcionar un entorno favorable dentro del cual el patrimonio cultural inmaterial pueda fluir libremente de

acuerdo con las expectativas y necesidades de sus creadores y portadores ([Lenzerini](#), 2011, p. 109).

La idea de un patrimonio vivo<sup>36</sup> ([Kurin](#), 2007; [Van der Hoeven](#), 2019; [Jiménez](#), 2022b) y cambiante en el tiempo y la dificultad de concretar sus características choca frontalmente con algunos de los objetivos de la Convención. En primer lugar, mediante el sistema de listas se pretendía señalar unos determinados patrimonios inmateriales de entre todos los posibles del mundo, de todas las poblaciones, comunidades y grupos. Ya la viabilidad de la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural de 1972 estuvo condicionada a que se extendiera la idea de universalidad. Se trataba de mostrar qué monumentos y obras de arte tenían tal relevancia en la historia de la humanidad que podían ser considerados bienes universales, de todo el mundo. El mismo texto de la Convención se inicia con una sucesión de “consideraciones” entre las que se incluye que “ciertos bienes del patrimonio cultural y natural presentan un interés excepcional que exige se conserven como elementos del patrimonio mundial de la humanidad entera”. La Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial asume el mismo sistema de listas que el Patrimonio Mundial. Así, los elementos escogidos como “Patrimonio de la Humanidad” se amplían de los sitios históricos culturales y naturales (World Heritage Site - WHS) a las prácticas y expresiones culturales vivas (Inmaterial Culture Heritage - ICH). Algunos autores señalan como este cambio de paradigma se promovió para equilibrar los desajustes producidos por la Convención de 1972 y llevar los beneficios de la marca del Patrimonio Mundial a otros países menos favorecidos, lo que produciría un efecto democratizador al posibilitar la expansión de la marca UNESCO a países menos ricos de los incluidos en la Lista WHS ([Aikawa](#), 2004; Ryan, 2015). Con el tiempo estamos viendo que esta idea inicial es cuestionable existen dudas sobre hasta qué punto las designaciones de ICH cumplen con el principio de universalidad. Factores políticos y económicos parecen condicionar la elección de los elementos patrimoniales incluidos en las Listas. Según Jiménez y Seño, conseguir una inscripción UNESCO implica un valor añadido en el patrimonio cultural, lo que repercute en las poblaciones donde se localizan esos patrimonios dotándolas de una mayor visibilidad y privilegios,

---

<sup>36</sup> La propia UNESCO se refiere así al patrimonio cultural inmaterial.

por ejemplo, en las ofertas de destinos turísticos ([Jiménez y Seño](#), 2019, p. 1127) y en el aumento del “poder de comercialización<sup>37</sup>” de los elementos del patrimonio cultural inmaterial que producen artefactos comercializables<sup>38</sup>.

Tras el desarrollo internacional del concepto de patrimonio cultural inmaterial, comienzan a aparecer leyes nacionales que regulan esta tipología patrimonial y que obviamente recogen definiciones de PCI. Queremos destacar la aparición en Portugal de una ley específica sobre la “Salvaguarda do Património Cultural Imaterial” que aparece publicada en el Decreto-Ley nº [149/2015](#), 4 de agosto:

A los efectos de este decreto-ley, se entiende por «patrimonio cultural inmaterial» las manifestaciones culturales expresadas en prácticas, representaciones, conocimientos y técnicas, de carácter tradicional, cualquiera que sea su origen popular o erudito, que las comunidades, los grupos y los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural, y que, al ser transmitidos de generación en generación, son constantemente recreados por comunidades y grupos en función de su entorno, de su interacción con la naturaleza y de su historia, inculcándoles un sentido de identidad colectiva. (Artículo. 1.2)

Esta normativa modificó el Decreto-Ley nº [139/2009](#), de 15 de junio, que establece el régimen jurídico de “salvaguarda do património cultural imaterial”, y que significó un hito importante no solo para Portugal, sino también para la Unión Europea, pues hasta ese momento, no existía ningún país con una normativa específica que regulara el patrimonio cultural inmaterial.

---

<sup>37</sup> Nos desmarcamos deliberadamente en este punto del concepto más estudiado de “capacidad comercial” por las connotaciones que acompañan al término, entendido como el nivel de competencias que muestran los productores para hacer frente a las amenazas competitivas de su entorno. Seguramente la inscripción aumente las amenazas y las oportunidades, por lo que deberíamos analizar en profundidad como afecta a la capacidad comercial. Nosotros queremos poner de manifiesto que la inclusión en la Lista aumenta el poder de comercialización, aunque pudiera ser que disminuyera la capacidad comercial. Por otro lado, nos aventuramos a exponer que no creemos que esto sea así debido a las diferentes herramientas de salvaguardia que actúan sobre el bien y que se analizarán en esta investigación.

<sup>38</sup> Como es el caso de los Bonecos de Estremoz.

### 2.1.1 Sistema de listas de la Convención

Las listas son el instrumento más reconocible y de mayor repercusión generado por la Convención. “Para dar a conocer mejor el patrimonio cultural inmaterial, lograr que se tome mayor conciencia de su importancia y propiciar formas de diálogo que respeten la diversidad cultural, se crea una Lista Representativa del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad”<sup>39</sup>. Al mismo tiempo, “con objeto de adoptar las medidas oportunas de salvaguardia, se elabora una Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiera medidas urgentes de salvaguardia”<sup>40</sup> y se confecciona un Registro de Buenas Prácticas de Salvaguardia<sup>41</sup> que “permite a los Estados Partes, las comunidades y otras partes interesadas, compartir experiencias satisfactorias de salvaguardia y ejemplos de cómo superar las dificultades ligadas a la transmisión de elementos del patrimonio vivo, prácticas y conocimientos a las futuras generaciones”. La lista con mayor número de elementos inscritos, y la que vamos a tratar como una de las herramientas de salvaguardia en nuestra investigación, es Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Como parte de la Convención, las dudas existentes con respecto a ésta es obvio que también afectan a la Lista Representativa, especialmente en lo que respecta al alejamiento de los objetivos marcados en el artículo 16 de la Convención y en el criterio R.2 de las directrices operativas. Por ejemplo, [Duvelle](#) expone que “a menudo se utiliza para afirmar una identidad nacional, insinuar una exclusividad, un origen o un carácter excepcional.” (2017, p. 38). Por tanto, aunque el sistema de lista fue aceptado en principio como una “fuerza impulsora” ([Aikawa](#), 2004, p. 43), parece que la masiva inclusión de elementos patrimoniales en esta Lista Representativa hace que el sistema de listas esté adquiriendo un marcado sentido mercantilista ([Lázaro y Jiménez](#), 2021) que se refleja en el deseo de obtención de la “etiqueta” o “marca” UNESCO. Esta observación realizada por nosotros en el artículo citado nos servirá de referencia importante en este estudio de caso de los

---

<sup>39</sup> Artículo 16 de la Convención de 2003.

<sup>40</sup> Artículo 17 de la Convención de 2003.

<sup>41</sup> Artículo 18 de la Convención 2003 y Directrices Operativas I.3 sobre criterios de selección de programas, proyectos y actividades que reflejen del modo más adecuado los principios y objetivos de la Convención.

Bonecos de Estremoz<sup>42</sup>. No obstante, el problema de la idoneidad de las listas ni es nuevo ni afecta solamente a la Convención de 2003 puesto que la lista proporcionada por la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 ha sido reconocida como “desequilibrada” con respecto al tipo de propiedades inscritas ([Bertacchini y Saccone](#), 2011; [Frey y Steiner](#) 2011; Labadi 2013).

### 2.1.2 La salvaguardia

No es hasta la llegada de la Convención cuando se asientan los conceptos de PCI y su salvaguardia. En el Artículo 1 de la Convención podemos leer que una de sus finalidades es la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial y a continuación, en el Artículo 2.3, nos ofrece una “definición” de lo que desde la Convención se entiende por salvaguardia:

Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

Este conjunto de medidas se desarrolla en el capítulo III y IV de la Convención<sup>43</sup>, donde el primero de ellos dedica su articulado a la “Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial en el Plano Nacional” y recoge las funciones de los Estados Partes<sup>44</sup>, el papel de los inventarios nacionales y otras medidas de salvaguardia. Por su parte, el capítulo IV recoge también un conjunto de medidas de salvaguardia, pero en este caso referidas al contexto internacional. En este capítulo es donde se encuentran los artículos que regulan la creación de las listas de patrimonio inmaterial.

---

<sup>42</sup> En los capítulos sucesivos, analizaremos como ese factor “negativo” al que hacemos alusión con la mercantilización de la Lista, se convierte en una de las herramientas fundamentales en la salvaguardia del elemento de nuestro estudio de caso concreto.

<sup>43</sup> Posteriormente se desarrollan en las Directrices Operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial.

<sup>44</sup> Aquellos países que han ratificado, aceptado, aprobado o se han adherido a la Convención, comprometiéndose formalmente a cumplir con sus disposiciones y objetivos. La ratificación implica un compromiso legal de proteger, salvaguardar y promover el patrimonio cultural inmaterial presente en su territorio, así como de cooperar a nivel internacional en estas materias.

La salvaguardia del PCI implica una serie de estrategias y acciones para poner en funcionamiento las medidas que la integran. Autores como Smith y Akagawa (2009) identifican la importancia de los enfoques participativos que involucran a las comunidades en la gestión de su propio patrimonio debido a que el PCI es vivido y practicado; por lo tanto, su protección requiere la activa participación de aquellos que lo crean, mantienen y transmiten [Kurin](#) (2007). Otro aspecto fundamental de la salvaguardia del PCI es la documentación y el registro, que deben ser sensibles a las preocupaciones y derechos de las comunidades portadoras. Además, la educación y la sensibilización son cruciales para promover el valor del PCI entre el público general y los responsables de la toma de decisiones.

Son muchas las problemáticas a las que se enfrenta la salvaguardia del PCI, pero quizás es la globalización (Blake, 2009) la principal amenaza que puede erosionar las prácticas y expresiones culturales únicas. La comercialización del PCI, si bien puede ofrecer oportunidades económicas para las comunidades, también puede desvirtuar y descontextualizar las prácticas culturales<sup>45</sup>. También la tecnología presenta tanto oportunidades como desafíos para el PCI. Como señala Matsuura (2010), la digitalización de elementos del PCI puede ayudar a su preservación y difusión, pero también plantea preguntas sobre la autenticidad y la propiedad intelectual.

La salvaguardia del PCI es un campo complejo que requiere un enfoque equilibrado que respete la integridad y los deseos de las comunidades portadoras, al tiempo que aborda los desafíos de la modernidad y la globalización. Es imperativo adoptar estrategias flexibles y adaptativas que puedan responder a los cambios en el entorno cultural. La educación y la sensibilización siguen siendo fundamentales para la salvaguardia del PCI, así como la inclusión de las comunidades en todas las etapas del proceso de salvaguardia. A medida que avanzamos, es crucial que las políticas y prácticas de salvaguardia del PCI sean inclusivas, sostenibles y adaptativas, asegurando que el patrimonio cultural inmaterial continúe floreciendo en un mundo en constante cambio. A través de la discusión de estos temas, se subraya la necesidad de un compromiso continuo y reflexivo

---

<sup>45</sup> Este tema ha sido analizado en profundidad durante esta investigación.

con las comunidades portadoras para proteger y promover la diversidad cultural en el mundo contemporáneo.

Después de haber tratado el PCI, la Convención y la salvaguardia, una triada íntimamente relaciona entre sí, nos hacemos la siguiente pregunta. ¿Debemos entender que la salvaguardia es algo monolítico e inmutable que debe obtener los mismos resultados aplicando las mismas medidas y herramientas para asegurar la viabilidad de cualquier elemento? Por ejemplo, la connotación negativa que la mercantilización de las Listas conlleva para algunos de los elementos en cuanto al desvirtuamiento de la tradición, tal vez, para otros, como los bonecos, significa una verdadera oportunidad de pervivencia. El PCI es un ente vivo, por tanto, la Convención y la Salvaguardia también han de comportarse como elementos vivos, sujetos al cambio y adaptables al sujeto que definen, regulan y salvaguardan.

## 2.2 Artesanías

### 2.2.1 El concepto “artesanía”

Puesto que la investigación gira alrededor de un elemento de naturaleza artesanal, consideramos necesario explorar la concepción del concepto “artesanía”. Su definición ha sido abordada ampliamente desde diversas perspectivas y por distintas entidades y autores, reflejando la riqueza y complejidad de esta práctica capaz de trascender el tiempo y el espacio (Nogueira, 2002) y de revelar “el proceso de evolución humana” (Cavalcanti, Andrade y Silva, 2009, p. 72) y los cambios culturales y sociales de una comunidad.

Para abordar un estudio sobre el término “artesanía” es necesario hacerlo de manera holística, teniendo en cuenta numerosas variables<sup>46</sup> (Paoliello, 2016). Son muy numerosas las propuestas que se han realizado desde diferentes perspectivas, ámbitos y disciplinas

---

<sup>46</sup> Variables culturales y socioeconómicas; viabilidad técnica; requisitos de utilidad y durabilidad; facilidad de fabricación, reproducción, mantenimiento y sustitución; economía de materiales; además de la discusión de la atribución de valores y funciones simbólicas, educativas, estéticas y éticas. (Paoliello, 2016, p.1)

científicas sobre el concepto de artesanía. Con un punto de vista centrado en la figura del artesano, David Pye (1968), distingue entre el trabajo del “trabajador industrial” y el del “artesano” como ejemplo de pretensión de un “fin más elevado” en el objetivo final perseguido por parte del artesano, que se diferencia de la rutina “obligatoria” y “mundana” del trabajador industrial. La concepción de Pye sobre el trabajo artesanal requiere de la aparición de la “inspiración”, en el sentido de “estado de flujo” ([Nakamura y Csikszentmihalyi, 2002](#)) que experimentan los artesanos cuando están inmersos en su trabajo y que es esencial para que la creatividad y el disfrute del proceso redunden en la obtención de la expresión estética deseada (Risatti, 2007).

Según el diccionario Houaiss<sup>47</sup> (2001), la artesanía es “el arte y la técnica del trabajo manual no industrializado, realizado por un artesano, y que escapa a la producción en masa; tiene un propósito que es a la vez utilitario y artístico” (Bolognini, 1988, p. 101). Este autor nos habla en su obra de artesanía enseñada, “erudita”, y artesanía espontánea, “folklórica”. Bolognini propone una diferencia entre una artesanía transmitida, sujeta a unas reglas y/o directrices frente a una actividad más anárquica que parece surgir de la necesidad, ya sea material, intelectual o artística. Se trata de una distinción que nos sugiere poner nuestra atención en las maneras de transmisión del conocimiento, pero también, en la finalidad del hacer artesano.

Por su parte, el Servicio Brasileño de Apoyo a la Micro y Pequeña Empresa (SEBRAE), presentó en 2010 no solo una definición de artesanía, sino una clasificación en cuatro categorías donde se tienen en cuenta los procesos de producción, origen, uso y destino de los productos artesanales. Con base en el concepto propuesto por el World Crafts Council<sup>48</sup>, en el texto de SEBRAE se define la artesanía como “toda actividad productiva que da como resultado objetos y artefactos terminados, elaborados manualmente o utilizando medios tradicionales o rudimentarios, con habilidad, destreza, calidad y creatividad” ([SEBRAE, 2010, p. 12](#)). Dentro de esta obra, se distinguen cuatro categorías de artesanías: artesanías indígenas, tradicional, de referencia cultural y conceptual

---

<sup>47</sup> Diccionario Antonio Houaiss en lengua portuguesa.

<sup>48</sup> Organización no gubernamental sin fines de lucro que se fundó en 1964

([SEBRAE](#), 2010, p. 14). Estas distinciones de tipologías de artesanía no ofrecen una propuesta de diferenciación entre ellas que producen cierta aclaración del término.

El tipo de artesanía tradicional tiene mucho que ver con lo que podemos denominar arte popular, puesto que ambas se refieren al conjunto de actividades expresivas que configuran la forma de ser y vivir de un pueblo en un lugar (Paoliello, 2016). Atendamos a la frase de Lina Bo Bardi: “No entiendo nada de esto. Para mí el arte popular no existe. La gente hace por necesidad cosas que están relacionadas con la vida”. Para ella, “la artesanía popular era una forma de asociación, de reunión social por un motivo común a todos” (Bardi en Paoliello, 2016, p. 4). Esta visión de la artesanía como formas expresivas del arte popular vinculadas a un “arte menor”, menos sublime, menos de autor, está relacionada con perspectivas que tienen que ver con procesos coloniales ([Shifres y Gonnet](#), 2015) y el reduccionismo de las élites capitalistas de finales del siglo XIX. La artesanía produce algo que la comunidad necesita, tiene una utilidad. Al dar el matiz de la patrimonialización a la artesanía y vincularla a la cultura de una comunidad, también le otorgamos la impronta de la comunicación a través de una simbología, como en el caso del arte.

[Filipa Sousa](#) introduce un término interesante como es el de “artesanía original”.

(...) “artesanía original” lleva recuerdos de un saber hacer que entrañe estrechos vínculos con un patrimonio sociológico, histórico y cultural específico. Los productos son el resultado de la destreza manual y la creatividad del artesano que busca la mejora constante desde la perspectiva del usuario. En ellos prevalece el trabajo manual, utilizando un mínimo de herramientas, lo que permite un control casi absoluto del ciclo. (Sousa en Paoliello, 2016, p. 4).

La misma autora muestra desazón por el fenómeno al que denomina “artesanía de copia tradicional” que reproduce piezas originales sin la calidad y los rasgos característicos e históricos adecuados (Sousa en Paoliello, 2016, p. 4).

También se ha abordado el concepto de artesanía desde el ámbito del diseño, examinando su papel en la cultura material y la producción industrial ([Margolin y Margolin](#), 2002) y

su relación con la comunicación visual desde el diseño gráfico ([Meggs y Purvis, 2016](#)) hasta llegar a afrontar desafíos de la era digital como es la transferencia de las artesanías tradicionales del mundo físico al virtual ([Stefanidi, Partarakis, Zabulis, Adami, Ntoa y Papagiannakis, 2022](#)).

Pero, quizás, la obra que aborda el concepto de artesanía con mayor profundidad y de una manera más holística es la de Richard Sennett (2008). Sennett apunta la relación existente entre la habilidad del artesano y el resultado final, es decir, una relación directa entre pensar y hacer, destacando la importancia de la destreza y el conocimiento profundo en la producción de los objetos. Esta idea de Sennett es importante en nuestra investigación a la hora de establecer las diferencias entre los diferentes estilos de los artesanos que, aun manteniendo la técnica y la estética de la técnica artesanal de los Bonecos de Estremoz, obtienen resultados distintos en parte a las diferentes destrezas y habilidades de cada uno<sup>49</sup>.

En el Simposio “Artesanía y mercado internacional, comercio y codificación aduanera” promovido por la UNESCO en 1997, se afirmó que:

El carácter especial de los productos artesanales se deriva de sus características distintivas, que pueden ser utilitarias, estéticas, artísticas, creativas, vinculadas a una cultura, decorativas, funcionales, tradicionales, religiosas y socialmente simbólicas y significativas ([UNESCO y CCI, 1997](#), p. 3).

En este documento, la UNESCO no se refiere a la artesanía como un objeto, pero aún sigue abogando por el carácter “material” y el “valor universal excepcional” que “dominaban los criterios de integridad y autenticidad” ([Jiménez, 2022a](#), p. 16).

En un acercamiento hacia los conceptos de las técnicas artesanas como PCI, Glenn Adamson (2013) analiza el papel de la artesanía en la cultura y la sociedad, argumentando que la artesanía puede ser vista como una forma de conocimiento y una práctica cultural fundamental. Por su parte Tim Ingold (2013) incorpora una perspectiva antropológica

---

<sup>49</sup> Esta idea aparecerá repetidamente a lo largo de la investigación.

enfaticando la importancia de la relación entre el artesano y el material en el proceso de creación.

Desde el Fondo Nacional para el Fomento de las Artesanías de México (FONART) se considera que:

Las artesanías son aquellos objetos o productos de identidad cultural comunitaria, hecho por procesos manuales continuos, auxiliados por implementos rudimentarios y algunos de función mecánica que aligeran ciertas tareas. La materia prima básica transformada generalmente se obtiene de la región donde habita el artesano. El dominio de las técnicas tradicionales de patrimonio comunitario permite al artesano crear objetos de variada calidad y maestría; imprimiéndoles, además, valores simbólicos e ideológicos de la cultura local. La artesanía se crea como producto duradero o efímero y su función original está determinada en el nivel social y cultural; en este sentido, puede destinarse para el uso doméstico, ceremonial, ornato, vestuario o como implemento de trabajo. ([SEDESOL<sup>50</sup> y FONART](#), 2015, p. 14)

En esta definición se describe a la artesanía como un objeto, aunque también introduce el concepto de “técnicas tradicionales”.

La bibliografía consultada nos ofrece gran cantidad de definiciones sobre el concepto de artesanía que se centran en el artesano y que la presentan como objetos elaborados manualmente con herramientas sencillas (Turok, 1988; Bonfil y Suárez, 2001; Risatti, 2007; [Gamonal](#) 2017) más que como una técnica. En gran medida, esto ocurre debido al componente ecléctico del término y a la cantidad de variables, no solo culturales, que orbitan sobre él y que lo impregnan de una gran riqueza simbólica. García Canclini lo expresa cuando escribe que:

Existen divergencias e imprecisiones en la definición del término porque (...) los productos considerados artesanales cambian al relacionarse con el mercado

---

<sup>50</sup> Secretaría de Desarrollo Social de México.

capitalista, el turismo, 'la industria cultural' y con las 'formas modernas' del arte, la comunicación y el ocio. (García Canclini, 1983, p. 79)

Vemos como en la propuesta de García Canclini el concepto de artesanía se ha ido adaptando al interrelacionarse con variables que le afectan de lleno como son el turismo, el mercado o la industria cultural. Siguiendo la idea de las “culturas híbridas”, el autor trata el conjunto de procesos socioculturales en los que se realizan la apropiación y los usos de los productos, incluidas las artesanías.

Otros autores se acercan más al concepto de PCI e incluyen en sus definiciones a las técnicas empleadas:

son aquellos bienes realizados para el consumo doméstico y/o ritual, siendo objetos portadores de un valor histórico, cultural, utilitario o estético y que cumplen con una función socialmente reconocida, realizados por el artesano, individual o colectivamente, mediante técnicas simples” (Pasteur 2004, p. 26).

Esta definición es muy interesante porque, como veremos en el capítulo cuarto de esta investigación en el apartado de “Historia de la Tradición”, concuerda de manera bastante acertada con el “origen de la tradición” de los Bonecos de Estremoz.

Pero es la UNESCO quien, a través de diferentes programas y declaraciones ha enfocado la definición de artesanía en destacar la importancia de las técnicas artesanales transmitidas de generación en generación. Esta idea queda ratificada en el artículo 2 de la Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, donde la UNESCO complementa la definición que presenta en el párrafo 1 de este mismo artículo, indicando que el PCI se manifiesta en particular en cinco ámbitos:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial.
- b) artes del espectáculo.
- c) usos sociales, rituales y actos festivos.

d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo.

e) técnicas artesanales tradicionales.

Como vemos, el apartado d) se refiere a las técnicas artesanales tradicionales, que es el objeto de salvaguardia y el elemento patrimonial de nuestro estudio de caso. Desde UNESCO se considera, además, a la artesanía como un sector clave del patrimonio cultural vivo, destacando su valor tanto en términos de identidad cultural como de sostenibilidad económica.

La importancia de este punto en la investigación se manifiesta en la necesidad de diferenciar entre producto artesanal y artesanía o técnica artesanal, que es lo que realmente forma parte del patrimonio cultural inmaterial. Considerando la artesanía como parte del patrimonio cultural inmaterial podríamos definirla como un conjunto de conocimientos, técnicas, habilidades y prácticas relacionadas con la creación manual de objetos que reflejan la tradición, la historia, la identidad y los valores de una comunidad o grupo social. Esta definición se alinea con la perspectiva de la UNESCO y su Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (2003), que reconoce la importancia de preservar las prácticas, representaciones, expresiones, conocimientos y habilidades que las comunidades, grupos e individuos consideran parte de su patrimonio cultural. En esta definición consideramos imprescindible tener en cuenta que la práctica artesana se caracteriza por la utilización de materiales y recursos cercanos, la no mecanización del proceso y de la transmisión intergeneracional de los conocimientos.

La UNESCO enfatiza la importancia de salvaguardar el patrimonio cultural inmaterial como un medio para mantener la diversidad cultural frente a la globalización y promover la creatividad humana y el diálogo intercultural. La artesanía, en este contexto, no solo se valora por los objetos físicos que produce, sino más importante aún, por el patrimonio inmaterial que representa: las habilidades humanas, la creatividad, y la tradición cultural que se manifiesta a través de la creación de estos objetos. Lo verdaderamente importante es la técnica, el artesano, no la pieza elaborada. Aunque somos conscientes que en ocasiones no es sencillo defender el concepto de patrimonio cultural inmaterial aplicado a la artesanía, incluso ante una comunidad especialista (Maquedano, 2017). La

salvaguardia de la artesanía como patrimonio cultural inmaterial implica salvaguardar esos conocimientos y técnicas, asegurando su transmisión a futuras generaciones y su adaptación sostenible a los cambios contemporáneos.

Estas definiciones y enfoques destacan diferentes aspectos de la artesanía, desde su valor cultural y patrimonial hasta la importancia de la habilidad, el proceso creativo y la expresión personal. La variedad de perspectivas refleja la complejidad de la artesanía como práctica y como concepto, abarcando dimensiones técnicas, culturales, económicas y filosóficas. A través de estas definiciones, se reconoce universalmente que la artesanía representa una fusión única de lo utilitario y lo estético, lo individual y lo colectivo, lo tradicional y lo innovador, jugando un papel crucial en la conservación de la diversidad cultural y contribuyendo al desarrollo sostenible de las comunidades en todo el mundo.

### 2.2.2 La aparición de la artesanía

Desde los albores del tiempo se ha utilizado el barro para moldear útiles para las labores cotidianas, asimismo las artesanías han formado parte de la cultura del ser humano a lo largo y ancho de todo el planeta. Incluso en esta “Era Digital” del siglo XXI en la que nos encontramos, “los artesanos continúan con sus tradiciones, pasando sus conocimientos de generación en generación y registrando sus conocimientos en artefactos” ([Cavalcante](#), 2014, p. 34). La “historia de la artesanía” de la que nos habla [Partarakis y Zabulis](#) (2023, p. 1244) está ligada a la formación de las sociedades y tradiciones, de las identidades y de la memoria colectiva de la comunidad siendo parte indisoluble del patrimonio cultural inmaterial de la humanidad.

Autores como [Maidmen y Macfarlane](#) (2011) y [Gibson](#) (2019)<sup>51</sup> indican que la artesanía ha sido parte importante de la identidad cultural e histórica de las comunidades, coadyuvando en la reafirmación del sentimiento de pertenencia y ofreciendo la posibilidad de revelar los artefactos producidos por los artesanos. La artesanía también ha influido en la sensibilización de las sociedades en cuanto a la importancia de los

---

<sup>51</sup> Aunque estos autores están especializados en el estudio de las artesanías europeas, algunas de sus conclusiones son exportables a ámbitos más generales.

valores democráticos ([The Economy of Culture in Europe](#), 2006) para formar comunidades más resistentes, competitivas y conscientes de su cultura ([Song y Hayashi](#), 2016; [Myllys](#), 2020). Además, ha estado presente en momentos históricos relevantes como la Revolución Industrial (Ashton, 1997) o en la creación de escuelas de artes y movimientos como los Arts and Crafts ([Cumming y Kaplan](#), 1991) y Bauhaus (Moholy-Nagy, 2012).

Pero ¿cuándo surge la artesanía como concepto diferenciado? Glenn Adamson (2013) argumenta que la artesanía surge como una idea y categoría separada a finales del siglo XVIII, cuando se forjó y fabricó como contraparte y complemento de la modernidad de la producción impulsada por máquinas. No menos importante en Inglaterra, cuna de la revolución industrial, la artesanía se conectó con la tradición, básicamente como el “otro” de la modernidad (Adamson, 2010).

Desde entonces, las referencias a la artesanía suelen estar influenciadas por una idea romántica de un pasado idealizado en el que los trabajadores eran autónomos y no alienados y la artesanía desempeñaba un papel orgánico en la sociedad ([De Munck](#), 2019). Desde el movimiento Arts and Crafts, pasando por el Studio Craft Movement y la escena Do It Yourself, hasta las visiones críticas de Richard Sennett, la artesanía tiende a presentarse como un medio para reparar los fallos de la modernidad mientras se construye o ayuda a construir un pasado idealizado (Pye, 1968; Sennett, 2008; Levine y Heimerl, 2008). Sennett introduce el término *Animal laborans*, como el ser humano asimilable a una bestia de carga, un siervo condenado a la rutina donde “el trabajo es un fin en sí mismo” (Sennett, 2008). Como contraparte también estaría el *Homo faber*, que representa la imagen de hombres y mujeres que hacen otra clase de trabajo. Mientras que para el *Animal laborans* sólo existe la pregunta “¿cómo?”, el *Homo faber* pregunta “¿por qué?” (Sennet, 2008).

### 2.2.3 Autenticidad

A finales de siglo XX, se comienza a criticar la pertinencia del “discurso patrimonial autorizado” que ponía de relieve los aspectos materiales, monumentales y estéticos de las

expresiones culturales ([Smith](#), 2011) y atribuía un papel dominante a los expertos del patrimonio ([Smith](#), 2006; [Bortolotto](#), 2015). De esta manera, se ignoraba a “otras” formas de entender el patrimonio desde puntos de vista de comunidades “no expertas” que no concordaran con los aspectos que estos “expertos” consideraban preceptivos para evaluar la “autenticidad” de las expresiones culturales. Esta categorización “objetiva<sup>52</sup>” del patrimonio cultural material mediante una evaluación objetiva de su valor excepcional desde el punto de vista de una presunta apreciación de valor universalmente válida “colisiona” con el patrimonio cultural inmaterial entendido como una autoidentificación de las comunidades, grupos e individuos, o sea, desde la perspectiva subjetiva de sus creadores y portadores ([Lenzerini](#), 2011). El dinamismo de la cultura, que se basa en principios de continuidad y cambio, desafía cualquier dogma en referencia a la “autenticidad” ([Jiménez](#), 2022b).

Desde el punto de vista de la patrimonialización en lo que al PCI se refiere, la autenticidad no tiene la relevancia ([Jokilehto](#), 2019) que se le atribuye en el patrimonio material<sup>53</sup>. El PCI es un tipo patrimonial que se transmite de generación en generación (art. 2.1 Convención de 2003) entre las comunidades y los individuos que portan el bien patrimonial y esto, ineludiblemente, desemboca en una recreación (art. 2.1 Convención de 2003) constante del elemento patrimonial. Esta reproducción continua a lo largo del tiempo convierte a la “autenticidad” en un término cuya relevancia no tiene la misma preponderancia que se le otorga en el patrimonio material a la hora de identificar y salvaguardar el PCI (apoyado por Conferencia Internacional sobre "La salvaguardia del Patrimonio Cultural Tangible e Intangible: hacia un planteamiento integrado" celebrada en París en el año 2006). La menor variabilidad, la mayor inmutabilidad y el carácter tangible del patrimonio material hacen que la mayoría de las veces los cambios

---

<sup>52</sup> Según la Convención para la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural, monumentos culturales, complejos y lugares de interés que pueden ser inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial si demuestran tener un valor universal excepcional, definido mediante condiciones de autenticidad, integridad y 10 criterios predefinidos ([Cabral](#), 2022).

<sup>53</sup> La excepcionalidad del patrimonio mundial se basa en los criterios de autenticidad que señala la [Carta de Venecia](#) (1964): materiales, técnica, estilo y contexto. Con posterioridad, en el [Documento de Nara](#) (1994) se discute el concepto tradicional de autenticidad y se restaba importancia a la condición material señalando que para su definición era indispensable tener en cuenta las diferencias culturales.

producidos sean percibidos como “atentados” contra la autenticidad del elemento, circunstancia que no ocurre con el PCI.

El documento de Principios éticos para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial redactado por la UNESCO, indica en el principio número 8 que:

se deberá respetar continuamente la naturaleza dinámica y viva del patrimonio cultural inmaterial. La autenticidad y exclusividad del patrimonio cultural inmaterial no deberán constituir motivos de preocupación ni obstáculos para su salvaguardia. ([UNESCO](#), 2015)

Bendix se apoya en las ideas de Hobsbawm y Ranger (1983) sobre la “invención de la tradición” para derribar el concepto de autenticidad que había sido tan central para los procesos de reconocimiento del patrimonio mundial (Bendix, 2009, p. 254).

La patrimonialización implica un acto de selección y como tal, es excluyente. La exclusividad se manifiesta en la “necesidad” de decidir por parte de los actores implicados en la selección<sup>54</sup> qué elementos entran a formar parte del patrimonio y cuáles no, relegando a las comunidades a un mero papel de “promotores” sin poder de decisión<sup>55</sup>. Recordemos que la identificación del patrimonio cultural inmaterial se produce por el reconocimiento como tales de las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos.

Aprovecharemos las anteriores reflexiones para iniciar un análisis necesario en este trabajo, la distinción entre originalidad y autenticidad en el contexto de la artesanía, necesario para comprender la naturaleza y el valor de las creaciones artesanales. Ambos conceptos están arraigados en la tradición y la creatividad, pero se manifiestan de maneras distintas en la producción artesanal, según la acepción de originalidad que estemos utilizando. En los tres idiomas de referencia utilizados para realizar búsquedas

---

<sup>54</sup> Los Estados Partes, Técnicos de UNESCO, la Comisión Intergubernamental, etc.

<sup>55</sup> Las comunidades solo pueden promover que un elemento al que consideran “patrimonio” (es posible que se refieran a él con otra palabra) sea propuesto para ser considerado patrimonio por los “expertos” que han de decidir esta cuestión. Es un tema complejo y existe un fuerte debate científico al respecto.

bibliográficas sobre nuestro tema de investigación (español, portugués e inglés) el concepto “original” posee dos acepciones:

1. Del origen o relacionado con él, es decir, auténtico, tradicional.
2. Pero también significa que no es copia ni imitación de otros, sino fruto de la creación espontánea y que se distingue por su novedad, es decir, innovación, vanguardia.

Por tanto, tradición y vanguardia pueden fusionarse en una sola palabra: original. Una hace referencia a la innovación, es decir, que no es copia ni imitación de otros, sino fruto de la creación espontánea y que se distingue por su novedad. Esta “originalidad” se refiere a la cualidad de ser nuevo, inédito o innovador en comparación con lo que ha venido antes. En el contexto de la artesanía, la originalidad puede manifestarse en el diseño, la técnica o el enfoque utilizado para crear la pieza. Un objeto artesanal original puede romper con las convenciones establecidas, proponiendo nuevas formas de abordar el oficio. Ruth Benedict argumenta que la originalidad en la expresión artística es una manifestación de la variabilidad cultural inherente a todas las sociedades humanas (Benedict, 1934). Esto implica que la originalidad artesanal no es un concepto universal y está moldeada por las normas y valores específicos de una comunidad. Pero en el estudio de caso que nos ocupa, esta acepción no es posible, puesto que, en los procedimientos llevados a cabo para la protección legislativa de la artesanía, precisamente se protege que las técnicas, los materiales, es decir, todo el proceso de elaboración ha de seguir las pautas reflejadas en los expedientes realizados para tal fin. Nos parece interesante introducir el concepto de “etnografía de la originalidad” acuñado por [Arjun Appadurai](#) (1986), con el fin de abordar cómo las comunidades artesanales perciben y valoran la innovación dentro de su contexto cultural. Esta perspectiva destaca la importancia de entender la originalidad desde el punto de vista de los propios artesanos y sus comunidades, en lugar de imponer definiciones externas.

La otra acepción, se refiere al origen y enlaza con la autenticidad. El filósofo y crítico de arte Arthur Danto (1997) argumenta que la originalidad en el arte está relacionada con el fin del arte como una búsqueda de la "singularidad". Esta perspectiva sugiere que la

originalidad puede ser una noción relativa y que la autenticidad se convierte en un factor crucial para valorar una obra artesanal.

La autenticidad, se refiere a la cualidad de ser genuino, verdadero o fiel a uno mismo. En el contexto de la artesanía, la autenticidad puede implicar la fidelidad a técnicas y materiales tradicionales, así como una conexión sincera con la cultura y la historia del arte en cuestión. Una pieza auténtica no solo representa habilidades técnicas, sino que también lleva consigo una narrativa cultural y emocional. El filósofo estético Denis Dutton sostiene que la autenticidad en la artesanía implica un compromiso con la "integridad cultural": "La autenticidad en la artesanía refleja una ética del trabajo en la que el artesano se adhiere a las tradiciones y métodos de su oficio" (Dutton, 2009). Esto implica que la autenticidad en la artesanía está estrechamente ligada a la preservación y celebración de la herencia cultural asociada con el oficio y, a su vez, se refiere a la fidelidad de una creación a las tradiciones culturales y a la expresión genuina de la identidad de una comunidad. Geertz, argumenta que la autenticidad en la producción artesanal es crucial para la construcción de significados culturales y la afirmación de la identidad colectiva (Geertz, 1997). Esto sugiere que la autenticidad artesanal no solo se refiere a la habilidad técnica, sino también a la integración en un contexto cultural y social más amplio. Es importante reconocer que la originalidad, en cualquiera de sus acepciones, y la autenticidad no son mutuamente excluyentes, sino que, en el contexto de la artesanía, pueden coexistir y enriquecerse mutuamente. Existe entre la comunidad científica un debate en cuanto a la disyuntiva que se puede presentar al querer añadir innovación a una artesanía tradicional (Novelo y Basole en García Morfín, 2019, p. 95), pero creemos que la creatividad y la innovación pueden cohabitar con el respeto y la continuidad de las tradiciones, siempre y cuando no haya normativas legales que delimiten el perímetro de la originalidad entendida como innovación.

#### 2.2.4 Autoría

Otro término que aparece en nuestro imaginario y que se hace necesario analizar en este momento es el de la autoría, analizado, explicado y definido de manera prolija y exhaustiva en la bibliografía existente. Siguiendo el hilo argumental y científico del

trabajo, nos centraremos en ofrecer un análisis del concepto de autoría desde un punto de vista antropológico y centrado fundamentalmente en la artesanía.

La autoría en la artesanía implica la interpretación y expresión de valores, tradiciones y significados culturales a través de la creación de objetos materiales (Geertz, 1997). También en el informe del ICCROM<sup>56</sup> sobre la artesanía del patrimonio y su conservación se muestra una visión esclarecedora sobre el hecho de que la artesanía comporta dimensiones tanto materiales como inmateriales (Donkin, 2001); si bien es cierto que, desde la óptica del patrimonio cultural inmaterial, lo que se pretende salvaguardar son los conocimientos y habilidades tradicionales que forman parte del proceso artesanal.

Mauss se refiere a la autoría como la habilidad de un individuo para transmitir y aplicar técnicas y conocimientos específicos de su comunidad en la creación de objetos artesanales (1925). Sugiere que, en las sociedades tradicionales, el acto de dar y recibir está imbuido de una complejidad social y simbólica fundamental. Este enfoque puede ser aplicado a la artesanía, donde la creación y transferencia de objetos lleva consigo significados culturales y relaciones sociales. La autoría en este contexto puede entenderse como una contribución a la comunidad y una afirmación de la identidad cultural. La idea de autoría como contribución comunitaria, se corresponde con la visión de Tom Ingold, que propone una visión de la artesanía que enfatiza el proceso creativo y cultural sobre el producto. Desde esta perspectiva, la autoría no es solo el resultado final del trabajo, sino el flujo continuo de prácticas y habilidades transmitidas a lo largo del tiempo y la cultura. El artesano es un participante activo en una cadena de conocimiento y habilidades, (Ingold, 2013), es decir, un individuo o grupo de individuos crea objetos que incorporan prácticas culturales, conocimientos transmitidos y significados simbólicos arraigados en una comunidad.

Con una visión centrada en lo objetual desde una mirada antropológica de lo visual, Gell (1998) propone una teoría de la agencia, en la cual sugiere que los objetos artísticos y artesanales tienen la capacidad de actuar en el mundo social. En el contexto de la artesanía tradicional, la autoría implica la inversión de agencia del artesano en el objeto,

---

<sup>56</sup> Centro Internacional de Estudios para la Conservación y la Restauración de los Bienes Culturales.

otorgándole una vida social que va más allá del creador. El autor forma parte de una comunidad y lo transmite de manera simbólica. El artesano es el que hace, es el autor, y cuando está creando está interpretando y comunicando su cultura. No es meramente funcional la actividad. Cada autor le da un toque de distinción. Desde esta perspectiva, la autoría en la artesanía tradicional puede ser vista como un acto de interpretación y expresión cultural.

Pye (1968) introduce la noción de “workmanship of risk” y “workmanship of certainty”. La autoría en la artesanía tradicional puede ser vista como un equilibrio entre la intención y la habilidad del artesano y la naturaleza del material, donde el resultado es una manifestación única de esta interacción. La autoría se manifiesta en el equilibrio entre la intención y la habilidad del artesano, y la naturaleza y características del material utilizado en la creación de los objetos.

En resumen, desde una perspectiva antropológica, la autoría en la artesanía tradicional va más allá del mero acto de crear un objeto. Implica la inscripción de significados culturales, la participación en una red de relaciones sociales y la creación de objetos. La artesanía tradicional no solo refleja la habilidad técnica de un individuo, sino que también encarna la continuidad cultural y la expresión de la identidad de una comunidad.

### 2.2.5 La dualidad inmaterial-material

Dentro de todas las áreas de la Convención de 2003 de la UNESCO que conforman el amplio abanico del patrimonio inmaterial, quizá la artesanía tradicional sea una de las manifestaciones donde más se hace presente la tangibilidad de lo inmaterial.

Las discusiones sobre las diferencias entre el patrimonio inmaterial y el material son pertinentes y están presentes en el mundo académico, y ya en el texto de la Convención aparece explícitamente indicada la “profunda interdependencia que existe entre el patrimonio cultural inmaterial y el patrimonio material cultural y natural”.

Para Kaufman, la diferencia entre patrimonio intangible y patrimonio inmaterial consiste en que intangible significa que no se puede tocar e inmaterial se refiere a una propiedad

intrínseca del patrimonio donde existen universos paralelos, materiales y no materiales, dentro del mismo espacio y tiempo ([Kaufman](#), 2013, p. 22). Coincidimos con Kaufman en su apreciación y si nos referimos por ejemplo a una técnica artesanal, la dualidad inmaterial-material está presente cuando esta técnica inmaterial desemboca en un producto material. Pero nosotros no consideramos que el patrimonio inmaterial experimente un proceso a través del cual se transforma en patrimonio material, sino que, como otros muchos elementos, tiene una naturaleza ambivalente en la cual se manifiestan ambos estados de manera simultánea. Hemos empleado la palabra dualidad haciendo un símil con la teoría cuántica de Louis de Broglie denominada “dualidad onda-partícula” por la cual una partícula puede exhibir comportamientos típicos de ondas en unas situaciones mientras aparece como partícula en otras; es decir, la misma partícula es onda y partícula a la vez, un concepto que a priori es contradictorio, al igual que pasa con la materialidad e inmaterialidad del patrimonio.

Estas discusiones no son exclusivas de la materialidad e inmaterialidad y también alcanzan a conceptos aparentemente sinónimos como intangible e inmaterial a los cuales hay autores que no consideran equivalentes (Guanche, 2020). Este autor defiende que lo intangible alude simplemente a una cualidad que implica no poder ser “tocado”; por el contrario, opina que metodológicamente es “imposible” utilizar el término inmaterial porque no se puede proteger algo que no se manifiesta en ninguna de las formas materiales conocidas.

Dentro de la mayoría de los autores que sí afirman la “existencia” de la inmaterialidad del patrimonio, nos encontramos con dos enfoques principales. Un primer enfoque con el cual coincidimos en nuestra apreciación de la dualidad material-inmaterial defiende que no hay diferencias entre el patrimonio material e inmaterial ([Bouchenaki](#), 2003; Kirshenblatt-Gimblett, 2004a). En el segundo enfoque, autoras como Smith defienden una postura más “extremista” y postulan que “todo patrimonio es intangible” ([Smith](#), 2015, p. 133).

En nuestra opinión, la pertinencia del debate es una cuestión metodológica para facilitar el “trabajo” patrimonial, pero la “sobreclasificación” ([Jiménez](#), 2022c, p. 65) que se hace

del patrimonio dificulta el entendimiento de procesos como el que nos atañe en esta investigación y donde claramente coexisten ambas tipologías.

### 2.2.6 Hacer local

En la era de la globalización, donde las dinámicas económicas, sociales y culturales trascienden las fronteras nacionales, surge un movimiento contrapuesto pero complementario que enfatiza la importancia de las prácticas a nivel local: el "hacer local". Este enfoque no solo responde a la necesidad de fortalecer las economías de las comunidades, sino que también se presenta como una estrategia vital para la preservación cultural. El "hacer local" se fundamenta en la premisa de que las acciones, decisiones y prácticas desarrolladas en y por las comunidades locales pueden generar impactos positivos significativos tanto a nivel local como global.

Desde una perspectiva económica, [Shuman](#) (2006) argumenta que el fortalecimiento de las economías locales a través de la inversión en negocios locales y la promoción del consumo de productos locales no solo contribuye a la creación de empleo sino también a la construcción de comunidades más resilientes. Shuman detalla cómo las economías basadas en la localidad pueden ofrecer respuestas más adaptativas y sostenibles a las crisis económicas en comparación con las estructuras globalizadas.

En términos de sostenibilidad y medio ambiente, [McKibben](#) (2007) enfatiza la importancia de las prácticas locales como medio para combatir el cambio climático. Al reducir la dependencia de las cadenas de suministro globales y fomentar sistemas de producción y consumo locales, se disminuyen las emisiones de carbono asociadas al transporte de bienes a largas distancias, contribuyendo así a la mitigación del cambio climático.

Culturalmente, el "hacer local" promueve la preservación de identidades únicas, ofreciendo un antídoto contra la "homogeneización cultural" ([Baeza](#), 2006). [Bell y Jayne](#) (2010) discuten cómo las prácticas culturales locales fortalecen el sentido de pertenencia y comunidad, al tiempo que contribuyen al desarrollo económico a través del turismo y otras industrias creativas.

Este conjunto de perspectivas subraya la importancia del “hacer local” como una estrategia integral que responde, entre otros, a desafíos económicos, ambientales y culturales. Al priorizar lo local, las comunidades no solo trabajan hacia la autosuficiencia y la resiliencia, sino que también contribuyen a la construcción de un futuro global más sostenible y equitativo.

Los modos de hacer local y su historia forman parte de los productos locales y son cada vez más valorados por los consumidores ([Iuva y Cilianega, 2015](#)) aunque a lo largo de su historia, el intervencionismo por parte de las instituciones gubernamentales especialmente, han transformado el “saber hacer local” ([González, 2020](#)) desvirtuando en parte la esencia que lo convierte en un saber “hacer humano” o un “saber hacer autónomo y comunitario” en favor de la acumulación del capital en la escala internacional ([Vega, 2020](#))

Podemos considerar al “hacer local” un conjunto de acciones y, en consecuencia, sus productos que están delimitados por características locales y regionales, expresión de un colectivo, de un pueblo, o de un solo artesano ([Paoliello, 2015](#)). Como hemos dicho, los objetos resultantes de estas elaboraciones portan consigo las particularidades de la cultura local a modo de un “redescubrimiento” del lugar en la artesanía:

(...) podemos considerar, por tanto, que un artefacto es tiempo y materia condensados en el espacio. (...) Percibir un artefacto de esta manera nos incita a pensarlo como un testigo del tiempo y una manifestación cultural ubicada en el espacio. Quizás, por eso, la artesanía es un producto tan interesante. ([Krucken, 2009, p. 23](#))

Se considera que los productos del hacer local son ejemplos de cartografía geográfica, social y cultural, por lo que no existe disociación entre las personas insertas en este proceso de producción y la localidad a la que pertenecen<sup>57</sup> ([Paoliello, 2015](#)). El “hacer local” es un proceso, no un resultado ([Canclini, 1983](#)), no es un “saber museificado” ([Esperança, 2017, p. 32](#)), por lo que trasciende al producto resultante. Es un concepto más

---

<sup>57</sup> El hecho de entender el “hacer local” como una “cartografía geográfica” entronca con el concepto de indicación geográfica que abordaremos más adelante en este mismo capítulo.

holístico que engloba una panoplia de elementos culturales que caracterizan al artesano, a su identidad cultural y al territorio en el que “hace”. El “hacer localmente” es por tanto una consecuencia del “saber hacer local”, es decir, un proceso circunscrito y entendido es un espacio concreto y definido.

Como dice el texto de Saramago:

(...) lo que mejor han sabido hacer siempre los dedos es precisamente revelar lo oculto. Lo que sea que el cerebro haya percibido como conocimiento infundido, mágico o sobrenatural, lo que sea que signifique conocimiento sobrenatural, mágico e infundido, fue enseñado por los dedos y sus pequeños cerebros. Para que el cerebro en la cabeza supiera qué piedra era, los dedos primero tenían que tocarla, sentir su aspereza, peso y densidad, tenían que herirse en ella. sólo mucho tiempo después comprendió el cerebro que de ese trozo de roca se podía hacer algo que llamaría cuchillo y algo que llamaría ídolo. (Saramago, 2000, p. 13)

### 2.2.7 Tradición

Aunque difícilmente podríamos tratar en profundidad el tema de la tradición, debido a la extensa bibliografía existente, sí creemos necesario incluirlo en nuestro marco teórico.

Amplísimamente estudiada por muchas disciplinas y especialmente por la Antropología, el concepto fue tratado ya por antropólogos como Lévi-Strauss (2008), que nos dejó el concepto de tradición como construcción cultural. La tradición sería el elemento esencial en la construcción de la cultura, puesto que engloba las formas en que un grupo da sentido y significado a su existencia y experiencia colectiva. Años más tarde, Geertz, la entendió como un patrón cultural, más que como una construcción, definiéndola como las prácticas, creencias y valores transmitidos de una generación a otra dentro de una comunidad o grupo social. Estos elementos culturales incluyen rituales, mitos, conocimientos y prácticas, que forman parte del patrimonio cultural de la comunidad, proveyendo a esta de estructura y significado para la vida social (Geertz, 1997).

Pero la tradición también implica reproducción y transmisión de conocimientos, prácticas y significados culturales a través del tiempo. Es un proceso fundamental para la continuidad cultural (Hobsbawm y Ranger, 1983; Turner, 1980). Podríamos decir que las tradiciones son manifestaciones simbólicas que ayudan a establecer la cohesión social y la continuidad cultural en una sociedad dada. La continuidad cultural nos indica que la tradición no ha de ser entendida como un proceso estático e inmutable, sino como un proceso continuo de mantenimiento y cambio en respuesta a las condiciones cambiantes del entorno social, económico y político ([Ortner](#), 1984). Además de intentar definir y aportar diferentes puntos de vista, a menudo complementarios, a la hora de entender qué es la tradición, hemos de atender a los usos que se pueden hacer de ella. Por ejemplo, tradición como negociación de identidad, donde es utilizada como un medio para afirmar la identidad cultural y social de un grupo, así como para negociar relaciones con otros grupos en un contexto multicultural ([Handler y Linnekin](#), 1984) e incluso como una línea de demarcación cultural, una frontera (Barth, 1998), que define los límites de un grupo o comunidad, estableciendo diferencias con otros grupos y (re-) marcando la referida identidad cultural. Y es durante los procesos relacionados con la identidad, donde suele ser habitual invocar a la tradición como un recurso de autoridad ([Tilly](#), 1992) para justificar prácticas, normas y creencias en una sociedad, proporcionando legitimidad a ciertas instituciones y estructuras de poder. Pero no es solo una medida de entender la identidad o de aproximarse a ella desde diferentes flancos, sino una herramienta de construcción de identidad (Hobsbawm y Ranger, 1983; [Valerezo, Krainer, Ortiz y Ortiz](#), 2019), entendiendo las tradiciones como expresiones culturales compartidas como un conjunto de prácticas y creencias transmitidas a lo largo del tiempo, que contribuyen a la construcción de la identidad cultural de un grupo.

Si bien el simbolismo de la tradición se irradia a la práctica totalidad de los supuestos culturales, podemos considerarla como discurso cultural en sí misma ([Abu-Lughod](#), 2002), entendida como un sistema de significados y prácticas que son construidos y comunicados a través del lenguaje y otros medios simbólicos.

En cuanto a que entendemos entonces por artesanía tradicional, al igual que la tradición, también funciona como proceso de producción cultural ([Kopytoff](#), 1986), de expresión

de identidad cultural (Sennett, 2008) o como práctica de resistencia cultural ([Appadurai, 1986](#)).

Como una forma de patrimonio inmaterial que abarca conocimientos, habilidades y prácticas culturales ([Smith, 2006](#)), la artesanía tradicional se refiere a la producción de objetos culturales hechos a mano, que llevan consigo la herencia cultural y las habilidades transmitidas a lo largo de generaciones. Es una manifestación tangible de la identidad cultural, reflejando sus valores, creencias y formas de vida únicas. Además, puede ser una forma de resistencia contra la homogeneización cultural y la pérdida de tradiciones en el contexto de la globalización.

La artesanía tradicional implica el uso de habilidades manuales y conocimientos técnicos específicos para crear objetos culturales con materiales locales y técnicas arraigadas en la tradición, en un proceso creativo material (Ingold, 2013) donde los significados culturales, simbólicos y sociales son intrínsecos a los objetos y a las prácticas de producción (Gell, 1998). Sin olvidar el componente asociado del negocio y como parte integral de la economía local, sirviendo como fuente de ingresos y sostenibilidad para las comunidades que la producen (Bendix, Bortolotto y Groth, 2012).

Podemos señalar que una pieza de artesanía tradicional es un objeto o artículo que ha sido elaborado a mano utilizando técnicas y métodos transmitidos de generación en generación dentro de una comunidad o grupo cultural. Estas técnicas a menudo tienen raíces históricas y culturales profundas y reflejan la identidad y la herencia de un grupo específico.

Las características de una artesanía tradicional pueden incluir, entre otras, procesos manuales, materiales locales, diseños autóctonos, función cultural o utilitaria, transmisión generacional e identidad cultural.

Respecto al término artesanos de la tradición<sup>58</sup>, no se han encontrado referencias bibliográficas de manera específica, pero una vez más, clásicos como Geertz, nos

---

<sup>58</sup> Hemos incluido el término "Artesanos de la tradición" en el título de este trabajo, por lo que creemos necesario aclarar en este punto qué entendemos nosotros por este término.

permiten inferir una definición. Aunque Geertz no se centra exclusivamente en artesanos, su obra proporciona una perspectiva fundamental sobre la interpretación cultural y las prácticas simbólicas que son relevantes para el tema. Los artesanos de la tradición utilizan saberes, métodos, técnicas y estéticas que han aprendido y que tienen que ver con elementos cercanos y cotidianos de la comunidad. Estos artesanos desempeñan un papel fundamental en la preservación y promoción de la herencia cultural y la continuidad de las prácticas artesanales que forman parte de la identidad cultural de una comunidad o región.

Podríamos definirlos como individuos que se dedican a la práctica y transmisión de habilidades artesanales arraigadas en tradiciones culturales específicas. Estos artesanos son guardianes de conocimientos y técnicas que han sido transmitidos a lo largo de generaciones y que son característicos de una cultura o comunidad particular.

El término "artesano de la tradición" destaca la importancia de estos individuos como portadores del patrimonio cultural y como custodios de técnicas que están enraizadas en la historia y la identidad de una comunidad, realizando una labor fundamental para la salvaguardia de las artes y oficios tradicionales.

Es importante tener en cuenta que la labor de estos artesanos de la tradición puede ser vista como un acto de resistencia cultural frente a la homogeneización y globalización de la producción. Su trabajo contribuye a la diversidad y riqueza del patrimonio cultural global.

### 2.2.8 Transmisión del conocimiento

La transmisión del conocimiento en el ámbito de la artesanía desempeña un papel crucial en la preservación y la continuidad de estas prácticas. Este proceso de transmisión se lleva a cabo generacionalmente (Ingold, 2013) como una "transmisión cultural" dentro de una comunidad (Boyd y Richerson, 1988) y es a través de este proceso de transmisión que las técnicas, los secretos y los significados culturales asociados a la artesanía se mantienen vivos. En este contexto, se erige como el pilar fundamental que sostiene la artesanía como expresión cultural viva.

La relación entre conocimiento y artesanía es una simbiosis única, pues la artesanía no es solo el producto final, sino el resultado de un proceso que involucra habilidades, técnicas y, lo más crucial, el conocimiento arraigado en la cultura de una sociedad (Geertz, 1997). Este conocimiento no solo implica técnicas prácticas, sino también el entendimiento de las narrativas y los significados culturales subyacentes.

La transmisión del conocimiento también puede ser entendida como un vínculo intergeneracional y un proceso a través del cual las habilidades, creencias, valores y conocimientos son transmitidos de una generación a otra dentro de una comunidad o sociedad (Rogoff, 2003) representando además un nexo vital entre generaciones. Tal como expone Mead (1970), es a través del proceso de enseñanza y aprendizaje que los saberes y las habilidades se transmiten de los maestros a los aprendices (Lemonnier, 1992) a través de una “interacción cercana<sup>59</sup>” (Lave y Wenger, 1991), formando así una cadena ininterrumpida de conocimiento que se extiende en el tiempo. Esto no solo se traduce en la preservación de los conocimientos técnicos, sino también en la perpetuación de la riqueza cultural y simbólica asociada con la artesanía. Una cuestión importante es cómo se transmite de artesanos maestros a aprendices. Se ha puesto el acento en que esta transmisión es de carácter oral (Dundes, 1984) o en talleres (Becker, 1982) donde los aprendices adquieren los conocimientos y las habilidades guiados por los maestros. Pero más recientemente se ha explorado que los conocimientos salgan de los talleres y del ámbito doméstico para que puedan hacerse a través de la enseñanza formal, es decir, en instituciones educativas estructuradas, como escuelas, universidades y otros sistemas de formación (Durkheim, 1956).

La artesanía es un vehículo poderoso para la expresión de la identidad cultural. Los objetos artesanales a menudo encierran narrativas, mitos y símbolos que reflejan la cosmovisión y los valores de una comunidad. A través de la transmisión del conocimiento, se garantiza que estos significados no se diluyan ni se pierdan en el tiempo, manteniendo así la autenticidad y la integridad cultural. En su cosmología, la artesanía está acompañada inexorablemente de narrativas y símbolos encarnados que representan

---

<sup>59</sup> Mentoría en Artesanía. Este concepto se relaciona con la relación cercana entre un maestro artesano y su aprendiz, donde se transmite no solo el conocimiento técnico, sino también la comprensión profunda de los valores culturales y estéticos asociados con la práctica artesanal (Hart, 2001).

una puerta hacia las creencias y mitologías de una cultura. En esta forma de conocimiento encarnado, el cuerpo del artesano adquiere un papel central en la transmisión de habilidades a través de gestos, movimientos y experiencias prácticas (Pye, 1968). Los objetos artesanales encapsulan narrativas y simbolismos que actúan como guardianes de la identidad cultural. Este elemento simbólico es transmitido a través del conocimiento, asegurando que la esencia cultural permanezca arraigada en cada obra. La transmisión juega en papel crucial a través de muy diferentes formas.

Las técnicas artesanales a menudo son específicas de una región o comunidad en particular, y pueden estar estrechamente ligadas a su entorno natural y su historia. Pye (1968) argumenta que la transmisión del conocimiento artesanal permite la preservación de métodos y técnicas únicas que pueden ser de otra manera olvidadas o suplantadas por métodos industrializados.

Aunque la artesanía tradicional es un aspecto crucial del patrimonio cultural, no debe ser vista como algo estático. La transmisión del conocimiento también permite la adaptación y la innovación en respuesta a cambios en el entorno social y económico. Esta adaptación es crucial para la viabilidad y relevancia continuas de la artesanía en contextos contemporáneos. La transmisión del conocimiento en el contexto de la artesanía es un proceso que va mucho más allá de la simple enseñanza de técnicas. Representa la transmisión de la historia, los valores y la esencia misma de una cultura a través del tiempo. Es a través de este proceso que la artesanía se convierte en un testimonio vivo de la diversidad cultural y la creatividad humana. Por lo tanto, su preservación y promoción son esenciales para la riqueza y la vitalidad de nuestras herencias culturales.

## 2.3 Propiedad intelectual

El marco actual de protección de la propiedad intelectual a nivel internacional comenzó a desarrollarse en la época de la ilustración y la revolución industrial. Desde hace medio siglo, la UNESCO y la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) han llevado a cabo acciones conjuntas que no han ofrecido los resultados esperados en cuanto

a la posibilidad de establecer planes conjuntos sobre la salvaguardia de la cultura tradicional ([Blake](#), 2002). Durante la década de los 90, se continuaron realizando esfuerzos en este sentido y se organizó el Foro Mundial para la Protección del Folclore, donde se llegó a la conclusión de que “la protección de la propiedad intelectual la propiedad no alcanzaba lo necesario para salvaguardar la cultura popular y que sería necesario establecer un acuerdo internacional específico para tal fin” (Cabral, 2011), p.160). A continuación, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual creó el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Sabiduría Tradicional y Folclore (CIG), “sin la participación de la UNESCO” ([Aikawa](#) en Cabral, 2011, p. 160).

La propiedad intelectual es una rama del derecho y se define por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual como:

La propiedad intelectual (PI) se relaciona con las creaciones de la mente, como las invenciones, las obras literarias y artísticas, y los símbolos, nombres e imágenes utilizados en el comercio. La PI está protegida por la legislación, por ejemplo, en el ámbito de las patentes, el derecho de autor y las marcas, que permiten obtener reconocimiento o ganancias por las invenciones o creaciones. Al equilibrar el interés de los innovadores y el interés público, el sistema de PI procura fomentar un entorno propicio para que prosperen la creatividad y la innovación. ([OMPI](#), 2020)

La propiedad intelectual aglutina los derechos legales que protegen las creaciones del intelecto humano y estos derechos permiten a los creadores y/o propietarios controlar el uso de sus creaciones, protegiendo así su inversión de tiempo y recursos. Estos derechos que abarca la propiedad intelectual son de varios tipos y principalmente se refieren a los derechos de autor, las patentes, las marcas registradas y los diseños industriales, lo que le confiere un estatus relevante en la sociedad y en la economía actual:

la propiedad intelectual juega un papel crucial en la promoción de la innovación y la creatividad, estimulando el progreso económico y social y proporcionando

incentivos para que las personas inviertan tiempo y recursos en la creación de nuevas obras y tecnologías (Landes y Posner, 2003).

No obstante, no solo en la actualidad hablamos de propiedad intelectual, pues, aunque pueda parecer una herramienta legal de nueva creación, como indica Goldstein (1994), su desarrollo moderno ha sido influenciado por factores como la Revolución Industrial y la globalización. Si nos referimos a la protección del patrimonio inmaterial “en 1952 fracasaron los esfuerzos por encontrar una forma de proteger la propiedad intelectual del folclore, y en los años setenta y ochenta se realizaron otros dos intentos en esta dirección, también sin éxito” (Kirshenblatt-Gimblett en Cabral, 2011, p. 72).

En el artículo 3 de la Convención de 2003 y en las Directrices Operativas que reglamentan su aplicación, también aparece el concepto de propiedad intelectual. En el punto 104 de las Directrices Operativas<sup>60</sup> se indica que:

Mediante la aplicación, en particular, de los derechos de propiedad intelectual, del derecho al respeto de la vida privada y de cualquier otra forma apropiada de protección jurídica, los Estados Partes se esforzarán por amparar debidamente los derechos de las comunidades, grupos e individuos que son creadores, depositarios y transmisores de su patrimonio cultural inmaterial, cuando realicen actividades de sensibilización a ese patrimonio o emprendan actividades comerciales. ([UNESCO](#), 2022).

En el artículo 3.b) de la Convención también se hace referencia a la propiedad intelectual:

Ninguna disposición de la presente Convención podrá ser interpretada de tal manera que: [...] b) afecte los derechos y obligaciones que tengan los Estados Partes en virtud de otros instrumentos internacionales relativos a los derechos de propiedad intelectual o a la utilización de los recursos biológicos y ecológicos de los que sean Partes. ([UNESCO](#), 2003)

---

<sup>60</sup> Las dos primeras versiones se realizaron en 2006 y a lo largo de los años se han ido reformulando, aunque sin cambios sustanciales. En este trabajo se ha utilizado la versión de 2022.

En este punto observamos como la Convención se “desliga” de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). Aunque en este artículo se haga referencia a los Estados Partes de manera explícita y a la OMPI de forma implícita, la propiedad intelectual aplicada al patrimonio cultural inmaterial se ha centrado en los derechos individuales y colectivos (Cabral, 2011). Se basan en el supuesto de que el conocimiento y la información son recursos limitados y es posible el reconocimiento y la adquisición de derechos de propiedad sobre sistemas de sabiduría tradicional y manifestaciones culturales, como son las Expresiones Culturales Tradicionales (ECT) y los Conocimientos Tradicionales (CC.TT). Estos derechos abren la puerta a las comunidades para que puedan utilizar las herramientas legales de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual para proteger sus elementos culturales.

En el mes de julio de 2023, participamos en un curso organizado por la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM) sobre protección de activos intangibles en el marco europeo con profesionales pertenecientes a OMPI, OEPM o Oficina Europea de Propiedad Intelectual (EUIPO), por nombrar algunas de las instituciones participantes.

Durante su conferencia, Marco Alemán, Subdirector general y responsable del sector de Propiedad Intelectual y Ecosistemas de Innovación de la OMPI, expresó que el propósito principal de la propiedad intelectual es la innovación, aspecto indispensable para el crecimiento socioeconómico de las sociedades actuales:

“la innovación es esencial para enfrentar los retos globales, por ello, los diseñadores de políticas alrededor del mundo deben dar prioridad a la promoción de la innovación. El sistema de patentes promueve la innovación. Existe una interrelación orgánica, natural, intrínseca entre innovación y propiedad intelectual”. (M. Alemán, 17 de julio de 2023).

Si atendemos a estas premisas, ¿dónde no existe innovación no tiene cabida la propiedad intelectual? Le dirigimos la cuestión al Sr. Alemán y respondió que en principio así es, que las expresiones culturales tradicionales y los conocimientos tradicionales no están en las líneas de pensamiento de la propiedad intelectual, que son casos especiales. Es cierto que, generalmente, no existe innovación en estos elementos, por tanto, le preguntamos:

¿Cuáles son las propuestas y soluciones jurídicas para proteger las ECT y los CC.TT que según OMPI se están discutiendo en el seno del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (CIG)?

Su respuesta fue que existen muchos retos en torno a este tema. Hoy en día aún no se han desarrollado estas herramientas y subraya que existen grandes problemas al respecto, como son la temporalidad y la titularidad del bien: “Las comunidades no saben bien qué quieren proteger ni cómo lo quieren proteger. Además, no tiene sentido los 20 años que se suelen otorgar para la propiedad intelectual” (M. Alemán, 17 de julio de 2023). Tanto su conferencia como las respuestas a nuestras preguntas dejan entrever, o muestran directamente, que la protección del patrimonio cultural inmaterial no es una prioridad dentro de la OMPI. Es cierto que se han llevado a cabo intentos, con la creación del CIG, documentos sobre las ECT y los CC.TT, pero como dice el Sr. subdirector, “todo esto no acaba de materializarse en resultados concretos, exceptuando el caso de las medicinas tradicionales y de los recursos genéticos” (M. Alemán, 17 de julio de 2023). No vamos a desarrollar este tema en este trabajo, pero las vinculaciones existentes entre estas disciplinas y su potencial económico hacen que alberguemos dudas sobre las razones existentes para que la situación sea la que es. En el mismo sentido se pronunció Steve Rowan, vicepresidente de procedimiento de concesión de patentes de la Oficina Europea de Patentes (EPO), mostrando un especial interés en la necesidad y en el valor que tiene proteger las innovaciones en Europa. La principal propiedad, valga la redundancia, que le atribuyó a la propiedad intelectual es que “es buena porque remunera a los autores. Esta es la premisa de la propiedad intelectual, porque si no llega al mercado, si no se puede acceder a ella, no tiene sentido. Esto no tiene cabida en las ECT y en los CC.TT.” (S. Rowan, 17 de julio de 2023).

Aida Fernández González, directora de la OEPM, hizo hincapié en que a finales de 2023 entrará en vigor un reglamento que protegerá las artesanías. Este reglamento se aprobó al poco tiempo y ya está operativo. Trataremos sobre él más adelante.

En una mesa redonda formada, entre otros, por João Negrão, director ejecutivo de la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO), y Pilar Montero,

directora Máster de Propiedad Intelectual e Innovación digital de la Universidad de Alicante, se generaron ideas muy interesantes respecto al tema que nos ocupa. Por ejemplo, se insistió mucho en que las indicaciones geográficas no protegen la innovación, sino que se ocupan de la tradición. Esto es una visión novedosa del término especialmente en virtud de las anteriores aclaraciones sobre el carácter marcadamente innovador de la propiedad intelectual. Como veremos más adelante, las indicaciones geográficas protegidas (IGP), al igual que las denominaciones de origen, pertenecen a la propiedad intelectual pero dentro del ámbito de la propiedad industrial. Son signos distintivos que nos permiten diferenciar “otra cosa”, un producto de una zona determinada con unas características espaciales y especiales de ese lugar. La protección actúa sobre “algo especial”, no sobre un todo. Se protege “una tradición”, en palabras de la Sra. Montero. Tras escuchar las palabras de Montero, preguntamos si en el texto del reglamento sobre las artesanías aparece el término patrimonio cultural inmaterial y la respuesta es que aparecerá en los considerandos y que ha sido un tema ampliamente debatido. Montero, confirma que a ella “le preocupaba este tema y que ha luchado mucho para que sí estuviese presente el término patrimonio cultural inmaterial, aunque solo lo hará en los considerandos”. Además, expresó que, “aunque una cosa es innovación y otra es tradición, existe una relación íntima entre ambos términos” y pone de ejemplo las denominaciones de origen de los diferentes tipos de uva (P. Montero, 19 de julio de 2023). João Negrão, también interviene y responde en el mismo sentido sobre los considerandos, apuntando que “es importante en todo caso, porque es lo que ayuda a interpretar, aunque no aparezca en la parte dispositiva” (J. Negrão, 19 de julio de 2023). Añade que ha habido desacuerdo en la práctica con las líneas directivas sobre si ese tema iba a ser relevante, porque una cosa es la ley y otra es la aplicación de esa ley y si en la práctica es un elemento relevante, será una parte importante.

Aun no hay líneas directivas en esta área, por lo que pensamos que ha sido un tema “polémico” a la hora de elaborar el reglamento, pero lo que queda de manifiesto es que el patrimonio cultural inmaterial no aparece de manera explícita en el cuerpo normativo del nuevo reglamento.

### 2.3.1 Expresiones Culturales Tradicionales y Conocimientos Tradicionales

Desde finales del s. XX ha existido interés por conocer y proteger el vasto acervo de conocimientos tradicionales que han desarrollado los pueblos indígenas y las comunidades locales de todo el mundo desde tiempos inmemoriales. Se ha hecho referencia a la conversación mantenida con Marco Alemán en la que el subdirector general de la OMPI comentaba los numerosos pero infructuosos retos existentes en torno a este tema y donde se palpaba que la protección del patrimonio cultural inmaterial es más una prioridad estética que un planteamiento real dentro de la OMPI.

En los últimos años, los pueblos indígenas, las comunidades locales y los gobiernos, principalmente de los países en desarrollo, han solicitado un tipo de protección equivalente a las existentes para los conocimientos tradicionales.

Desde un punto de vista patrimonial, los Conocimientos Tradicionales (CC.TT) representan una amalgama rica y diversa de saberes acumulados a lo largo de generaciones, que se pueden transmitir oralmente, por imitación en contextos prácticos dentro de las comunidades o por una educación “formal” en cursos especializados o incluso en las escuelas. Estos conocimientos no solo abarcan aspectos prácticos, sino que también incluyen dimensiones espirituales, culturales y sociales que configuran la cosmovisión de las comunidades (Berkes, 1993). Desde una perspectiva patrimonial, los CC.TT son reconocidos como componentes esenciales del patrimonio cultural inmaterial, cuya salvaguardia es crucial para la preservación de la diversidad cultural y biológica del planeta (UNESCO, 2003; UNESCO, 2022).

Sin embargo, la protección y promoción de los CC.TT se enfrentan a desafíos significativos, incluida la amenaza de erosión cultural debido a la globalización, la expropiación y el uso indebido por parte de actores externos, y la falta de reconocimiento legal y político adecuado (Kimmerer, 2013). La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO (2003) marca un hito en el reconocimiento internacional de los CC.TT como patrimonio digno de protección, enfatizando la necesidad de estrategias de salvaguardia que sean inclusivas y participativas, y que

reconozcan los derechos y el liderazgo de las comunidades indígenas y locales en la gestión de su propio patrimonio cultural.

En este contexto, el estudio y la promoción de los Conocimientos Tradicionales no solo implican la documentación y protección de saberes ancestrales, sino también el reconocimiento de los derechos de las comunidades indígenas y locales sobre su patrimonio cultural, así como la valoración de su rol como guardianes de la biodiversidad y como actores clave en la búsqueda de un desarrollo sostenible.

Desde el Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore (CIG)<sup>61</sup> perteneciente a la OMPI, se llevan a cabo reuniones que pretenden “elaborar un “instrumento jurídico internacional” (o más de uno) para proteger con eficacia los conocimientos tradicionales, los recursos genéticos y las expresiones culturales tradicionales (folclore)” (OMPI, 2015). Se han elaborado gran diversidad de instrumentos y propuestas para proteger los CC.TT y las ECT (además de la utilización de los sistemas clásicos de propiedad intelectual, la elaboración de legislación sui generis y la aplicación de instrumentos de protección preventiva, etc.), se han hecho otros intentos como la creación del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore CIG, pero todos estos esfuerzos no acaban de materializarse en resultados concretos.

Desde la Asamblea General de la OMPI se convocó una conferencia diplomática<sup>62</sup> en julio de 2022 con la intención de desarrollar un instrumento jurídico internacional relativo a la propiedad intelectual, los recursos genéticos y los conocimientos tradicionales asociados a los recursos genéticos y que tiene prevista su celebración en mayo de 2024. Como precedentes de esta conferencia se han realizado una Sesión Especial del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore celebrada en Ginebra del 4 al 8 de septiembre de 2023<sup>63</sup> y una reunión del Comité Preparatorio de la Conferencia Diplomática para la Celebración de un Instrumento Jurídico Internacional relativo a la Propiedad Intelectual, los Recursos

---

<sup>61</sup> <https://www.wipo.int/tk/es/igc/>

<sup>62</sup> <https://www.wipo.int/diplomatic-conferences/en/genetic-resources/index.html>

<sup>63</sup> [WIPO/GRTKF/IC/SS/GE/23/2](https://www.wipo.int/diplomatic-conferences/en/genetic-resources/index.html)

Genéticos y los Conocimientos Tradicionales Asociados a los Recursos Genéticos<sup>64</sup>, celebrado también en Ginebra del 11 al 13 de septiembre de 2023. Al analizar la documentación, queda de manifiesto que únicamente se refieren a los conocimientos tradicionales referidos a los recursos genéticos. No se incluye una sola referencia a cuestiones que tengan que ver con conocimientos fuera de ese ámbito.

Pero ¿qué son los CC.TT y las ECT? Hasta el momento no se ha aceptado una definición estándar de “conocimientos tradicionales” en el ámbito internacional.

Según la OMPI, el término “conocimientos tradicionales” incluye:

El término “conocimientos tradicionales”, como descripción amplia de la materia, incluye por lo general el patrimonio intelectual y el patrimonio cultural inmaterial, las prácticas y los sistemas de conocimientos de las comunidades tradicionales, particularmente de las comunidades indígenas y locales (conocimientos tradicionales en sentido general o extenso). Dicho de otra forma, los conocimientos tradicionales en sentido general se refieren al contenido de los conocimientos propiamente dichos y a las expresiones culturales tradicionales, incluidos los signos y símbolos asociados a conocimientos tradicionales.

En el ámbito internacional, por “conocimientos tradicionales” se entiende, en sentido estricto, conocimientos en sí, en particular, conocimientos originados como resultado de una actividad intelectual en un contexto tradicional, comprendiendo conocimientos técnicos, prácticas, aptitudes e innovaciones. Los conocimientos tradicionales pueden darse en una gran variedad de contextos, por ejemplo: conocimientos agrícolas, científicos, técnicos, ecológicos, medicinales, incluidos los medicamentos y remedios medicinales, conocimientos relacionados con la biodiversidad, etcétera. (OMPI, 2003, p. 46)

Aunque todavía no exista una definición comúnmente aceptada de “conocimientos tradicionales” en el plano internacional, cabe señalar que:

---

<sup>64</sup> [GRATK/PM/1 PROV](#)

- El término "CC.TT" engloba, de manera general, el propio contenido de los conocimientos, así como las Expresiones culturales tradicionales (ECT), sin olvidar los signos y símbolos distintivos que se asocian a los CC.TT.
- En un sentido más preciso, "CC.TT" se refiere al conocimiento como tal, en particular el conocimiento que produce la actividad intelectual en un contexto tradicional, e incluye la experiencia, práctica y aptitudes, así como las innovaciones. (<https://www.wipo.int/tk/es/tk/>)

Queda de manifiesto pues que, aunque las expresiones culturales tradicionales no son exactamente lo mismo que los conocimientos tradicionales, sí están integradas dentro de estos.

Las innovaciones basadas en CC.TT puede recibir protección de patente, marca y de indicaciones geográficas o también en la forma de secreto comercial o información confidencial. Sin embargo, los conocimientos tradicionales en sí no quedan protegidos por los sistemas convencionales de propiedad intelectual. En el contexto del CIG, por "protección" se entiende generalmente "la protección de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales contra algún tipo de utilización no autorizada por terceros" (OMPI, 2003, p. 9).

En cuanto a la protección, se han desarrollado y aplicado dos formas diferentes de llevarlas a cabo: protección preventiva y protección positiva. Se habla de protección preventiva en referencia a una serie de estrategias encaminadas a asegurar que terceras partes no adquieran derechos de propiedad intelectual que no les corresponden sobre la materia objeto de los CC.TT (OMPI, 2003, p. 13). Desde diferentes países se han realizado bases de datos de conocimientos tradicionales con la intención de catalogar y en cierta manera "proteger" de manera preventiva y la OMPI proporciona una guía donde explica cómo se deben realizar estos catálogos. La UNESCO establece procedimientos exactamente iguales como una de las medidas de salvaguardia del PCI. Existe pues una relación directa entre la "protección preventiva" de la OMPI y la promoción de la catalogación/inventariado de la UNESCO.

El otro tipo es la “protección positiva”, consistente en la concesión de derechos a las comunidades sobre sus conocimientos tradicionales para así poder controlar y sacar beneficio económico de su explotación comercial. Algunos países cuentan con legislación específica sobre propiedad intelectual que permite realizar esta protección, por ejemplo, Portugal. No obstante, la protección concedida en un marco legislativo nacional no es de aplicación fuera de las fronteras de ese país y es ese uno de los motivos por los que sería interesante la creación de un instrumento jurídico internacional.

Se han estudiado dos aspectos de la protección de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales por medio de los derechos de propiedad intelectual; el primero de ellos se aplica a la protección que impide el uso no autorizado, mientras el segundo guarda relación con la explotación activa de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales por la propia comunidad de origen. Además, la utilización de enfoques no relacionados con la propiedad intelectual para la protección positiva de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales puede ser complementaria a la utilización de derechos de propiedad intelectual y puede utilizarse junto con la protección de la propiedad intelectual ([OMPI](#), 2003, p. 9-10). Por ejemplo:

[...] mediante la protección positiva de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales se puede impedir el acceso ilegítimo a tales conocimientos o su uso con ánimo de lucro por parte de terceros sin una distribución equitativa de los beneficios; sin embargo, los poseedores de conocimientos tradicionales y de expresiones culturales tradicionales también podrán utilizar ese tipo de protección para establecer sus propias empresas sobre la base de tales conocimientos ([OMPI](#), 2003, p. 9).

Como se ha referido anteriormente, en el Comité Intergubernamental de la OMPI sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore se está negociando el establecimiento de un instrumento jurídico internacional y tiene prevista la próxima reunión para tratar este tema en mayo de 2024. En virtud del tiempo tan prolongado que se lleva tratando este tema, a los pocos avances que se han producido

y a las palabras del subdirector de la OMPI<sup>65</sup>, no albergamos grandes esperanzas sobre un desbloqueo de la situación, al menos a corto plazo.

Por otro lado, el papel y las limitaciones del “dominio público” son objeto de activo debate en diversas instancias, entre ellas la OMPI y el presente Comité. Los significados de la expresión “dominio público” en el sistema de propiedad intelectual con referencia especial a la protección de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales dispone que:

Un conocimiento colectivo se encuentra en el dominio público cuando haya sido accesible a personas ajenas a los pueblos indígenas, a través de medios de comunicación masiva, tales como publicaciones, o cuando se refiera a propiedades, usos o características de un recurso biológico que sean conocidos masivamente fuera del ámbito de los pueblos y comunidades indígenas ([OMPI](#), 2002b, p. 3)

Desde el ámbito patrimonial, el dominio público constituye una dimensión fundamental en el acceso y la preservación de la cultura y el conocimiento a nivel global. Los bienes que componen este dominio son considerados de libre acceso y uso para la sociedad, sin las limitaciones impuestas por los derechos de propiedad intelectual, lo que permite una democratización en la difusión del conocimiento y la cultura ([Wendland](#), 2004). El dominio público cumple una función esencial en el equilibrio entre la incentivación a la creación y la disponibilidad de obras culturales, científicas y tecnológicas para el beneficio común ([Boyle](#), 2008). Se entiende no solo como un reservorio de obras y bienes culturales cuyos derechos de autor han expirado, sino también como aquellos bienes culturales y naturales que, por su valor universal, son considerados propiedad de la humanidad y contribuyen a la innovación y el enriquecimiento cultural ([Lessig](#), 2004), al permitir que las obras y conocimientos sean accesibles para la inspiración, uso y transformación por nuevas generaciones de creadores y pensadores.

---

<sup>65</sup> Se ha referido anteriormente como Marco Alemán reconoció la dificultad del asunto aunque también expresó su firme compromiso a proseguir con la discusión para intentar lograr una herramienta y un consenso internacional al respecto.

También existe dentro del ámbito de la propiedad intelectual, el derecho "sui géneris", es decir, que se hace expresamente para un caso concreto. Este derecho "se emplea para describir un régimen concebido para proteger los derechos que no están contemplados en las doctrinas tradicionales de patentes, marcas, derecho de autor y secreto comercial" (OMPI, 2003, p. 43). Se encuentran ejemplos de legislación sui géneris en la Ley de Panamá N.º 20 de fecha 26 de junio de 2000 y en iniciativas como el Protocolo de Swakopmund sobre la Protección de los Conocimientos Tradicionales y las Expresiones del Folclore, adoptado en 2010 por los estados miembros de la Organización Regional Africana de la Propiedad Intelectual (ARIPO) en Namibia.

La palabra "tradición" forma parte de los CC.TT y las ECT. El término "tradicional" se aplica "a los conocimientos desarrollados de conformidad con las reglas, protocolos y costumbres de una determinada comunidad, y no porque sean antiguos" (OMPI, 2003, p. 44). Desde concepciones menos actualizadas del patrimonio, era una práctica común asociar "tradicional" a "antiguo". En otras palabras, el adjetivo "tradicional" califica el método de creación de las expresiones culturales tradicionales y no las propias expresiones. El término "tradicional" significa "que las expresiones culturales se derivan o se basan en la tradición y se identifican o asocian con un pueblo indígena o tradicional determinado y pueden practicarse de manera tradicional" (OMPI, 2003, p. 22).

Como se indica en el documento "Elementos de un sistema sui géneris de protección de los conocimientos tradicionales" (OMPI, 2002a), los conocimientos tradicionales son "tradicionales" porque se crean de tal manera que reflejan las tradiciones de las comunidades. De ahí que el término "tradicionales" no se relacione necesariamente con la naturaleza de los conocimientos, sino con la manera en que esos conocimientos se crean, se conservan y se difunden.

Como se ha apuntado anteriormente, a este respecto se ha concedido especial atención a la catalogación y a la función de las bases de datos y los registros. La catalogación de los conocimientos y las expresiones culturales tradicionales consiste en su registro, anotación, grabación en forma de fotografías o películas, es decir, cualquier registro de manera que se conserven y puedan ponerse a disposición de los demás. Difiere de las maneras tradicionales de conservar y transmitir los conocimientos y las expresiones

culturales tradicionales en el seno de la comunidad. La catalogación es especialmente importante, pues a menudo es la manera en que las personas ajenas al círculo tradicional pueden acceder a los conocimientos ([OMPI](#), 2003, p. 4 Anexo). En la "Lista y breve descripción técnica de las diversas formas que pueden presentar los conocimientos tradicionales" ([OMPI](#), 2010) se examinan con detenimiento los conocimientos tradicionales catalogados y los conocimientos tradicionales no catalogados. En consecuencia, actualmente la compilación y organización de las ECT y los CC.TT despiertan un amplio debate como opción para garantizar la protección de los intereses sociales, culturales y económicos de los pueblos indígenas y las comunidades locales con fines comerciales por parte de las multinacionales ([Brown](#), 1998). La catalogación de los CC.TT y las ECT se ha erigido como uno de los instrumentos fundamentales en la prevención de la pérdida de este patrimonio, su preservación a lo largo del tiempo, el apoyo a la participación en los beneficios y, en última instancia, la protección de los CC.TT y las ECT de usos no deseados. No obstante, no se ha demostrado que la catalogación de los CC.TT y las ECT resulte una estrategia eficaz de protección. Además, la catalogación puede plantear cuestiones problemáticas importantes, especialmente en lo concerniente a la propiedad intelectual y la pertenencia de los derechos de autor.

Existen bases de datos y registros en Internet de los CC.TT y las ECT administrados por los estados miembros de la OMPI y otras organizaciones y aunque la OMPI pone todo su empeño en velar por la exactitud de los datos contenidos en dicha selección, no puede garantizarla de manera fehaciente. En particular, la OMPI no asume ninguna responsabilidad por cualquier discrepancia que pueda surgir en la manipulación electrónica de dichos datos.

Se ha creado la Biblioteca digital sobre Conocimientos Tradicionales ([TKDL](#)), una iniciativa pionera de la India destinada a impedir la apropiación indebida de los conocimientos médicos tradicionales del país, o una Guía de la OMPI para la catalogación de conocimientos tradicionales. Los programas de catalogación pueden plantear a los poseedores de conocimientos tradicionales cuestiones que dilucidar con respecto a la propiedad intelectual. Durante el proceso de catalogación es especialmente importante examinar con detenimiento sus consecuencias desde el punto de vista de la propiedad

intelectual. La guía de la OMPI para la catalogación de conocimientos tradicionales se centra en la gestión de los problemas que se plantean en el ámbito de la propiedad intelectual durante el proceso de catalogación, y en ella se tiene en cuenta dicho proceso como punto de partida para una gestión más provechosa de los conocimientos tradicionales en tanto que bien cultural e intelectual de la comunidad.

La creación de bases de datos y catálogos podría "canalizar recursos de la tarea política fundamental de transformar las relaciones de poder" y "proporcionar a las multinacionales vías de apropiación de los conocimientos indígenas con fines comerciales" ([Agrawal](#) en Cabral, 2011, p. 162)

Otro problema que se puede presentar con la catalogación del patrimonio cultural inmaterial, sobre todo en relación con los derechos de propiedad intelectual de un particular, es la dificultad de obtener el consentimiento de todas las organizaciones implicadas, la legitimidad de un Estado identificar y registrar los conocimientos presentes en su territorio y la relación de poder entre las partes implicadas en todo el proceso (Torres, 2022). La solución puede consistir en asegurar jurídicamente la propiedad intelectual de los elementos del patrimonio cultural inmaterial antes de llevar a cabo el inventariado que les den mayor visibilidad y posiblemente despertar el interés de terceros (Cabral, 2011) y esto, en el caso de las artesanías, puede que se convierta en una realidad con la aparición en escena del Reglamento 2023/2411.

Reseñar también las "Disposiciones Tipo para leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas" ([OMPI](#), 1982). Las Disposiciones Tipo fueron aprobadas en 1982 por las Secretarías de la OMPI y la UNESCO. En ellas se establece un sistema de protección *sui géneris* de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore con características similares a las establecidas por las leyes de la propiedad intelectual. Con las Disposiciones Tipo se pretende mantener el equilibrio adecuado entre la protección y la libertad que permita fomentar y divulgar más el folclore, dando por supuesto que las expresiones del folclore constituyen un elemento vivo de la cultura de la humanidad.

Las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore están protegidas contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas. En 2000 y 2001, la OMPI procedió a realizar un estudio con el fin de conocer las experiencias de los Estados miembros en lo que respecta a la aplicación de las Disposiciones Tipo<sup>66</sup>.

Son varias las cuestiones clave sobre la protección de los CC.TT y las ECT. En su décima sesión<sup>67</sup>, el CIG señaló 10 cuestiones clave relativas a la protección de las ECT/expresiones del folclore<sup>68</sup> y los CC.TT.<sup>69</sup> El CIG estableció un proceso de formulación de comentarios sobre estas cuestiones<sup>70</sup>, que se desarrolló entre su décima y undécima sesiones. Además, emprendió una detallada revisión de las cuestiones y encargó la ejecución de reseñas objetivas de los comentarios formulados al respecto: La protección de las ECT/expresiones del folclore: reseña objetiva<sup>71</sup> y La protección de los conocimientos tradicionales: reseña objetiva<sup>72</sup>.

Los miembros del CIG y los observadores acreditados recibieron comentarios sobre estas cuestiones y los incorporaron en documentos de trabajo: La protección de las expresiones culturales tradicionales/expresiones del folclore: compilación de los comentarios presentados por escrito sobre la lista de cuestiones<sup>73</sup> y La protección de los conocimientos tradicionales: compilación de los comentarios por escrito sobre la lista de cuestiones<sup>74</sup>.

En estos comentarios se realiza una búsqueda de la palabra "artesanía" y se observa como son numerosos los países e instituciones que incluyen el término para referirse a las ECT, tanto para esbozar una definición como para incidir en la importancia de su protección. Sin embargo, cuando se abordan los comentarios sobre las mismas cuestiones, pero referidos a los CC.TT y filtrados también por la aparición del término artesanía, de

---

<sup>66</sup> El informe correspondiente se recoge en el documento [WIPO/GRTKF/IC/3/10](https://www.wipo.int/meetings/es/details.jsp?meeting_id=11222).

<sup>67</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=91912](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=91912)

<sup>68</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=92092](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=92092)

<sup>69</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=106712](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=106712)

<sup>70</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=91912](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=91912)

<sup>71</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=92092](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=92092)

<sup>72</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=77632](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=77632)

<sup>73</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=78592](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=78592)

<sup>74</sup> [https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=78592](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=78592)

los países que formularon comentarios, solamente Sudán y Túnez incluyen a la artesanía de manera explícita en sus escritos.

Ha quedado explicado que las ECT están subsumidas en los CC.TT y, por tanto, carece de excesiva importancia estudiar si las artesanías están nombradas más frecuentemente en un sitio o en otro. No obstante, debido a la cantidad de información existente al respecto, a la falta de unanimidad en el plano internacional en cuanto a la definición de los términos y al desconocimiento existente de los países -no digamos ya de las comunidades - sobre si las artesanías tienen derecho a ser protegidas como ECT o como CC.TT, sí es importante detectar que la mayoría de los países la perciben como una ECT. En la definición de los CC.TT, la OMPI no incluye a la artesanía, pero sí alude a que las expresiones del folclore son CC.TT y añade que dentro de estas se encuentran las artesanías.

Si atendemos al apartado de legislación, encontramos que ni en la UE. ni en Portugal hay ninguna ley que regule los CC.TT, solo existen medidas sobre los recursos genéticos<sup>75</sup>.

A este respecto, se ha buscado también en el nuevo reglamento los dos términos y pudiendo constatar que no parecen ni una sola vez. Hemos buceado entre numerosísima documentación de la OMPI y tras todo este ingente trabajo se pone de manifiesto que son los recursos genéticos los que gozan de una verdadera protección e interés por parte de la organización. La Sesión especial del Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore, celebrada en Ginebra, del 4 al 8 de septiembre de 2023<sup>76</sup> solo cuenta con un punto del orden de día los recursos genéticos. El texto del proyecto de instrumento jurídico internacional relativo a la propiedad intelectual, los recursos genéticos y los conocimientos tradicionales asociados a los recursos genéticos<sup>77</sup>, preparado inicialmente por el Sr. Ian Goss, cuando desempeñaba la función de presidente del CIG habla exclusivamente de recursos genéticos. En el punto de 7 de la página 7 de este documento, el Sr. Goss manifiesta su

---

<sup>75</sup> <https://www.wipo.int/tk/es/resources/publications.html>

<sup>76</sup> [WIPO/GRTKF/IC/SS/GE/23/1 PROV](#)

<sup>77</sup> [WIPO/GRTKF/IC/43/5](#)

opinión respecto a la necesidad de obtener una definición consensuada a nivel internacional sobre los conocimientos tradicionales:

Sigue siendo objeto de debate en el seno del CIG, como parte de la vía de negociación relativa a los conocimientos tradicionales y aún no se ha llegado a un acuerdo al respecto, aunque, a mi juicio, en los debates recientes se ha puesto de manifiesto alguna convergencia de opiniones. Tampoco se han acordado definiciones a nivel internacional en otros procesos, dejando que el término se interprete a nivel nacional. A la espera de que se llegue a un acuerdo sobre este asunto en el CIG, se propone no definir el término de momento y dejar que se interprete a nivel nacional. ([OMPI](#), 2022, p. 7)

Este documento, creado en 2019, vuelve a poner de relieve la falta de acuerdo, de consenso, de unión y, quizás, de interés, a la hora de unificar este término. Pero es que es posible que no sea necesario hacerlo.

En el Glosario de los términos más importantes relacionados con la propiedad intelectual y los recursos genéticos, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales se ofrece una solución extrajudicial como una alternativa a los sistemas judiciales convencionales para solucionar las controversias de propiedad intelectual que surgen en relación con los conocimientos tradicionales, las expresiones culturales tradicionales y los recursos genéticos sin recurrir a mecanismos contenciosos con el fin de obtener resultados que beneficien a todas las partes ([OMPI](#), 2023a, p. 6). Esta solución extrajudicial de controversias “ofrece una alternativa a los sistemas convencionales basados en los tribunales para solucionar las controversias de propiedad intelectual (P.I.) que surgen en relación con los conocimientos tradicionales (CC.TT.), las expresiones culturales tradicionales (ECT)” ([OMPI](#), 2016, p. 1).

Algunas leyes nacionales de protección de los conocimientos tradicionales otorgan derechos directamente a las comunidades y los pueblos afectados. Por otra parte, muchos confieren derechos a una autoridad gubernamental, a menudo a condición de que los ingresos procedentes de la concesión de derechos para utilizar los conocimientos

tradicionales se dediquen a programas educativos, de desarrollo sostenible, de patrimonio nacional, de bienestar social o culturales.

Otra distinción existente a la hora de hablar de CC.TT es la de “conocimientos tradicionales codificados” que son los que se presentan de una manera sistemática y estructurada, en la que los conocimientos están ordenados, organizados, clasificados y categorizados de alguna forma” ([OMPI](#), 2010, p. 7).

Otros distinguen entre: conocimientos tradicionales codificados, es decir, conocimientos tradicionales que constan por escrito y que están en el dominio público; y conocimientos tradicionales no codificados que forman parte de la tradición oral de comunidades indígenas

Las expresiones del folclore, en las Disposiciones Tipo para leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas (1982), de la OMPI y la UNESCO:

“son las producciones integradas por elementos característicos del patrimonio artístico tradicional desarrollado y perpetuado por una comunidad o por individuos que reflejen las expectativas artísticas tradicionales de esa comunidad, en particular:

- a) las expresiones verbales, tales como los cuentos populares, la poesía popular y los enigmas;
- b) las expresiones musicales, tales como las canciones y la música instrumental populares;
- c) las expresiones corporales, tales como las danzas y representaciones escénicas populares y formas artísticas de rituales, estén o no fijadas en un soporte; y
- d) las expresiones tangibles. ([OMPI](#), 1982, p. 68)

En el contexto del CIG, los términos “expresiones culturales tradicionales” y “expresiones del folclore” son sinónimos y se usan indistintamente, pero no aparece la artesanía dentro de estas denominaciones.

Para obtener una definición de folclore o cultura tradicional y popular, podemos acudir a la Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular (1989):

[...]el conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes ([OMPI](#), 2012, p. 32).

La OMPI utiliza el término poseedor para referirse a cualquier persona que cree, genere, desarrolle y practique conocimientos tradicionales en un contexto y unas condiciones tradicionales. Las comunidades, pueblos y naciones indígenas son poseedores de conocimientos tradicionales, pero no todos los poseedores de conocimientos tradicionales son indígenas ([OMPI](#), 2001). En este contexto, “conocimientos tradicionales” se refiere tanto a los conocimientos tradicionales propiamente dichos como a las expresiones culturales tradicionales. Como se señala en el documento “Lista y breve descripción técnica de las diversas formas que pueden presentar los conocimientos tradicionales”, por lo general, “los CC.TT se crean de forma colectiva o se considera que pertenecen de forma colectiva a una comunidad indígena o local o a grupos de personas dentro de esa comunidad. Sin embargo, es posible que un determinado miembro de una comunidad, por ejemplo, un curandero tradicional o un agricultor, posea conocimientos específicos” (OMPI, 2010, p. 14-15). En otros instrumentos jurídicos se utiliza una terminología diferente: la expresión “comunidad local o tradicional” se utiliza en el Protocolo de Swakopmund sobre la Protección de los Conocimientos Tradicionales y las Expresiones del Folclore, de la [ARIPO](#).

En el documento “Informe del taller de expertos de las comunidades indígenas sobre propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales” (OMPI, 2023b), se debatieron importantes cuestiones concernientes a las expresiones culturales tradicionales (ECT) y a los conocimientos tradicionales (CC.TT) con la participación de las comunidades indígenas. Estas comunidades plantearon problemáticas relacionadas con la protección de las ECT y de los CC.TT que siguen sin resolverse desde el seno de la OMPI.

### 2.3.2 La propiedad industrial

Es necesario antes de avanzar en el desarrollo de este y los siguientes apartados las diferencias entre “propiedad intelectual”, “derecho de autor” y “propiedad industrial”.

La propiedad intelectual es un término que se subdivide en dos grandes ramas: la propiedad industrial y el derecho de autor. La propiedad industrial se refiere específicamente a los derechos concedidos sobre invenciones, diseños industriales, marcas y otros signos distintivos utilizados en el comercio (Dinwoodie, 2009; Cornish, 2004); por su parte, el derecho de autor es un concepto más amplio que incluye también obras literarias y artísticas, así como otros derechos relacionados con la creatividad. Desde el punto de vista del patrimonio cultural inmaterial, los derechos de autor adquieren una dimensión particular al considerar la protección de las expresiones culturales tradicionales y los conocimientos tradicionales, analizados en el apartado anterior.

La confusión que existe con este tema, no exclusiva de ningún país ni ámbito concreto, es asimilar como sinónimos a la propiedad intelectual y a los derechos de autor. Cuando nos referimos a la propiedad intelectual debemos tener claro que hablamos tanto del derecho de autor como de la propiedad industrial.

Las diferencias entre ambos conceptos tienen su reflejo en unas regulaciones legales distintas. Las leyes que rigen la propiedad industrial suelen ser distintas de aquellas que rigen los derechos de autor y otros aspectos de la propiedad intelectual. La propiedad industrial se rige a menudo por normativas específicas, como las leyes de patentes y marcas registradas (Dinwoodie, 2009).

La importancia de la propiedad industrial en la economía mundial es capital, puesto que desempeña un papel clave en la protección de la innovación y la competencia en el ámbito empresarial; pero no es menos cierto que la propiedad intelectual juega a su vez un papel muy importante al abarcar derechos de autor, contribuyendo a la promoción de la creatividad en diversas áreas ([Maskus](#), 2000). Es necesario reforzar el hecho de que la propiedad industrial pertenece al ámbito de la propiedad intelectual. Aunque es cierto que la letra "I" de OMPI o EUIPO significa intelectual, no es menos cierto que existe una mayor atención a la propiedad industrial debido a su relación con la innovación, las patentes, la industria y en general por su alta capacidad de generación económica. En el caso de las artesanías, también tiene mayor relevancia la propiedad industrial, debido a la protección que ofrece a través de las marcas o las indicaciones geográficas.

### 2.3.3 Las indicaciones geográficas

La aparición y evolución del concepto de "indicaciones geográficas" (IG) es un tema que se entrelaza con la historia del comercio, la protección de la propiedad intelectual y el desarrollo de normativas internacionales. Las raíces de las indicaciones geográficas se remontan a la antigüedad, cuando la reputación de ciertos productos estaba estrechamente vinculada a sus lugares de origen. Sin embargo, el concepto como tal y su protección legal comenzaron a tomar forma en Europa durante el siglo XIX ([Marie-Vivien](#), 2015; [Allaire y Sylvander](#), 2011). No obstante, el salto cualitativo sucedió con su inclusión en tratados internacionales ([Bramley y Bienabe](#), 2012), particularmente con la creación de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y la posterior adopción del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) en 1994 bajo la Organización Mundial del Comercio (OMC). Este acuerdo marcó un antes y un después en la protección internacional de las indicaciones geográficas, estableciendo obligaciones para los miembros de la OMC de proteger las IG y ofreciendo un marco para la solución de disputas ([O'Connor](#), 2004) aunque no ha sido el único. A continuación, se ofrece un recorrido cronológico por los tratados más significativos y su impacto en el concepto de indicaciones geográficas:

### 1. Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial (1883)

El Convenio de París fue uno de los primeros acuerdos internacionales importantes para la protección de la propiedad industrial, estableciendo principios básicos de protección para las patentes, marcas, dibujos y modelos industriales, y nombres comerciales (Bodenhausen, 1968). Aunque no aborda específicamente las IG, sienta las bases para su futura protección al introducir la noción de protección de la propiedad industrial a nivel internacional.

### 2. Acuerdo de Madrid sobre la Represión de las Indicaciones de Procedencia Falsas o Engañosas en los Productos (1891)

Este acuerdo, aunque menos conocido, es relevante por ser uno de los primeros intentos de abordar directamente el problema de las indicaciones falsas o engañosas sobre el origen de los productos, un aspecto central en la protección de las IG.

### 3. Arreglo de Lisboa relativo a la Protección de las Denominaciones de Origen y su Registro Internacional (1958)

El Arreglo de Lisboa es fundamental en la evolución de las IG, ya que fue el primer tratado internacional específicamente dedicado a la protección de las denominaciones de origen, un subconjunto importante de las IG. Este tratado establece un sistema para el registro internacional de las denominaciones de origen, ofreciendo protección a productos cuya calidad o características se deben exclusiva o esencialmente a su lugar de origen geográfico<sup>78</sup>.

### 4. Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC/TRIPS) (1994)

El Acuerdo ADPIC, administrado por la Organización Mundial del Comercio (OMC), marca un hito en la protección de las IG al establecer normas mínimas de protección para las IG a nivel mundial, aplicables a todos los miembros de la OMC. Este acuerdo

---

<sup>78</sup> <https://www.wipo.int/lisbon/es/>

diferencia entre las IG para vinos y licores, que reciben un nivel más alto de protección, y las IG para otros productos (Correa, 2020).

#### 5. Acuerdo de Ginebra del Arreglo de Lisboa (Acta de Ginebra) (2015)

El Acta de Ginebra del Arreglo de Lisboa moderniza y amplía el sistema de Lisboa para la protección de las denominaciones de origen y las IG, facilitando el acceso de los países a la protección internacional de sus IG y permitiendo la adhesión de organizaciones intergubernamentales como la Unión Europea.

El proceso histórico de aparición y evolución de las "indicaciones geográficas" ha sido gradual y multifacético, reflejando un creciente reconocimiento de la importancia de proteger la relación única entre productos específicos y sus lugares de origen geográfico. Los tratados internacionales mencionados han sido cruciales en este proceso, proporcionando un marco legal para la protección de las IG y promoviendo su reconocimiento y respeto a nivel mundial.

Como indicamos anteriormente, una de las tipologías de la propiedad industrial son las indicaciones geográficas y su función principal es vincular al producto con las cualidades o características que se deben esencial o exclusivamente al medio ambiente, incluyendo factores humanos, factores naturales o ambos ([OMPI](#), 2017). La podemos definir de la siguiente manera:

Una IG corresponde al nombre del lugar o país que identifica a un producto cuya calidad, reputación u otras características son imputables a su origen. Las IG señalan a los consumidores que los bienes tienen características especiales a consecuencia de su origen geográfico. Por tanto, una IG es más que una indicación de la fuente de procedencia, que indica simplemente la proveniencia del producto (como el "Hecho en") sin referirse a una determinada calidad. ([Vandecandelaere, Arfini, Belletti, Marescotti, Allaire, Cadilhon y Wallet](#), 2009, p. 29)

Por tanto, desde el punto de vista del patrimonio inmaterial, las indicaciones geográficas no solo protegen el nombre de un producto, sino también las tradiciones vinculadas a las comunidades donde se originan, habilidades y prácticas únicas que se han desarrollado

en una región específica a lo largo del tiempo actuando como un reflejo de la “geografía humana” ([Bérard y Marchenay](#), 2006) integrando el saber hacer tradicional con características territoriales específicas. Esto convierte a las IG en herramientas clave para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial puesto que representan un importante vínculo entre un producto y su origen territorial, encarnando la interacción entre el ser humano y su entorno. Este vínculo no solo abarca aspectos físicos y geográficos, sino también el conjunto de conocimientos, técnicas y tradiciones que han sido transmitidos a través de generaciones dentro de una comunidad. A su vez, las IG proporcionan un mecanismo de protección legal que puede contribuir a la viabilidad económica de las comunidades locales.

La globalización y la homogeneización de los mercados amenazan las economías locales y las prácticas culturales tradicionales. En este contexto, las IG no solo actúan como herramientas de mercado, sino también como instrumentos de resistencia cultural, ayudando a salvaguardar la identidad y la diversidad cultural de las comunidades frente a presiones externas ([Giovannucci, Barham, y Pirog](#), 2010). Aunque comúnmente las indicaciones geográficas se aplican sobre productos agroalimentarios y sus derivados como los vinos y las bebidas espirituosas, esto se debe a que suelen tener cualidades particulares, otorgadas por los factores naturales propios del lugar, como el clima y el suelo ([Rizo, Frigant, & Jalba](#), 2013).

Otro aspecto a tener en cuenta en este apartado es que dentro del concepto de “Indicaciones Geográficas”, encontramos las Indicaciones Geográficas (IG) y las Denominaciones de Origen (DO). Ambas son herramientas de protección de la propiedad intelectual que sirven para identificar un producto como originario de un lugar determinado, donde una calidad, reputación u otra característica del producto es atribuible fundamentalmente a su origen geográfico. Sin embargo, aunque ambos términos comparten similitudes, existen diferencias clave en su definición y alcance.

Denominación de Origen (DO) se aplica a productos cuyas cualidades o características se deben exclusiva o esencialmente al medio geográfico, incluyendo factores naturales y humanos e implica una vinculación más estrecha entre el producto y su lugar de origen. Indicación Geográfica (IG) se refiere a productos que tienen una calidad específica,

reputación u otra característica que se puede atribuir a su origen geográfico. A diferencia de las DO, para las IG, no todos los pasos de producción deben realizarse en la zona geográfica especificada.

Las DO suelen tener un régimen de protección más estricto, dado que la relación entre el producto y su lugar de origen debe ser más directa y exclusiva. Por el contrario, las IG pueden ofrecer un marco de protección más flexible, lo que puede ser beneficioso para una gama más amplia de productos, incluidos los artesanales.

#### 2.3.4 Reglamento (UE) 2023/2411 del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de octubre de 2023 relativo a la protección de las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales

Aunque este Reglamento aún no puede ser avalado por su reciente entrada en vigor, nos gustaría realizar un pequeño análisis sobre su contenido debido a la importancia que, a priori, representará para la protección de la artesanía a nivel europeo.

Debemos hacer notar que, si bien es cierto que en los considerandos 7 y 9 del cuerpo del texto normativo se nombra al Patrimonio Cultural, no es menos cierto que no hace referencia al patrimonio cultural inmaterial:

(7) La elaboración de productos con una fuerte vinculación a una zona geográfica específica depende a menudo del saber hacer local y suele basarse en la utilización de métodos de producción locales arraigados en el patrimonio cultural y social de la región de origen de dichos productos. Una protección eficaz de la propiedad intelectual e industrial tiene potencial para contribuir al incremento de la rentabilidad y el atractivo de las profesiones artesanales tradicionales. La protección específica de las indicaciones geográficas se reconoce con el objetivo de conservar y desarrollar el patrimonio cultural en el sector agrario y en el de la artesanía y la industria. Por lo tanto, deben crearse unos procedimientos eficaces para el registro a nivel de la Unión de las indicaciones geográficas de los productos artesanales e industriales, que tengan en cuenta las especificidades locales y regionales. El sistema de protección de las indicaciones geográficas de productos

artesanales e industriales que prevé el presente Reglamento debe garantizar que las tradiciones de producción y comercialización se mantengan y se mejoren.

(9) Para ello, es necesario garantizar una competencia leal para los productores de productos artesanales e industriales en el mercado interior; garantizar el acceso de los consumidores a una información fiable sobre esos productos; conservar y desarrollar el patrimonio cultural y el saber hacer tradicional; garantizar que las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales se registren de manera eficiente, tanto a nivel de la Unión como a nivel internacional; prever controles efectivos y una garantía del cumplimiento en relación con las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales en todo el mercado interior, también en el comercio electrónico; y establecer un vínculo con el sistema internacional de registro y protección basado en el Acta de Ginebra. ([Reglamento 2023/2411](#)).

El análisis en profundidad de este texto normativo es fundamental, pero al ser muy reciente su implantación, lo abordaremos en trabajos posteriores<sup>79</sup>. Además, habrá que seguir de cerca como los elementos patrimoniales inmateriales actuales, protegidos o no por las leyes de la propiedad intelectual, inscritos o no en alguna de las listas de la UNESCO, se comportan tras la entrada en vigor del texto normativo.

Aunque no es una errata, si nos gustaría llamar la atención del considerado número 7 donde dice: “[...]Una protección eficaz de la propiedad intelectual e industrial [...]”; nos parece que esta nomenclatura puede inducir a error, máxime cuando se trata de un Reglamento con ámbito internacional. Si atendemos a las siglas de OMPI, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, observamos que la propiedad intelectual engloba a todas las demás formas de protección. Por un lado, están los derechos de autor y por otro la propiedad industrial, donde se subsumen todas las demás modalidades, entre ellas, las denominaciones de origen y las indicaciones geográficas protegidas. Es por esto que nos

---

<sup>79</sup> Recientemente nos han concedido un proyecto titulado “Las Declaraciones de Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO: impactos, efectos y consecuencias” (PCImpact) (PID2022-138651NB-I00) por el Ministerio de Ciencia e Innovación en el que uno de los estudios de caso que abordaremos es el de la “Cerámica de Talavera de la Reina” (España). Esta manifestación patrimonial artesanal está afectada por esta nueva normativa, por lo que trataremos el tema en profundidad.

parecería más apropiado por parte del Reglamento expresar que la protección es de la propiedad intelectual, porque entendemos que ahí dentro ya está comprendida la propiedad industrial.

Hay que señalar también que, además de que en el Reglamento no aparece el término "Patrimonio Cultural Inmaterial", tampoco aparece la palabra salvaguardia. En un Reglamento de nueva disposición que pretende ser una normativa referente a nivel europeo para regular elementos netamente inmateriales como son los relacionados con las artesanías, debería estar contemplados específicamente tanto la inmaterialidad como la salvaguardia. Sin duda, esta herramienta contribuirá a mejorar los niveles de protección<sup>80</sup> pero hubiera sido desde el punto de vista del PCI que se hubiera hecho referencia explícita a la inmaterialidad de las técnicas artesanales que y no solo al producto final de estas.

Tras consultar algunos sucintos análisis realizados<sup>81</sup> y después de leer el documento, queda de manifiesto que las indicaciones geográficas de productos ligados a la zona en la cual se han elaborado disfrutarán una protección equiparable a la de los productos alimenticios de producción regional. Este Reglamento facilitará a la UE cumplir con sus obligaciones internacionales en lo que respecta al Arreglo de Lisboa relativo a las Denominaciones de Origen y las Indicaciones Geográficas. Para ello, el Consejo también ha designado a la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO) como Administración Competente para la administración del Acta de Ginebra en el territorio de la Unión en lo que respecta a las indicaciones geográficas de productos industriales y artesanales. La protección que el reglamento otorgará a los productos artesanales será aplicable directamente a toda la EU y la EUIPO se encargará de todo lo concerniente a los procedimientos de registro.

El objetivo general del documento es que el etiquetado y la publicidad de los productos artesanales contribuyan a una mejor toma de decisión en el proceso de compra de los

---

<sup>80</sup> Que son una de las medidas de la salvaguardia.

<sup>81</sup> Por ejemplo, en <https://fernandezrozas.com/2023/11/07/reglamento-ue-2023-2411-del-parlamento-europeo-y-del-consejo-de-18-de-octubre-de-2023-relativo-a-la-proteccion-de-las-indicaciones-geograficas-de-productos-artesanales-e-industriales-con-lo-que-d/>

consumidores en cuanto a la información que proporcionan a la hora de identificar correctamente en el mercado los productos de calidad. De este modo, se podrá combatir de una manera más eficiente la competencia desleal no solo en el propio país de origen del producto artesanal, sino también en terceros países.

El considerando número 16 del Reglamento establece que:

Un nombre de un producto ha de poder acogerse a la protección como indicación geográfica si el producto satisface tres requisitos acumulativos: que el producto tenga su origen en un lugar, región o país específicos; que la calidad, renombre u otra característica determinada del producto se pueda atribuir fundamentalmente a su origen geográfico, y que al menos una de las fases de producción tenga lugar en esa zona geográfica. Para cumplir esos requisitos, es necesario demostrar que el origen geográfico es un factor esencial de la calidad, el renombre o las otras características del producto. Esos requisitos están en consonancia con los requisitos aplicables a las indicaciones geográficas establecidos en el Acta de Ginebra y en la legislación de la Unión sobre la protección de las indicaciones geográficas de los productos agrícolas, los productos alimenticios, los vinos y las bebidas espirituosas. ([Reglamento 2023/2411](#)).

Son las distintas fases de producción indicadas en el pliego de condiciones las que confieren al producto una calidad o cualquier otra característica particular. Esta regulación impedirá que se vendan productos incluidos en una indicación geográfica que posean una baja calidad, sin características únicas y producidos casi por completo fuera de la zona geográfica determinada.

## CAPÍTULO 3. LOS “BONECOS DE ESTREMOZ”

### 3.1 Estremoz en el tiempo y en el espacio. El lugar de los bonecos

Estremoz es un municipio portugués perteneciente al distrito de Évora y situado en la región del Alentejo; en concreto en el Alentejo Central. Esta región se encuentra en el centro-sur de Portugal y es un territorio extenso con una identidad geográfica, histórica y cultural bien definidas. El área que ocupa es de 31.551 km<sup>2</sup>, casi un 30% de la totalidad del país y su población es de 704.934 habitantes en 2019, lo que representa solo un 7,5% del total, convirtiéndola en la región portuguesa más extensa pero también en una de las menos pobladas, con una densidad de 24 habitantes por Km<sup>2</sup> en 2020.

En portugués, Alentejo significa literalmente “allende (além) el Tajo (Tejo)”, es decir, la región reconquistada más allá del río Tajo; esto es, la situada más al sur. Conformado por las regiones del Baixo Alentejo, Alto Alentejo, Alentejo Central y Alentejo Litoral, posee un total de 47 municipios. Limita al norte con Beira Baixa, al este con España (Andalucía y Extremadura), al sur con el Algarve y al oeste con el Océano Atlántico.



Ilustración 1. Mapa del Alentejo<sup>82</sup>

<sup>82</sup> Podemos ver en rojo la Región del Alentejo y el municipio de Estremoz dentro de sus límites.

Es una región con un irisado paisaje donde abundan las “adegas”<sup>83</sup> de vino y los yacimientos de mármol, que convierten a las localidades de Estremoz, Vila Viçosa y Borba<sup>84</sup>, en unas de las mayores exportadoras de mármol del mundo, solo superadas por Carrara<sup>85</sup>. Desde época romana se conocen las bondades de las canteras alentejanas y desde aquí salieron los mármoles que vistieron los edificios más emblemáticos de Augusta Emérita, la actual Mérida. Siglos después, sirvieron para construir algunos de los más importantes y bellos monumentos de la capital lusa, como la célebre Torre de Belém o el Monasterio de los Jerónimos.

Como hemos indicado, una de estas ciudades del mármol es Estremoz<sup>86</sup>, conocida como la “ciudad blanca”, y no es de extrañar esta denominación pues en los numerosos días en los que el sol baña la localidad, el resplandor de los rayos del astro rey al reflejarse en las marmoleas construcciones, dotan a Estremoz de una luminosidad casi cegadora.

Geográficamente, Estremoz es un municipio con 513,80 km<sup>2</sup> de área y unos 12.816 habitantes<sup>87</sup>, subdividido en nueve freguesías<sup>88</sup>. Este dato es importante porque como tendremos oportunidad de comprobar en esta investigación, la elaboración de los Bonecos de Estremoz<sup>89</sup> está circunscrita al municipio de Estremoz, no solo a la localidad de Estremoz, es decir, para poder elaborarlos<sup>90</sup> es necesario tener una residencia fiscal en alguna de estas nueve parroquias (o freguesías) que contiene el municipio. Durante la investigación nos referimos al municipio de Estremoz cuando hablemos de las nueve localidades que lo conforman y de Estremoz (o localidad de Estremoz) cuando nos refiramos al núcleo principal del municipio o concelho.

---

<sup>83</sup> Bodega en portugués.

<sup>84</sup> Estas localidades alentejanas son conocidas como las “ciudades del mármol”.

<sup>85</sup> Municipio italiano de la región de la Toscana.

<sup>86</sup> Estremoz (Santa María y Santo André), da nombre a la localidad que es capital del municipio de Estremoz, compuesto por otras ocho freguesías (parroquias).

<sup>87</sup> Consultado en <https://es.db-city.com/Portugal--%C3%89vora--Estremoz> el 13 de enero de 2024.

<sup>88</sup> Ameixial (Santa Vitória e São Bento), Arcos, Estremoz (Santa Maria e Santo André), Évora Monte, Glória, São Bento do Cortiço e Santo Estêvão, São Domingos de Ana Loura, São Lourenço de Mamporcão e São Bento de Ana, Loura, Veiros.

<sup>89</sup> Elemento patrimonial inmaterial que es objeto de nuestro estudio de caso y que explicaremos en el siguiente apartado de este capítulo.

<sup>90</sup> Y poder exhibir la marca de certificación.

La localidad de Estremoz se dispone alrededor de la vía de Rossio Marquês de Pombal, que rodea una enorme plaza, siendo el centro neurálgico de un casco histórico de estilo gótico y manuelino donde predominan los palacios y monumentos. La ciudad está rodeada por una impresionante muralla y desde un promontorio en el punto más alto de la ciudad, desde donde se divisa toda la localidad, nos encontramos con la presencia del castillo del siglo XIII, que actualmente es un hotel.



*Ilustración 2. Vista de Estremoz*

A escasos pasos del castillo, justo frente a la torre de las tres coronas, encontramos el museo Joaquín Vermelho que, al igual que el centro de interpretación de los Bonecos de Estremoz, posee una numerosa colección de estas figuras de barro.



*Ilustración 3. De izquierda a derecha: Torre de las tres coronas y fachada del Museo municipal Profesor Joaquim Vermelho*

Pero además de mármol y vino, la materia prima de Estremoz que ha propiciado esta investigación es el barro. Existe una fuerte tradición alfarera en Estremoz y en la región del Alentejo que ha estado ligada principalmente a la elaboración de objetos realizados a partir de este material. Estos artefactos reflejaban las necesidades cotidianas de las comunidades locales y se caracterizaban por su funcionalidad, estando formados básicamente por utensilios de cocina, vajilla y menaje, recipientes para almacenamiento, objetos decorativos, elementos para la agricultura y artículos religiosos.

### 3.2 ¿Qué son los Bonecos de Estremoz?

La “producción de figurado<sup>91</sup> en barro de Estremoz” es una tradición del modelado de barro de carácter artesanal conocida como "Bonecos de Estremoz", que son pequeñas figuras moldeadas y pintadas de manera manual que se elaboran en el municipio del mismo nombre. Una definición consensuada y ampliamente utilizada sobre qué es un Boneco de Estremoz es la recogida en el Cuaderno de Especificaciones elaborado por la Cámara Municipal de Estremoz: “Un Boneco de Estremoz se puede definir como un tipo de artesanía comercializable, con un modelado único, que se basa en la elaboración manual de figuras de barro con una antigua matriz sagrada y profana, que tiene una historia centenaria.” (Municipio de Estremoz, 2018, p. 3).



Ilustración 4. “Primavera”

<sup>91</sup> En el contexto de la cerámica, el término "figurado" se refiere a un estilo decorativo o artístico que utiliza imágenes o representaciones figurativas en lugar de elementos abstractos o geométricos.

Son varias las características relevantes que la definición anterior atribuye a los bonecos y que se irán desgranando y analizando en este capítulo y en los posteriores, como, por ejemplo, que se trata de una artesanía comercializable. También quedará de manifiesto la importancia de la unicidad del modelado y el hecho de que la técnica de elaboración sea artesanal, siendo precisamente la técnica artesanal lo que le imprime su carácter de patrimonio inmaterial y el objeto de su salvaguardia.

Como se ha visto anteriormente, la definición de Boneco de Estremoz extraída del manual de certificación (2018) ponía de relieve la importancia del carácter único del modelado en cuanto a la técnica y a la estética se refiere, por esta razón, los expedientes redactados para el registro en el Inventario Nacional y para la solicitud de pertenencia a la Lista Representativa de la UNESCO, lo detallan de manera exhaustiva.

El proceso de elaboración de las piezas comienza por la obtención y tratamiento de las materias primas, que son básicamente dos: el barro o arcilla y las pinturas o barnices. Usaremos los términos “barro” y “arcilla” indistintamente, pero hay una diferencia técnica entre ambos, especialmente en el contexto de la alfarería. La arcilla es una roca sedimentaria constituida por agregados de silicatos de aluminio hidratados, procedentes de la descomposición de rocas que contienen feldespato, como por ejemplo el granito. Según las impurezas que contenga el sedimento, presenta diversas coloraciones que oscilan desde el rojo anaranjado hasta el blanco cuando es totalmente pura<sup>92</sup>. Esto hace que la arcilla tenga una gran capacidad para retener agua, lo que le confiere una alta plasticidad cuando está húmeda. Asimismo, el barro es una mezcla más general de agua con tierra que no está necesariamente compuesta únicamente de minerales arcillosos, es decir, suele contener una variedad de partículas de arena, limo y arcilla. El barro puede variar en textura y plasticidad dependiendo de su composición exacta y no siempre es tan maleable o adecuado para la alfarería como la arcilla pura.

En resumen, mientras que la arcilla es un material específico con propiedades particulares que la hacen ideal para usos como la cerámica y la alfarería, el barro es un término más general que se refiere a cualquier mezcla de tierra y agua. La arcilla es un componente

---

<sup>92</sup> <https://www.ladrillramecanizada.com/blog/el-origen-de-la-arcilla/>

del barro, pero no todo el barro es arcilla, por este motivo los bonecos se han hecho tradicionalmente de arcilla roja. No obstante, desde el punto de vista emic y en el argot de los propios artesanos, ellos llaman barro a lo que está hecho con arcilla por la textura del material arcilloso.

Tradicionalmente esa arcilla se obtenía de los propios terrenos circundantes, a veces en los propios terrenos de los artesanos. En las últimas décadas del siglo XX, debido al aumento del coste de la mano de obra y los espacios para la actividad comercial, los alfareros comenzaron a comprar la arcilla en lugar de "recolectarla" directamente del campo para su posterior elaboración en vasijas dentro de sus talleres. Actualmente, ningún barrista elabora su propio barro y parece que fue Afonso Ginja el último que utilizó esta técnica. No es un tema baladí el tratamiento del barro. Debe tener un punto de humedad adecuado y que es diferente si un trozo se va a utilizar para moldear un brazo o para realizar una peana<sup>93</sup>. Los artesanos tienen varios pedazos de arcilla metidos en bolsas de plástico y cubiertos con trapos más o menos empapados de agua que lo cubren para que tenga el punto de humedad necesario. Además, si la arcilla se seca totalmente no se podría recuperar puesto que, aunque se volviese a hidratar, aparecerían grietas al realizar los trabajos de moldeado.



*Ilustración 5. Arcilla roja*

<sup>93</sup> La peña es la base sobre la que se coloca la figura.

Las tintas de pinturas y los pigmentos son la otra materia fundamental en la elaboración de bonecos. La gran mayoría de los artesanos utilizan una pintura la temple, más conocida como témpera. Tienen a su disposición una gran cantidad de pigmentos que se disuelven en agua y que se mezclan con cola blanca para asegurar una buena adherencia a la arcilla cocida. La combinación de los colores y la intensidad de estos depende de cada autor y es una de las características en las que podemos ver el toque personal de las obras. La identificación de las autorías por características del color se limita más a las miradas expertas, es algo poco apreciable a simple vista para las personas menos conocedoras de los bonecos, y permiten distinguir al ojo bien entrenado de quién es la autoría.



*Ilustración 6. Pinturas y pigmentos*

Estas materias primas fundamentales en la elaboración de bonecos, la arcilla y la pintura, tienen una importante característica en común: su bajo coste. Este es uno de los motivos por los que la elaboración de los bonecos ha sido posible en las clases populares; sumado a la accesibilidad y el valor de la arcilla como material (Cardew, 1988). Un kilogramo de arcilla tiene un coste actual de poco más de cinco euros y aunque algunos pigmentos sí pueden ser más caros, la cantidad necesaria para pintar una figura es muy pequeña, por lo que normalmente tienen una duración muy elevada<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> A este respecto, Jorge da Conceição, nieto de Mariano da Conceição, nos enseñó algunos botes de pigmentos que aún conservaba de su abuelo y nos comentaba que eran colores con matices que ya hoy no podía comprar. Sin embargo, no era un hecho que le preocupara porque la cantidad que usaba era tan pequeña que, según nos decía, él dejaría de hacer bonecos y el bote de pigmentos aún quedaría ahí para las generaciones posteriores.

Siguiendo con el proceso de elaboración de bonecos, en las distintas fases son fundamentales los diversos instrumentos que se utilizan. Señalaremos cada uno de ellos y sus funciones. En cuanto a los instrumentos utilizados en la producción diaria de los artesanos, destacamos los siguientes:

- Las “manos”<sup>95</sup>: Para los propios artesanos, el instrumento de trabajo más valioso son las “manos”. Gran parte de la figura se modela directamente con los dedos como el torso, las extremidades y diversos accesorios que forman la composición de la figura o el conjunto. Pero las manos también son las que portan el resto de los utensilios. Esos mismos dedos que moldean la arcilla son los que asieren las herramientas que utilizan los creadores para elaborar el boneco. David Pye (1968) ofrece una reflexión profunda sobre cómo las habilidades y la destreza de las manos juegan un papel crucial en la artesanía. Su discusión sobre el “trabajo a mano” destaca como fundamental en la artesanía tradicional la interacción entre la herramienta, la mano y el material, argumentando que la habilidad y la atención en el uso de herramientas simples extienden las capacidades de las manos humanas, permitiendo la creación de objetos con gran precisión y belleza.



*Ilustración 7. Manos trabajando*

- Mesa: Los artesanos realizan su trabajo sobre una mesa y es donde están la mayoría de las herramientas que utilizan. Normalmente, y haciendo un guiño a la tradición de Estremoz como una de las ciudades del mármol, encima de la mesa (o la mesa entera) suele haber una losa de mármol sobre la que trabajan, ya que este material evita que la arcilla se pegue.

---

<sup>95</sup> La literatura sobre artesanía está llena de homenajes a las manos como instrumentos vitales de trabajo, creatividad y expresión. Autores como Yanagi y Leach (1989), profundizan en la apreciación por el trabajo manual y la conexión espiritual entre el artesano y su creación.

- **Botellas:** Actualmente fabricadas en vidrio o plástico reciclado, que contienen las pinturas utilizadas para pintar las figuras, así como agua para mojar y lavar los pinceles. También se utilizan para guardar la barbotina<sup>96</sup>, que se usa para pegar las piezas durante el montaje.

- **Paños:** Son paños comunes, de cocina o tipo toalla, que tienen una función fundamental: conservar la arcilla protegiéndola del aire, de la luz y ayudando a mantener el punto de humedad necesario.

- **Cuchillo:** Los cuchillos son los mismos que se tienen para el uso doméstico sin ninguna particularidad en especial. Se utiliza principalmente para cortar los trozos de barro y para realizar recortes tras los ensamblajes de las distintas partes del boneco.

- **Alambre de hierro:** Al igual que el cuchillo, se utiliza para cortar la arcilla, sobre todo cuando se quiere sacar un trozo pequeño de un bloque grueso. El alambre también se utiliza para hacer agujeros en la figura con el fin de evitar que “estalle” durante la cocción. Asimismo, puede ser considerado como una materia prima, pues otro de sus usos es formar parte de figuras, como por ejemplo del arco del modelo de boneco, “Primavera”.



Ilustración 8. “Primavera”

- **Teques o palillos de madera:** Es una de las herramientas más utilizadas por los artesanos y los hay de muchos tipos y tamaños diferentes. Los más utilizados suelen ser

---

<sup>96</sup> La barbotina es una mezcla untuosa de arcilla y de agua que se utiliza como pegamento para adherir piezas entre sí.

los de madera de boj<sup>97</sup>, aunque también los hay de plástico o de metal. Se utilizan para realizar pequeñas incisiones que mejoran el realismo de las figuras y sus accesorios. Son palillos de madera para dar forma, detallar, suavizar y agregar textura a las superficies de arcilla.



*Ilustración 9. De izquierda a derecha: Teque y su proceso de utilización*

- Buriles, punzones: Al igual que los teques, también se utilizan para realizar pequeñas incisiones que contribuyan a lograr un mayor realismo en los bonecos.



*Ilustración 10. De izquierda a derecha: Buriles y su proceso de utilización*

<sup>97</sup> Arbusto de madera amarilla, sumamente dura y compacta, muy apreciada para las obras de tornería. La planta se emplea como adorno en los jardines.

- Paleta: Se usa para batir la arcilla y darle forma a la base.
- Plantillas de cartón: Muy utilizadas sobre todo para facilitar los recortes de las prendas de ropa para “vestir” a los bonecos. Cada artesano fabrica los suyos en función del modelo, el estilo y el tamaño de la pieza.
- Molde para la cabeza y la cara: Los artesanos tienen un molde realizado por ellos mismos normalmente de yeso que utilizan para las cabezas y las caras de las figuras. Los moldes constituyen una de las marcas distintivas de cada artesano, siendo fácilmente distinguibles. No obstante, hay artesanos que prefieren modelar la cara sin la ayuda del molde para dotar más diversidad a las piezas.
- Pinceles: hay distintos tipos de pinceles dependiendo de su uso y son de diferentes tamaños y formas; planos, redondos, angulares, de abanico, etc. Se utilizan para aplicar barro, para pegar (con la barbotina) y para pintar las figuras; también para aplicar barniz y así terminar la pieza.
- Mufla: Es un horno eléctrico recubierto en su parte interna con material refractario utilizado por los artesanos para hornear las figuras a temperaturas entre 800C° y 900C°. Antiguamente se utilizaban hornos de otros materiales, pero hoy día, casi todos los artesanos tienen un horno de este tipo.

En cuanto a la técnica de elaboración propiamente de la figura, *grosso modo*, sería la siguiente. Todo se crea a partir de varias partes con distintas geometrías, siendo la placa, el rollo y la bola los elementos básicos. Es decir, el boneco se elabora a partir de distintas “partes” o geometrías independientes que después se unen. De la placa se hacen las bases, las faldas o los delantales de los bonecos; del rollo se hacen el tronco, las piernas y los brazos; y la geometría de bola se utiliza mayoritariamente para la cabeza.

Lo primero que se hace es la base donde se asentará la figura (o figuras) utilizando un trozo de arcilla extendido con una paleta, y en ésta el artesano realiza unos agujeros en ella con la finalidad de que no reviente durante la cocción. Posteriormente se moldea un rollo de arcilla grueso usando los dedos para perfeccionar y preparar el torso y las extremidades del boneco. La siguiente tarea sería elaborar la cabeza y luego el cuello a

partir de una bola de barro (las cabezas siempre se han hecho con molde, aunque hoy en día algunos barristas no los utilizan). Con una teca (pico en el argot de los artesanos) se "rasca" el pelo y se une la cabeza al tronco con barbotina. Una vez finalizada la figura se coloca sobre la base uniendo las piezas nuevamente con la barbotina. Los brazos se realizan con un rollo de arcilla fino y se corta el extremo que conecta con los hombros. Se hacen las manos del boneco aplanando el extremo más delgado del brazo y, luego, a través de un conjunto de incisiones realizadas con una teca, se hacen los dedos. Los brazos se unen al torso con barbotina y a continuación se colocan en la posición tradicional de la figura que se desea modelar.

Una vez concluido el ciclo anterior, el siguiente paso consiste en "vestir" la pieza, otra de las características distintivas del modelado de Estremoz. Los artesanos extienden un trozo de arcilla con un rodillo de madera y cortan el centro con un cuchillo para modelar la ropa<sup>98</sup>. Con estos "recortes" de arcilla, proceden a vestir la figura y añadir cuantos "accesorios" porte ese modelo en concreto. Una vez acabado el proceso de modelado del boneco es necesario dejar secar la pieza durante varios días y de manera progresiva y gradual, sin que tenga cambios bruscos de temperatura. El secado nunca se realiza al sol sin que se hace preferiblemente a la sombra. Si hay una temperatura elevada, es posible que sea necesario cubrir la pieza con un trapo para que no seque muy rápido. Este proceso no suele durar menos de tres días para las figuras más pequeñas. Las figuras más grandes tardan más tiempo.

Cuando están suficiente secas es el momento de hornear los bonecos en un horno de mufla<sup>99</sup>. Este proceso se desarrolla en distintos niveles, comenzando por una cocción a una temperatura que no suele superar los 150°C para ir subiendo de manera gradual hasta los 800-900°C durante 2 o 3 horas. El proceso de horneado no suele durar menos de 12 horas. Los hornos más modernos se pueden programar para que vayan cambiando de temperatura cada cierto tiempo mientras que los menos sofisticados requieren una mayor atención por parte del artesano. Una vez que el proceso de cocción finaliza, es necesario dejar "enfriar" la pieza dentro del mismo horno, sin abrir la puerta, durante un mínimo de

---

<sup>98</sup> Algunos artesanos, como por ejemplo hacía Maria Luísa da Conceição, utilizan como plantilla unas tarjetas de cartón con la forma de la ropa.

<sup>99</sup> Una mufla es un horno destinado normalmente para la cocción de materiales cerámicos.

12 horas y, transcurrido este tiempo, los artesanos abren la puerta y vuelven a esperar otras 2 horas antes de sacarlos del horno. Si la figura cumple con los estándares de calidad del artesano, ya estaría lista para pintar; si por el contrario sufre deformaciones o grietas durante la cocción, se destruye. El horneado es muy delicado y no son pocas las piezas que deben ser desechadas tras este proceso. Si se supera el punto ideal de cocción se producen efectos no deseados, como la vitrificación de la arcilla.

Cuando las figuras están totalmente frías son pintadas con distintos pinceles para, después, esperar que seque. La pintura seca bastante rápido, pero no es el último paso; una vez pintados, los bonecos son barnizados con un pincel. Este procedimiento conlleva una doble finalidad, por un lado, contribuye estéticamente al resultado final del boneco y, por otro lado, lo protege del deterioro. Hace prácticamente 100 años, Chaves escribía: "El proceso de pintado sigue siendo el mismo; pinturas diluidas en aceite y aplicadas sobre el boneco ya cocido, poniendo barniz encima apenas se sequen; colores brillantes." (Chaves, 1925, p.92 y 94).



*Ilustración 11. Pintado de un boneco*

Este tipo de modelado es común a todos los artesanos, salvo pequeñas innovaciones muy localizadas y personales, y así está recogido en las normas de certificación. Elaborar el boneco sin seguir estas indicaciones técnicas y estéticas, lo desvirtuaría y, por tanto, contravendría la norma (y la tradición), por lo que el resultado final del proceso no podría denominarse "Boneco de Estremoz".

En 1933, Chaves describe de manera muy detallada el proceso de elaboración de los bonecos por parte Gertrudes Rosa Marques:

Modelaba las figuras lentamente, como un fumador liando volublemente un cigarrillo (...); tomaba la arcilla del cuenco, la domesticaba entre sus dedos, la sostenía entre sus manos extendidas. Sus dedos se entrelazaban alrededor de los torsos cilíndricos, para darles forma, salió el torso, al cual, hecho con el mismo trabajo, luego se le adhirieron los brazos y piernas mediante presión digital. Sólo se moldeó la cabeza. El molde (...) se vació en una forma semiesférica hecha de arcilla compacta; en la cara cóncava estaban grabados los relieves del rostro; los bordes exteriores, alisados y redondeados, solían tener dibujos de sabor popular, grabados en la pasta.

La preparación del molde recordaba al trabajo de una mujer embutiendo salchichas. La artesana colocó la arcilla en el molde y la presionó fuertemente con los dedos para adaptarla a los contornos de la superficie interior; Finalmente, alisó la parte posterior de la cabeza de la muñeca a lo largo de los bordes del molde, que por lo tanto siempre quedó plana. En la preparación interna del molde no faltaba nada, ni siquiera la marrafinha estriada con líneas fuertes, en líneas paralelas.

Después de modelar la cabeza, la anciana aplicó presión en el torso, al igual que en las extremidades, mientras la arcilla estaba húmeda.

Cuando terminó la serie del día, las muñecas se alinearon a lo largo de los bordes de los macizos de flores, secándose. Una vez secos, se metieron al horno.

El lote regresó al taller. La arcilla era dura, porosa y de color rojo brillante. Las muñecas iban a ser pintadas. Uno a uno, la artesana con un pincel gastado en la mano, con la mano siempre temblorosa, los fue pintando casi de los mismos colores, con tan pocas variaciones, como hace diez, treinta o cincuenta años, cuando tenía setenta y tantos.

A su lado, las tigelinhas<sup>100</sup> le servían, por humilde que fuera, las pinturas que tenía. Los preparé así: los disolví en yema de huevo, dentro de vasitos de barro,

---

<sup>100</sup> Pequeños cuencos,

agregándoles pegamento o almidón, para espesar la pintura y hacerla pegajosa. Luego los aplicó sobre la arcilla, bien frío.

Para evaluar la penuria crómica, casi al borde del primitivismo, indico la lista de colores utilizados: rojo de "zarcão", amarillo inglés, blanco de alvaiade, púrpura de rey, "sinople" o verde sinople (jaspe verde), negro de adoquín, azul, marrón siena.

El pincel pasó por las figuras, porque había que aplicarlo rápidamente; Ahí están: la cara blanca de la cal, en medio de las caras dos rosetas rojas que le dan color; el cabello castaño siena, que lo hacía rojo; los ojos eran muy redondos, de color marrón o morado, negros como siempre. En el traje los colores variaban más combinando la gama fija: azul con morado, morado con rojo, amarillo con morado o rojo, de modo que las diferentes prendas se distinguían entre sí y cada una tenía adornos diferentes.

Las regordetas piernas de las muñecas tenían los extremos redondeados; entonces los pies estaban indicados únicamente por la mancha negra, que cubría los extremos de las piernas y representaba los zapatos. (...)

La última operación a la que se sometieron los muñecos, porque los colores no se pegaban al horno, fue el barnizado, también en frío y sin volver al horno. La artesana utilizó tres barnices, según el efecto que buscaba, porque, para el fin más común, quería dar brillo a las pinturas y transparencia a los colores aplicados, sin olvidar ni el bajo costo del producto ni la rapidez de el secado. Estos barnices eran los siguientes: barniz cristal, barniz copal, barniz espiga. Lo que merecía preferencia era el segundo, el barniz de copal, porque era más barato (condición de ventaja económica) y porque secaba más rápido (condición de ventaja técnica). Una vez aplicado el barniz con una brocha sobre los colores ya secos, se dejaba secar al muñeco la capa final, que le daba un brillo espeso y una sensación pegajosa. Luego de esta operación final, la muñeca estaba lista para ingresar al mercado en ferias, almacenes y tiendas, o para ser enviada a quien hiciera el pedido. (Chaves, en Guerreiro, 2018, p. 105-106).

En la actualidad, de los 13 artesanos certificados, la mayoría realiza todas las fases señaladas del proceso de elaboración de los bonecos. Pero, en ocasiones, encontramos que en la realización de una figura intervienen varias personas ocupándose de distintas partes del proceso: una modela el torso, otra los brazos, otra pinta, etc. Esto ocurre cuando se tienen que realizar un número elevado de las mismas figuras, casi siempre por encargo y con una fecha límite de entrega, de tal manera que, podemos decir, que se van elaborando colaborativamente: una misma persona hace tres brazos seguidos, otra persona tres torsos, etc. Sin embargo, el proceso de pintado suele ser realizado por una única persona, siendo este apartado una especialización del proceso. Actualmente, a excepción de Afonso Ginja y Matilde Ginja, de las Hermanas Flores y de Fátima Estróia, el resto de los artesanos trabajan de manera individual y, salvo contadas excepciones, realizan y controlan ellos mismos todo el proceso de elaboración.

Podemos dar algunos ejemplos del carácter colaborativo en la elaboración de los bonecos. Repartirse el modelado y la pintura, como Afonso Ginja y su mujer Matilde. También es habitual que, si existe un encargo de varias figuras iguales, por ejemplo, de tres "Amores Ciegos", una persona vaya elaborando tres brazos izquierdos iguales luego tres brazos derechos también iguales y otra persona moldee los tres troncos. Esta manera de trabajo "realizado" también la ponen en práctica los artesanos individuales. Las hermanas Flores o Fátima Estróia suelen tener también personas que les ayudan pintando en épocas donde la carga de trabajo lo requiere.

El carácter colaborativo en la elaboración de los bonecos nos lleva al concepto de taller, entendido como una agrupación de personas que trabajan en conjunto para conseguir los fines deseados. Los talleres de artesanos se definen por vinculación familiar y, en ocasiones, por ser espacios de aprendizaje, dos situaciones que, lejos de ser excluyentes, son habitualmente complementarias. Este concepto de taller colaborativo tradicional (Sennett, 2008; Ingold, 2013) es perfectamente aplicable a la era digital actual y al concepto de "hacer es conectar" (Gauntlett, 2013), que resuena con la esencia del taller artesanal, donde la creación es un acto social y colaborativo. Más adelante trataremos de manera más detallada los talleres de artesanos de Bonecos de Estremoz.



*Ilustración 12. Taller "Irmãs Flores"*

No obstante, en la descripción de cómo se hacen los bonecos, también debemos tener en cuenta los espacios en los que se realizan, es decir, los talleres como lugar (Greenhalgh, 1997)<sup>101</sup>. Estos pueden ser de dos tipos: locales independientes dedicados a albergar exclusivamente el taller y, por otro lado, estancias de una casa particular que se destina a alojar el taller.

En el caso de los locales/talleres, estos también suelen actuar como tiendas donde se pueden adquirir los bonecos. Por lo general, el espacio que da a la calle se destina a espacio expositivo y de venta, mientras que el lugar de trabajo está en la zona más reservada. Sea como fuere, todos los talleres deben disponer de, al menos, una mesa de trabajo en la que tanto se modela como se pinta, estanterías donde se depositan las figuras para su secado o antes de su horneado, y un horno siendo este último imprescindible en todos los talleres, aunque sean de distintas calidades y precios siendo el tipo de horno uno de los indicios del nivel de innovación en cuanto a los utensilios se refiere.

---

<sup>101</sup> Este capítulo está integrado en un libro editado por Peter Dorner donde se recopilan varios trabajos que examinan el papel de la artesanía en la sociedad, resaltando la importancia de los espacios en los que se realiza.



*Ilustración 13. De izquierda a derecha: Taller de José Carlos Rodrigues y taller de Irmãs Flores*

Terminamos este apartado sobre la técnica del proceso de elaboración mostrando la siguiente ilustración:



*Ilustración 14. Conjunto del proceso completo de elaboración*

En este extraordinario conjunto realizado por el artesano y estudioso de los bonecos Jorge da Conceição, podemos observar todo el proceso de producción sintetizado en cinco etapas, donde cada una de las cuales está descrita con un boneco. Si “leemos” la composición de izquierda a derecha, el primer boneco representa la “recolecta” de la arcilla directamente del terreno, para posteriormente ser tratada y guardada en lebrillos de piedra. La figura del centro representa la elaboración del boneco en el taller y la que está a su derecha, también en el frente de la imagen, muestra el proceso de pintado. Para finalizar, la figura del fondo de la derecha nos enseña el horneado en horno tradicional de leña o de carbón.

Una vez explicada la técnica de elaboración artesanal, debemos afrontar el otro concepto que hace únicos a los bonecos: la estética (Conceição, 2022). Los bonecos pueden ser una

única figura representando un tema en concreto o bien un conjunto de figuras que conforman una escena colectiva. En ambos casos se distinguen según tipologías temáticas. Cuando nos encontramos una única figura, ésta suele estar colocada en una peana o base. En el caso de representaciones de conjunto, las figuras están también colocadas en una misma peana o en varias (como podemos ver en la ilustración nº 14), si bien podemos encontrar escenificaciones compuestas por figuras independientes<sup>102</sup>. Pero la forma en que se identifican y distinguen a los bonecos de una manera más sencilla es sobre las temáticas que representan. Aunque existen diferentes tipologías de los bonecos según sus temáticas, por ejemplo, la de Hernani Matos (Calado y Mão de Ferro, 2023), nos hemos basado en los trabajos de Guerreiro<sup>103</sup> (2018), según el cual podemos diferenciar cinco tipologías temáticas.

1. Cerámica decorada: Son piezas elaboradas de cerámica de dos asas que tradicionalmente eran adquiridas a un alfarero y que luego eran decorada por las mujeres. Tienen aplicaciones de flores y colores llamativas (esencialmente rojas, azules, verdes y celestes). Se dividen en Cantarinhas decoradas y Púcaros. Esta tipología es actualmente muy poco frecuente.



Ilustración 15. "Cantarinha enfeitada"<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Como curiosidad, tenemos el boneco denominado "Senhora de Pezinhos", que "parece" no estar encima de ninguna peana y que podemos ver en la ilustración nº 18 de este capítulo.

<sup>103</sup> Aunque hablaremos de Hugo Guerreiro más adelante, señalar que es el responsable técnico de los expedientes de registro e inscripción en el Inventario Nacional y en la Lista Representativa.

<sup>104</sup> Cántaro o jarrón decorado.

2. Devoción: Figuras y decorados con temática de devoción religiosa:



Ilustración 16. De izquierda a derecha: Belén, San Antonio y Nuestra Señora de la Concepción

3. Mundo Rural: Figuras y escenografías con representaciones de la vida rural del Alentejo, con especial atención al mundo del trabajo, como, por ejemplo:



Ilustración 17. De izquierda a derecha: Matança do porco, Pastor das migas, Mulher a fazer enchidos y Pastor

4. Mundo Urbano: Figuras y escenografías con representaciones de la vida urbana local, centrándose en el mundo laboral y social:



Ilustración 18. De izquierda a derecha: Lanceiro, Amazona, Peralta e Senhora de Pezinhos y Sargento en el jardín

5. Carnaval: Figuras y escenografías de carácter satírico o festivo, por ejemplo:



Ilustración 19. Amor ciego

Si visitamos el Centro de Interpretación del Boneco, tendremos la oportunidad de comprobar que la división que se hace desde el centro se corresponde con la de estos cinco ámbitos. Dentro de cada tipología existen numerosos modelos distintos, algunos de ellos más demandado que otros, unos más recientes, otros más antiguos y dependiendo del caso, con una mayor o menor significación en el imaginario colectivo estremocense. Incluso existen bonecos con la tez de color negro, debido a que en los latifundios estremocenses trabajaban esclavos procedentes de las colonias lusas en África.



Ilustración 20. Negros

Respecto a la tipología de Carnaval, no nos parece que sea el término más apropiado para definir a figuras como “el amor ciego” o “la primavera”, quizás los dos modelos más

representativos y unos de los más demandados por los compradores de bonecos. Ambas figuras representan ideas a través de formas humanas por lo que nos parece más adecuado englobar a este tipo de bonecos dentro del concepto de "figuras alegóricas" (Artesano, entrevista, 12 de junio de 2021).

Existe un número de modelos que ya están reconocidos en los diversos expedientes de patrimonialización. Dada su cantidad, 90 están ya inventariados, no nos detendremos en esta cuestión. Los bonecos engloban una amplia gama de figuras a las que los artesanos a lo largo de los siglos han ido añadiendo otras a petición de los compradores o por su iniciativa creativa. Ante esto, la innovación estética no constituye un problema en sí misma ya que garantiza la renovación de tipologías y de temáticas.

Esta estética de los bonecos es definida como "popular" en los expedientes consultados. No obstante, hay autores que la califican de "naturalista" (Matos en Calado y Mão de Ferro, 2023, p. 174). La producción de figuras de barro de Estremoz está fuertemente ligada al municipio, por lo que la gran mayoría de las figuras representan elementos naturales, oficios y acontecimientos locales, tradiciones, devociones populares e incluso sentimientos humanos, como ocurre en la figura "El amor es ciego". Esta representación de elementos naturales puede inducir a utilizar el término "Naturalista". Como argumenta [López](#), podemos decir que "es necesaria una «antropología» (una comprensión de la naturaleza humana) y una «ontología cultural» que permitan dar paso a la concepción de una estética naturalista". (2022, p. 40)

Dejando este debate abierto, y siguiendo de nuevo a Matos, desgranaremos una serie de características que definen la estética de los bonecos.

Comenzaremos por las características de representación, que entroncan con las cinco tipologías definidas. Matos establece una interesante analogía entre la falta de representación en los bonecos de figuras deformes, grotescas u obscenas con el origen religioso de las figuras.

La postura es otra de las características estéticas, generalmente verticales, con los pies uno junto al otro sobre la base y aparentemente estáticas, aunque el autor advierte de los

indicios de movimiento en algunas piezas debido a los pliegues de la ropa o a la inclinación de las cabezas, entre otros detalles.

El modelado estético sería la tercera característica y requiere que la figura esté proporcionada tanto en tamaño como en grado de simplificación o perfeccionamiento; es decir, toda la pieza ha de tener una estética de modelado uniforme entre sí, además de tener un aspecto "limpio" en la terminación.

La cuarta y última característica se corresponde con la decoración y especialmente con la pintura. Esta debe ser completa, precisa y con un grado de perfección acorde a la representación del modelo real de la figura, no pudiendo utilizarse engobes, vidriados o barnices de color.

La técnica y la estética descritas conforman el cuerpo identitario de los bonecos de Estremoz, que como podemos inferir, está dotado de una marcada identidad cultural. Convive en esta técnica artesanal una mezcla de la invariabilidad exigida por la propia técnica artesanal con la posibilidad del cambio y la innovación que cada artesano aporta con su propio estilo y creatividad. Esta característica ambivalente es propia del PCI y forma parte de su calificación como patrimonio vivo.

Otra característica importante que es necesario remarcar es la territorial. La producción de Bonecos de Estremoz está territorialmente asociada a los límites geográficos del municipio, un espacio geográfico comprendido por la unión de las diferentes parroquias que conforman Estremoz. Sin embargo, se considera que todo el municipio de Estremoz debe entenderse como un territorio proclive a la producción de Bonecos de Estremoz, para no restringir la posibilidad de asociar la tradición a los artesanos residentes en parroquias fuera de la localidad de Estremoz, que como comprobaremos, es una circunstancia real dentro de los productores actuales<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> La delimitación territorial es muy importante por el hecho de implicar a las nueve parroquias que conforman el municipio de Estremoz y hacer más inclusivo el espacio geográfico delimitado. Pero no solo es importante por ese aspecto, sino por la relación que tiene con los derechos de propiedad intelectual adquiridos en forma de propiedad industrial y más concretamente bajo la denominación de indicación geográfica, donde la delimitación territorial es fundamental. Abordaremos este tema en profundidad en los siguientes capítulos.

En la siguiente ilustración vemos una imagen del municipio de Estremoz y sus nueve freguesías:

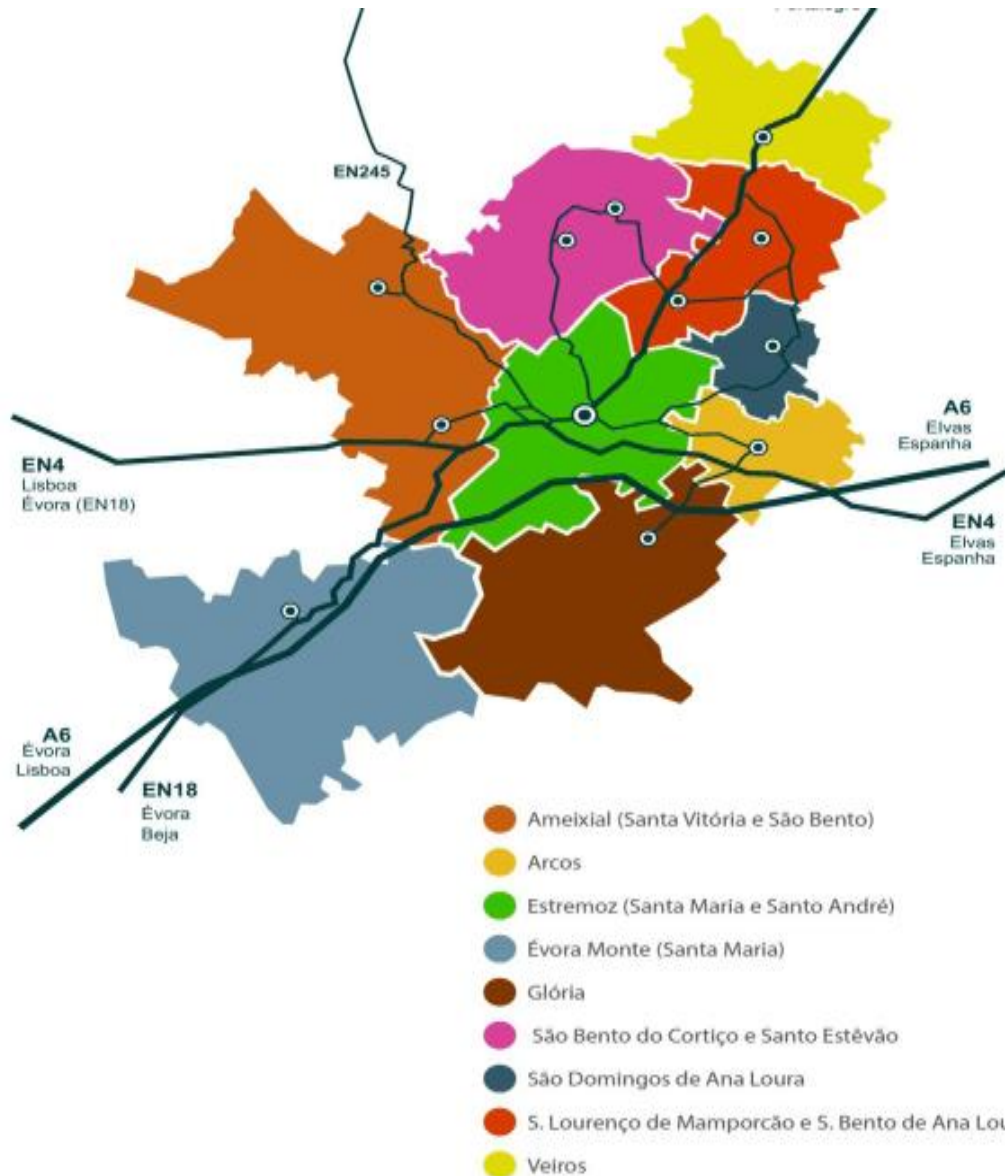


Ilustración 21. Municipio de Estremoz con sus nueve parroquias. Fuente: Manual de certificación de A.Certifica

Partimos pues de la base de que las principales señas de identidad de los Bonecos de Estremoz son el proceso de modelado, la diversidad, la singularidad de los modelos producidos y su carácter estético, en el cual destaca la viva policromía que los adorna. La circunscripción al territorio y el marcado carácter comercial de la producción, son otras

de las variables importantes que debemos tener en cuenta para entender los procesos desarrollados en torno a la manifestación patrimonial.

Existen más de noventa modelos inventariados, pero se siguen realizando otros nuevos, siempre relacionados con la vida cotidiana de la comunidad, tanto rural como urbana. Se pone de manifiesto el debate ya abordado en el marco teórico, pero ahora aplicado al estudio de caso en concreto. ¿La innovación que supone elaborar modelos nuevos de bonecos podría entrar en conflicto con el concepto de autenticidad/tradición? Es un debate abierto en el que nos hemos posicionado de manera clara en el marco teórico, pero no está mal abordarlo llegados a este punto.

Debemos incidir en que lo que se considera patrimonio inmaterial son las técnicas artesanales que llevan aparejadas la elaboración de los Bonecos de Estremoz, no los bonecos en sí mismos, es decir, no las piezas fruto del proceso de elaboración. Consecuentemente, las innovaciones que no modifican ni alteran estas técnicas artesanales no suponen una amenaza ni desvirtúan el elemento patrimonial. Pondremos un ejemplo ya que se trata de una cuestión sumamente importante para entender qué se patrimonializa y en qué recae la salvaguardia. Si uno de los artesanos realiza un boneco con una temática o motivo nuevo que no se ha elaborado con anterioridad, por ejemplo, un hombre con un ordenador portátil o una mujer trabajando como policía local, es evidente que esas figuras, al ser profesiones relativamente nuevas, no representan esa parte de la tradición más antigua o purista sustentada en cinco temas principales<sup>106</sup>, con una mayor prevalencia del religioso. Pero esto no es óbice para dejar de considerar Bonecos de Estremoz a estas figuras si han sido realizadas siguiendo las técnicas artesanales que la elaboración de estos bonecos lleva aparejadas.

El carácter vivo ([Kurin](#), 2007; [Guanche](#), 2011) y sujeto a cambios<sup>107</sup> que presenta el patrimonio cultural inmaterial debido su naturaleza intangible, le “obliga” a ser transmitido generacionalmente, lo cual no implica que esa transmisión incluya

---

<sup>106</sup> Explicaremos más adelante los temas principales sobre los que gira la elaboración de los bonecos.

<sup>107</sup> La Convención de 2003 subraya la naturaleza "viva" del patrimonio inmaterial. Los Principios Éticos para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial también se refieren a la naturaleza dinámica y viva del patrimonio cultural inmaterial y las Directrices Operativas para la aplicación de la Convención lo presenta como un patrimonio vivo en constante evolución.

innovaciones. Esta noción de patrimonio vivo como corriente se ha explorado y desarrollado ampliamente en la literatura académica, particularmente desde la adopción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial por la UNESCO en 2003 y los documentos que han emanado desde su entrada en vigor. Según [Kurin](#) (2007), el término “patrimonio cultural inmaterial” es, ante todo, patrimonio vivo tal como lo practican y expresan los miembros de las comunidades culturales, y autoras como [Smith](#) (2006) proporcionan a este debate un marco crítico relevante para entender cómo el patrimonio inmaterial se vive, se practica y se negocia en contextos contemporáneos como un ente vivo. Brown (2004) también nos ofrece un análisis interesante sobre cómo el PCI se encuentra en la intersección de la cultura, la política y la ley, pero enfatizando su naturaleza dinámica y viva.

Desde esta premisa de PCI como patrimonio vivo, es entendible que los artesanos vayan añadiendo nuevos modelos a esas temáticas preestablecidas, para adaptarse a los cambios sociales, laborales, educacionales y de cualquier otra índole que se producen en el seno de la comunidad en la que viven y a la que los bonecos representan.

La necesidad de mantener vivo ese PCI hace que se encuentre en constante cambio, situación propicia para que la elaboración artesanal no sea una actividad encorsetada ni sujeta a tener que reproducir modelos ya catalogados y realizados por otros artistas anteriormente como medida de aseguramiento de la autenticidad y de la tradición original. No obstante, el proceso de patrimonialización ha llevado a concretar requisitos y características imprescindibles para que una figura de barro sea considerada un boneco. Los criterios quedarán establecidos en tanto se formaliza la identificación del bien patrimonial. Lo vemos en los expedientes realizados para la inscripción en el Inventario Nacional portugués, en la Lista Representativa de la UNESCO y en la certificación de protección otorgada por diferentes organismos portugueses y que trataremos ampliamente en el capítulo cuarto de este trabajo. La alteración de estas directrices por parte de algún artesano a la hora de elaborar los bonecos supondrían una vulneración de su “autenticidad”, ya que estas directrices tienen el consenso generalizado de la comunidad creadora y portadora del elemento patrimonial. Se habla de consenso generalizado debido a que en los diferentes expedientes generados las directrices son las mismas y, además,

porque en la elaboración de estas directrices los propios artesanos han participado de manera activa y fundamental. Retomaremos este tema más adelante.

Entre los artesanos de Estremoz encontramos dos visiones en ocasiones enfrentadas: una visión conservacionista y otra innovadora. Tanto en los expedientes de registro en el Inventario Nacional y de inscripción en la Lista Representativa de la UNESCO, como en los trabajos de Guerreiro (2018) o Matos (en Calado y Mão de Ferro, 2023), se hace una distinción entre artesanos/bonecos tradicionalistas y contemporáneos o de innovación. No creemos adecuada esta distinción, especialmente la de "tradicionalistas", por la connotación poca integradora y excluyente. Esta diferenciación puede inducir a pensar que los considerados "contemporáneos" y por tanto "no tradicionalistas", respetan menos o se alejan de la "tradición". No obstante, quizás es la interpretación que se hace de la tradición la que genera esta problemática<sup>108</sup>.

Los conservacionistas abogan por mantener las características técnicas, estéticas y temáticas consideradas tradicionales, mientras que los innovadores tienen una visión más flexible admitiendo cambios que consideran mejoran los bonecos, quizás persiguiendo las profundas satisfacciones que se encuentran en la búsqueda constante ([Csikszentmihalyi](#)<sup>109</sup>, 2002) de la perfección en la artesanía (Sennett, 2008; Korn, 2015). El tema de la perfección en la artesanía abarca una amplia gama de discusiones, desde la habilidad técnica y la maestría, hasta la filosofía y la estética detrás de la creación de los objetos, explorando la belleza inherente en la artesanía tradicional y la perfección encontrada en la simplicidad y la funcionalidad (Yanagi, 1989), más allá de la perfección técnica a través de una máquina y entendiendo que la perfección se manifiesta en la variabilidad y la habilidad del artesano (Pye, 1968).

Retomando la problemática entre la visión conservacionista e innovadora, afrontamos esta discusión bajo la premisa de que el patrimonio cultural es dinámico y para mantenerse vivo sufre procesos de adaptación a las formas de vida actual. La demanda de los compradores no se decanta por diseños tradicionales o por diseños contemporáneos. Lo

---

<sup>108</sup> Abordaremos este tema con más profundidad a lo largo de este trabajo.

<sup>109</sup> La teoría del "flujo" de Mihaly Csikszentmihalyi —un estado de completa inmersión y disfrute en el proceso— es relevante para entender cómo los artesanos buscan la perfección y la maestría en su trabajo.

contemporáneo no supe a lo tradicional, ni lo tradicional supe a lo innovador. Solía pensarse que la cerámica tradicional no era flexible a usos y diseños alternativos, pero no creemos que sea así; de hecho, los bonecos no nos ofrecen todas las posibilidades que tiene la cerámica, “la cerámica tiene una variedad infinita de formas, infinita de diseños” (Artesano, entrevista, 12 de junio de 2021).

Podemos decir que los Bonecos de Estremoz son una mezcla de tradición recuperada de modelos con varios siglos de antigüedad y otros ya creados en el siglo XX. Esta combinación es la que hoy es considerada por algunos artesanos como el núcleo de la tradición local. Por el contrario, se entiende como “modelos nuevos” todo lo que se aleja de los modelos tradicionales que algunos consideran como los únicos verdaderamente “fieles” a la tradición. Pero como hemos referido anteriormente, existen otras visiones al respecto menos reduccionistas. De hecho, no son pocos los artesanos que producen “modelos nuevos”. Estos son algunos ejemplos de estos modelos:



*Ilustración 22. De izquierda a derecha: Mujer haciendo “Churros”, Dentista, Celador y Médico*

Pero estos artesanos, también elaboran modelos tradicionales, aunque según los “tradicionalistas”, con un estilo que tampoco es tradicional debido a la excesiva “perfección” de las figuras.

Existe una discusión soterrada, no aireada al exterior, pero sí muy comentada dentro de la comunidad de los artesanos de bonecos. Es una crítica no constructiva entre ambos sectores, pero donde el núcleo que se autodefine tradicionalista y que se defiende así desde algunos sectores académicos, se muestra menos flexible en sus posiciones. Si bien

es cierto que existe consenso en cuanto a definir algunas piezas como tradicionales, donde aparece el problema es en los modelos nuevos, contemporáneos o innovadores. Se nota cierto regusto peyorativo a la hora de referirse al término “nuevo” desde el sector de los artesanos que “solo” elaboran modelos tradicionalistas. Dejan entrever que los modelos nuevos no son bonecos de Estremoz, que son otra cosa. Sin embargo, los artesanos que sí producen este tipo de figuras defienden que las innovaciones practicadas son perfectamente compatibles con la tradición. Bonecos de Estremoz es una marca<sup>110</sup>, no un tipo de bonecos en concreto ya catalogados e inventariados, por lo que tiene cabida cualquier figura que siga las normas de elaboración establecidas.

Pero no solo los modelos son objeto de debate en este punto. También lo es la “manera” de elaborarlos. Existen bonecos más toscos, con menos proporcionalidad entre los brazos y el tronco, entre las manos y el resto del cuerpo, con caras sin ninguna expresión y con ojos que son meros puntos negros en los rostros de las figuras. Por otra parte, también encontramos bonecos donde la expresividad de los rostros es palpable, la proporcionalidad de todas las partes es mucho más armoniosa y donde los detalles son más “artísticos”. Los más tradicionalistas defienden que los bonecos siempre han sido figuras con rostros sin ningún tipo de expresividad, manos poco definidas y en general, más sobrios. Otros, se refieren a las diferencias como un estilo distinto.

Otro aspecto importante que reseñar en cuanto a los “modelos nuevos” es conocer la razón por la cual se elaboran este tipo de bonecos. Se ha constatado en las entrevistas realizadas que la inmensa mayoría de estas figuras “nuevas” se realizan por encargos directos de los compradores por lo que podemos concluir que generalmente se “innova por encargo”. Asimismo, estos encargos requieren de una habilidad y un talento para su elaboración que no todo el mundo tiene. Como hemos dicho, son muy pocos los bonecos realizados atendiendo exclusivamente a la creatividad del artesano. No obstante, aquí mostramos un ejemplo de una figura realizada por Jorge da Conceição donde realiza una interpretación particular de una “Victoria Alada”:

---

<sup>110</sup> Marca de certificación registrada en A.Certifica. Desarrollaremos este tema en el capítulo cuarto.



*Ilustración 23. Victoria Alada*

Si desde 1935 los bonecos han ido evolucionando a partir de una mezcla de tradición recuperada de modelos con siglos de antigüedad y otros que se estaban creando a partir de estos, ¿cuál es la razón de que ahí, justo en ese momento, deba fijarse la percepción para considerar a un boneco “auténtico” o no? No es perjudicial para la tradición el hecho de establecer reglas no escritas, consuetudinarias, sobre qué es un boneco más tradicional o uno nuevo, pero sí es más espinoso cuando estas distinciones pretenden servir de premisa para establecer la frontera de valorar si estas figuras son o no son Bonecos de Estremoz. La normativa es clara y prístina al respecto, todas las figuras elaboradas según las reglas establecidas en el Cuaderno de Especificaciones elaborado por la Cámara Municipal de Estremoz o en el Manual de Certificación creado por A.Certifica que no desvirtúan la tradición, la técnica y la estética, deben ser consideradas Bonecos de Estremoz. En esta discusión, habría que poner de manifiesto algunas variables no tratadas hasta el momento, quizás algo subjetivas pero necesarias a la hora de intentar arrojar algo de luz sobre esta problemática. Las variables en cuestión serían la habilidad, la destreza, el gusto, el estilo. No podemos obviar, que no todas las personas que elaboran bonecos poseen el mismo talento para poder realizar rostros con mayor detalle o manos con los dedos y uñas bien definidos y proporcionados. Lo que se pide para que sea un boneco de Estremoz es que el artesano realice las figuras siguiendo las normas certificadas, con

independencia de que cada uno desarrolle su propio estilo y aporte su impronta y creatividad al boneco.

En este sentido, es importante aclarar que la protección ofrecida por herramientas de la propiedad intelectual como son las indicaciones geográficas<sup>111</sup>, permiten la innovación en los diseños, no así en la técnica. La producción técnica debe ajustarse a la norma, sin embargo, los diseños y las formas pueden modificarse según se desee:

La norma no es tan cerrada que digamos, hay talleres que sus diseños son totalmente contemporáneos, pero en nuestro caso los diseños son más bien tradicionales, pero la norma también nos permite utilizar cualquier tipo de diseños o formas (Artesano, entrevista, 8 de junio de 2021).

En definitiva, lo importante es distinguir entre técnica, estética y estilo:

Se dice que un Belén hecho con un determinado estilo al que podemos definir como más perfeccionista, no es tradicional. Pero el Belén es un conjunto de figuras tradicionales (Artesano, entrevista, 12 de junio de 2021).

Con la estética nos referimos a la percepción sensorial y la apreciación del arte y la belleza (Arnheim, 1985; [Merleau-Ponty](#), 2010) mientras que el estilo se refiere a las características distintivas y reconocibles que definen la forma en que un artista aborda su trabajo ([Villalpando](#), 2017).

Cuando hablamos de que un tipo de artesanía tiene una “estética propia”, nos referimos a las características visuales, sensoriales, formales y conceptuales que definen y distinguen la percepción y apreciación de ese tipo de artesanía en particular. La estética en este contexto se refiere a la apreciación de la belleza y al conjunto de elementos visuales y perceptivos que conforman la experiencia estética de esa artesanía específica. Cada forma de expresión artesanal puede tener elementos estilísticos únicos, materiales específicos, patrones recurrentes y principios estéticos que la distinguen de otras.

---

<sup>111</sup> Las indicaciones geográficas son herramientas de propiedad intelectual que tienen relación con los Bonecos de Estremoz y que serán desarrolladas en el capítulo 5.

La estética de la artesanía puede incluir aspectos como la elección de materiales, la atención al detalle, la combinación de colores, la forma, la textura y otros elementos visuales que contribuyen a la impresión general que la pieza produce en el observador. Cada tipo de artesanía puede tener características estéticas únicas que reflejan la cultura, la tradición y la creatividad de los artesanos involucrados. Por ejemplo, si consideramos la cerámica tradicional de Estremoz, la estética de estas piezas puede estar influenciada por la arcilla local disponible, las técnicas de modelado y decoración transmitidas a lo largo del tiempo, así como por motivos culturales y simbólicos específicos de esa comunidad.

Ilustraremos esta explicación a través de ocho bonecos de cuatro artesanos diferentes de distintas épocas y de la misma familia. Estas figuras, además, representan al “origen de la tradición”, es decir, son figuras de tipología devocional: cuatro “San Antonio” (uno de cada artesano) y cuatro “Nuestra señora de la Concepción” (también cada una de un artesano distinto). Las presentamos en dos filas con cuatro figuras cada una. En la primera fila, las dos primeras figuras, de izquierda a derecha, fueron elaboradas por Mariano da Conceição y las otras dos que le siguen las realizó su esposa Liberdade da Conceição. Ambas datan aproximadamente de la década de los años cuarenta del siglo pasado.



*Ilustración 24. De izquierda a derecha: San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Mariano da Conceição; San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Liberdade da Conceição*

En la fila que veremos a continuación, volvemos a representar dos figuras de San Antonio y dos de Nuestra señora de la Concepción. Las dos primeras de la izquierda realizadas por la hija de Mariano y Liberdade, María Luisa da Conceição, aproximadamente en los

años ochenta del siglo XX. Las dos de la derecha, elaboradas por el hijo de María Luisa (y nieto de Mariano y Liberdade) Jorge de Conceição, ya en el siglo XXI.



*Ilustración 25. De izquierda a derecha: San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Maria Luisa da Conceição; San Antonio y Nuestra señora de la Concepción, por Jorge da Conceição*

Entre las figuras de Mariano y Liberdade y las de su nieto Jorge, han transcurrido más de 80 años. La técnica empleada es la misma, la estética es la misma y lo que cambia es el estilo de cada artesano. Esto es importante resaltarlo, máxime cuando Jorge da Conceição está considerado como el principal exponente de esos artesanos “innovadores”. Sin embargo, podemos observar en esta secuencia temporal de una misma temática y de unos mismos modelos, que no tiene sentido hablar de tradicionalistas o no tradicionalistas. Todas esas figuras son Bonecos de Estremoz, por tanto, están elaboradas siguiendo una técnica artesanal tradicional. Desde una perspectiva emic, el término tradicionalista no parece contribuir, pues, de manera positiva a la salvaguardia del bien, no es integrador, no es aperturista y no casa con los valores del patrimonio cultural inmaterial.

### 3.3 Principales mercados

Son múltiples las vías de venta de los bonecos, aunque actualmente la principal es internet, especialmente a través de Facebook. La mayoría tienen perfiles en esta red social donde exponen y publicitan sus obras. Muchos de los encargos que reciben son bajo pedido y están destinados a coleccionistas, tiendas de artesanía o turistas que estuvieron en las tiendas y que no se decidieron a comprar en ese momento. Aunque podemos pensar

que en el ámbito turístico es una práctica habitual que quienes visitan Estremoz se lleven alguna pieza a sus lugares de origen como recuerdo simbólico de un arte identitario asociado a esta zona geográfica, la mayoría coincide en que lo que compran los turistas en las tiendas es testimonial y no representa una parte importante de las ventas.

Otra fuente de ventas es la de tener piezas a consignación en tiendas especializadas en artesanía tradicional de todo el país, es decir, se establecen acuerdos con los propietarios para depositar allí sus figuras y, si se venden, cada uno se queda con la parte del dinero acordada o directamente las tiendas compran los bonecos a los artesanos y posteriormente la venden por un precio mayor. Asimismo, venden en Ferias de Artesanía, siendo las principales a las que acuden las Estremoz, Vila do Conde, Coimbra y la Feria Internacional de Artesanía (Lisboa). En cuanto a la función que los compradores otorgan a los bonecos que adquieren, la gran mayoría es decorativa y simbólica; incluso piezas más devocionales como el "Belén", son hoy más una figura que decora la casa durante la época navideña que una evocación de carácter devocional. Las figuras actualmente más vendidas por los barristas, según información de los propios artesanos, son Amor Ciego, Primavera, Nuestra Señora da Conceição, Santo António y el Belén (en sus diversos tipos). Puede que la razón de que esto sea así es que estos son los bonecos que los clientes consideran más representativos y atractivos de la tradición de Estremoz, aunque también podría ser que los artesanos ofrezcan ese modelo de bonecos porque su producción "sea más sencilla, "más rentable" (Artesano, entrevista, 15 de junio de 2021) o "por gustos personales propios" (Artesano, entrevista, 12 de junio de 2021). En cuanto a la frecuencia, la producción se desarrolla de forma regular durante todo el año, intensificándose en el periodo previo a Navidad, cuando hay mayor demanda por parte del mercado.

## CAPÍTULO 4. ARTESANOS DE LA TRADICIÓN

### 4.1 Historia de la tradición

Para establecer el origen de los Bonecos de Estremoz se entremezclan creencias con los exiguos referentes históricos existentes debido a la ausencia de fuentes y datos históricos suficientes para determinar su inicio de manera precisa. Su condición de “expresión popular” no le otorgaba en la época un estatus lo bastante importante como para que su existencia se documentara en los registros historiográficos. Autores como David (1945), Chaves (1916) o Abelho (1936), sitúan sus orígenes en el siglo XVII, pero parece que las primeras referencias que se conocen son de principios del siglo XVIII (Guerreiro, 2018; Matos, 2018). Lo cierto es que, durante los más de tres siglos transcurridos hasta hoy día, los bonecos<sup>112</sup> se han convertido en parte importante de la identidad cultural del municipio de Estremoz. No en vano, la tradición alfarera forma parte de la identidad cultural estremocense hasta el punto de que autores como Vieira y Silva señalan que “el 17,30% de los alfareros alentejanos son de Estremoz<sup>113</sup>” (Vieira y Silva, 2015, p. 946).

Previamente a la aparición de los bonecos, los barros de Estremoz<sup>114</sup> alcanzaron un importante prestigio. Su pieza más conocida era el “bucarinho<sup>115</sup>”, un recipiente de cerámica muy fina realizada con arcillas suaves a las que se añadían especias y perfumes antes de su moldeado y horneado, por lo que era muy apreciado por las damas europeas debido a la frescura y el sabor que proporcionaba al agua. Como curiosidad, en el famoso cuadro “Las Meninas” de Diego Velázquez, una de las meninas ofrece un bucarinho a la princesa Margarita de Austria<sup>116</sup>; algunas informaciones indican que se trata de una pieza de cerámica de Talavera (México)<sup>117</sup>, algo que no se ha podido corroborar. Parece más

---

<sup>112</sup> La palabra “boneco” significa muñeca o muñeco en portugués. Otra acepción de este término es marioneta.

<sup>113</sup> Este dato demuestra que la tradición del barro es importante en Estremoz puesto que el municipio entero (con sus nueve freguesías) tiene unos 13.683 habitantes, lo que representa solamente el 1,94% de la población total del Alentejo (705.478 habitantes).

<sup>114</sup> Con barros de Estremoz nos referimos al a actividad alfarera del barro, no a la elaboración de bonecos.

<sup>115</sup> Búcaro

<sup>116</sup> <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/InventarioNacional/DetailheFicha/404?dirPesq=1>

<sup>117</sup> <https://www.20minutos.es/noticia/4483231/0/misteriosa-pieza-ceramica-sentido-oculto-las-meninas/>

sensato pensar que el bucarinho fuera elaborado en Estremoz, mucho más cercano en lo que a distancia se refiere y con unas características muy similares a los de Talavera. Teniendo en cuenta que el cuadro de Velázquez es del año 1656 y dando por buena esta teoría, tendríamos una fecha que nos indicaría que a mediados del siglo XVII ya existía una artesanía ciertamente apreciada en Estremoz.

Es cierto que no se conoce con precisión cuando se empezaron a elaborar los bonecos, pero su fecha exacta tampoco es demasiado importante para nuestra investigación<sup>118</sup>. Nos hemos centrado más en conocer el porqué y el cómo de la aparición de esta tradición. Según algunos investigadores, el comienzo de la elaboración de bonecos de barro surge de una "clara necesidad de las almas" (Guerreiro, 2018, p. 20), por lo que su producción estaba muy vinculada a la imaginería devocional. Durante el siglo XVII-XVIII se puso de moda en Portugal disponer de imágenes de santos y santas cristianas en las casas. Eran tallas hechas de madera, por profesionales de escuelas de reconocido prestigio, especialmente de la Escuela de Mafra, y su coste era bastante elevado, por lo que esta práctica "doméstica"<sup>119</sup> (Sennett, 2008; [Rice](#), 2015) de adquirir figuras devocionales estaba restringida a las élites más pudientes. Esta circunstancia pudo suponer que las personas con menos recursos económicos encontraran la forma de tener imágenes sagradas en sus casas a las que poder rendir devoción y pedir protección<sup>120</sup>; figuras con un coste más asequible realizadas por personas no profesionales, que no fueran artistas reconocidos, y con materiales menos costosos. En el entorno de Estremoz, el barro era una materia prima abundante, barata, disponible y, además, "fácil"<sup>121</sup> de modelar. Fueron las mujeres locales (Guerreiro, 2018) quienes tomaron la iniciativa de elaborar figuras religiosas, especialmente de las dos imágenes más veneradas y con mayor presencia devocional en Estremoz: Nuestra Señora da Conceição y San António.

Evocando la idea de "la invención de la tradición" que Hobsbawn y Ranger difundieron en su famoso libro del mismo nombre, Guerreiro (2018) nos ofrece una hipótesis sobre el

---

<sup>118</sup> No obstante, en 1718 y en 1726 ya existe bibliografía que hace referencia a los bonecos. (Guerreiro, 2018, p. 19).

<sup>119</sup> Númerosos estudios tratan el carácter doméstico de la artesanía desde la prehistoria (Gibson, 1997).

<sup>120</sup> Desarrollaremos esta idea a continuación.

<sup>121</sup> Con "fácil" queremos decir que es sencillo "jugar" con él y empezar a practicar. Se puede hacer solo con las manos, sin ningún tipo de herramienta.

nacimiento-invencción de la tradición boniqueira<sup>122</sup>. Guerreiro presupone que, en una tierra donde abundaba el barro y donde la tradición alfarera venía de antiguo, una mujer acostumbrada a trabajar el barro se atrevió a modelar por primera vez una santa de su devoción particular que probablemente hubiera visto en forma de talla de madera en alguna casa y, en ese momento, nace la tradición. Aunque no sea posible de contrastar, lo propuesto por Guerreiro no debe alejarse mucho de una realidad que posiblemente sucedió durante los estertores del siglo XVI o el comienzo del XVII. No obstante, la hipótesis del origen de la tradición a causa del “deseo” de tener figuras que habían visto en “casas adineradas” no nos parece lo suficientemente sólida como para establecer que de ese “deseo” surja la tradición. Complementando esta idea, creemos que existiría algún tipo de práctica ritual basada en la “magia imitativa<sup>123</sup>” (Frazer, 1922) que opera bajo la creencia de que las imágenes actúan sobre personas o cosas otorgando, por ejemplo, protección. Estos bonecos seguramente tenían para sus dueños una función protectora que hacía que cada persona deseara tener en su casa y en la de sus personas queridas, una figura a la que “venerar” y pedir protección. Esta condición “finalista<sup>124</sup>” de protección provocaría que se hicieran en mayor volumen porque muchas personas querrían tener una o varias figuritas en sus casas.

Conocemos la existencia de estas "boniqueiras" desde 1770<sup>125</sup>, mujeres que modelaban figuras de barro, pero sin que ello estuviese reconocido como oficio. Estas mujeres, seguramente sin ningún tipo de formación reglada, transmitirían el conocimiento a través de la relación maestra-aprendiz y la experiencia personal por observación ([Carvalho, 2014](#)).

---

<sup>122</sup> Boniqueira /o, es uno de los nombres que se dan en portugués a las personas encargadas de la elaboración de los bonecos. También se les llama “barristas”.

<sup>123</sup> Claude Lévi-Strauss, en "Lo crudo y lo cocido" (1964), también aborda el concepto de magia imitativa desde un enfoque estructuralista, destacando su papel en la estructuración del pensamiento mítico y ritual en diversas sociedades. Lévi-Strauss argumenta que la magia actúa como un lenguaje que establece una relación simbólica entre el hombre y el mundo natural, donde la imitación es una forma de comunicación no verbal que pretende influir en el curso de los acontecimientos naturales o sociales.

<sup>124</sup> La condición finalista del Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) se refiere a su orientación hacia un objetivo o fin particular. En la obra " Intangible heritage " editado por Smith y Akagawa (2009), se ofrece una perspectiva amplia sobre cómo el PCI puede ser utilizado para promover objetivos finales como la cohesión social, la revitalización cultural y el desarrollo comunitario.

<sup>125</sup> En “1770 incluso hay un acta del Concilio que menciona la existencia de boniqueiras que modelan figuras y aretes de barro. (Guerreiro, 2018, p. 19).

No tenemos conocimiento de otras referencias escritas hasta llegado el siglo XX en el que encontramos el primer documento que explícitamente nombra y describe los bonecos de Estremoz. Se trata de un artículo escrito por Sebastião Pessanha en la revista Terra Portuguesa en una edición del año 1916. El autor, un aristócrata portugués nacido a finales del siglo XIX, era etnógrafo y crítico de arte, de ahí su acercamiento a al figurado de barro de Estremoz. En el texto al que hacemos referencia, Pessanha describe como la señora Gertrudes Rosa Marques modelaba bonecos rudimentarios para mandarlos a las ferias regionales, y también refiere que “la producción la realizaba en la fábrica Alfacinha” (Pessanha 1916, p. 106). El mismo autor también hace referencia a que en Extremoz existió sin duda una escuela de cerámica de escultura en barro que tuvo su periodo más floreciente en el siglo XV y cuyas huellas han llegado hasta nuestros días. Prueba de la existencia de esta escuela son “algunas esculturas en el Museo Arqueológico y Etnográfico de Elvas, un gallardo Creado da Casa Real, adquirido en Borba, donde aún se conserva un amplio y completo presepio de Extremoz, que es sin duda uno de los mejores de todo el Alentejo<sup>126</sup>” (Pessanha, 1916, p. 105),

A mediados del siglo XVIII comienza, lo que Guerreiro denomina, el “Periodo Dorado” del figurado en barro de Estremoz (1750-1807) (Guerreiro, 2018, p. 21). Justifica esta denominación por la gran revolución que supone en la tradición el incremento de los temas de creación de figuras. Debido al aumento del gusto de los portugueses no solo por los santos, sino también por los belenes hechos de madera de la Escuela de Mafra durante este periodo, las artesanas estremocenses comienzan a copiar las figuras de los belenes además de las de los santos. Este paso es muy importante y va más allá de la mera copia, supone una verdadera “explosión” en lo que a la variedad temática del figurado se refiere, puesto que son muy diversas las necesidades en cuanto a componer escenas en torno al Nacimiento de Cristo. La tradición comienza a adquirir, en estos momentos, características profanas a la vez que sagradas y se facilita este paso por la mayor facilidad de desacralizar una pieza de un belén que una de un santo. Se empiezan a modelar animales, estructuras arquitectónicas como establos y fuentes, escenas bíblicas como la Adoración de los Reyes Magos, y un vasto repertorio que mezclan escenas típicas de los

---

<sup>126</sup> Visitamos y nos comunicamos con el Museo de Elvas y aunque nos ha atendido muy amablemente y se han puesto siempre a nuestra disposición, no hemos podido localizar esta figura.

belenes y cotidianas del mundo al que tienen acceso las mujeres que realizaban las figuras. Algunos ejemplos son el "Pastor comiendo", el "Pastor durmiendo", la "Mujer con las gallinas" o el "Pastor con el cabrito a cuestras", entre otros.

Hoy en día estas figuras tienen "personalidad" propia y es frecuente encontrarlas desvinculadas del belén. Estos belenes de Mafra, vistos por las clases populares en conventos y casas de familias nobles y burguesas adineradas, pronto se adaptaron a la cosmovisión popular de las barristas de Estremoz. Fueron ellas las quienes adaptaron las figuras a la realidad cotidiana que observaban en sus quehaceres diarios, por tanto, se puede entender que existió un "predominio de figuras de inspiración local/regional" (Guerreiro, 2018, p. 22).

Tras este periodo de esplendor, la tradición entra en un periodo de decadencia entre 1807 a 1935 (Guerreiro, 2018, p. 25), que se justifica por un periodo político convulso en Portugal y por la aparición de las consecuencias derivadas de la Revolución Industrial. El tejido empresarial formado por pequeños talleres de alfarería entra en decadencia al tener que enfrentarse a grandes fábricas que realizan utensilios de barro apoyados en maquinaria más moderna. La elaboración de los bonecos no estaba asentada como profesión y dependía en gran medida del tiempo que cada barrista quisiera o pudiera dedicar a su producción; además, como no podía ser de otra forma, estaba íntimamente relacionada con estos talleres alfareros que empezaron a tener problemas de continuidad. A todo ello se une un aumento considerable del precio de extracción de la arcilla que dificulta aún más la situación.

En este mismo siglo XIX, los hombres empezaron a inmiscuirse en el arte, según una bonequeira que confirmó a Sebastião Pessanha que había aprendido el arte a través de su marido a principios del siglo XX (Matos, 2013). Así, la elaboración de los bonecos pasa de ser una práctica eminentemente femenina para generalizarse también entre los hombres. Pero no es el único cambio que se produce. La evidencia de las figuras que han perdurado hasta nuestros días muestra que durante el siglo XIX también se produjo un proceso de simplificación de modelos y se observa que las habilidades artísticas y técnicas de los barristas era menor (Guerreiro, 2012a). Estos cambios refuerzan nuestra teoría sobre la disminución de la demanda de bonecos y el fuerte declive sufrido por la actividad

en el primer cuarto del siglo XX, existiendo un breve período de tiempo en el que ni siquiera se modelaron figuras que abarca desde 1920 hasta 1934. Como refiere Guerreiro, “las familias Marques y Estopas ya habían dejado de modelar y la tradición estaba “muerta” ([Municipio de Estremoz](#), 2018, p. 7).

Debido a las características descritas de la actividad: poco reconocida, realizada por mujeres, etc., no es hasta bien entrado el s. XX cuando comienza a desarrollarse un interés por conocer la historia de la tradición. Desarrollaremos este proceso delimitándolo en las distintas “fases” propuestas por Guerreiro en diferentes trabajos de investigación<sup>127</sup>.

La primera fase abarca los primeros trabajos importantes sobre el Figurado de Estremoz, realizados por los referidos etnógrafos Sebastião Pessanha (1916) y Luís Chaves (1916). Luís Chaves<sup>128</sup> destaca por sus prolíficas aportaciones. El hecho de estar realizadas con anterioridad a la reinvenición de la tradición en 1935 las dota de una especial significación. Chaves registró en 1925 como Gertrudes Rosa Marques, la “última” artesana que conocía la tradición pintaba y barnizaba sus bonecos:

Los colores son los mismos, siempre. Sólo la forma es más tosca. Se utilizan negro, lila, rojo, azul, verde, amarillo y blanco. El cabello sigue siendo normalmente rojo, color vino, como las figuras antiguas, ojos negros, carne blanca, mejillas rojas, rasgos fijados con pintura, rostros coloreados dispuestos en círculos; las mujeres con flores en el pelo o con pañuelos apretados detrás, luciendo grandes volantes y buenos encajes de rico lujo. Estas figuras se diferencian de las antiguas: están recubiertas de barniz esmaltado, excepto los animales cuando se quiere dejar la impresión de lana, que por lo demás son lisas como la ropa de las figuras, todo pulido con barniz. Las figuras más modernas también difieren en tamaño. Mientras que los antiguos tienen en promedio 0m.17 de altura, los actuales generalmente no superan los 0m.12 a 0m.13.

---

<sup>127</sup> Guerreiro indica que existen tres periodos: dorado (1750-1807), decadencia (1807-1935) y resurgimiento (1935-1912). Nosotros consideramos que el periodo de resurgimiento y mantenimiento es el que está vigente. Además, el autor estima que en el periodo de resurgimiento existen tres fases: primera (1916-1925), a la que nosotros denominamos “prefase”, segunda (1935-1975) y tercera (1990-2014). No está demasiado clara la división de los años ni la elección de esos intervalos tan concretos, pero sí utilizaremos la subdivisión para estructurar la explicación, aunque adaptándolas a nuestros criterios.

<sup>128</sup> . Las más relevantes fueron las siguientes: Chaves 1916, 1917, 1925 y 1933 (en bibliografía).

El proceso sigue siendo el mismo; pinturas diluidas en aceite, y aplicadas sobre la muñeca ya cocida, poniendo barniz encima, apenas se seque; colores brillantes; figuras colocadas sobre placas de barro, pintadas, rectangulares (Chaves, en Guerreiro, 2018, p. 105-106).

Después de que la producción comenzó a disminuir a finales del siglo XIX, cuando sólo dos familias de barristas aún estaban activas (las familias Estopa y Marques), la tradición vuelve a tomar fuerzas renovadas en 1935 gracias al escultor José Maria Sá Lemos (1892-1971), director de la Escuela Industrial António Augusto Gonçalves de Estremoz. Sá Lemos obtiene en préstamo aproximadamente una docena de bonecos (Abelho, 1955) y convence a la artesana Ti Ana das Peles, que según Guerreiro (2018) sólo sabía modelar "silbatos", para que enseñase lo que sabía del arte y participase en el proceso de "resucitar" las figuras que nadie había modelado desde la década anterior. Esto puede ser una licencia histórica basada probablemente en los propios escritos de Abelho, donde cuenta que Sá Lemos convenció a Ti Ana das Peles que "en su juventud, había visto con arcilla dar las más variadas formas a los bonecos y ella misma incluso hizo los famosos gallos, palomas y cestas de huevos, cuyos silbatos sonaban en las peregrinaciones". (Abelho, 1955, p. 11). No parece probable que una mujer que se dedicaba a trabajar con el barro solamente supiera modelar silbatos.



*Ilustración 26. Reyes magos realizados por Ana das Peles<sup>129</sup>*

Nosotros introducimos una nueva teoría al respecto de este tema. Si bien es cierto que desde la muerte de Gertrudes Rosa Marques parece ser que no se elabora ningún boneco y que tras la "recuperación" de la tradición en 1935 no aparece en escena ninguna persona

<sup>129</sup> No son muchos los bonecos que han llegado hasta nuestros días de Ana das Peles. Estos pertenecen a una colección particular.

junto a Ana das Peles que se sumase a producir figuras, nos parece que, realmente, la tradición no estaba “muerta”, es decir, nunca llegó a desaparecer del todo. Desde la disminución de la producción a finales del siglo XIX hasta el intento de recuperación desarrollado por Sá Lemos en 1935 son máximo 50 años los transcurridos. Además, el mismo Guerreiro afirma que existe “un breve periodo en el que no se moldearon figuras (1921 hasta 1934)” (Guerreiro, 2018, p. 30), por lo que esa cantidad de años quedaría reducida a poco más de diez. El hecho de no encontrar, hasta ahora, bonecos realizados durante esos años, no quiere decir necesariamente que no se hicieran<sup>130</sup>, y el hecho de que no encontremos a nadie que se sumase a Ana das Peles para realizar figuras puede ser debido a muy diferentes motivos. Esta actividad no era “principal” ni “rentable” en ese momento, y el tiempo transcurrido podría haber significado, más que un olvido, una pérdida de interés por las personas que conocían el saber pero que no tenían tiempo ni interés en contribuir a la “causa” de Sá Lemos. Además, probablemente las personas conocedoras de las técnicas también realizarían trabajos de “mantenimiento”, es decir, reparaciones de bonecos que se hubieran deteriorado por golpes, caídas, o que hubieran perdido vivacidad en la policromía. Seguramente estos bonecos deteriorados serían reparados por las mismas personas que tenían el conocimiento para elaborarlos, por lo que en cierta medida se mantenían los saberes sobre esta técnica artesanal. Una de las razones de esta disminución en la producción podría ser la disminución de la demanda, ya que el mercado estaba saturado o decayó el gusto<sup>131</sup> por poseer bonecos. Aunque esa demanda hubiese disminuido de forma drástica, posiblemente por saturación debido a que el nicho de mercado no era demasiado grande en ese momento, las personas que sabían elaborar los bonecos no desaparecieron, “solamente” dejaron de producirlos de manera habitual. Es probable que se siguieran modelando figuras de manera más residual en el ámbito doméstico y seguramente la transmisión quedaría relegada a procesos de enculturación, es decir, una transmisión entre miembros de una misma unidad familiar. Durante todo este tiempo, no hay indicios de que existiese un verdadero mercado de

---

<sup>130</sup> Como trataremos más adelante, no era común marcar los bonecos con el nombre del autor y mucho menos con la fecha de elaboración, por lo que no es sencillo determinar si se hicieron figuras durante ese periodo.

<sup>131</sup> El sentido social del gusto de Bourdieu.

bonecos. Al hablar de demanda y mercado, nos referimos a una muy pequeña escala, pero era esa "escala" la que sostenía la producción.

Otra posible causa, que no tiene por qué sustituir a la ya expuesta, de hecho, complementa nuestra hipótesis, es que el estilo era "demasiado tosco" (Artesano, entrevista, 29 de julio de 2022) y los coleccionistas y los consumidores en general no los querían porque simplemente no les gustaban. Una de las cosas importantes que hace Mariano da Conceição cuando "recupera" la tradición es "buscar un estilo más artístico" (Artesano, entrevista, 29 de julio de 2022).

Hemos tenido en cuenta otras variables, como el cambio de gusto hacia otro tipo de figuras de materiales distintos o incluso de temáticas diferentes. Pero no creemos probables estas hipótesis por varios motivos. No se han encontrado indicios en la literatura de una pérdida de devoción en la zona durante la época en cuestión y tampoco se ha podido documentar la aparición de otros tipos de artesanías que sustituyeran o desplazaran a los bonecos relegándolos al ostracismo. Por tanto, la saturación del mercado y el consiguiente abandono por parte de los productores al no ser rentable o, simplemente, al no existir demanda nos parece la opción más plausible para la decadencia sufrida por la técnica artesanal durante casi medio siglo.

Tras estos años "oscuros" para los bonecos, parece que Sá Lemos ve en Ti Ana das Peles la oportunidad de volver a dotar de popularidad a una tradición no muerta ni desaparecida pero sí relegada al olvido. No solo es importante que Ti Ana das Peles volviera a la actividad artesana, sino que, para su retorno, requiriera ayudas, entre otras, el apoyo de aprendices a los que necesariamente transmitir sus conocimientos; estos se convertirán en sus discípulos (David, 1945). Abelho describe como se desarrolló este proceso:

Ayuda de aquí, ayuda de allá, mientras perdía el miedo, vencía las dificultades, y sus manos, con dedos alargados y elegantes, moldeaban hábilmente la arcilla, que pellizcaba en cantidades ajustadas. Para un brazo bastan dos pellizcos. Se coloca entre las manos abiertas, que se frotan con cuidado, haciendo una torsión en la que, en un extremo, se graba, con la herramienta del palo, cuatro ranuras, que representan la mano.

Es curiosa la forma de vestir de los muñecos. Su ropa está confeccionada como si fueran mortales. Con una pala pequeña, como las que se usan para alisar la mantequilla, se bate la arcilla, se aplana, hasta formar una placa delgada de la que cortan la falda, que se lleva sobre la cabeza, se sujeta al cinturón y se hacen volantes. La muñeca nace desnuda en la serie.

Sobre el tablero del regazo, que sirve de mesa de trabajo, se enrolla el barro y se corta en cinco trozos iguales, donde se pegan, de dos en dos, las diez patas previamente preparadas. Y ahí quedan los baúles, con sus respectivos miembros inferiores, esperando el arreglo de las cabezas y brazos y más de los vestidos. (Abelho en Guerreiro, 2018, p. 106-107)

En una segunda fase (1935-1975) el director de la escuela obtuvo la valiosa ayuda del maestro alfarero Mariano da Conceição<sup>132</sup>, pieza clave en todo el proceso de revalorización de la tradición. Jorge da Conceição, nos cuenta como su abuelo innova y añade temas nuevos a la tradición. Es en este periodo donde aparece una innovación muy significativa que es uno de los emblemas de los Bonecos de Estremoz en la actualidad:

[...]la gran innovación del “Belén de Altar” (década de 1940, siglo XX). Combinando la tradición de los “Tronos de San Antonio” de las fiestas populares con la tradición pesebrista, se creó una pieza totalmente nueva, de estética popular [...] Se trata de una composición en forma de altar, una estructura de tres escalones, donde en el primer escalón están los “Pastores Ofrendadores”, en el segundo la “Sagrada Familia” con el “Niño Jesús” acostado en un pesebre, y en el tercero están los “Reyes Magos (Guerreiro, 2018, p. 30).

Es a partir de este periodo, cimentado en el “empuje” de Mariano da Conceição, Sá Lemos y Luis Chaves, cuando se empiezan a promover la participación en las y exposiciones ferias nacionales e internacionales, destacando las siguientes:

---

<sup>132</sup> Abuelo materno de Jorge da Conceição, uno de los artesanos actuales que, además, ha sido entrevistado por nosotros en numerosas ocasiones durante el trabajo de campo.

“Quincena de Arte Popular Português” en Ginebra (Galeria Moos, 1935), en la “Exposición de Arte Popular Português” (Lisboa - 1936), en la “Exposición Internacional de París” – Pabellón Português (1937) y finalmente en la “Exposición Mundial Portuguesa” (1940) (Guerreiro, 2018, p. 31).

La presencia en estas exposiciones sirvió de lanzadera definitiva para la difusión de los Bonecos de Estremoz a nivel nacional e internacional, especialmente la Exposición de Lisboa de 1936. Esta exposición permitió acceder a los bonecos a un público general más amplio y heterogéneo. Es también en esta exposición donde Mariano da Conceição y su esposa Liberdade da Conceição se dan a conocer en Portugal ganando protagonismo y prestigio, hechos que le ayudan en la decisión de dedicarse al figurado, según el testimonio de Jorge da Conceição y de Hugo Guerreiro.

Las ferias se convierten en un eje prioritario en lo que a la venta de bonecos se refiere. Celestino David escribe en 1943:

Los bonecos de Estremoz eran muy solicitados en las ferias, y fue con este motivo que en una época en la que el celuloide, el cartón y el estaño no tenían la ventaja atractiva de la perfección, que había sido desplazada por la feroz atracción que los niños sentían por la variedad de vivos colores con que se pintaban los bonecos de arcilla. Así llegó la decadencia, ahora ausencia, de las muñecas Estremoz- de trapo.” (David 1943, p. 15).

Las ferias desempeñan un papel crucial durante la segunda mitad del s. XX en la venta de bonecos y en la promoción de los barristas. La consagración de artesanos como José Moreira y Liberdade da Conceição, se logró en gran medida en ferias y mercados donde la artesanía popular era una de las actividades más destacadas y reconocidas por las personas asistentes a estos eventos.

Empiezan a aparecer en escena nuevos artesanos que dinamizan y revitalizan la tradición<sup>133</sup>. Desde este momento, prolifera la presencia de artesanos de Estremoz en ferias donde tienen la oportunidad de vender y dar a conocer las figuras.

La tercera fase o fase actual, se inicia con la publicación en 1990 de la obra de “Joaquim Vermelho, titulada “Barros de Estremoz”” (Guerreiro, 2018, p. 17). En ella, se aborda la historia de los bonecos y de los artesanos y se describe la técnica, buscando los orígenes de los diferentes modelos que componen la tradición. Vermelho fue director del Museo Municipal de Estremoz y ha sido uno de los grandes impulsores del boneco.

En las últimas dos décadas, desde el Museo Municipal se pusieron en marcha diferentes procesos de investigación que han dado lugar a diferentes conferencias, exposiciones y artículos publicados, donde adquiere especial protagonismo la figura de Hugo Guerreiro, gran artífice de la dinamización y la posterior inscripción en la Lista Representativa UNESCO, como se comprobará más adelante. En estas obras, Guerreiro afronta la problemática de la autoría nominal de las figuras, proporciona herramientas que ayudan a la identificación de las figuras y también aporta datos de gran relevancia, como el hecho de que los bonecos en los primeros siglos de existencia fueron esencialmente obra de mujeres artesanas. Deseamos también destacar en este apartado las obras de Hernâni Matos<sup>134</sup>, debido a la actividad desarrollada y al gran conocimiento que atesora sobre la tradición.

Hasta ahora, se ha “contado” la historia de la tradición de esta técnica artesanal. Actualmente, nos encontramos “aún” en la tercera fase a la que se refiere Guerreiro y es en la que se centrará el resto del trabajo a partir del capítulo 5, especialmente en el periodo comprendido entre el año 2012 y principios del 2024.

---

<sup>133</sup> En el Anexo número 1 de este trabajo se puede consultar información sobre todos los artesanos que se han tenido en cuenta para la investigación y en el siguiente capítulo, el 4.2, se ha realizado una genealogía que ofrece información muy interesante y reveladora sobre el proceso de la transmisión del conocimiento.

<sup>134</sup> Este autor y coleccionista de bonecos, tiene un blog: <http://dotempodaoutrasenhora.blogspot.pt> con información interesante para la construcción de la historia de la tradición.

## 4.2 Transmisión del conocimiento

La transmisión del conocimiento en la elaboración de los Bonecos de Estremoz es un proceso profundamente arraigado en la tradición oral y en la práctica. Los artesanos, a menudo miembros de familias con largas tradiciones en el oficio<sup>135</sup>, transmiten sus habilidades y técnicas a través de la observación, la práctica directa, la enseñanza informal y más recientemente también mediante la enseñanza formal<sup>136</sup>. Este tipo de transmisión se basa en una interacción directa entre maestros y aprendices no solo a través de palabras, sino también a través de gestos, expresiones y demostraciones prácticas. En su obra sobre los "Usos del patrimonio", [Smith](#) (2006) señala que el proceso de transmisión se caracteriza por ser contextual, participativo y dinámico. En el caso de los Bonecos de Estremoz, este enfoque participativo se refleja en la estrecha relación entre maestros y aprendices, donde el aprendizaje se produce de manera activa y experiencial, en lugar de ser simplemente transmitido de forma pasiva. En palabras de [Bruner](#) (1997), la transmisión del conocimiento no solo implica la transferencia de habilidades técnicas, sino que también tiene un componente narrativo y simbólico que conecta a las personas con su pasado y les ayuda a construir una identidad cultural compartida. Esta dimensión narrativa va asociada a las historias y leyendas de cada figura, transmitidas de generación en generación junto con las habilidades técnicas necesarias para su creación.

En todo este proceso hay que destacar el papel protagonista de las mujeres. No es intrascendente el hecho de que las primeras figuras elaboradas en Estremoz, posteriormente denominadas Bonecos, no fueran realizadas por los famosos alfareros de Estremoz, sino que la gran mayoría de "ellos" eran "ellas"; mujeres<sup>137</sup> que no tenían considerada su actividad como de pleno derecho ni mucho menos eran reconocidas como artesanas (Guerreiro, 2011, p. 76). Vinculados a la arcilla de Estremoz, existían oficios propios distintos al de boniqueiras, como alfareros de barro fino o alfareros de barro

---

<sup>135</sup> Como la familia Alfacinha. Veremos una genealogía de esta familia más adelante.

<sup>136</sup> Reseñar la importancia del I Curso de Técnicas de Producción de Bonecos de Estremoz celebrado en 2019. Hablaremos de él más detalladamente en el capítulo quinto del trabajo.

<sup>137</sup> "Ata da sessão de 31 de Outubro de 1770, in Livro de Atas das Sessões da Câmara Municipal de Estremoz, 01 de Abril de 1769 a 10 de Março de 1773, fl 86. B/A-40." ([Município de Estremoz](#), 2016, p.20)

tosco<sup>138</sup>, profesiones desempeñadas por hombres a los que muy probablemente ayudaban mujeres, especialmente en lo referido a las tareas de decoración y acabados de las piezas.

Un tema que nos parece importante y en el que coincidimos con las investigaciones de Guerreiro, es que cuando se “inventa” la tradición, son solo mujeres las que realizan las piezas. Esta situación se prolonga durante siglos. Las “manos” de los hombres no comienzan a aparecer, de manera lenta y gradual sobre las piezas, hasta la década de los 40 del siglo pasado cuando empiezan a tener una mayor relevancia. Cuando se “reinventa” la tradición en 1935 (Guerreiro, 2018, p. 31), vuelve a ser una mujer la que elabora esos “primeros” bonecos. Estos procesos implican que el origen de la tradición, o de las “tradiciones<sup>139</sup>”, ha estado profundamente marcado por el saber hacer de las mujeres, por su cosmovisión del mundo y por la manera de entender cómo debían ser las figuras. No pretendemos decir que esto sea mejor ni peor, ni tampoco sabemos si habría sido distinto si hubiesen sido los hombres los que hubieran iniciado la tradición, pero sí es evidente que fueron mujeres y así queremos resaltarlo. Ellas imitaban las tallas de madera de temática religiosa, la naturaleza y la sociedad que les rodeaba, ejerciendo de transmisoras del conocimiento al que dieron vida dentro de un ámbito de elaboración fundamentalmente doméstico. Actualmente, sin embargo, las figuras son modeladas indistintamente por hombres y mujeres y la transmisión del conocimiento ha saltado de las casas a otros ámbitos, como los talleres o la educación formal e informal.

Las mujeres, como se ha podido comprobar a lo largo de este capítulo, tuvieron y tienen, si atendemos a los nuevos certificados de producción de bonecos de Estremoz, un papel protagonista en el proceso de salvaguardia de este elemento patrimonial. De las trece personas que hay certificadas actualmente, siete de ellas son mujeres. El protagonismo simbólico de la mujer en el artesanado de bonecos de Estremoz es fundamental a la hora de entender la construcción de la tradición a raíz de lo sucedido en 1935. Si Ana das Peles desarrolló un estilo propio, si tomó características de todos los desconocidos artistas a los que copió o si, por el contrario, ella ya sabía modelar bonecos, no es relevante. Lo

---

<sup>138</sup> Livro das Tarhas dos Ofícios \de Estremoz/, 1675-1732 ([Município de Estremoz](#), 2016, p.20)

<sup>139</sup> Tradiciones considerando que la tradición se reinventa en 1935.

importante es que ella sentó las bases de la estética de los bonecos que se iban a modelar en el próximo siglo.

Por tanto, el papel de la mujer en la creación, mantenimiento y transmisión del conocimiento ha sido fundamental, reflejando lo que autores como [Abu-Lughod](#) (1990) han explorado sobre la importancia de las narrativas femeninas en la cultura. En la historia del arte y las artesanías, las mujeres han sido frecuentemente las custodias de técnicas y tradiciones (Parker, 2010) y en el caso de los Bonecos de Estremoz, las artesanas no solo han aportado a la producción de estas figuras, sino que han sido esenciales en preservar sus técnicas tradicionales. Estas habilidades y conocimientos han pasado de generación en generación, principalmente entre mujeres ([Shukla](#), 2007), contribuyendo a asegurar la supervivencia de la tradición.

La transmisión de conocimientos y habilidades va más allá de la enseñanza técnica; implica inculcar valores culturales, historia y una conexión con la identidad comunitaria. El rol de la mujer en los Bonecos de Estremoz es un claro ejemplo de la importancia de las mujeres en la conservación y promoción del patrimonio cultural inmaterial. A través de su trabajo, estas artesanas no solo mantienen viva una técnica artística, sino que también aseguran la continuidad de una herencia cultural vital, tanto para su comunidad como para la diversidad cultural global. Reconocer y celebrar su contribución es esencial para comprender la dinámica del patrimonio cultural inmaterial.

Otro elemento importante en la transmisión del conocimiento son los talleres. Además del lugar físico donde se desarrolla la actividad productiva (Sennett, 2008), el "taller" también es un espacio de transmisión en un contexto familiar y profesional en el cual tienen lugar una triangulación de diferentes conocimientos ([Grace Lees-Maffej](#), 2004) alrededor de la tradición artesanal. Todos los artesanos de Bonecos de Estremoz tienen un taller: unos en un espacio habilitado en sus domicilios, otros en locales que funcionan solamente como taller y algunos en lo que denominaremos talleres tienda, es decir, locales que están abiertos al público.

En Estremoz, son cinco los artesanos que tiene talleres en los que el público puede entrar y ver cómo trabajan, cuáles son las piezas que tienen a la venta y hasta las colecciones

privadas que no se comercializan. Fátima Estroia, Carlos Alberto Alves, Afonso y Matilde Ginja, Hermanas Flores y José Carlos Rodrigues tienen actualmente su taller de trabajo en tiendas a las que podemos acudir a comprar su producción.



Ilustración 27. Ubicación de talleres en Estremoz

Además de estos cinco talleres tienda en Estremoz, existe un sexto en Evoramonte, una localidad del municipio de Estremoz donde tiene localizado su taller Inocencia Lopes.

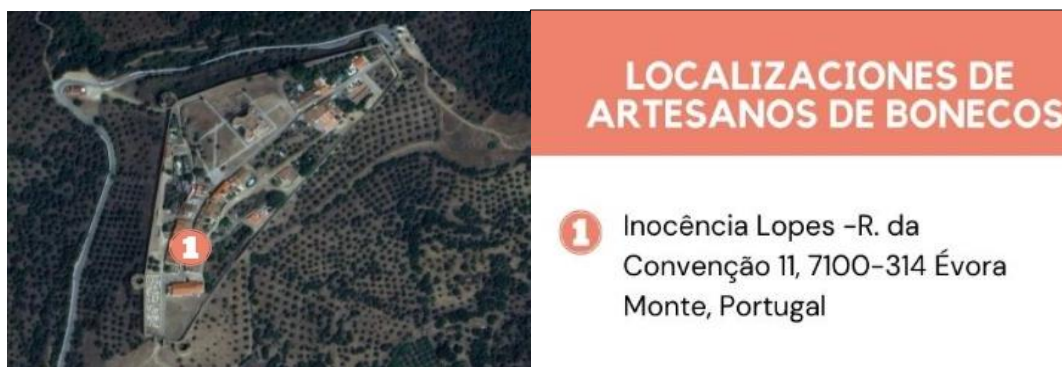


Ilustración 28. Ubicación de taller en Evoramonte

Un caso distinto es el de Jorge da Conceição, que tiene un taller en Estremoz y otro en Lisboa, pero ninguno de los dos está habilitado como tienda. El hecho de tener uno de los talleres en Estremoz, es lo que le permite disponer de certificación como artesano de Bonecos de Estremoz. El resto modela sus bonecos en espacios destinados para ello en sus domicilios, pero sin estar abiertos al público.

Los artesanos, además de elaborar piezas para su venta en la tienda, también trabajan sobre pedido, es decir, realizan artículos a partir de las peticiones de los clientes. De igual manera ofrecen el servicio de restauración de piezas, lo que significa que, si el cliente tiene un boneco que se ha deteriorado, puede llevarlo para que lo restauren.

En lo que respecta a la autoría, parece que en la Figuración de Estremoz no era relevante en los orígenes de la tradición, debido al hecho de que no se han encontrado bonecos marcados<sup>140</sup> (Guerreiro, 2018) en este periodo histórico (Siglos XVII-XVIII). Tampoco es relevante para el patrimonio cultural inmaterial en general (Jokilehto, 1995) como se ha puesto de manifiesto en el capítulo dos de este trabajo. Si asumimos que el mercado no era importante, es obvio que la cuestión de la autoría tampoco lo era; comprador y productor, no reconocieron en su obra una relevancia artística tal que mereciera una marca distintiva que pudiera indicar una autoría concreta de un artesano determinado o incluso de una zona geográfica concreta. No obstante, a partir de que los bonecos comienzan a marcarse, esta práctica adquiere cierta relevancia, incorporando a la autoría la importancia en el reconocimiento de la disciplina y el artesano. Podríamos decir que cuando se empiezan a marcar las piezas se produce una diferenciación entre trabajar como una finalidad en sí misma, *animal laborans*, y el *homo faber*, que a diferencia del primero requiere cierta habilidad para hacer las cosas bien (Sennet, 2008, p.12). El artesano se siente orgulloso de su trabajo y plasma en él su nombre, su marca, incluso su lugar, en un gesto claro de diferenciación con otros artesanos y con otras "profesiones". Es en este momento cuando "nace" el concepto de artesano en Estremoz.

---

<sup>140</sup> En esta última fase de la historia de la tradición, la actual, adquiere gran importancia el marcado de las figuras. Este marcado se ha institucionalizado y patrimonializado con el registro en el Inventario Nacional, la inscripción en la Lista Representativa de la UNESCO y, sobre todo, con la obtención de la marca de certificación.

Actualmente, para ser artesano en Portugal y, por ejemplo, poder estar certificado para elaborar Bonecos de Estremoz, es requisito previo obtener la Carta de Artesano y la Unidad Productiva Artesanal. Se trata del Sistema Oficial de Reconocimiento de Productores Artesanales en Portugal, cuyo responsable es el Instituto de Empleo y Formación Profesional, siendo CEARTE el responsable de la instrucción y evaluación técnica de las solicitudes. En el proceso también participan la Federación Portuguesa de Artes y Oficios y la Dirección General de Agricultura y Desarrollo Rural<sup>141</sup>.

Antes de comenzar a marcar las figuras, éstas se realizaban en talleres y se constituían como obras colaborativas. Si bien el taller podía ser identificado con un maestro o maestra, también participaban en la obra aprendices y otros colaboradores, a veces, incluso externos al taller. En ocasiones se recurriría a los servicios de pintores de tallas y esculturas de madera (cuando las figuras estaban más trabajadas y asociadas a lo imaginario) y hasta ceramistas. Habría un taller en el que trabajaban varias personas y no solo un autor que pudiera asumir plenamente la autoría de una figura.

En el contexto actual, esto ha evolucionado de diferentes formas. Hay un caso paradigmático donde podemos observar varias de las situaciones que suceden a este respecto actualmente. En el taller de las hermanas Flores algunos bonecos son realizados por ambas hermanas y, en periodos concretos donde la demanda es muy elevada (por ejemplo, en Navidad), cuentan con el apoyo de mujeres que les ayudan a pintar o a modelar algunas de las partes de las figuras. Esta es una manera colaborativa de trabajar; por ejemplo, una va modelando ocho brazos para cuatro piezas de la tipología de bonecos "Amor Ciego", la otra va modelando los 4 troncos del cuerpo, luego se ensamblan y otras personas pintan, etc. Estos bonecos, no se identifican como "Hermanas Flores" en el etiquetado, aunque están realizados en un contexto de taller, es decir, son varias "las manos" que elaboran el producto final.

Respecto al marcado que se realiza en los bonecos actuales, existe un certificado a modo de etiqueta que lleva cada boneco de manera individual:

---

<sup>141</sup> [https://www.cearte.pt/gpaos/index.html?alias=gpaos\\_carta\\_e\\_upa](https://www.cearte.pt/gpaos/index.html?alias=gpaos_carta_e_upa)



*Ilustración 29. Etiqueta de Perpétua Sousa y etiqueta de Inácia Mateus*

En las etiquetas que observamos en ambas fotos, aparecen el logo y el nombre de la marca “Bonecos de Estremoz”, además de dos referencias importantes. Una es la Unidad Productiva de Artesanía (UPA) y la otra es un número que indica que ese boneco es único e irreplicable. En la página de CEARTE se puede acceder al registro nacional portugués de artesanía y ver las UPAs que existen actualmente. En el caso que tenemos en la foto de la izquierda, vemos como la artesana es Perpétua Sousa y la figura es la número 3420 y en la de la derecha, aparece el nombre de Inácia Mateus y el número 3895. Ellas son las dos hermanas Flores, aunque aparecen con apellidos diferentes porque utilizan los apellidos de casadas. Aun siendo hermanas y aunque el boneco esté elaborado por ambas, cada una firma independientemente, más aún, incluso puede haber participado terceras personas. No existe dentro del registro nacional de artesanía<sup>142</sup> alojado en CEARTE<sup>143</sup> una UPA con la denominación Irmas Flores, que es el nombre del taller y que significa “Hermanas Flores”.

El hecho de que la Unidad Productiva de Artesanía (UPA) señale en la etiqueta el nombre particular de cada artesano o artesana refuerza la importancia de la autoría en los bonecos, los identifica como una obra de un autor determinado, la propiedad intelectual de la creación. Este reconocimiento rompe con el anonimato de las creaciones artesanales

<sup>142</sup> El Registro Nacional de Artesanía incluye información sobre los productores artesanales. Este proceso es responsabilidad del IEFPP, IP, con la asistencia técnica y administrativa de CEARTE.

<sup>143</sup> Centro de Formación Profesional en Artesanía y Patrimonio.

<https://www.cearte.pt/custompages/cearte.html?alias=cearte&id=2>

tradicionales de vinculación con un colectivo donde el individuo (el creador/artesano) se diluye.



*Ilustración 30. Fachada del taller "Irmãs Flores"*

En ese mismo taller donde están las hermanas Perpétua e Inácia, trabaja un sobrino de ambas, Ricardo Fonseca. Pero Ricardo, suele producir bonecos en los cuales él realiza todo el proceso de producción, desde la preparación del barro hasta el pintado del boneco. Por tanto, aunque Ricardo trabaja en el taller de sus tías, el mercado del boneco lleva su nombre, no el del taller de las hermanas Flores. En el taller de Afonso Ginja ocurre algo parecido. Él y su mujer Matilde, colaboran en la mayoría de la producción, Afonso modelando y Matilde pintando. Pero solo tienen una UPA, Afonso Ginja.

Esto presenta ciertos problemas con respecto a la autoría. Consideramos que es necesario desvincular la autoría de la autenticidad del boneco. Lo que garantiza que el boneco es un Boneco de Estremoz es precisamente la etiqueta certificada por los organismos correspondientes<sup>144</sup>, que es la que corrobora la autenticidad de la técnica artesanal utilizada en la elaboración de la figura. Cuestión diferente es de quién es la autoría de ese boneco, que no afecta a la autenticidad/originalidad/tradición, pero sí puede ser importante para el comprador. Desde una perspectiva basada no en valor simbólico de la pieza, sino en su valor artístico (Paz, 1974; [Margetts](#), 2004; Adamson, 2010) puede ser fundamental tener esta variable en cuenta. La mayoría de los barristas realizan todo el

<sup>144</sup> Profundizaremos en este tema en el capítulo cuatro del trabajo.

proceso completo ellos mismos, sin la intervención de otras personas. Pero en los casos de Afonso Ginja y su mujer Matilde, o en el de las hermanas Flores, normalmente esto no es así. Quizás sería conveniente ofrecer a la persona que adquiere la pieza información sobre todo el proceso de elaboración, puesto que la impronta de cada artista sería más relevante en los casos en los que el autor es solo uno. Jorge Conciecao, siempre desde una visión artística, defiende esta postura, que un solo autor realice todo el proceso. Podemos considerar que la elaboración compartida de bonecos a modo de una cadena de montaje, estaría más enfocada a la mera comercialización. Conceição, explica que los bonecos son “hijos” suyos mientras están bajo su “protección”. Una vez que abandonan esta posición, “pueden hacer su vida”. No es nuestra intención sugerir que el hecho de realizar una sola persona todo el proceso sea más idóneo que hacerlo de manera colaborativa, simplemente deseamos recalcar que es una información que tal vez no conozcan algunas de las personas que compran los bonecos y que pudiera ser relevante para ellas.

Otra de las razones fundamentales para entender la poca importancia que tenía la autoría es que las alfareras no trabajaban en un oficio reconocido como tal, por lo que la valoración profesional del trabajo de los autores/talleres no era relevante. Hoy día, la grandísima mayoría de artesanos que están certificados se dedican profesionalmente y tienen como única actividad de ingresos la elaboración de los bonecos. Respecto a la relevancia del trabajo de artesano de bonecos, Guerreiro abogaba por la importancia de este hecho para la salvaguardia del elemento patrimonial. En una visita al Centro de Interpretación del Boneco situado en la localidad de Estremoz acompañados por Guerreiro, éste nos mostraba la que podemos considerar sala principal del edificio. En ella, se expone información de los barristas actuales: fotos de sus rostros, una pequeña biografía, piezas de su autoría y un breve vídeo de 5 minutos en soporte tablet donde cuentan su relación con este arte. Esto nos parece una firme declaración de intenciones sobre la relevancia de la figura del artesano, una muestra de su valorización, como medida fundamental y prioritaria en el proceso de salvaguardia de este elemento del patrimonio cultural inmaterial.

También se debe tener en cuenta que en el periodo “pre-marcado”, la industria turística era inexistente, con viajeros ocasionales que, curiosamente, nunca mencionan la existencia de figuras en sus diarios de viaje (Guerreiro, 2018, p. 123). Ha habido un aumento generalizado del turismo en las últimas décadas y con esta situación, todas las zonas del Alentejo han entrado a formar parte de las redes de oferta turística y consecuentemente también Estremoz. Tal vez lo que haya habido es una retroalimentación entre el aumento del turismo y el de la atención prestada a los bonecos entre los propios barristas y desde las administraciones locales. Esta situación coincide con el proceso de patrimonialización local, regional, estatal y UNESCO que han coexistido y coincidido en el tiempo con el aumento del turismo. Por tanto, la oferta de poner bonecos en los escaparates de los talleres ha coincidido con la demanda de los turistas de adquirirlos y de consumir patrimonio.

Determinar la autoría del boneco también ha sido importante a medida que ha aumentado el coleccionismo. Poseer una pieza de un determinado autor/taller para completar una colección era una situación muy poco habitual. Coleccionar bonecos seguía siendo un tema nuevo hasta finales del siglo XIX, dado que el arte popular, a pesar de ser ya objeto de colección y estudio a finales de ese siglo con Joaquim de Vasconcelos y durante la Primera República con Vergílio Correia, Luís Chaves, Leite de Vasconcelos o Sebastião Pessanha y Augusto César Pires de Lima ([Leal](#), p. 10) era todavía un terreno relativamente nuevo en Portugal y sólo las “élites” intelectuales prestaban cierta atención a este fenómeno del coleccionismo. Esta práctica no es que se haya generalizado de manera habitual, pero varios de los artesanos nos cuentan como coleccionistas, tanto de Portugal como del resto del mundo, quieren tener bonecos de los diferentes artesanos y de varias temáticas.

Las primeras marcas en bonecos aparecen a principios del siglo XX EXIREMOZ y EXIREMOZ (Guerreiro, 2018, p. 124). Es interesante comprobar como el artesano prefirió utilizar una “indicación geográfica” para su producto que algún tipo de marca que le identificase personalmente como el individuo que había realizado la figura. Aún no observamos el deseo de mostrar su trabajo con orgullo (Pye, 1968) pero sí existe una conciencia de colectividad (Geertz, 1997; Torres, 2022; [Partarakis y Zabulis](#), 2023) al

querer mostrar que es en Estremoz, y no en otro lugar, donde se hacen las figuras. Al comparar estas figuras con otras posteriores de las que se tiene la certeza de que fueron elaboradas por Ana das Peles, parece que fue ella quien realizó estas marcas. Asimismo, el paso definitivo hacia la concepción de la marca como sello de identidad personal y de reafirmación de la profesión de artesano se lo debemos también a esta misma artesana. Posteriormente a las marcas "geográficas", utilizó "sus iniciales grabadas en la base de un boneco - AP" (Guerreiro, 2018, p. 124). Asumiendo esta premisa, podemos concluir que esta artesana fue la primera en marcar un Boneco de Estremoz con el nombre de la persona que lo había elaborado, es decir, con su propio nombre.

No obstante, ante la imposibilidad de establecer fechas exactas y teniendo en cuenta que Ana das Peles forma parte junto a Mariano da Conceição y José Maria Sá Lemos de la "triada" fundamental en la reinención de la tradición, es plausible que debamos la noción del marcado a alguno de ellos dos, o a los dos. Sá Lemos en su condición de autor intelectual de la idea de "recuperar" la tradición, Mariano da Conceição como colaborador necesario debido a su acceso a Ana das Peles y como dueño de Olaria Alfacinha<sup>145</sup>, y la mayor formación intelectual de ambos, les hace candidatos firmes a que fueran ellos quienes indujeran a una mujer ya bastante mayor a que "firmara" sus piezas como una manera de revalorizar el trabajo.

Todo este proceso fue evolucionando con nuevos marcados donde la mayoría de los alfareros indicaban el topónimo indicativo de origen geográfico Estremoz, brindando así información relevante al consumidor y estableciendo una conexión con la tradición. Hoy, como puede verse, por la distinción de la producción y el prestigio del productor, todos los barristas utilizan una marca de autor. Si en un principio coexistían el origen geográfico con la marca personal en la marcación de figuras, a partir de los años 70/80 del pasado siglo vemos la plena introducción de marcas manuscritas con el nombre del artesano y hoy día con la UPA, única de cada productor. La autoría tiene así una importancia que nunca ha tenido desde los orígenes de la tradición de los bonecos.

---

<sup>145</sup> Fábrica de alfarería fundada por su abuelo Caetano Augusto da Conceição.

Dentro de cada familia reside una rica herencia de conocimientos, tradiciones y habilidades que pueden ser transmitidas a través de las generaciones. Este proceso de transmisión del conocimiento que ocurre dentro del núcleo familiar constituye un pilar fundamental en la construcción de la identidad individual y colectiva, así como en la preservación de la cultura y el patrimonio. La genealogía, entendida no solo como el estudio de la ascendencia y descendencia sino también como un análisis de cómo se perpetúan las tradiciones y el conocimiento, ofrece un marco único para entender estas dinámicas intergeneracionales.

La transmisión dentro de las familias es un fenómeno que ha sido ampliamente estudiado desde diversas disciplinas como la sociología, la antropología y la psicología. Es [Bourdieu](#) (1987) quien introduce el concepto de "capital cultural", que se transmite dentro de la familia y que entendemos como los conocimientos y habilidades que los artesanos de Estremoz han perpetuado dentro de algunas familias "fraternales" o a través de "maestros" que han enseñado a varias personas que, a su vez, han hecho lo mismo con otros barristas.

A partir de la información recopilada de los barristas<sup>146</sup>, principalmente de los trabajos de Matos y Guerreiro y de las entrevistas realizadas a Jorge da Conceição, se han analizado los datos disponibles en busca de resultados que pudieran arrojar información relevante.

Hay una familia que, sin lugar a duda, ha establecido una verdadera dinastía, la familia "Alfacinha" o "Conceição". La procedencia de la familia es de Lisboa y a los naturales de la capital portuguesa se les conoce popularmente como "alfacinhas", por lo que cuando se trasladan a Estremoz se referían a ellos con este apelativo. Probablemente les gustaba, pues fundaron su fábrica de alfarería y la llamaron "Olaria Alfacinha". Así que, aunque el apellido es Conceição, siempre han sido conocidos como los "Alfacinhas".

Estableceremos la raíz de la genealogía en Mariano da Conceição. Su bisabuelo Caetano da Conceição y su padre Narciso da Conceição fueron los dueños de "Olaria Alfacinha" hasta que él se puso al frente. Cuando en 1935 se reinventa la tradición, Ana das Peles

---

<sup>146</sup> Podemos consultar esta información en el Anexo 1.

trabajaba en su fábrica y él comenzó a elaborar bonecos poco después que das Peles. Mariano tenía dos hermanos, Caetano da Conceição, casado con María José Cartaxo y Duque da Conceição, esposo de Teresa Cid. Que sepamos, ninguno modeló bonecos pero sí lo hicieron sus mujeres. Además, tenía una hermana, Sabina da Conceição, que adoptó el apellido Santos al contraer matrimonio y que también fue artesana. La mujer de Mariano, Liberdade da Conceição y la hija de ambos, María Luisa da Conceição también fueron artesanas. Hoy día, su nieto Jorge da Conceição, es uno de los artesanos certificados que están en activo. Jorge se llama Palmela de primer apellido, pero en su “nombre de artesano” utiliza da Conceição por la “conexión de su familia materna con la tradición” (J. da Conceição, entrevista, 20 de octubre de 2023). Por tanto, desde que se reinventa la tradición en 1935 hasta hoy, año 2024, la familia Alfacinha (o Conceição), ha tenido ininterrumpidamente como mínimo una persona elaborando bonecos.

Pero si analizamos esta dinastía en función de las personas a las que han transmitido el saber hacer de los bonecos, la relevancia es aún mayor. De los 36 artesanos identificados en el Anexo 1 de este trabajo, realizamos un análisis en función de a quien han enseñado cada uno de manera directa. Es obvio que Ana das Peles es la que origina todo y, por tanto, en teoría todos aprenden de ella. Pero nosotros queremos ver la transmisión directa y Ana das Peles “solo” enseña a Mariano da Conceição y a José Moreira.

De los 36 artesanos que hemos referido, Gertrudes Rosa Marques y Mariana Estopa son anteriores a Ana das Peles y tenemos poca información al respecto sobre quienes fueron sus maestros, aunque sí sabemos que Gertrudes aprendió de su marido Claudio (Guerreiro, 2018, p. 115).

Para este nuevo análisis, volvemos a establecer la raíz de la “genealogía” en Mariano da Conceição.

Mariano da Conceição enseña a su mujer Liberdade y a sus dos cuñadas, María José Cartaxo y Teresa Cid. También aprenden de Mariano directamente:

- Su hermana Sabina Santos que enseña a Isabel Carona Bento, Fátima Estroia y a Perpetua e Inacia, las Hermanas Flores, que enseñan a su sobrino Ricardo Fonseca. (Fátima Estroia, las hermanas Flores y Ricardo Fonseca están certificados actualmente).
- António Lino de Sousa; que posteriormente enseña a su mujer Quirina Marmelo que a su vez enseña a su bisnieto Duarte Catela (Certificado actualmente).
- Aclénia Pereira de Noronha y Armando Alves también aprenden directamente de Mariano.

El caso de Jorge da Conceição también es paradigmático. Influenciado por su abuela Liberdade, su tía Sabina Santos y su madre María Luisa, a quienes pasaba muchas horas viendo trabajar, es la persona encargada de dirigir e impartir el curso celebrado en 2019 del que salen cuatro artesanos certificados hoy en día: José Carlos Rodrigues<sup>147</sup>, Inocencia Lópes, Vera Magalhães y Madalena Bilro.

Otros artesanos se definieron como autodidactas y no tenemos datos para asociarlos a ningún maestro. Es el caso de João Manuel Fortio y Francisca Vieira de Barros. También se definen de esta manera dos artesanos certificados actualmente como son Carlos Alberto Alves e Isabel Catarrilhas Pires. Esta última, aunque se define como autodidacta contó con la ayuda de Quirina Marmelo.

Mário Lagartinho, dueño de la fábrica "Olaria Regional", también aprende copiando figuras de manera autodidacta y es quien enseña posteriormente a los Hermanos Ginja: Arlindo y Afonso Ginja. Este último sigue en activo y también es uno de los artesanos actualmente certificados.

De Matias Pépé solo sabemos que era empleado de la Escuela de Artes y Oficios y que en sus ratos libres producía algunas figuras (Vermelho, 1990).

Con el objetivo de visualizar la información de una manera gráfica, queremos exponer el proceso de transmisión del conocimiento que acabamos de explicar apoyándonos en

---

<sup>147</sup> Manifiesta que estuvo mucho tiempo pintando para Fátima Estroia pero que cuando aprende a modelar es en el curso de 2019. Entrevista realizada el 15 de junio de 2021.

técnicas genealógicas. Para no sobrecargar con mucho “ruido” la información ofrecida, se ha omitido a la hora de elaborar la genealogía, a los artesanos autodidactas y a los que, por falta de datos e información relevante, no sabemos de quién aprendieron y si transmitieron su saber a otros artesanos.

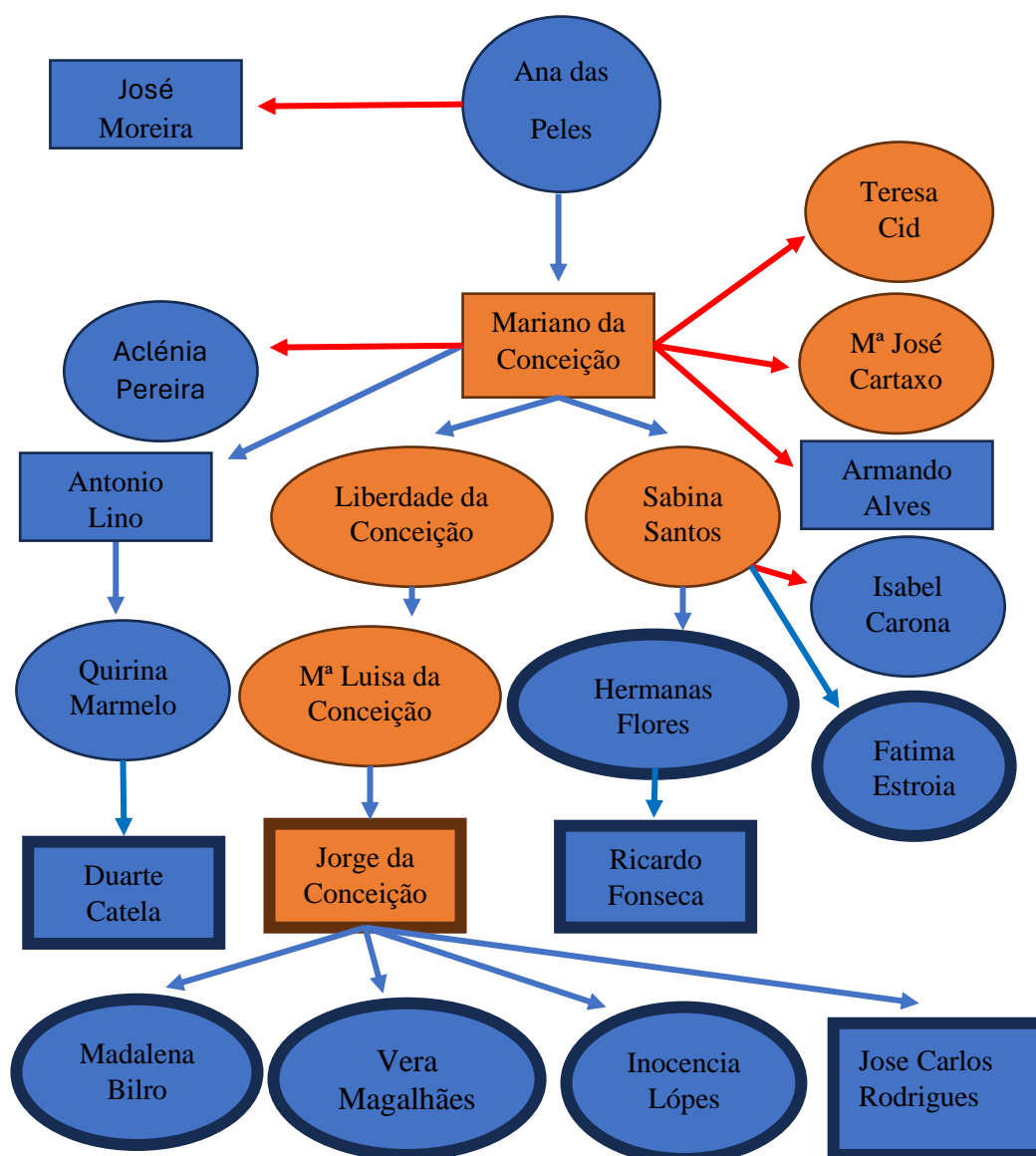


Ilustración 31. Genealogía

En esta genealogía se indican con flechas rojas los procesos de transmisión que no han tenido continuidad, es decir, los que “mueren” en las personas a las que les es transmitido el saber. Por el contrario, con flechas azules se representan las acciones de transmisión que sí han tenido o pueden tener aún dicha continuidad, debido a que aún están activos

como artesanos. En los cuadros de color naranja hemos resaltado a los miembros de la familia Alfacinha y los círculos y cuadrados con contornos más gruesos que los demás, representan a artesanos activos hoy en día.

Como ya habíamos explicado, aunque todo parte de Ana das Peles, se observa en la ilustración 31 como la figura de Mariano da Conceição es capital en todo este proceso y nos parece que es el personaje principal en la reinención de la tradición y en su posterior “propagación”.



*Ilustración 32. Mariano da Conceição. Fuente: Jorge da Conceição*

Los casos de transmisión son poco numerosos, por lo que las 7 personas a las que Mariano enseña representan una cifra muy importante. También adquieren gran relevancia Sabina Santos y, en el momento actual, Jorge da Conceição, todos miembros de la familia Alfacinha, Asimismo, se ha observado como el aprendizaje autodidacta tiene una representación importante. Hay que destacar a Mario Lagartinho, que aprende de esta forma, pero además transmite su saber hacer a los hermanos Ginja, de los que Afonso sigue aún en activo.

Esperamos que estos procesos de transmisión sigan perpetuándose y que los artesanos activos hoy en día puedan legar sus conocimientos a personas interesadas en adquirirlos. También es importante seguir fomentando el “aprecio” de la comunidad del municipio de Estremoz por su tradición para que se sigan sumando personas que, aunque lo hagan de manera no “profesional”, aprendan a elaborar bonecos aunque sea de forma autodidacta.

## **CAPÍTULO 5. PATRIMONIALIZACIÓN: DE LA PROTECCIÓN A LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL**

### **5.1 Resumen temporal de los procesos llevados a cabo sobre la patrimonialización y protección de los “Bonecos de Estremoz”**

Han transcurrido ya más de diez años desde que se empezaron a dar los primeros pasos “administrativos” para poner en marcha los procesos de patrimonialización y protección de los Bonecos de Estremoz. Aunque en este capítulo desarrollaremos ampliamente estas cuestiones, detallaremos a continuación, de manera sucinta y en orden cronológico, las acciones más relevantes realizadas hasta el momento, en una franja temporal que se extiende desde el año 2012 hasta el 2024. Comenzamos en el año 2012 ya que, según establece Guerreiro en sus estudios donde trata la historia de los bonecos, es la fecha cuando se inicia el proceso de patrimonialización (Guerreiro, 2018, p. 9).

Este resumen diacrónico solo pretende ser un recorrido esquemático que ayude al lector a seguir el orden en el que se desarrollaron los hechos.

1. El Municipio de Estremoz lidera un proceso de valoración del figurado con un fin último en el horizonte, conseguir registrar a las Bonecos de Estremoz en la Lista Representativa de la UNESCO (Guerreiro, 2018, p. 9). Ante este desafío, desde el Museo Municipal de Estremoz se inició el proceso de postulación en octubre de 2012 liderado por Hugo Guerreiro y apoyado por representantes de la Cámara Municipal de Estremoz.
2. El 17 de septiembre de 2014, el Ejecutivo Municipal de Estremoz reconoció la Producción Figurativa de Estremoz como Patrimonio Cultural Inmaterial de Interés Municipal, a propuesta del Museo. Este hecho fue ratificado por la Asamblea Municipal de Estremoz el 26 de marzo de 2015.

3. Mientras tanto, se realizan los primeros contactos con la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC) para iniciar los trámites de la inclusión en el Inventario Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial. La inscripción era una condición indispensable para que la Comisión Nacional de la UNESCO (CNU) de Portugal aceptara la propuesta de candidatura a ingresar en la Lista Representativa de la UNESCO. El registro tuvo lugar el 20 de abril de 2015<sup>148</sup>.
4. El 26 de junio de 2015 se inauguró el Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia del Boneco de Estremoz en el Museo Municipal de Estremoz.
5. Con la Dirección Regional de Cultura del Alentejo y el Centro UNESCO como socios, el 22 de marzo de 2016 la CNU recibió la solicitud para la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El registro tuvo lugar el 7 de diciembre de 2017, en la 12ª Reunión del Comité Intergubernamental de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que tuvo lugar en Corea del Sur.
6. En enero de 2018 se publica un Cuaderno de Especificaciones para el Certificado de los Bonecos de Estremoz desde la Cámara Municipal de Estremoz como parte de la documentación necesaria para la solicitud al Instituto Nacional de la Propiedad Industrial (INPI) de la concesión de Denominación de Origen (DO)/ Indicación Geográfica (IG). Con fecha 11 de septiembre de 2018 se solicita la concesión y se concede en la modalidad de indicación geográfica el 23 de abril de 2019.
7. El 23 de octubre de 2018 la empresa de certificación A.Certifica publica un Manual de Certificación de Bonecos de Estremoz también como parte de la documentación necesaria para conseguir una marca de certificación. El 7 de diciembre de 2018 A.Certifica registra la marca de certificación Bonecos de Estremoz.

---

<sup>148</sup> Este proceso se puede consultar en [www.matrizpci.dgpc.pt](http://www.matrizpci.dgpc.pt).

8. El 23 de abril de 2019 el INP concede la marca de certificación.
9. Se inaugura el centro de interpretación del Boneco de Estremoz el día 9 de agosto de 2021 en el Palacio de los Marqueses da Praia e Monforte.
10. El 13 de septiembre de 2021 caduca la concesión de indicación geográfica por falta de pago de las tasas.
11. El 12 de julio del año 2023 se vuelve a pedir la inclusión del elemento como denominación de origen/indicación geográfica en el INPI.
12. Se resuelva de manera positiva la concesión de la indicación geográfica el 12 de enero de 2024.

A continuación, aportamos un esquema donde se estructuran los distintos hechos acontecidos en el proceso de patrimonialización y protección, siguiendo el orden cronológico y detallando fechas concretas.

## PROCESO DE PATRIMONIALIZACIÓN Y PROTECCIÓN



**Q Acrónimos y siglas** ×

- UNESCO  
La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura.
- DO  
Denominación de Origen
- IG  
Indicación Geográfica
- INPI  
Instituto Nacional de la Propiedad Industrial

Ilustración 33. Proceso de patrimonialización y protección.

## 5.2 Legislación

Para conocer la legislación que rige los procedimientos que estudiaremos a continuación en este capítulo, se ha realizado un recorrido somero por la normativa nacional portuguesa concerniente a estos procesos, haciendo un breve resumen y reseñando los aspectos más relevantes.

La Ley nº [107/2001](#), de 8 de septiembre, establece las bases de la política y régimen de protección y valoración del patrimonio cultural. Aunque es del 2001, está consolidada por los cambios introducidos por la Ley nº 36/2021. Como elemento más importante para nuestra investigación, destacamos el Art 2.4, en el cual se hace referencia a que “el patrimonio cultural también incluye aquellos bienes intangibles que constituyen partes estructurantes de la identidad portuguesa y la memoria colectiva”. Esto es un reconocimiento legislativo de la existencia del PCI anterior a la Convención de la UNESCO de 2003 sobre el patrimonio inmaterial de la humanidad. En el Título VIII denominado bienes intangibles, desarrolla algo más esta cuestión en los artículos 91 y 92. Reseñar también el Art. 16 sobre las formas de protección de los bienes culturales, que en su punto 1. indica que la protección jurídica de los bienes culturales se basa en la clasificación y el inventario, sin nombrar ningún otro tipo de protección legal.

El Decreto-Ley nº [149/2015](#), 4 de agosto, modifica El Decreto-Ley nº [139/2009](#), de 15 de junio, que es el que desarrolla la Ley [107/2001](#), de 8 de septiembre. El Decreto-Ley nº [139/2009](#) fue un hito importante en Portugal en lo que respecta al PCI puesto que estableció el régimen jurídico para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible creando un sistema de protección jurídica, el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este hecho es muy importante porque supone añadir el componente de la protección legal mediante la medida del reconocimiento patrimonial.

Este Decreto-Ley nº [139/2009](#) no solo fue significativo para Portugal, también lo fue para la Unión Europea, pues hasta ese momento, no existía ningún país con una normativa específica sobre el patrimonio cultural inmaterial. El Inventario surge al amparo del apartado 2.b) del artículo 16 de la ley [107/2001](#) en la que se establece el registro

patrimonial de inventario y, por otra parte, para el cumplimiento del Estado portugués de las disposiciones sobre la preparación de inventarios del patrimonio cultural inmaterial en el párrafo 1 del artículo 12 de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, adoptada en la 32ª Conferencia General de la UNESCO, en París el 17 de octubre de 2003, aprobada por Resolución de la Asamblea de la República portuguesa n.º 12/2008, de 24 de enero, y ratificada por Decreto del Presidente de la República n.º 28/2008, de 26 de marzo.

Otra innovación importante del Decreto-Ley n.º [139/2009](#), es la implementación del inventario del PCI con la creación de una base de datos en línea totalmente gratuita y accesible para facilitar, entre otras cosas, la realización del procedimiento de inventariado del PCI: <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/es-ES/InventarioNacional/Index>

También se creó bajo el paraguas de este marco normativo la Comisión del Patrimonio Cultural Inmaterial, un órgano independiente dotado de facultades consultivas y deliberativas respecto a cuestiones del PCI. No obstante, pocos años más tarde, de conformidad con el Plan de Reducción y Mejoramiento de la Administración Central (PREMAC), Decreto-Ley n.º 126-A/2011, de 29 de diciembre, modificado por el Decreto-Ley N.º 167 -A/ 2013, de 31 de diciembre, 31/ 2014, de 27 de febrero, y 24/2015, de 6 de febrero, se procedió a la extinción de la Comisión del Patrimonio Cultural Inmaterial. Desde ese momento, las atribuciones que el órgano poseía en el ámbito consultivo se integraron en el Consejo Nacional de Cultura y las de instrucción y decisión, en la nueva Dirección General de Patrimonio Cultural<sup>149</sup> (DGPC). Pero se siguieron produciendo cambios en los órganos y en las atribuciones.

Se estableció la sucesión de la DGPC en los dominios de las competencias instructivas y resolutivas, atribuyéndole expresamente atribuciones en materia de aseguramiento de los procedimientos de inventario y el Decreto-Ley n.º 132/2013, de 13 de septiembre, reestructuró el Consejo Nacional de Cultura, atribuyéndole a la sección de Museos,

---

<sup>149</sup> Creada por el Decreto Ley n.º 115/2012 de 25 de mayo.

Conservación y Restauración y Patrimonio Inmaterial las facultades que antes ostentaba en el ámbito consultivo la Comisión del Patrimonio Cultural Inmaterial.

En este contexto, se hizo necesaria la revisión y actualización del Decreto-Ley nº [139/2009](#) a través del Decreto-Ley nº [149/2015](#) por el que se amolda el régimen jurídico del patrimonio cultural inmaterial con los cambios producidos, concretamente en lo que se refiere a la integración en la DGPC de las facultades instructivas y resolutivas de la extinta Comisión del Patrimonio Cultural Inmaterial.

Debe destacarse el vínculo entre el régimen jurídico de salvaguardia del PCI en la legislación portuguesa y el concepto de PCI definido por el artículo 2 de la Convención de la UNESCO de 2003, expresado en el apartado 1 del artículo 91 de la Ley [107/2001](#).

Por otro lado, queremos resaltar el carácter eminentemente participativo del Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial, lo que significa que, en teoría, la iniciativa para la protección jurídica de una manifestación del PCI debería resultar de la implicación activa de las comunidades, colectivos y actores, personas físicas que se constituyan en los respectivos titulares.

Finalmente, reseñar la obligación de registrar los elementos del patrimonio cultural inmaterial en el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial, previo a su posible registro en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (como es el caso de los Bonecos de Estremoz) o en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere Medidas Urgentes de Salvaguardia.

En todo este proceso de revisión legislativa se reiteran los principios fundamentales del régimen jurídico para la salvaguardia del PCI, entre ellos el reconocimiento de la importancia y diversidad de este patrimonio como factor esencial para la preservación de la identidad colectiva y la memoria de las comunidades, grupos e individuos; el papel particularmente importante que juegan las autoridades locales en la promoción y apoyo al conocimiento, defensa y puesta en valor de las manifestaciones del PCI de las respectivas comunidades; el papel decisivo que juegan las direcciones regionales de cultura, como administración cultural de proximidad, en el apoyo a las comunidades,

grupos o individuos para la protección jurídica del patrimonio; la importancia del Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial como marco técnico y metodológico de referencia a nivel nacional portugués para la identificación, estudio y documentación de los elementos del PCI, así como para la implementación de las respectivas medidas de salvaguardia; y, por último, la importancia del Inventario para la promoción de la salvaguardia integral del patrimonio cultural inmaterial.

Se valora el papel que juega la vivencia y el reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial en la sedimentación de identidades colectivas, a nivel local y nacional, al mismo tiempo que brinda un espacio privilegiado de diálogo, conocimiento y entendimiento mutuo entre diferentes tradiciones. Es precisamente el reconocimiento de la importancia y diversidad del PCI como factor esencial para la preservación de la identidad y la memoria lo que orienta el régimen de salvaguardia jurídica desarrollado por este decreto ley.

En el Decreto-Ley nº [121/2015](#) de 30 de junio, se reafirma la importancia de la artesanía tradicional y recoge en el artículo 1. la creación del Sistema Nacional de Calificación y Certificación de Producciones Artesanales Tradicionales (SNQCPAT), que tiene entre unos de sus objetivos salvaguardar y proteger los productos artesanales tradicionales portugueses. Otro elemento fundamental de esta normativa es la definición en su artículo 4 de la certificación de producciones artesanales tradicionales como el procedimiento mediante el cual se garantiza la conformidad de un determinado producto artesanal tradicional con los requisitos contenidos en el pliego de condiciones que identifica y caracteriza rigurosamente la producción artesanal tradicional y cuyo pleno cumplimiento es condición indispensable y necesaria para que las producciones puedan beneficiarse y hacer uso de la marca de certificación. El Instituto de Empleo y Formación Profesional, IP (IEFP, IP), registra la marca de certificación ante el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial, IP (INPI, IP).

Importante también para nuestro trabajo el Decreto-Ley N° [110/2018](#) de 10 de diciembre, que aprueba el Código de Propiedad Industrial, transponiéndolo al ordenamiento jurídico internacional. Además de desarrollar toda la normativa concerniente a la propiedad industrial en Portugal, es importante para nuestra investigación especialmente el capítulo

VII, dedicado a las denominaciones de origen e indicaciones geográficas, que son objeto de nuestro estudio puesto que es una de las figuras de protección que actúan sobre el elemento del PCI que nos sirve como estudio de caso.

Al igual que existe un Código de Propiedad Industrial, también encontramos en la legislación portuguesa un Código de Propiedad Intelectual y Derechos Conexos, el Decreto Ley nº 63/85 de 14 marzo, que fue modificado por la Ley nº 16/2008, de 1 de abril, pero que es menos relevante para nuestro estudio que el código de la propiedad industrial<sup>150</sup>.

Otras normativas son los DL 138/140 2009, de 15 de junio. El 138 habla sobre la financiación y sobre los fondos de salvaguardia y el 140 no versa sobre PCI, sino sobre bienes culturales en general.

Respecto a las leyes que regulan la artesanía portuguesa, la Ordenanza nº 1099/80 de 29 de diciembre, sirvió de apoyo a la creación y/o mantenimiento de puestos de trabajo en el sector artesanal y a fomentar la formación profesional anexa a esta actividad, sirviéndose de los servicios de promoción del empleo del Instituto de Empleo y Formación Profesional Portugués (IEFP) y poniendo de manifiesto que el valor cultural de la artesanía podía contribuir a la mejora del empleo. En esta ordenanza se crea una estructura comprendida por un consejo interministerial de la artesanía (CIPA), una Comisión Ejecutiva de Artesanía (CEA) y Centros de apoyo regional a la artesanía (NARA). Posteriormente, el DL nº 250/83 de 11 de junio, modifica el Art. 7 del Decreto-Ley nº 154/81 de 5 de junio. El anterior decía que Los costos de realización de los programas de actividades desarrollados por la CEA y la NARA serán asumidos por el IEFP (Instituto de Empleo y Formación Profesional) y ahora se suma el GGFD (Gabinete de Gestión del Fondo de Desempleo).

El Decreto-Ley nº 246/82 de 23 de junio, en su Artículo 1 señala la creación de un símbolo de artesanía portuguesa, que aparecerá en un sello que se colocará solo en

---

<sup>150</sup> La Indicación Geográfica y la Marca de Certificación son herramientas que dependen directamente de la propiedad industrial. Aunque la propiedad industrial es una de las dos grandes "ramas" de la propiedad intelectual junto a los derechos de autor, en Portugal (y en otros muchos países) por un lado se asocia propiedad intelectual a derechos de autor y por otro lado camina la propiedad industrial.

productos “reconociblemente genuinos y de calidad” y cuya concesión regulaba el Comité Ejecutivo de la Artesanía (CEA). Un año antes se articula el Decreto-Ley n° 154/81 de 5 de junio, que estableció una estructura con miras a la conservación y desarrollo de la artesanía para dar respuesta al importante crecimiento e interés por el sector artesanal de la época en un contexto en que la competencia de los productos industriales condujo a menudo al declive de la artesanía e incluso a la desaparición (Preámbulo, Decreto-Ley n° 154/81 de 5 de junio) de diferentes manifestaciones artesanales. En este mismo Decreto se abordan ideas tan importantes para la artesanía y para el PCI como el potencial económico y cultural de los artefactos producidos, así como el necesario apoyo a los artesanos desde una perspectiva descentralizadora, con el consiguiente desarrollo regional y local que ello conlleva.

La Ordenanza n° 263/2019 modifica la Ordenanza n° 223/2012, de 24 de julio, posterior a la publicación del Decreto-Ley N°115/2012, de 25 de mayo, que creó y estableció la organización interna de la DGPC. Este Decreto Ley establece que la estructura básica de la DGPC queda conformada por diferentes unidades orgánicas, de las que destacamos el Departamento de Bienes Culturales (DBC). En su artículo 2.6, establece que corresponden al DBC funciones que afectan directamente al PCI. Entre otras, podemos destacar la de realizar un inventario del PCI, presentando el registro patrimonial de inventario de los bienes inmateriales que sean objeto de protección jurídica, promover el estudio y salvaguardia del PCI, así como la puesta en valor y la difusión de bienes culturales intangibles o cooperar con los actores necesarios con el fin de registrar y divulgar activos intangibles.

Para acabar esta revisión del marco legislativo, nos fijamos en el Decreto-Ley n° 110/2002 de 16 de abril que modifica al Decreto-Ley n° 41/2001 de 09 de febrero y que es el que establece la definición de artesano, actividad artesanal, regulación, tarjeta de artesano, etc., dentro del ámbito portugués.

### 5.3 Proceso de patrimonialización

En este punto desarrollaremos y analizaremos el proceso de patrimonialización de los Bonecos de Estremoz a través de los que consideramos como los dos grandes hitos alcanzados en este sentido, el registro en el Inventario Nacional de Portugal y la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Entendemos la patrimonialización como el proceso de transformar elementos culturales en patrimonio (Stefano, 2021), es decir, en elementos patrimoniales que son entendidos en términos identitarios como un patrimonio propio o ajeno (Mateos, 2018) y que, además, son el resultado de una negociación continua entre todas las partes interesadas (Yang, 2020). Es la construcción de una significación simbólica soportada por un elemento, material o inmaterial, que se “convierte” en patrimonial y se comparte por un grupo social que lo identifica y se autoidentifica con él (Dormaels, 2012).

Aplicando estas premisas al caso de los bonecos de Estremoz, iniciaremos nuestro análisis del proceso de patrimonialización en el año 2012, que como ya indicamos al principio de este capítulo, es cuando se inician los pasos legales, normativos, reglados y/o institucionales “con el objetivo final de registrarlo como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad UNESCO” (Guerreiro, 2018, p. 33).

De acuerdo con la legislación vigente (legislación nacional y Convención de la UNESCO de 2003), la protección jurídica de los elementos del patrimonio cultural inmaterial debe resultar del involucramiento de las comunidades portadoras del elemento patrimonial, que no puede ser realizado exclusivamente por instituciones sin el consentimiento, implicación y participación activa de las respectivas comunidades, grupos e individuos. En el trabajo de campo realizado pudimos comprobar que la iniciativa partió de Hugo Guerreiro. Esta opinión es compartida por la totalidad de los actores consultados intervinientes en el proceso. Es cierto que la comunidad de artesanos participa posteriormente de manera activa y firman la carta de consentimiento (Anexo 2) necesaria para la inscripción en la Lista Representativa. A su vez, se realizan las consultas preceptivas por parte del Instituto Nacional de la Propiedad Industrial donde todas las

organizaciones públicas y privadas, incluidos los miembros de las respectivas comunidades o grupos de titulares, pueden formular observaciones sobre la solicitud. Todo el municipio se involucra, pero estamos en disposición de afirmar sin miedo a equivocarnos que el empuje y el trabajo que Hugo Guerreiro realiza para que la inscripción en la Lista se materialice es fundamental.

A partir de la iniciativa individual de Hugo Guerreiro, en octubre del año 2012 se inicia desde la Cámara Municipal de Estremoz un ambicioso proceso de patrimonialización y protección de los Bonecos de Estremoz con el apoyo del Museo Municipal. Para tal fin, se formó un equipo de trabajo integrado por la concejala de Cultura, Márcia Oliveira, el jefe de Gabinete de presidente del Municipio, António Serrano y el coordinador del Museo Municipal de Estremoz, Hugo Guerreiro, siendo este el responsable técnico de la elaboración del expediente para la candidatura.

Antes de dar paso al apartado sobre la inscripción en el Inventario Nacional, queremos resaltar los pasos anteriores que se dieron desde el ámbito local.

Más de un año después de formar el equipo de trabajo, concretamente el 17 de septiembre de 2014, la Asamblea Municipal de Estremoz catalogó la Producción Figurativa de Estremoz como Patrimonio Cultural Inmaterial de Interés Municipal a propuesta del Museo como paso previo a una condición *sine qua non* para la presentación de la candidatura a la Lista Representativa: que el elemento patrimonial esté registrado en un inventario nacional. A partir de ese momento, se intensificó la investigación sobre la situación actual del Figurado de Estremoz, se incrementaron las exposiciones, se realizaron actividades educativas con adultos y público escolar y se establecieron contactos para lograr el apoyo de la comunidad artesanal. Impulsadas desde el Museo Municipal, cuyo director en ese momento era Hugo Guerreiro, se realizaron varias acciones de sensibilización en distintas ferias de Artesanía en Estremoz, además de varias exposiciones y conferencias fuera del municipio, con el fin de promover la candidatura. Durante este período se realizaron contactos con el Departamento de Patrimonio Cultural Inmaterial (DPCI), organismo dependiente de la Dirección General de Patrimonio Cultural (DGPC), que fue el encargado de iniciar el proceso para la inscripción en el Inventario Nacional.

### 5.3.1 Inventario Nacional de Portugal

Para poder solicitar la inclusión en la Lista Representativa UNESCO existen varios requisitos recogidos en las Directrices Operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Uno de estos requisitos es el criterio R.5, que tiene un mandato claro y explícito: el elemento ha de estar inscrito en un inventario del patrimonio cultural inmaterial nacional del Estado Parte que solicita la inscripción; en el caso que nos ocupa, Portugal.

El organismo encargado de aprobar la tramitación de la candidatura al Comité Intergubernamental de la UNESCO es la Comisión Nacional de la UNESCO (CNU) en Portugal. Creada en 1979<sup>151</sup> e integrada en el Ministerio de Asuntos Exteriores, la CNU se ocupa de las actividades pertenecientes a las cuatro áreas de mandato de la UNESCO, es decir, Educación, Ciencia, Comunicación y, por supuesto, Cultura. Entre otras tareas, es la encargada de supervisar las actividades resultantes de la implementación de las convenciones de las que Portugal es Estado Parte. Una de ellas es la Convención sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003, que lleva en el Título IV titulado “Salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial en el plano internacional” la creación de la Lista Representativa en la que se pretendía incluir a los Bonecos de Estremoz.

El 17 de noviembre de 2014 es cuando se realiza la apertura del proceso para la inscripción en el Inventario Nacional por parte de la Cámara Municipal de Estremoz y se presenta la solicitud el 24 de noviembre de 2014. La DGPC toma la decisión de admitir la solicitud de inventariado el 17 de diciembre de 2014. Durante los meses de enero y febrero se realizan las consultas públicas y directas preceptivas y por fin, el 20 de abril de 2015, la DGPC aprueba definitivamente el registro del elemento con el número de inventario: INPCI\_2015\_001<sup>152</sup>, bajo la denominación de “Producción de Figuras en Barro de Estremoz” en el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial –

---

<sup>151</sup> <https://unescoportugal.mne.gov.pt/pt/a-cnu/sobre-a-cnu>

<sup>152</sup> <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/es-ES/InventarioNacional/DetailFicha/404>

Anuncio n.º 83/2015 - publicado en diario de la República, 2ª serie, N.º 88, del 07 de mayo de 2015.

La solicitud de inventario, en cumplimiento de lo estipulado en el Art. 8 del DL [139/2009](#), recoge cuestiones referentes a la caracterización detallada de la manifestación de los bonecos, la ubicación, el nombre y una breve descripción de la comunidad portadora del saber. A su vez, fundamenta la inscripción por la importancia de la manifestación como reflejo de la identidad de la comunidad de Estremoz, por su profundidad histórica y por su fuerte anclaje social en la comunidad. También se hace eco de la importancia de la inscripción para contribuir a paliar la dificultad de formar nuevos practicantes de la actividad dentro de la comunidad estableciendo medidas de salvaguardia que aseguren la viabilidad futura de la tradición. Estas medidas de salvaguardia “propuestas” en la solicitud de inventario, son las que aparecen como medidas de salvaguardia “realizadas” en el expediente de la nominación para la solicitud de entrada en la Lista Representativa que serán analizadas en este capítulo.

En el artículo 10 del decreto ley [139/2009](#), de 15 de junio, que como acabamos de ver fue modificado por el Decreto Ley [149/2015](#), se establece que en la valoración de las solicitudes de tutela judicial se tendrán en cuenta, individual o conjuntamente, una serie de criterios. Si consultamos el Decreto Ley [139/2009](#) antes de la modificación de 2015, comprobaremos que el artículo 10 dice: “En la evaluación de las solicitudes de inventario se tendrán en cuenta, individual o conjuntamente, los siguientes criterios”. En la nueva redacción del artículo tras la modificación de 2015, se ha cambiado la palabra “inventario” por la de “tutela judicial”. Esto significa que se amplía el cumplimiento de esos criterios a otros procesos distintos al de registro en el Inventario Nacional y, además, supone otorgar a los responsables de la incoación y otorgamiento de estos procedimientos, derechos de ejercitar la defensa de sus intereses legítimos ante la Justicia, con la correspondiente intervención de los órganos judiciales. Los criterios de valoración establecidos para la evaluación son los siguientes:

- a) La importancia de la manifestación del patrimonio cultural inmaterial como reflejo de la respectiva comunidad o grupo.

- b) Los procesos sociales y culturales en los que se originó y desarrolló hasta el presente la manifestación del patrimonio cultural inmaterial.
- c) La dinámica de la que es objeto la manifestación del patrimonio cultural inmaterial en la época contemporánea.
- d) Las formas en las que se transmite la manifestación del patrimonio cultural inmaterial.
- e) Amenazas y riesgos que puedan poner en peligro la viabilidad futura de la manifestación del patrimonio cultural inmaterial.
- f) Medidas de salvaguardia propuestas para asegurar la valorización y viabilidad futura de la manifestación del patrimonio cultural inmaterial.
- g) Respeto a los derechos, libertades y garantías y compatibilidad con el derecho internacional en materia de defensa de los derechos humanos.
- h) Articulación con las exigencias del desarrollo sostenible y el respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos.

Es muy importante reseñar la relevancia del criterio de valoración recogido en el apartado f), que obliga a establecer medidas de salvaguardia que aseguren la viabilidad del elemento patrimonial inscrito. Para controlar que estos requisitos se cumplan de manera continuada, es decir, no solo en el momento de la presentación de la inscripción, el artículo 18 de esta misma Ley, recoge que la inscripción en un inventario de una manifestación del patrimonio cultural inmaterial está sujeta a revisión ordinaria en un plazo de diez años, sin perjuicio de una revisión en un plazo inferior cuando se conozcan cambios relevantes. Por tanto, en 2025 se tendrá que realizar la primera revisión desde que se inscribió. Este seguimiento nos parece muy acertado porque es una medida de control ante cambios sustanciales que puedan desvirtuar al elemento que fue objeto de la inscripción.

### 5.3.2 Lista Representativa

La intervención de Portugal respecto a la Convención para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO, se remonta al año 2008 cuando el estado portugués ratificó la Convención. No será hasta 2011 cuando se incluya el primer bien cultural de Portugal en la Lista Representativa. Desde entonces, y hasta finales de 2023, se han incorporado 7 elementos en la Lista Representativa, 2 elementos en la Lista de Medidas Urgentes y 1 en el Registro de Buenas Prácticas, algunos de ellos de carácter multinacional. Destaca el hecho de haber incluido algunos elementos en la Lista de Medidas Urgentes de Salvaguardia, algo poco frecuente para la mayoría de los países que han firmado la Convención, especialmente los pertenecientes a Europa y a zonas más favorecidas económicamente, lo que muestra la preocupación del estado portugués por salvaguardar su patrimonio cultural inmaterial. Precisamente, los elementos inscritos en esta lista tienen relación con técnicas artesanas: “La fabricación tradicional de cencerros” en 2015 y “El procedimiento de fabricación de la cerámica negra de Bisalhães” en el año 2016. Además, la fabricación de cerámica negra se inscribe en la Lista de Medidas Urgentes justo un año antes de que los Bonecos de Estremoz se incluyeran en la Lista Representativa, siendo, a diferencia de la cerámica negra, una técnica artesana en pleno auge. No obstante, cuando se elevó la propuesta de inclusión de los Bonecos de Estremoz, el estado portugués ya disponía de experiencias previas en los procedimientos llevados a cabo para que su aprobación fuera exitosa.

En el siguiente cuadro se muestran los diferentes bienes culturales inmateriales inscritos por Portugal en las distintas Listas/Registro UNESCO:

LISTA REPRESENTATIVA DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD. PORTUGAL		
DENOMINACIÓN	PAISES	FECHA
El fado, canto popular urbano de Portugal	Portugal	2011
La dieta mediterránea	Chipre – Croacia – España – Grecia – Italia – Marruecos – Portugal	2013
El cante alentejano, canto polifónico del Alentejo (sur de Portugal)	Portugal	2014
Artesanía de figuritas de barro de Estremoz	Portugal	2017
El carnaval de Podence, celebración del fin del invierno	Portugal	2019
La cetrería, un patrimonio humano vivo	Emiratos Árabes Unidos – Austria – Bélgica – Croacia – Chequia – Francia – Alemania – Hungría – Irlanda – Italia – Kazajstán – República de Corea – Kirguistán – Mongolia – Marruecos – Países Bajos – Pakistán – Polonia – Portugal – Qatar – Arabia Saudita – Eslovaquia – España – República Árabe Siria	2021
Fiestas del Pueblo de Campo Maior	Portugal	

**LISTA DE MEDIDAS URGENTES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD. PORTUGAL**

DENOMINACIÓN	PAISES	FECHA
El procedimiento de fabricación de la cerámica negra de Bisalhães	Portugal	2015
La fabricación tradicional de cencerros	Portugal	2016

**LISTA DE MEDIDAS URGENTES DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DE LA HUMANIDAD. PORTUGAL**

DENOMINACIÓN	PAISES	FECHA
El PCI fronterizo luso-gallego: un modelo de salvaguardia creado por Ponte...nas ondas!	Portugal – España	2022

*Ilustración 34. Bienes culturales inmateriales inscritos por Portugal en las distintas Listas/Registro UNESCO*

Las Directrices Operativas para la aplicación de la Convención sobre la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, recogen en el Capítulo I cinco criterios de inscripción en la Lista Representativa. El Estado Parte, en este caso Portugal a través de la CNU, debe no solo señalar, sino demostrar que el elemento a inscribir cumple los cinco criterios. Si la Comisión Intergubernamental de la UNESCO decidió aprobar la inscripción, damos por validado que los cinco criterios se cumplían debidamente<sup>153</sup>. No obstante, vamos a realizar un breve repaso de la relación de los mismos con el estudio de caso concreto de los bonecos.

En el criterio R.1, las recomendaciones indican que el elemento debe ser PCI en el sentido del Artículo 2 de la Convención. En ese artículo, recordamos que se define qué es PCI y que a su vez este se manifiesta en cinco ámbitos, donde uno de ellos es el apartado e)

<sup>153</sup> Además, en el capítulo segundo de este trabajo ya se habló debidamente de estos criterios, por si el lector desea consultarlos.

técnicas artesanales tradicionales. Por lo que podemos concluir sin ninguna duda que nuestro elemento patrimonial cumple con este requisito.

Otro requisito que se debe cumplir es que la inscripción del elemento contribuya a dar a conocer el PCI y a lograr que se tome conciencia de su importancia, según dicta el R.2. Las entrevistas realizadas a los artesanos, sumadas a las conversaciones mantenidas con diferentes actores relevantes en el proceso de patrimonialización, con habitantes de Estremoz y con turistas que visitaban la localidad, no deja lugar a dudas: la inscripción ha servido para aumentar el conocimiento del elemento patrimonial y la concienciación de la comunidad en la importancia de su salvaguardia. Tuvimos la oportunidad de hablar con dos grupos de escolares del municipio, uno que se encontraban visitando el Museo Municipal y otro que estaba realizando una actividad de modelado de bonecos en el Centro de Interpretación, y todos conocían y mostraban interés no solo por los bonecos como símbolo consustancial a su comunidad, sino también para aprender a modelar. No obstante, existe algo en este criterio que no nos parece del todo idóneo y, de hecho, pensamos que debería especificarse que fuese un criterio de control a posteriori. No es posible saber en el momento de la solicitud si la inscripción “contribuirá a”. Aún no está inscrito el bien, no se sabe si será inscrito y no ha transcurrido el tiempo necesario para poder corroborar este hecho. Se pueden proponer medidas para favorecer que esto ocurra, pero creemos que sería más acertado un criterio que indicara que transcurrido un tiempo, se recabara información para poder determinar si la inscripción contribuyó a conseguir los objetivos fijados en este criterio.

El criterio R.3 está en cierta consonancia con el R.2, especialmente en lo que se refiere a la promoción del elemento. Pero la parte principal del requisito es donde se indica que “se elaborarán medidas de salvaguardia” para proteger el bien. Estas medidas de salvaguardia están redactadas y presentadas en el expediente de nominación y las analizaremos ampliamente en el siguiente punto.

En lo que respecta a la promoción del elemento, sí existen cuestiones que se deberían tener en cuenta. Aunque hemos indicado cuando analizábamos el R.2 que la inscripción ha servido para aumentar el conocimiento y la concienciación de la comunidad en la importancia de la salvaguardia, que tuvimos la oportunidad de hablar con numerosas

personas del municipio y turistas y que todos conocían los bonecos, existe otro dato importante a añadir. Cuando se realiza la pregunta de si conocen los Bonecos de Estremoz fuera del ámbito territorial del elemento, la respuesta es muy diferente. En las estancias de investigación realizadas durante el periodo de trabajo de campo, al estar adscritas a la Universidad de Évora, era en esa localidad donde residíamos. Tuvimos la oportunidad de preguntar a muchas personas sobre si conocían el arte figurativo de Estremoz, a los bonecos, y son muy pocas las que tenían conocimiento de ello. Siempre que entablaba conversación con alguien, en cualquier tipo de lugar y/o contexto, preguntaba si conocían los Bonecos de Estremoz. Dentro de la esfera académica universitaria relacionada con las humanidades sí existe un mayor conocimiento, pero entre las personas residentes en Évora que no tenían contacto con este círculo, existía un mayor desconocimiento sobre el tema. Reseñar además que Estremoz pertenece al distrito de Évora y que la distancia entre ambas localidades es de solo 48 kilómetros. Asimismo, impartimos docencia en la Universidad de Évora en asignaturas adscritas a la Facultad de Ciencias Sociales y siempre preguntábamos al alumnado sobre esta cuestión. El primer día de clase pasaba un cuestionario con una sola pregunta y solo con dos posibles respuestas: "Pregunta. ¿Conoces los Bonecos de Estremoz? Respuesta. Sí o no". De un total de 77 encuestas, solo 17 alumnos respondieron de manera afirmativa. Realicé la misma pregunta en ciudades como Lisboa, Setúbal o Elvas, y el resultado fue que nadie de las personas a las que pregunté conocía este elemento del PCI. Es pues en este punto, en uno de los que existe un margen de mejora importante. No solo se debe reforzar el conocimiento del elemento dentro del ámbito territorial al que está circunscrito y que, en cierto modo, es portador del bien junto a la comunidad, sino que también es necesario realizar pedagogía en otros territorios y a otros niveles para que la manifestación sea "sentida" como un elemento nacional portugués.

El criterio R.4 exige que el elemento tiene que "haber logrado la participación más amplia posible de la comunidad, el grupo o, si procede, los individuos interesados, y con su consentimiento libre, previo e informado". En el expediente de nominación se explica como desde el Ayuntamiento de Estremoz se coordinó todo el proceso de elaboración de la candidatura teniendo en cuenta a todos los actores de la comunidad y prestando especial

atención a la participación de los artesanos en todas las etapas del proceso, como también exige el artículo 15 de la Convención.

Y llegamos ahora al criterio R.5, que tiene un mandato claro y explícito: el elemento ha de estar inscrito en un inventario del PCI nacional del Estado Parte que solicita la inscripción, en el caso que nos ocupa, Portugal, de conformidad con los Artículos 11 y 12 de la Convención y que, como hemos visto en el punto anterior, se cumplió en el año 2015.

El 26 de junio de 2015, una vez finalizado el proceso de registro en el Inventario Nacional, se crea el Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia del Boneco de Estremoz en el Museo Municipal Joaquim Vermelho, que pretendía dar mayor visibilidad al figurado, pero también crear un espacio donde la sociedad civil pudiera contribuir a la salvaguardia de esta artesanía. Entonces faltaba el paso final, después de todo el trabajo de estudio, promoción y creación de los medios necesarios para la aceptación exitosa de la solicitud.

Con la Dirección Regional de Cultura del Alentejo y el Centro UNESCO como socios, el 22 de marzo de 2016 la CNU recibió el documento final de solicitud para la inclusión en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. El 27 de septiembre de 2016 se recibe la solicitud con el Expediente de Nominación en la UNESCO y el registro tuvo lugar el 7 de diciembre de 2017, en la 12ª Reunión del Comité Intergubernamental de la UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, que tuvo lugar en Corea del Sur.

En las 2 siguientes ilustraciones, se pueden ver a las personas que asistieron a la gala en representación de los distintos colectivos e instituciones relacionadas con la inscripción:



De izquierda a derecha, Luis Mourinha, presidente de la Cámara Municipal de Estremoz, Gonçalves de Jesús, embajador de Portugal en Corea, António Ceia da Silva, presidente de la entidad regional de turismo del Alentejo y Hugo Guerreiro, del que ya se ha hablado.

### 5.3.3 Medidas de salvaguardia

Uno de los puntos que es necesario cumplimentar en el expediente de nominación para la inclusión en la Lista Representativa y que da cumplimiento al requisito R.3 que acabamos de ver, es el que corresponde a las medidas de salvaguardia.

En el expediente, las medidas se agrupan en dos bloques diferenciados: a) Esfuerzos pasados y actuales para salvaguardar el elemento y b) Medidas de salvaguardia propuestas.

Comenzaremos haciendo un repaso por las acciones realizadas antes de la solicitud de inscripción en la Lista que nos permitirá analizar cómo garantizaron la viabilidad del elemento desde la comunidad de artesanos, los organismos interesados y las personas responsables. Empezaremos con una primera batería de actividades enfocadas especialmente a la educación no formal<sup>154</sup>. Se llevaron a cabo acciones de sensibilización dirigidas a los jóvenes del municipio con el total apoyo de la comunidad de artesanos y que “resultaron un éxito” (Gestor patrimonial, entrevista, 17 de octubre de 2023). Estas actividades sirvieron de estímulo para despertar entre la gente más joven de la localidad un cierto interés por la tradición y por el arte figurativo local a través del conocimiento. Lo que se pretende con estas actividades es reforzar o, más bien, “insertar”, en el sentido de “inventar” de Hobsbawn, la tradición en las nuevas generaciones, que son las que deberían tener la misión de portarla, transmitirla y, por tanto, salvaguardarla durante las próximas décadas. Algunas de estas iniciativas consistieron en la elaboración de talleres organizadas en colaboración con el Museo Municipal y el Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia del Boneco de Estremoz<sup>155</sup>, haciendo hincapié en el objetivo

---

<sup>154</sup> No formal en el sentido de que no se otorga ningún título oficial tras la realización de los cursos.

<sup>155</sup> Hay que recordar que se creó en el año 2015 en el Museo Municipal y que ha permanecido allí hasta la inauguración del centro de interpretación en el año 2021.

de dar a conocer la técnica y estética que caracteriza y hace única a esta actividad artesanal.

Pero no solo la educación "no formal" formó parte del paquete de medidas. También se llevaron a cabo acciones en el ámbito formal educativo como actividades extracurriculares en los colegios. El público destinatario era el alumnado de menor edad con el objetivo de, en una suerte de transmisión por enculturación (Kurin, 2007)<sup>156</sup>, lograr poco a poco un proceso de identificación simbólica con la tradición (Geertz, 1997)<sup>157</sup> para que en un ejercicio autopoietico<sup>158</sup> estos jóvenes consigan convertirse a sí mismos en artesanos, identificando e identificándose con uno de los elementos constitutivos de la identidad y tradición de su comunidad. Además de promover que "abracen" la tradición, se pretende que el alumnado reconozca y valore a los artesanos y a su trabajo, contribuyendo así a la salvaguardia del elemento.

La participación de escuelas, docentes, artesanos, la Cámara Municipal de Estremoz y el Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia del boneco de Estremoz, es un síntoma positivo de la implicación de gran parte de la comunidad local en la salvaguardia del elemento. Precisamente en el Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia del Figurado en Barro de Estremoz, cuando aún se encontraba en el Museo Municipal, en estrecha colaboración con los artesanos, se organizaron dos exposiciones y se preparó una exposición itinerante que se exhibió en las escuelas locales para concienciar a niños y adolescentes sobre la necesidad de salvaguardar la tradición.

Con el objetivo de mejorar la apreciación, visibilidad y reconocimiento de su oficio (Pye, 1968; Sennet, 2008), los artesanos participaron en exposiciones y en ferias locales, regionales, nacionales e incluso internacionales, donde modelaban en directo y mostraban los aspectos técnicos y estéticos de su artesanía. Este hecho, hasta tener la protección

---

<sup>156</sup>Kurin define la enculturación como un proceso dinámico a través del cual los individuos aprenden y asimilan las tradiciones, valores, normas y prácticas de su comunidad o sociedad, especialmente aquellas que forman parte del patrimonio cultural inmaterial, como rituales, lenguaje, arte y habilidades sociales. Esta definición enfatiza el carácter continuo y participativo del aprendizaje cultural, en línea con las ideas presentadas por el autor sobre la importancia de preservar y transmitir el patrimonio cultural inmaterial dentro de las comunidades.

<sup>157</sup> Su análisis sobre la "descripción densa" es particularmente relevante para entender cómo las personas experimentan e interpretan simbólicamente su herencia cultural y tradiciones.

<sup>158</sup> Entendemos el concepto filosófico del término como la capacidad de crearse a sí mismo.

legal de la marca de certificación a finales de 2018, podía constituir un cierto peligro de copia por parte de sectores mercantiles externos que pudieran haberse sentido tentados de comercializar este tipo de artesanía tan atractiva para el consumidor.

Otra de las medidas que los artesanos han desarrollado y siguen desarrollando es la amabilidad y la buena acogida que muestran en sus talleres de producción. Como se ha indicado anteriormente, son cinco los talleres abiertos al público en Estremoz y uno más en la cercana localidad de Evoramonte. Visitamos los seis talleres durante las estancias de investigación realizadas en la localidad, pero también cuando hemos tenido la oportunidad de viajar a esa zona por motivo de asistencias a congresos como los de Évora o Setúbal. Algunas veces con visitas concertadas, otras simplemente apareciendo en la tienda y presentándome y otras como potencial comprador o turista curioso, siempre hemos sido bienvenidos, nos han permitido grabar, fotografiar y nos han contestado muy amablemente a todas nuestras preguntas.

Antes de comenzar con el análisis de las medidas de salvaguardia propuestas en 2017 en el expediente de nominación para la inscripción en la Lista, nos gustaría destacar la importante función desarrollada por el Museo Municipal<sup>159</sup> en materia de investigación. Un papel que no solo ha consistido en desarrollar trabajos de investigación propios, sino también el de favorecer las condiciones para que su propia colección sea una fuente de consulta a modo de centro de documentación para investigadores. Durante la primera década del siglo XXI se realizaron diferentes trabajos publicados en revistas de países como Italia, República Checa y Estados Unidos dirigidos a un público internacional especializado en cerámica figurativa (Guerreiro, 2006, 2012 y 2013.)

También ha sido relevante el papel del Museo en el área de museología sirviendo los trabajos de investigación realizados<sup>160</sup>, en este sentido como obras de consulta para que los museos que tienen colecciones de Bonecos de Estremoz puedan identificar autores, cronología y denominación de las figuras. A su vez, también han celebrado jornadas

---

<sup>159</sup> Hay que destacar, como curiosidad, que en marzo de 2013 cambió su logo, que databa de 1982, por un detalle de una "Primavera" (Uno de los modelos más reconocibles de Bonecos de Estremoz), con el fin de resaltar la importancia de su colección de bonecos y la especificidad cultural local.

<sup>160</sup> El más relevante es el realizado por Guerreiro en 2012: "Bonecos de Estremoz Marcas de Autor da Família Alfacinha 1934-2012".

temáticas en Grottaglie<sup>161</sup> (Italia) en 2006, Vila do Conde<sup>162</sup> en 2008, en la Casa do Alentejo (Lisboa) y en la Casa de Estremoz (Estremoz)<sup>163</sup> en 2012 o la que tuvo lugar en 2014 en Alandroal<sup>164</sup> dentro del marco de las “I Jornadas para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial”. Todas estas actividades descritas sentaron las bases de la creación de conocimiento necesaria para poder emprender el camino hasta la inscripción en la UNESCO.

En el expediente de nominación, se indica que “las medidas propuestas tienen como objetivo salvaguardar la técnica y la estética del Figurado de Estremoz, promoviendo el reconocimiento de los artesanos”. Estas medidas se distribuyen en tres grupos: medidas educativas, medidas de apreciación y salvaguardia, y medidas de publicación, documentación e investigación. El contar con la participación de los artesanos en el asesoramiento, diseño y ejecución de las medidas a implantar, fue en sí una medida y era un primer e importante paso en la conquista del objetivo de la valoración y salvaguardia de su figura como verdaderos portadores de la tradición.

Estos objetivos marcados tenían un plazo de ejecución de cinco años, por lo que deberían haber estado cumplidos en diciembre de 2022, Teniendo en cuenta que la inscripción en la Lista se produjo en diciembre de 2017. A principios de 2024, que es cuando realizamos este análisis, tenemos la oportunidad que nos brinda el tiempo transcurrido de observar desde una atalaya temporal su grado de cumplimiento.

Comenzaremos por las medidas educativas. En una solución de continuidad que creemos bastante acertada, se vuelve a apostar por la propuesta de este tipo de medidas referentes a la educación no formal dirigidas a los jóvenes locales. Con el apoyo de los artesanos, se pretendía fomentar el interés por la artesanía de las figuras de arcilla de Estremoz e involucrar a las nuevas generaciones en la salvaguardia de esta tradición a través de un mejor conocimiento de la historia y de las técnicas artesanales. Asimismo, se proponen

---

<sup>161</sup> Grottaglie es una ciudad del sur de Italia muy reconocida por la cerámica.

<sup>162</sup> Es un municipio del Norte de Portugal donde anualmente se celebra la Feria Nacional de Artesanía.

<sup>163</sup> Bajo el título “Bonecos de Estremoz: Huellas de autor de la familia Alfacinha”, realizada por Hugo Guerreiro.

<sup>164</sup> Localidad cercana al municipio de Estremoz pero que no pertenece a la delimitación de la indicación geográfica.

actividades extraescolares durante la educación primaria para concienciar sobre “la identidad y las tradiciones locales (especialmente la artesanía de las figuras de barro de Estremoz), fomentar el reconocimiento y valoración debida a los artesanos y la artesanía, y descubrir y despertar vocaciones”. La iniciativa se desarrolló con el apoyo y la colaboración de escuelas locales, profesores, artesanos y el Centro de la UNESCO para la Valorización y Salvaguardia de la Figura de barro de Estremoz. Durante el trabajo de campo, hemos podido comprobar que estas medidas se están realizando y, de hecho, tuvimos la oportunidad de presenciar en el año 2021 como diferentes grupos de escolares realizaban este tipo de actividades en el Centro UNESCO, cuando estaba situado en el Museo Municipal, y también en el año 2022 dentro ya de las instalaciones del Centro de Interpretación del Boneco de Estremoz. En ambos lugares, existen estancias dedicadas a la realización de estas actividades que están dotadas con las materias primas necesarias, los útiles de trabajo y el personal que ha de impartir la actividad.

Dentro del bloque de medidas destinadas a la apreciación y salvaguardia se propone que, desde la Cámara Municipal de Estremoz, en colaboración con el Centro de Valoración y Salvaguardia de Estremoz Boneco de la UNESCO y la Dirección Regional de Cultura de Alentejo, se trabajará para la fundación de un Centro de Interpretación de Bonecos de Estremoz. Se trataba de una medida costosa<sup>165</sup>, ya que implicaba la localización de un inmueble apropiado para este fin y su adecuación a un espacio expositivo. Además del carácter expositivo, el objetivo principal de la iniciativa consistía en que tuviese un fuerte componente educativo, con talleres de educación no formal y una incubadora para jóvenes ceramistas que quisieran iniciarse en esta área, con el apoyo de artesanos en activo, e iniciar una carrera dentro del modelado figurativo de Estremoz. Aunque la incubadora de nuevos artesanos no se ha llegado a materializar, sí lo ha hecho la construcción del Centro de Interpretación. El Centro de Interpretación del Boneco de Estremoz se inauguró de manera exitosa el 9 de agosto de 2021 en un precioso edificio histórico<sup>166</sup> del centro urbano de Estremoz, a cuya entrada nos recibe un recordatorio de la inscripción del elemento en la Lista Representativa de UNESCO.

---

<sup>165</sup> Contaba con un presupuesto inicial de 600.000 euros.

<sup>166</sup> Palacio de los Marqueses de Praia e Monforte, Dirección: R. Vasco da Gama, 7100-535 Estremoz, Portugal, construido a finales del s. XIX.



*Ilustración 377. Logo UNESCO en el Centro de Interpretación*

El hecho de ser el logo UNESCO y la referencia a la inscripción en la Lista Representativa una de las primeras imágenes que vemos al entrar en el edificio, demuestra la importancia que se otorga desde el Centro a la inscripción UNESCO. La aparición del Centro de Interpretación también supone el traslado del Centro de Valoración UNESCO situado hasta entonces en el Museo Municipal hasta esta nueva sede.

Las magníficas instalaciones están divididas en salas temáticas. En la primera estancia se esgrimen las razones de la importancia de la creación del Centro y ofrece al visitante una definición de qué es un Boneco de Estremoz mostrando ya algunas figuras. A continuación, se accede a un espacio expositivo conformado por las salas segunda y tercera donde se aborda la historia de la tradición y una lista de los “antiguos” barristas.

Estos paneles explicativos son muy didácticos, interesantes, amenos y con poco “ruido<sup>167</sup>”, favoreciendo la atención y la comprensión por parte del visitante.



Ilustración 388. Centro Interpretación

Otro gran acierto del Centro, especialmente para el visitante más joven, es ofrecer en la sala cuarto un espacio de juegos educativos digitales e interactivos en los que poder divertirse y a la vez adquirir conocimiento sobre la tradición de los bonecos con dos mesas táctiles de gran tamaño y de uso fácil e intuitivo.

<sup>167</sup> Serrell (2015) es una referencia importante en el campo de la museografía y en esta obra ofrece información relevante sobre cómo el diseño de paneles expositivos y la presentación de información puede afectar la experiencia del visitante, lo cual puede incluir aspectos relacionados con el "ruido" en la interpretación o la visualización.



Ilustración 399. Pantallas táctiles

Además, se ha habilitado un espacio en el cual se visualiza en bucle una producción audiovisual<sup>168</sup> que explica brevemente el proceso de elaboración de los bonecos.

Todos estos espacios están en total consonancia con las medidas de apreciación y salvaguardia que se pretendían implantar y que se han plasmado con gran acierto en el Centro. Pero es la hora de entrar en la quinta sala, donde encontramos, quizás, el verdadero núcleo de interés del espacio. Así nos lo expone Hugo Guerreiro, la persona que nos enseña el centro y que fue la encargada de dirigir la puesta en marcha de éste y la disposición del contenido expositivo.

En esta sala encontramos nueve paneles dedicados a cada artesano, excepto en el caso del panel que representa a las hermanas Flores, que comparten cartel, aunque cada una tiene UPA<sup>169</sup> diferente. Por lo tanto, están representados aquí diez de las actuales trece personas acreditadas para poder elaborar Bonecos de Estremoz. La ausencia de los otros tres artesanos no obedece más que a cuestiones logísticas, puesto que desde la dirección del Centro se nos indicó que en breve espacio de tiempo Vera Magalhaes, Inocencia Lopes y Carlos Alberto Alves tendrán sus respectivos paneles.

En estos paneles expositivos, encontramos una breve biografía de los artesanos, una o dos de sus piezas originales y una Tablet en la que se puede visualizar un vídeo, de una duración aproximada de cinco minutos, en el que los protagonistas exponen algo interesante en su relación con la tradición. Esto es una verdadera declaración de

<sup>168</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=FYGIxd02mxA>

<sup>169</sup> Recordamos que UPA es unidad de producción artesanal y que ambas hermanas están certificadas individualmente con un número de UPA distinto.

intenciones por parte del Centro a la hora de valorizar la figura de los artesanos como los verdaderos protagonistas de la tradición, por encima de los propios bonecos. El intento de valorizar su figura como verdaderos artesanos de la tradición toma especial relevancia en este lugar. Nos parece una medida muy acertada no solo en lo que respecta a la idea sino también a la ejecución de esta. Son los portadores de la tradición, los que la mantienen viva y la transmiten a las nuevas hornadas, por eso es justo y necesario que tengan un lugar preminente en el Centro de Interpretación de la tradición de la que son parte fundamental.

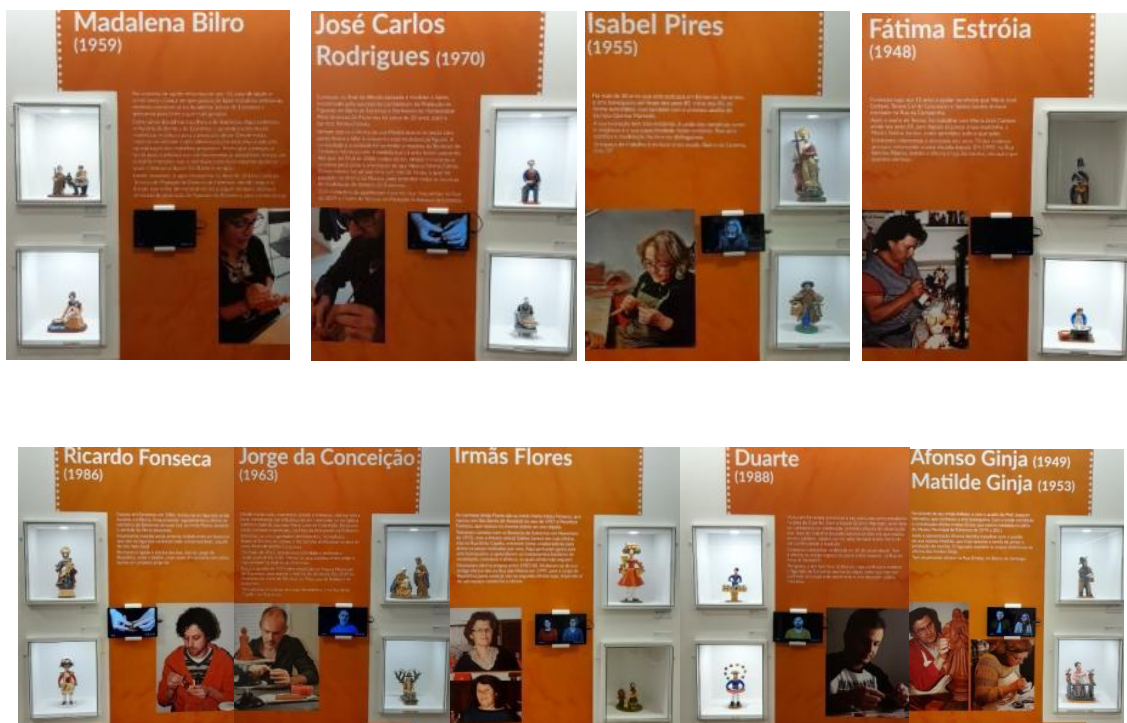
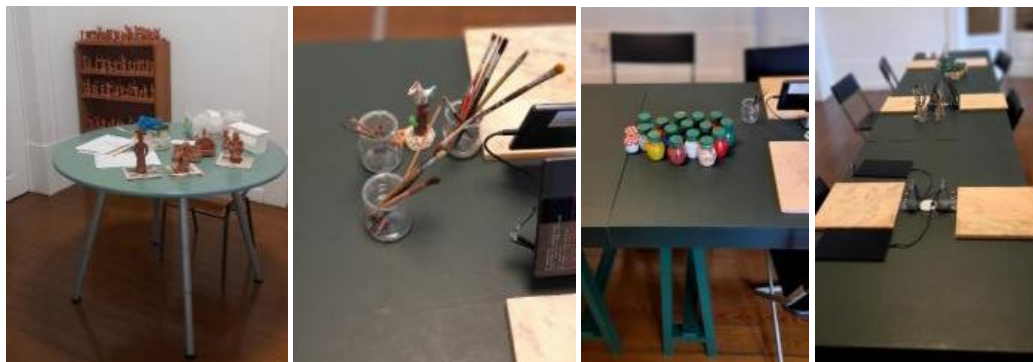


Ilustración 40. Paneles de barristas actuales

Además de contar también con algunos lugares expositivos donde se exponen algunos de los diferentes modelos de bonecos más representativos, terminaremos el recorrido por el Centro de Interpretación en el laboratorio de elaboración de los bonecos.



*Ilustración 41. Espacios de trabajo*

Es un espacio que cuenta con todo lo necesario para iniciarse en el mundo del modelado de las figuras y que pretendía convertirse en una incubadora, a la que nos referimos anteriormente, donde pudieran formarse nuevos barristas.

Para terminar nuestra “visita” por el Centro de Interpretación y recordando que mostrábamos el signo de UNESCO que nos recibía al entrar en el Centro, nos gustaría mencionar a quién nos despide al abandonarlo, que no es otro que el Premio Nobel de literatura portugués José Saramago, que dedica unas bonitas palabras al Figurado en barro de Estremoz.

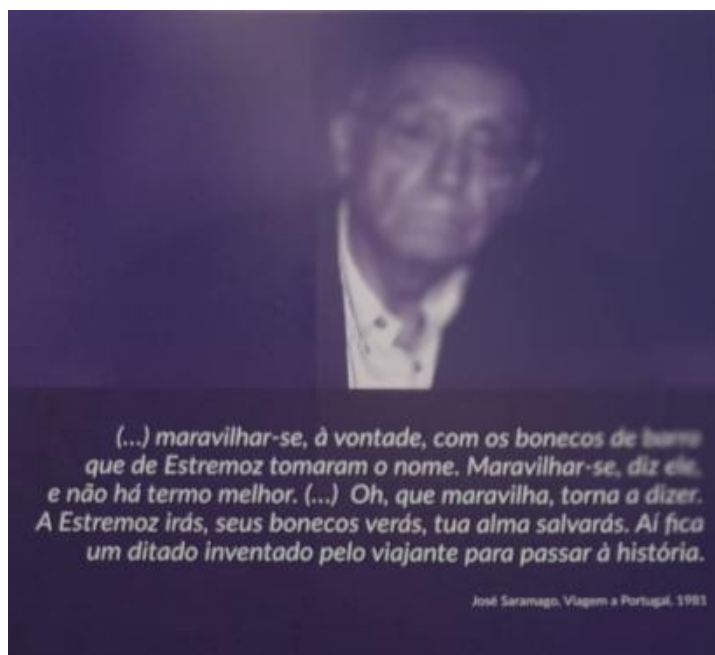


Ilustración 402. Saramago

La traducción del texto de la fotografía sería:

(...) Maravillarse, a voluntad, con los bonecos de barro que de Estremoz tomaron su nombre. Maravillarse, dice ella, y no lo puedo expresar de mejor manera. (...) Oh, qué maravilla, vuelve a decir. A Estremoz irás, sus bonecos verás, tu alma salvarás. Aquí queda un dicho inventado por el viajero para transmitir la historia.

Dejando atrás el Centro de Interpretación, analizamos una de las medidas más importantes llevadas a cabo hasta el momento: el I Curso de Técnicas de Producción de Bonecos de Estremoz, impulsado por CEARTE y celebrado en el año 2019.

Este curso, impartido por el artesano Jorge da Conciecao, con la colaboración de otros barristas como Isabel Pires, podemos considerarlo un éxito, pues de él salieron cuatro de los actuales artesanos certificados<sup>170</sup>. En principio se planteó realizarlo cada cinco años<sup>171</sup>, por lo que debería celebrarse una nueva edición en 2024, pero no tenemos constancia de que se vaya a llevar a cabo debido a diversos problemas sobre quién debería

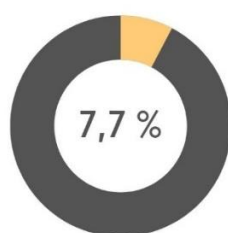
<sup>170</sup> Más un quinto artesano en vías de certificación, como ya explicamos en el capítulo tercero.

<sup>171</sup> Así nos lo han hecho saber tanto Jorge da Conceição como Hugo Guerreiro.

impartirlo. Sin querer ahondar en este tema, sí queremos pronunciarnos sobre la necesidad de la realización del curso.

Aunque hemos calificado de éxito la anterior edición, se pueden realizar lecturas no tan halagüeñas. Si tenemos en cuenta la edad de las 4 personas que se han certificado tras el curso de 2019, ninguna de ellas tiene menos de 50 años y del total de las 13 certificaciones actuales, solo Ricardo Fonseca y Duarte Catela tienen menos de 40 años.

ARTESANOS MENORES DE 40 AÑOS



ARTESANOS SALIDOS DE LA REALIZACIÓN DE UN CURSO CELEBRADO EN 2019

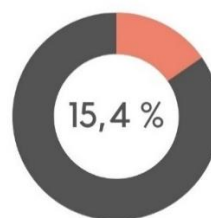


Ilustración 413. Gráficos de artesanos menores de 40 años y de artesanos certificados tras el curso de 2019

Si bien es cierto que la creación en un solo curso de cuatro certificaciones “ex novo” es un dato diferencial a tener en cuenta, nos parece “inquietante” que todas esas personas salidas del curso sean mayores de 50 años. Esta circunstancia nos hace plantearnos la posibilidad de que quizá sería interesante enfocar un futuro curso a personas más jóvenes que estuvieran interesadas en la elaboración de bonecos con incentivos por parte de la Cámara Municipal de Estremoz. Incentivos no solo en lo referente a la formación, sino en el acompañamiento integral del proceso ofreciendo un servicio de gestión cultural integral que contribuya a poner en marcha el negocio prestando asesoramiento jurídico y facilitando instalaciones ([del Valle, Lázaro y Jiménez, 2019](#)). No se trata de impedir el acceso al curso por tener una determinada edad, sino de hacer el curso más atractivo a personas más jóvenes que puedan asegurar la tradición por más tiempo.

Prosiguiendo con las medidas de valoración y salvaguardia propuestas, nos encontramos con el intento de creación de la Ruta del Boneco de Estremoz a través de una colaboración entre el Museo Municipal de Estremoz, la Oficina de Turismo y los artesanos que dispusieran de un taller abierto al público. El objetivo consistía en elaborar una ruta a

través de planos, señales en las calles, etc., que guiaran a las personas interesadas hasta los talleres de los artesanos para que una vez allí les explicaran el proceso de elaboración. La ruta como tal no se ha llegado a crear, pero la labor pretendida en el objetivo se cumple con creces por los artesanos y cualquiera que haya tenido la oportunidad de visitar alguno puede corroborar este hecho. Se llegó a realizar un folleto, pero tuvo muy poca difusión y actualmente no existe ninguno que esté actualizado. La idea de la ruta nos parece acertada y podría servir para que los visitantes de Estremoz acudieran a los talleres abiertos al público y con ello favorecer la venta de las figuras. No obstante, nos parece que la cantidad de talleres existentes podría ser insuficiente para establecer una ruta de este tipo. Quizás, en vez de utilizar señales en las aceras o planos con indicaciones, sería más pertinente formar a guías que realizaran visitas guiadas a los talleres que quisieran participar. Los guías explicarían el proceso de elaboración de los bonecos "*in situ*" e incluso podrían complementar la visita con una visita al Centro de Interpretación. Además, esto supondría la creación de puestos de trabajo.

Respecto a las medidas propuestas como son la organización de exposiciones temporales en el Museo Municipal, si nos consta que se han llevado a cabo, tanto en el museo municipal como en el Centro de Interpretación. Pero sobre las exposiciones en otros museos fuera del municipio de Estremoz y las de proporcionar apoyo económico y logístico a la participación de los artesanos en eventos nacionales e internacionales, no hemos podido constatar que se hayan realizado.

Otra de las medidas de sensibilización señaladas en el Plan UNESCO era analizar los beneficios de la salvaguardia a través de procesos de certificación basados en las leyes de la propiedad intelectual, para evaluar si la certificación de la artesanía de las figuras de arcilla de Estremoz podría proteger a los artesanos y sus conocimientos frente a los peligros de copia, especialmente frente a los de una posible producción industrial. Para ello, contarían con el apoyo de la Cámara Municipal de Estremoz, en colaboración con el Centro UNESCO, el museo local y los artesanos. La medida era controvertida puesto que la certificación protege contra el uso de terceros no certificados, añade valor a los productos y otorga reconocimiento a los artesanos y sus respectivas creaciones. Pero existían recelos entre algunos miembros de la comunidad sobre si también menoscabaría

la innovación y la creatividad en el modelado en su intento de salvaguardar y proteger la producción de cualquier interferencia mecanizada que distorsionase el modelado y la estética tradicional. Esta medida se cumplió con la consecución de la Marca de Certificación en diciembre de 2018 y que trataremos más adelante.

La última medida propuesta de este bloque era que, desde la Cámara Municipal de Estremoz, en colaboración con la Asociación Portuguesa para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, se organizará en Estremoz durante el año 2017, el III Encuentro del Patrimonio Cultural Inmaterial del Alentejo sobre el tema "Cerámica del Alentejo, Iniciativas de Salvaguardia y Valorización". Esto se ha conseguido en el año 2022 con la celebración los días 6 y 7 de mayo, en la Biblioteca Municipal de Estremoz, del Seminario "Cerámica Tradicional del Alentejo: un saber hacer que sea necesario salvaguardar<sup>172</sup>". El seminario reunió a diferentes personalidades del mundo académico, de la empresa privada y a barristas de Estremoz.

El tercer y último paquete de medidas propuestas eran las referidas a la publicación, documentación e investigación. Se informó en el expediente de nominación que se iba a realizar una película en soporte digital sobre las técnicas de modelado de cada una de las 90 Figuras que se consideraron el núcleo actual de la artesanía de las Figuras de Barro de Estremoz para registrar las características técnicas y estéticas de cada una de ellas. Esta película estaría accesible al público en el Museo Municipal de Estremoz e internet (web oficial del municipio); no obstante, esta medida aún no se ha cumplido y aunque nos aseguran que está en proceso, no podemos precisar una fecha de finalización. Nos parece muy importante que se realice un esfuerzo documental de este tipo porque significa no solo tener un registro en un inventario, sino plasmar en un documento audiovisual todo el proceso de elaboración de la mayoría de las figuras que se realizan bajo la denominación de Bonecos de Estremoz.

---

<sup>172</sup> <https://www.catedraunesco.uevora.pt/2022/05/02/ceramica-tradicional-do-alentejo-um-saber-fazer-com-necessidade-de-salvaguarda/>

En cuanto a las medidas concernientes a la investigación, hay que destacar la que lleva a cabo el Centro Hércules de la Universidad de Évora<sup>173</sup>, donde se investiga la composición de las tintas antiguas utilizadas por los artesanos para pintar figuras de arcilla de Estremoz y que está arrojando “resultados muy interesantes” (H. Guerreiro, entrevista, 17 de octubre de 2023). También se ha elaborado una importante obra monográfica sobre la artesanía de las Figuras de Barro de Estremoz, con la implicación de la comunidad, investigadores y otros agentes interesados en salvaguardar la práctica, que fue escrita por Hugo Guerreiro y cuyo título es “Figurado de Estremoz”, o la de Hernani Matos titulada “Bonecos de Estremoz”, publicadas ambas en el año 2018.

Para llevar a cabo todas estas acciones, además del impulso de Hugo Guerreiro y de la participación de los artesanos, fueron muchas las entidades implicadas. Entre ellas, están la Cámara Municipal de Estremoz, con el apoyo técnico del Centro UNESCO para la Valorización y Salvaguardia de los Bonecos de Estremoz, el Museo Municipal de Estremoz, la Dirección General del Patrimonio Cultural y la Dirección Regional de Cultura del Alentejo. Todas ellas trabajaron de manera conjunta para lograr la consecución de las medidas de salvaguardia expuestas. Pero no solo el compromiso de las instituciones es importante, también lo es, y mucho, el respaldo económico de las mismas, cuestión que por ahora está asegurada por la Cámara Municipal de Estremoz a través de fondos propios y con la obtención de fondos europeos. El importe presupuestado en estas medidas de salvaguardia asciende a un total de 715.000 euros que se pueden desglosar de la siguiente manera:

1. Medidas educativas. Coste Total: 60.000€
2. Medidas de Valoración y Salvaguardia. Coste Total: 635.000€
3. Medidas de difusión, documentación e investigación. Coste Total: 20.000€

Aunque no tenemos datos fehacientes y desglosados de cuál ha sido la inversión pública real, sí tenemos constancia de que la mayor parte ha sido destinada a la creación del

---

<sup>173</sup> Tuvimos la oportunidad de visitarlo durante una de las estancias en la Universidad de Évora y es muy interesante el proyecto que están desarrollando.

Centro de Interpretación del Boneco de Estremoz, con la pretensión fundamental de valorizar las historias de vida de los artesanos, para que ellos mismos sean conscientes y reconozcan su papel vital en la salvaguardia y en la transmisión de esta tradición, así como dar al visitante un profundo conocimiento de las figuras de barro de Estremoz, su historia, modelado y estética.

Los pasos que se están dando en Estremoz para la salvaguardia del boneco son notorios, al igual que es evidente que aún queda mucho por hacer. No es nuestra intención sugerir que las medidas ejecutadas sean insuficientes, todo lo contrario, creemos que el esfuerzo realizado y los resultados conseguidos son más que notables, sino que la propia "idiosincrasia" del elemento inmaterial<sup>174</sup> "obliga" a no poder dejar de mantener, modificar e implementar nuevas medidas de salvaguardia. El elemento patrimonial está vivo, se transmite continuamente por la comunidad en un proceso de creación y mantenimiento (Smith, 2006) fundamental para entender la transmisión de la tradición en el contexto del patrimonio cultural inmaterial y si el elemento tiene ese ciclo vital, las medidas encaminadas a mantenerlo vivo, han de adaptarse a él.

La inscripción en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad ha sido un paso muy importante, pero es sólo el comienzo de un proceso a largo plazo. Únicamente cuando se produzca el reemplazamiento de los ceramistas activos, la generación actual podrá concluir su contribución a la salvaguardia y aquí sí hay trabajo por realizar.

En el expediente de nominación también se pregunta por la participación de los Estados Partes interesados y por cuáles han sido sus esfuerzos pasados y actuales respecto a la salvaguardia del elemento en concreto. Aunque se detallan en el documento acciones como la clasificación de manifestación de Interés Municipal y la inscripción en el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial como acciones a nivel nacional, consideramos que dichas acciones han sido promovidas y llevadas a cabo más por la iniciativa de Hugo Guerreiro, la Cámara de Estremoz y los artesanos que por parte del Estado en sí. La intervención de los Estados Partes es complicada que se lleve a cabo

---

<sup>174</sup> Debemos volver a incidir en una de las características de los bonecos en este caso como miembros del patrimonio cultural inmaterial: son un patrimonio vivo.

sobre cada elemento que quiere formar parte de las listas de PCI. Su papel ha de ser más general e institucional ofreciendo es un marco normativo y unos apoyos institucionales que favorezcan y doten de seguridad jurídica a los procesos iniciados desde las comunidades portadoras del elemento inmaterial.

## 5.4 Medidas de protección: la propiedad intelectual

Una vez analizado el proceso de patrimonialización, abordaremos el tema de las medidas de protección basadas en las leyes de la propiedad intelectual. Al igual que hemos hecho con la patrimonialización, también se han considerado que son dos los grandes hitos conseguidos en este apartado: la inscripción como Indicación Geográfica y la obtención de la Marca de Certificación.

Las medidas de salvaguardia adoptadas en el proceso de patrimonialización que acabamos de analizar, no son verdaderamente medidas de protección como tal<sup>175</sup>. Por tanto, las herramientas que ofrece la Ley de Propiedad Intelectual sí pueden actuar como protección del patrimonio cultural inmaterial y esas son las que vamos a desarrollar en este apartado.

Respecto a los pasos que se dieron encaminados a la obtención de medidas de protección relacionadas con la propiedad intelectual<sup>176</sup>, el 21 de marzo de 2013 se solicita la concesión de Marca Nacional, pero el registro es rechazado por el Instituto Portugués de Propiedad Industrial<sup>177</sup> al no ser aplicable esta herramienta de protección de la propiedad intelectual a una modalidad artesanal.

Antes de proseguir, es preceptivo conocer algo más sobre el organismo que rige todos estos procedimientos a nivel nacional portugués, el Instituto Portugués de Propiedad Industrial (INPI). Este organismo es público, descentralizado, con personalidad jurídica

---

<sup>175</sup> Explicaremos esto detalladamente en el capítulo 6.

<sup>176</sup> Pueden consultarse todos estos movimientos en la web del Instituto Nacional de la Propiedad Industrial de Portugal (INPI). <https://servicosonline.inpi.justica.gov.pt/pesquisas/main/marcas.jsp?lang=PT>

<sup>177</sup> <https://inpi.justica.gov.pt/>

y patrimonio propio y tiene la autoridad legal para administrar el sistema de propiedad industrial en Portugal. Por tanto, es el organismo público competente más importante en todo lo concerniente a las indicaciones geográficas y a las marcas de certificación.

#### 5.4.1 Indicaciones Geográficas Protegidas

Es importante comenzar este apartado aclarando que dentro de la estructura legislativa portuguesa es posible encontrar dos formas de indicaciones geográficas protegidas: las indicaciones geográficas (IG) y las denominaciones de origen (DO).

Las indicaciones geográficas protegidas han sido objeto de estudio desde el año 1958 con el Arreglo de Lisboa y a lo largo de la historia encontramos a menudo una total similitud entre denominación de origen e indicación geográfica, pero a medida que se han ido desarrollando normativas internacionales y nacionales, se ha establecido una diferencia entre ambas que es común a todas las definiciones que encontremos sobre ambos términos: la vinculación con el territorio.

Si atendemos al Decreto-Ley nº [110/2018](#) de 10 de diciembre de la normativa portuguesa, que es el que recoge la inscripción de los Bonecos de Estremoz como Indicación Geográfica, el artículo 299 establece la definición de qué se considera denominación de origen e indicación geográfica. El punto 1 se refiere a las DO y el 3 a las IG y solamente unos matices diferencian ambas definiciones. Mientras las características de la DO deben estar ligadas exclusivamente al medio geográfico, en la IG solo “alguna” de esas características debe poder atribuirse al origen geográfico. Podemos definir a las denominaciones de origen como un tipo especial de indicación geográfica protegida. Las indicaciones geográficas y las denominaciones de origen requieren la existencia de un vínculo cualitativo entre el producto al que se refieren y su lugar de origen. Ambas informan a los consumidores sobre el origen geográfico de un producto y una cualidad o característica del producto vinculada a su lugar de origen. La diferencia fundamental entre los dos conceptos es que el vínculo con el lugar de origen debe ser más estrecho en el caso de una denominación de origen. La calidad o las características de un producto protegido por una denominación de origen deben ser exclusiva o esencialmente

consecuencia de su origen geográfico. Por lo general, ello significa que las materias primas deben proceder del lugar de origen y que la elaboración del producto, es decir, el factor humano, también debe realizarse en el mismo lugar. En el caso de las indicaciones geográficas, un único criterio atribuible a su origen geográfico es suficiente, ya sea una cualidad u otra característica del producto, o incluso solo su reputación.

Los Bonecos de Estremoz están registrados en el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial dentro del apartado de DO/IG en la modalidad de Indicación Geográfica. Es el propio INPI el que decide si la modalidad es DO o IG en función del estudio del pliego presentado. Las materias primas utilizadas, como la arcilla y los pigmentos, no proceden actualmente del municipio y esto es definitivo a la hora de poder pertenecer a una DO. En el origen de la tradición eran los mismos artesanos quienes recogían y preparaban la arcilla y las pinturas de la zona en la que vivían, pero hoy en día estas materias primas se compran en el mercado generalista y su procedencia no tiene por qué ser de Estremoz, hecho este que imposibilita a los bonecos poder obtener una calificación de denominación de origen.

Un aspecto relevante en el estudio de la indicación geográfica es el que se aborda en el artículo 299.4 del DL [110/2018](#). Aquí se dice que las indicaciones geográficas “cuando están registradas, constituyen propiedad común de quienes residen o están establecidos en la localidad, región o territorio, de manera efectiva y seria y pueden ser utilizadas sin distinción por quienes, en la zona respectiva, explore cualquier rama de producción característica, cuando lo autorice el titular del registro”. Por tanto, en este caso, el municipio de Estremoz es el titular del registro, pero no es quien autoriza si un artesano puede producir o no. Como hemos visto en el capítulo tercero de este trabajo, en primer lugar, es necesario obtener el registro de artesanos y posteriormente obtener la UPA para poder realizar bonecos certificados. En CREARTE se pueden consultar los barristas que están inscritos como artesanos y en A.Certifica los que están certificados para elaborar Bonecos de Estremoz. Actualmente existe el caso de Manuel Broa, que sí está dado de alta en CREARTE como artesano pero aún no está certificado por A.Certifica.

En cuanto a la posibilidad de protección internacional que tienen las indicaciones geográficas protegidas, no tenemos constancia que desde la Cámara Municipal de

Estremoz se hayan realizado acciones para el Registro Internacional de denominaciones de origen (Artículo 303 DL [110/2018](#)) de acuerdo con el Sistema de Lisboa. Se han comprobado los nombres de los productos para los que se ha presentado una solicitud de registro o que ya están registrados como indicación geográfica<sup>178</sup> en GIview<sup>179</sup>, donde aparecen todas las indicaciones geográficas protegidas en la Unión Europea y no existe rastro alguno de los Bonecos de Estremoz.

Tras la inscripción en el Inventario Nacional y en la Lista Representativa, no es hasta el 11 de septiembre de 2018 (casi un año después) cuando se pide la concesión de Denominación de Origen (DO)/ Indicación Geográfica (IG) en el registro nacional del INPI<sup>180</sup>. Aunque se concede en un primer momento en la modalidad de Indicación Geográfica el 31 de julio de 2019, no tenemos claro si la concesión llega a ser efectiva del todo puesto que caduca el día 13 de septiembre de 2021 por falta de pago de las tasas, como podemos comprobar en la siguiente ilustración:



The screenshot shows the 'Fases Jurídicas' (Legal Phases) for a geographical indication registration (DEN. DE ORIGEM / IND. GEOGRÁFICA Nº 572). The table lists the following phases:

Fase	Início da Fase	Fim Previsto	Data Fim Efetivo	Boletim
12000000 - PEDIDO-APRESENTADO NO INPI	11/09/2018	---	19/09/2018	---
12110000 - PEDIDO-AGUARDA EXAME FORMAL	19/09/2018	---	15/10/2018	---
12120000 - PEDIDO-PUB.REGULAR	15/10/2018	18/10/2018	18/10/2018	18/10/2018
12140000 - PEDIDO-OPOSIÇÃO POSSÍVEL	18/10/2018	18/12/2018	18/12/2018	---
12160000 - ESTUDO-AGUARDA DESPACHO	18/12/2018	---	26/07/2019	---
12202000 - CONCEDIDO (TOT.)-PUB.DESPACHO	26/07/2019	31/07/2019	31/07/2019	31/07/2019
12305000 - REGISTO CONCEDIDO	31/07/2019	---	13/09/2021	---
12902000 - CADUCO-FALTA DE PAGAM.DE TAXAS	13/09/2021	---	---	---

Ilustración 424. Captura de pantalla. Consultado el 15 enero de 2024.

<sup>178</sup> [https://agriculture.ec.europa.eu/farming/geographical-indications-and-quality-schemes/geographical-indications-registers\\_es](https://agriculture.ec.europa.eu/farming/geographical-indications-and-quality-schemes/geographical-indications-registers_es)

<sup>179</sup> Hemos buscado en GIview <https://www.tmdn.org/giview/> el 20 de enero de 2024 por última vez y los Bonecos de Estremoz no están inscritos. También se ha buscado en este enlace en la misma fecha con el mismo resultado negativo. <https://lisbon-express.wipo.int/struct-search?lang=es>.

<sup>180</sup> El documento es el boletín de propiedad industrial del 18 de octubre de 2018.

Entendemos que desde la fecha de concesión hasta que se decreta la caducidad y extinción de esta, sí se puede considerar como inscrito.

Se ha realizado un seguimiento de este tema para intentar esclarecer lo ocurrido y para ello nos dirigimos a los cuatro actores implicados, la persona que aparece como mandataria en el documento de notificación de caducidad, la empresa A.Certifica, el INPI y la Cámara Municipal de Estremoz.

La persona que aparece como mandataria<sup>181</sup> en la documentación no nos puede ofrecer información de lo sucedido porque no tenía conocimiento de este hecho, pues según nos refiere, nunca ha trabajado representando al Municipio de Estremoz. Él mismo se pone en contacto con el INPI para comunicarlo una vez que es conocedor de esta circunstancia. Presumimos que se debe a un error informático del INPI el hecho de que esta persona apareciera como representante en este registro específico, del que sólo fue conocedor después de verificarlo tras nuestra información, puesto que la Cámara de Estremoz no solicitó que lo representara y nunca solicitó su constitución como representante de esta DO/IG.

También contactamos con la dirección de A.Certifica desde donde se nos indica que fue un error del INPI, que “la canceló por falta de pago de tasas sin dar ninguna explicación” (A.Certifica, comunicación), por lo que se tuvo que realizar un nuevo registro. El contacto con el INPI y con la Cámara Municipal de Estremoz para solicitar información sobre lo sucedido fue infructuoso.

Tras analizar la documentación y la información obtenida, creemos que quizá todo se debiera a una falta de comunicación entre el INPI y la Cámara Municipal de Estremoz. Sin pretender jugar a los detectives, lo que si podemos hacer es analizar el resultado. Perder de esta manera el registro como Indicación Geográfica parece una falta de diligencia grave puesto que, como veremos más adelante, no es sencillo conseguir la calificación de IG y no parece adecuado que un elemento inscrito en la Lista Representativa UNESCO pierda una consideración de protección legal de este tipo por

---

<sup>181</sup> Mandatario es el representante que “representa” al titular del derecho, en este caso la Cámara de Estremoz, en la interacción con el INPI.

falta de comunicación u olvido de cumplir con una obligación como el pago de una tasa a un organismo dependiente del Ministerio de Justicia del Estado portugués. Podría existir un mayor control por parte de la entidad concesionaria para poder detectar posibles errores futuros de este tipo, incluso aunque la responsabilidad no recaiga en ellos mismos.

El 12 de julio del año 2023, se vuelve a pedir la inclusión del elemento como DO/IG con el número de registro 631 y que se ha resuelto nuevamente de manera positiva el 12 de enero de 2024.

El proceso de registro como como DO e IG está regulado en la página web del INPI<sup>182</sup> excepto para los productos agrícolas que deberán solicitarse a otras entidades. Este registro puede realizarlo cualquier persona natural o jurídica, aunque por lo general quienes realizan la solicitud son los organismos que controlan o certifican los productos o las entidades que supervisan estos organismos<sup>183</sup>.

Aunque es un procedimiento relativamente sencillo y bien detallado en la web, si nos gustaría precisar algunos detalles. La información de la página web indica que “los organismos y entidades actúan como representantes de los propietarios de productos”, términos que no son acordes a las propiedades del PCI. En nuestro estudio de caso, sería más apropiado señalar que la Cámara Municipal de Estremoz representa a los “portadores” de la técnica artesanal, no del “producto”. Ya se ha tratado en esta investigación el tema de la propiedad en el caso del PCI y es una discusión en la que existe cierto consenso en cuanto a hablar de portadores en vez de propietarios. En el caso del objeto, es más clara la imprecisión. Si se estima que esta herramienta de la propiedad intelectual es válida para proteger elementos del PCI sería conveniente implementar la información y proponemos: “los organismos y entidades actúan como representantes de los propietarios de los objetos y de los portadores de los saberes tradicionales”.

Una vez concedido el registro, los derechos concedidos por el Instituto Nacional de Propiedad Industrial (INPI) sólo serán válidos en Portugal. Para registrar una

---

<sup>182</sup>[https://justica.gov.pt/Servicos/Registar-Denominacao-de-Origem-ou-Indicacao-Geografica?pk\\_vid=5d239bdab29636151707913488f94009](https://justica.gov.pt/Servicos/Registar-Denominacao-de-Origem-ou-Indicacao-Geografica?pk_vid=5d239bdab29636151707913488f94009)

<sup>183</sup> En el caso de los Bonecos de Estremoz es la Cámara Municipal de Estremoz.

Denominación de Origen o una Indicación Geográfica en un ámbito transnacional es necesario presentar la solicitud al INPI, que la remite a la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), quien la analizará y evaluará si puede asignarse a nivel internacional<sup>184</sup>. En todo caso, esta solicitud sólo podrá realizarse después de que la DO o IG esté protegida en Portugal.

En cuanto a la importancia de la Indicación Geográfica para los Bonecos de Estremoz, hay que indicar que el interés de las artesanías tradicionales comerciales por esta modalidad de protección ha crecido en los últimos años. La obligación de los Miembros de la Organización Mundial del Comercio (OMC) de proteger las indicaciones geográficas en virtud del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC), ha suscitado en gran medida, esta atención. Pero más allá de esto, las IG se perciben como una valiosa herramienta en las estrategias de comercialización. Actúan como un instrumento de diferenciación, es decir, han pasado de ser un mero indicador de origen a una marca. Los Bonecos de Estremoz son una marca de certificación<sup>185</sup> bajo el auspicio del Sistema Nacional de Calificación y Certificación de Producciones Artesanales Tradicionales (SNQCPAT), que protege las producciones artesanales que tengan una referencia geográfica asociada al origen histórico de la respectiva producción, en este caso Estremoz. Esto ofrece diversas ventajas.

Por un lado, los consumidores prestan cada vez más atención a la procedencia geográfica y se preocupan por determinadas características presentes en el producto que compran, como la huella de carbono o la sostenibilidad de las técnicas utilizadas. La cercanía de la mayoría de las materias primas que se utilizan, fáciles de encontrar y de bajo precio, y la casi total ausencia de consumo energético (el horno es la principal), hace que los bonecos se perciban como elementos sostenibles no contaminantes. En este caso, el "lugar de origen" sugiere a los consumidores que el producto tendrá una calidad o característica

---

<sup>184</sup> El registro internacional se realiza de conformidad con el Arreglo de Lisboa del 31 de octubre de 1958, relativo a la protección de las denominaciones de origen y de las indicaciones geográficas, y su registro internacional, del que Portugal es miembro.

<sup>185</sup> Artículo 4.2 del DL [121/2015](#). Explicaremos con más profundidad este aspecto de la marca de certificación en el apartado 5.4.2 de este capítulo.

superior a la de otros productos similares, por lo que están dispuestos a pagar más por ellos. No es solo la procedencia la característica diferenciadora, es la marca Bonecos de Estremoz. Ese mismo consumidor quiere un Boneco de Estremoz, no una figura modelada en arcilla. El reconocimiento de la marca es un aspecto esencial de la comercialización y no debemos olvidar el carácter comercial de los bonecos.

En definitiva, la indicación geográfica de los bonecos transmite información sobre las características de un producto ligadas a su origen, Estremoz. Por consiguiente, funciona como elemento diferenciador del producto en el mercado al permitir a los consumidores distinguir entre el boneco realizado en Estremoz con unas características únicas y certificadas de cualquier otra figura de arcilla elaborada en cualquier otro lugar del mundo.

Otro aspecto a tener en cuenta es la existencia de diversos estudios que señalan que las indicaciones geográficas pueden contribuir al desarrollo de las zonas rurales ([OMPI, 2021](#)) por lo que pueden desempeñar un papel como factor de desarrollo local. El derecho a utilizar la indicación geográfica de Bonecos de Estremoz recae en los productores certificados, pero el valor añadido generado por la IG no repercute solamente en ellos. La resonancia económica afecta a otras muchas áreas y en el caso particular de Estremoz, no hemos encontrado ningún testimonio contrario a los beneficios para la localidad y para el elemento patrimonial, asociados al aumento del reconocimiento de los bonecos a nivel nacional e internacional.

Asimismo, la indicación geográfica actúa como medida de salvaguardia para preservar el conocimiento tradicional y las expresiones culturales tradicionales implícitas en los Bonecos de Estremoz. Los productos identificados mediante una indicación geográfica a menudo son el resultado de procesos y conocimientos tradicionales transmitidos de generación en generación por una comunidad de una región en particular, como es el caso que nos ocupa. Del mismo modo, algunos productos identificados por una indicación geográfica pueden incorporar elementos característicos del patrimonio artístico tradicional creado en una región determinada, conocidos como "expresiones culturales tradicionales". Esto es particularmente cierto para productos tangibles como los bonecos, realizados con recursos naturales y poseedores de cualidades que se derivan de su origen

geográfico. Podemos observar esta cuestión en la representación de los oficios tradicionales o en la de las imágenes devocionales más representativas del municipio.

Si bien las indicaciones geográficas no protegen directamente el elemento inmaterial generalmente asociado a los conocimientos tradicionales o a las expresiones culturales tradicionales, que se mantienen en el dominio público en los sistemas convencionales de propiedad intelectual y son susceptibles de apropiación indebida por parte de terceros, sí que pueden contribuir indirectamente a su protección de varias formas.

En primer lugar, la protección de las indicaciones geográficas reconoce la importancia cultural de los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales. Por ejemplo, al diseñar el régimen de indicación geográfica de los bonecos, las normas de producción, también conocidas como “pliegos de condiciones”, incluyen una descripción exhaustiva del proceso tradicional de elaboración. Por tanto, cualquier artesano que quiera producir un boneco para poder comercializar con él, debe seguir escrupulosamente las indicaciones reflejadas en este documento. Además, esta medida de protección impide que los artesanos se vean tentados a sustituir los procedimientos tradicionales por otros más mecanizados, posiblemente menos costosos y con mayor capacidad de producción.

A su vez, son varias las ventajas legales que otorga la protección como IG a los bonecos, por ejemplo, el impedimento de utilización por parte de terceros de la técnica artesanal y de la marca de certificación. En una de las entrevistas realizadas, un miembro interviniente en el proceso de patrimonialización y en el de protección, indicó que una vez que estuvieron inscritos en la Lista Representativa, “le quitaba el sueño” obtener una protección legal “real” sobre la copia de los bonecos (Gestor patrimonial, entrevista, 17 de octubre de 2023). Es por esta cuestión por la que solicitan el registro como DO/IG a la DGPC. Analizaremos esta cuestión más adelante.

Es importante también aclarar que la IG permite la innovación en los diseños, no así en la técnica, cuestión crucial en nuestro trabajo. La producción técnica debe ajustarse a la norma, sin embargo, los diseños y las formas pueden modificarse según se desee. La estética del boneco ha de ser muy similar, pero el estilo de los artesanos puede variar.

La Norma no es tan cerrada que digamos, hay talleres que sus diseños son totalmente contemporáneos, pero en nuestro caso los diseños son más bien tradicionales, pero la norma también nos permite utilizar cualquier tipo de diseños o forma (Artesano, entrevista, 8 de junio de 2021).

Los titulares de una IG, en este caso de la de Estremoz, tienen la obligación de conservar la calidad que los hizo acreedores de ésta, para ello, se someten a requisitos de producción comunes basados en el saber hacer tradicional y respaldados por las leyes nacionales y por las empresas de certificación a las que están suscritos. Esta ventaja impacta sobre todo a los clientes, pues obtienen la certeza de estar adquiriendo una artesanía que ha sido elaborada de una determinada manera y donde los factores intervinientes crean una sensación de calidad.

Las ventajas son grandes, sobre todo para el cliente, porque al final de cuentas es el que está obteniendo el producto y se le garantiza un producto totalmente certificado que cumple con lo que establece una norma oficial. Está también obteniendo un producto 100% artesanal, la norma también garantiza que el proceso sea totalmente artesanal y hecho a mano, o sea con el proceso original, con el procedimiento que se estableció cuando llegaron los primeros alfareros a Estremoz (Artesana, entrevista, 8 de junio de 2021).

En cuanto al valor añadido y diferenciación, la imagen de calidad de los productos con indicación geográfica se traslada al mercado en forma de reconocimiento y prestigio, pues los consumidores confían en la calidad certificada: "Los clientes ya te preguntan si estás certificado, tanto nacionales como extranjeros - ¿éste es boneco de Estremoz auténtico?" (Artesano, entrevista, 2 de septiembre de 2022).

Una indicación geográfica coloca en la mente del consumidor la idea de que el boneco cuenta con características de calidad por haber sido elaborado en la zona geográfica delimitada, esto se traduce en el que el producto gane valor añadido dentro del tráfico mercantil y que se diferencie de otros productos similares que carecen del respaldo de algún tipo de herramienta de la propiedad intelectual. La diferenciación no sólo ocurre para distinguirse de otros productos similares, sino que cada artesano, desde su enfoque,

busca destacarse de sus competidores ofreciendo características de distintas, es decir, poniendo de manifiesto su estilo particular:

A nosotros en particular la indicación geográfica nos ha dado mucha visibilidad, nos ha dado mucha imagen y gracias a ello puedo decir que hemos salido adelante, cuando un producto no tiene las características de un producto certificado no tiene tanto valor y se vuelve muy poco competitivo (Artesano, entrevista, 15 de junio de 2021).

A su vez, la existencia de una indicación geográfica permite reforzar la posición que los productores locales tienen en el mercado cada vez más global y competitivo ([Arancibia, 2016](#)) al que se enfrentan los artesanos de Estremoz. Por lo tanto, la IG actúa desde el ámbito de la “glocalización”; un producto artesanal tradicional elaborado en una pequeña localidad portuguesa que brinda apoyo a la economía de la localidad, pero que participa en mercados a nivel global ([Giovannucci, Josling, Kerr, Connor y Yeung., 2009](#)) favorecidos por la presencia constante del trabajo de los artesanos en internet. En el trabajo de campo se comprobó que los artesanos de Estremoz venden sus productos dentro y fuera de los límites geográficos del municipio e incluso del país. Además, han reconocido que contar con una IG es un plus o un valor añadido que los distingue de otros productos competidores y los coloca en una mejor posición comercial. Al respecto, Jorge da Conceição comenta: “la indicación geográfica nos funciona como una vitrina comercial, que nos da ciertos valores y credibilidad ante la gente” (Artesano, entrevista, 29 de julio de 2022).

Una vez que se han revisado las ventajas asociadas a la indicación geográfica Bonecos de Estremoz, es importante reconocer que estas figuras de propiedad intelectual también tienen desventajas que no pueden ser ignoradas. Aunque la mayoría de los entrevistados se expresó a favor, hay que tener en cuenta algunos aspectos que se consideran inconvenientes.

Establecer una indicación geográfica es un proceso largo y complejo que se traduce en un coste de inversión y de recursos en términos de tiempo y de dinero. Este proceso descrito en este capítulo se puede decir que empezó en 2012 y que ha finalizado en enero

de 2024. Es un periplo de 12 años en los que se ha trabajado de manera muy intensa para lograr que esto haya sido posible. No podemos evaluar el coste total del proceso, pero no es difícil comprender la magnitud de éste. Existe además la incertidumbre de que cuando comienza la andadura no hay certeza alguna de que el resultado vaya a ser satisfactorio y, de hecho, la andadura no acaba nunca. La naturaleza viva y cambiante del PCI nos aboca a permanecer constantemente en actitud vigilante y para ello se necesitan recursos humanos y económicos.

Los límites a la innovación que van anexos a las indicaciones geográficas también son una característica que podría tener tintes negativos, sobre todo en algunos aspectos relacionados con la producción y que podrían convertir la elaboración en un proceso más barato y con una mayor capacidad de elaboración de figuras.

#### 5.4.2 Certificación

El 7 de diciembre de 2018 los Bonecos de Estremoz obtienen la marca de certificación por medio de A.Certifica, empresa privada sin ningún apoyo gubernamental y acreditada por el Instituto Portugués de Acreditación (IPAC) con el certificado C0031 desde 2014.

La certificación está contemplada en el Decreto-Ley [121/2015](#)<sup>186</sup>, donde se indica que todos los productos para ser certificados deben tener un registro de indicación geográfica inscrito en el INPI y es este registro el que protege a los artesanos y a los propietarios de las marcas. En este caso, el propietario de la marca es la Cámara Municipal de Estremoz. Por tanto, es la ley la que otorga la protección y la empresa A.Certifica vigila que esto se cumpla. El pliego de condiciones que es obligatorio presentar para el registro determina

---

<sup>186</sup> También está contemplada en el DL [110/2018](#). El Artículo 211 en su apartado d) recoge el derecho a registrar una marca "A los creadores o artesanos, para resaltar los productos de su arte, oficio o profesión". El Artículo 215, trata expresamente de la Marca de certificación o garantía

1. Una marca de certificación o garantía es un signo específico perteneciente a una persona física o jurídica que controla los productos o servicios o establece normas que deben cumplir, en cuanto al material, método de elaboración de los productos o prestación de servicios, calidad, precisión u otras características de los productos o servicios, con excepción de su origen geográfico.
2. Este signo está destinado a ser utilizado en productos o servicios sujetos a ese control o para los cuales se han establecido normas.
3. Las disposiciones de los apartados 2 y 3 del artículo anterior se aplican a las marcas de certificación o garantía

la zona geográfica que delimita la producción y ha de ser validado por el Instituto de Empleo y Formación Profesional (IEFP), que es quien lo aprueba o lo rechaza. Es la propia entidad solicitante la que crea el nombre y la marca (logotipo), en este caso la Cámara Municipal de Estremoz. El coste de la certificación es asumido en gran parte por esta misma entidad promotora y los artesanos sólo pagan una cantidad simbólica, que puede oscilar entre 50 y 150 euros anuales. Posteriormente, las etiquetas de certificación que van asociadas a cada boneco con un número nominal de registro que los hace únicos, pueden ser ofrecidas por la Cámara Municipal a los artesanos o ser los propios artesanos los que tienen que comprarlas a través de A.Certifica, que es lo que ocurre en Estremoz. El importe de cada unidad de etiqueta depende de la cantidad, por lo que a la hora de hacer el pedido siempre se pide presupuesto a la imprenta, pero suele estar sobre 30 céntimos de euro. Aparte de A.Credita, no existe en Portugal ninguna otra entidad u organismo de certificación de productos artesanales tradicionales no alimentarios.

En cuanto al proceso que deben seguir los artesanos para lograr la certificación, está detallado en la web de A.Certifica y consiste en cumplimentar una ficha de caracterización del proceso productivo y entregar un *currículum vitae* y la tarjeta de artesano.

Los procesos de certificación en Portugal comenzaron en el año 2002 a través de una asociación de desarrollo que en 2016 ayudó a crear A.Certifica. El crecimiento de la empresa ha sido grande durante estos años nos comenta su directora, Teresa Costa, que además hace hincapié a que el equipo técnico está conformado únicamente por dos personas. Pero lo que nos ha llamado poderosamente la atención es que la solicitud de inscripción de los bonecos como IG/DO se realiza en el INPI el 11 de septiembre de 2018 y se concede el 31 de julio de 2019 en la modalidad de IG. Desde A.Certifica se le concede la certificación de la marca, el 7 de diciembre de 2018. La certificación está contemplada en el Decreto-Ley [121/2015](#), en el que dice que todos los productos para ser certificados deben tener un Registro de Indicación Geográfica, por tanto, hasta este punto, todo correcto. Pero en septiembre de 2021 es revocado el registro como IG por falta de pago de tasas. Se lo han vuelto a conceder el 12 de enero de 2024. Pero en este punto debemos

preguntarnos: ¿desde que lo revocan en septiembre de 2021 hasta el 12 de enero de 2024 que lo vuelven a conceder, han estado “protegidos”?

Preguntamos a A.Certifica y a la Cámara Municipal de Estremoz al respecto pero ninguno se pronuncia sobre el tema. Desde A.Certifica nos dicen que se informó de todo ello a la autoridad competente, el Instituto de Empleo y Formación ([IEFP](#)). Aunque esto sea así y atendiendo a lo que dicen las leyes implicadas, nos parece que, desde el periodo en la IG causa baja, independientemente de la razón y de a quien se haya informado al respecto, la marca de certificación ha estado sin validez.

Para llevar a cabo el proceso de certificación de los bonecos se elaboró un cuaderno de especificaciones. Este manual de especificaciones para certificación de bonecos de Estremoz fue editado por la Cámara Municipal de Estremoz en enero de 2018, aunque existe también una versión más reducida editada en 2021 por A.Certifica.

El objetivo de este proceso de certificación es salvaguardar el Figurado de Estremoz de prácticas ilegales de producción, reproducción y comercialización que desvirtúen esta técnica artesanal tradicional, que engañen a los compradores y, lo más importante, que puedan comprometer la pervivencia de la tradición. Contribuye también a promover y diferenciar la tradición a nivel nacional e internacional, asegurando y dando a conocer las características únicas del modelado y su elaboración tradicional.

## **CAPÍTULO 6. DIAGNÓSTICO DE LA SALVAGUARDIA**

### **6.1 La Lista Representativa y la Salvaguardia**

El artículo 2.3 de la Convención de 2003 sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial recoge lo que se puede entender como una definición de “salvaguardia”, aunque no se indica como una definición propiamente dicha. Más bien, lo que se hace es aglutinar una serie de medidas orientadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial y que comprenden la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión -básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus diferentes aspectos.

En esta declaración de salvaguardia resaltamos la idea de “viabilidad patrimonial”, a la que consideramos un concepto imprescindible para que un patrimonio “inmaterial” se produzca y se reproduzca en un continuo proceso autoregenerativo. Recordemos que lo que se patrimonializa es el conocimiento, la expresión, la práctica, la técnica y no las obras tangibles que de ellas se derivan. Vinculándolo a la noción de “patrimonio vivo”, quienes mantienen este patrimonio -el conocimiento, la expresión, la práctica, la técnica- son los individuos, grupos y comunidades portadoras. Así pues, lo que se debe salvaguardar es la posibilidad de que los protagonistas, los portadores del patrimonio, tengan la opción de mantenerlo. También hay que tener en cuenta que las manifestaciones de este patrimonio, sus expresiones y obras derivadas, se caracterizan por su exclusividad y efimeridad, es decir, son siempre únicas, irrepetibles y fugaces en el tiempo; aunque una técnica o expresión se hagan de igual forma o se desarrolle con los mismos elementos y secuencias, el resultado de su aplicación nunca será exactamente igual en cada una de las repeticiones que se realicen. Por tanto, entendemos que la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial son una serie de acciones encaminadas a mantener la capacidad de estar vivo de un tipo de modalidad patrimonial que no se entiende, que no se sostiene, si no está precisamente así, vivo; de hecho, desde UNESCO se habla de Patrimonio Cultural Inmaterial o Patrimonio Vivo indistintamente.

Volviendo al caso de los Bonecos de Estremoz, ya se ha desarrollado en capítulos anteriores cómo ha sido el proceso de patrimonialización, desde su reconocimiento por parte de la Cámara Municipal de Estremoz como Patrimonio Cultural Inmaterial de Interés Municipal, al registro en el Inventario Nacional portugués y la inclusión en la Lista Representativa creada al amparo de la Convención de 2003, para, posteriormente, obtener la indicación geográfica y la marca de certificación. Todas estas acciones iban encaminadas a incrementar la salvaguardia de la técnica artesana de los bonecos. Sin embargo, como se ha visto, en este proceso podemos distinguir dos fases: la salvaguardia vinculada a la patrimonialización propiamente dicha (la consideración de los bonecos como patrimonio cultural inmaterial) y la búsqueda de protección del bien cultural (registro de artesanos y la aplicación de marcas). En la primera fase, todas las acciones desarrolladas tenían como finalidad conseguir que los bonecos entraran en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial UNESCO, en parte con la intención de poder salvaguardarlo. Entonces, la cuestión que nos planteamos es si realmente incluir un elemento en la Lista UNESCO implica su salvaguardia.

Para explicar nuestra postura, haremos una breve exposición teórica y reflexiones sobre lo que ha supuesto la Lista Representativa y las acciones desarrolladas por la UNESCO con el fin de su implementación. Desde la concepción inicial del sistema de listas como una “fuerza impulsora” ([Aikawa](#), 2004, p. 43) que ayudaría al cumplimiento de los objetivos reflejados en la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, no son pocas las críticas que podemos encontrar en la literatura, especialmente dirigidas a la configuración de la Lista Representativa. Algunas de éstas fueron hechas a modo de premoniciones científicas, publicadas poco después de la aprobación de la Convención. Y entonces se mostraba la preocupación por la utilización de las listas como un “disfraz” que sería utilizado por los Estados para la consecución de objetivos muy distintos a los propugnados en el articulado de la Convención (Hafstein, 2009; [Kirshenblatt-Gimblett](#), 2004b). Pasado más tiempo desde la entrada en vigor, otras investigaciones analizan la desviación de sus objetivos principales ([Duvette](#), 2017) pronosticada por Hafstein y Kirshenblatt-Gimblett o la falta de equitatividad en el cumplimiento de algunos de sus artículos ([Lázaro y Jiménez](#), 2021), por nombrar algunas de las más relevantes.

La masiva inclusión de elementos patrimoniales en esta Lista Representativa hace que el sistema de listas haya ido adquiriendo un marcado sentido “mercantilista” ([Lázaro y Delgado, 2022](#)) que se refleja en el deseo de obtención de la “etiqueta” o “marca” UNESCO por parte de algunos de los actores implicados en el proceso de inscripción. La subjetividad ([Lenzerini, 2011](#)) empleada a menudo para valorar la decisión de incluir un patrimonio en estas listas se ha adaptado a los intereses de los agentes políticos, económicos y académicos implicados ([García y Jiménez, 2022](#)), es otro de los problemas a los que se enfrentan los elementos de PCI a la hora de ingresar en la Lista. No obstante, el problema de la idoneidad de las listas no es nuevo ni afecta solamente a la Convención de 2003. La lista proporcionada por la Convención del Patrimonio Mundial de 1972 ha sido juzgada por numerosos investigadores como “desequilibrada” con respecto al tipo de elementos inscritos y los países donde se localizan ([Bertacchini y Saccone, 2011](#); [Frey y Steiner, 2011](#); Labadi, 2013).

Pero no todo es negativo. Estar en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (al igual que en la Lista de Patrimonio Mundial Cultural y Natural) implica numerosos beneficios para el propio bien cultural y para las comunidades en las que las manifestaciones patrimoniales se localizan ([Leask, 2006](#)). Agúndez, sin embargo, matiza las palabras de Leask, afirmando que la Lista Representativa, “al contrario que la Lista de Patrimonio Mundial, tiene un carácter marcadamente inclusivo”. ([Agúndez, 2019](#), p. 95).

Uno de los beneficios de pertenecer a la Lista Representativa es el valor añadido que se atribuye a los elementos inscritos, la marca UNESCO ([Jiménez y Seño, 2019](#); [Ryan y Silvanto, 2009](#)), especialmente en cuanto a su difusión y divulgación. Otro beneficio es la supuesta mayor participación de los protagonistas en su propio patrimonio a raíz de que la UNESCO les otorga prioridad en este sentido. Finalmente, resaltamos también como un beneficio la mayor probabilidad de su salvaguardia, en tanto que uno de los requisitos de la inscripción es elaborar un plan de salvaguardia. Ya lo advertía Kurin en 2004, “la Convención es claramente un trabajo en progreso en el que expertos y personas de la comunidad, legisladores y académicos intentarán descubrir cómo salvaguardar las

culturas en los próximos años" ([Kurin](#), 2004, p. 75). Es esta cuestión la que nos interesa en nuestro análisis.

En el proceso de patrimonialización de los bonecos, como ya se ha indicado, la inclusión en la Lista Representativa ha sido fundamental en su salvaguardia, no solo porque ha implicado un reconocimiento de este patrimonio y la elaboración de un plan específico de salvaguardia, sino porque pretender estar en la Lista UNESCO y, posteriormente, formar parte de ésta, ha sido un importante éxito para conseguir otros logros.

Esto lo observamos en la incorporación de los bonecos en el Inventario Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial de Portugal ([MatrizPCI](#)) con el claro objetivo de ingresar en la Lista y, posteriormente, como consecuencia de "ser" UNESCO, con la obtención de la indicación geográfica y de la marca de certificación "Bonecos de Estremoz".

El registro en el Inventario fue un requisito previo e indispensable para la inscripción en la Lista UNESCO, pero no ha habido acciones específicas de protección más allá de los ocho criterios de valoración establecidos para la evaluación del ingreso en el inventario y que ya explicamos en el apartado 5.3.1 de este trabajo. Sin embargo, aunque si ha constituido un paso clave en el proceso de salvaguardia, con la obligación de elaborar un plan de salvaguardia, el registro en el inventario ha sido una especie de rito de paso hacia un fin más elevado como era la consecución de la inscripción en la Lista Representativa de la UNESCO.

En cuanto a la indicación geográfica, no es requisito pertenecer a la Lista Representativa para lograr su obtención. Sin embargo, es probable que obtener esta figura de protección sea más fácil con un respaldo internacional de la magnitud de la inclusión en una lista de la UNESCO. En el apartado de la web del Instituto Nacional de la Propiedad Industrial (INPI) habilitado para la solicitud de Denominación de Origen/Indicación Geográfica<sup>187</sup>, se recoge que una de las acciones a realizar durante el proceso de solicitud es la incorporación de un documento que acredite la calidad y reputación del producto. Además, se especifica que se debe incluir una descripción de los productos y sus características, la delimitación de la zona geográfica y una prueba de la relación entre la

---

<sup>187</sup> <https://justica.gov.pt/Servicos/Registar-Denominacao-de-Origem-ou-Indicacao-Geografica>

calidad de los productos y su lugar de origen. El hecho de pertenecer a la Lista Representativa de la UNESCO, con el valor añadido que supone esta “marca” de reconocimiento internacional, implica ya una muestra de calidad y vinculación del bien a una comunidad o comunidades vinculadas a un territorio. Por tanto, el mero hecho de la inscripción en la Lista UNESCO avala que cumple los requisitos solicitados por el Instituto Nacional de la Propiedad Industrial de Portugal. Más aún, en el título de la inscripción del bien en la lista UNESCO también aparece especificado su lugar: Estremoz, redundando en esta indicación geográfica. Por tanto, el INPI tan solo debía ratificar lo que la UNESCO ya tenía reconocido y concretar los límites territoriales.

Algo similar ocurre con la marca de certificación, que es prácticamente un paso de inercia una vez obtenida la indicación geográfica, pues como ya explicamos, es concedida por una empresa privada que, a su vez, certifica la indicación geográfica y vigila que se cumplan las medidas de protección establecidas en el Decreto-Ley [121/2015](#).

Por tanto, considerando siempre a la salvaguardia como una manera de asegurar la supervivencia de un elemento patrimonial, creemos que la inclusión en la Lista Representativa es hasta el momento el mayor logro alcanzado para la salvaguardia de los Bonecos de Estremoz.

Y es en este punto donde la relación dicotómica de la Lista con algunas de las críticas vertidas sobre la misma, en una especie de “plot twist”, nos va a servir para explicar nuestra postura. Siendo un concepto primordial en nuestro trabajo, volvemos a incidir en la definición del Boneco de Estremoz como una artesanía comercial, porque esta cualidad anexa al elemento nos sirve de hilo conductor en varias de las ideas expuestas en este trabajo para explicar nuestra hipótesis de partida. Las críticas vertidas a la Convención y a la Lista Representativa sobre el cariz mercantilista que ha tomado en los últimos años, o incluso desde su misma concepción, se reflejan en un deseo “desmedido” de obtención de la etiqueta o marca UNESCO. No obstante, creemos que “solo” el hecho de querer entrar en la Lista y, por supuesto, el conseguirlo posteriormente, ha contribuido de manera sustancial a la salvaguardia del Boneco de Estremoz desde al menos el año 2012, momento en que se pone en marcha el proceso de patrimonialización.

Los artesanos perpetúan la tradición porque ésta se ha convertido en su medio de vida. Esta suerte de transmutación simbólica cíclica<sup>188</sup> en la que la parte material de la técnica artesanal actúa como tótem (Lévi-Strauss, 2008) sobre el que gira la inmaterialidad y la tradición, es el núcleo (Geertz, 1997) que sustenta la salvaguardia del Boneco de Estremoz. El reconocimiento y la publicidad que la Lista UNESCO proporciona a los Bonecos de Estremoz, hacen que crezca el interés por las figuras y por tanto que se incrementen sus ventas. Al aumentar las ventas, los artesanos pueden seguir elaborando bonecos y, a su vez, la tradición continúa viviéndose.

Si tenemos en cuenta los testimonios recogidos de las personas involucradas en los procesos que se han llevado a cabo en Estremoz, especialmente las de los artesanos, lo que verdaderamente ha supuesto un cambio en sus vidas de manera literal, ha sido la inscripción en la Lista. Estos son algunos ejemplos recopilados de las entrevistas:

A nosotros en particular la inclusión en UNESCO nos ha dado mucha visibilidad, nos ha dado mucha imagen y gracias a ello puedo decir que hemos salido adelante, cuando un producto no tiene las características de un producto certificado no tiene tanto valor (Artesano, entrevista, 15 de junio de 2021).

La UNESCO nos funciona como una vitrina comercial, que nos da ciertos valores y credibilidad ante la gente. (Artesano, entrevista, 12 de junio de 2021).

Desde la inscripción en UNESCO, todo se vende. (Artesano, entrevista, 28 de septiembre de 2022).

Desde que estamos en UNESCO vendemos mucho más. (Artesana, entrevista, 28 de septiembre de 2022).

Podríamos poner muchos más ejemplos, pero nos parece que estos son suficientes para clarificar lo que queremos transmitir.

---

<sup>188</sup> Por ejemplo, la del Uróboro: Antiguo símbolo que representa una serpiente o dragón comiendo su propia cola y que simboliza la naturaleza cíclica del universo. La transmutación aquí es el eterno ciclo de renovación.

## 6.2 Posibles peligros de la ausencia de salvaguardia o la falta de protección

Al igual que el resto de los elementos del patrimonio cultural inmaterial, los pertenecientes al ámbito de las artesanías tradicionales se enfrentan a retos que tienen que ver con la globalización (Clifford, 1988; [Scrase](#), 2003) y con los cambios económicos y sociales que este fenómeno lleva aparejado ([Greefield](#), 2006). Los Bonecos de Estremoz no son diferentes en este sentido y son varios los inconvenientes relacionados con esta problemática a los que debe hacer frente para seguir siendo viable. Estos inconvenientes son generales a todo el patrimonio cultural inmaterial, pero el Figurado en Barro de Estremoz tiene sus propias peculiaridades. En este sentido, quizás el problema que requiere mayor atención es el que afecta a la renovación generacional de los artesanos. Aunque es cierto que, por edad, los barristas actuales aseguran la continuidad de la tradición durante al menos otros 20/30 años, únicamente Duarte Catela y Ricardo Fonseca son menores de 40 años. Ricardo sí se dedica a esta actividad de manera principal trabajando en el taller de sus tías, las hermanas Flores, pero Duarte es cocinero de profesión y solo hace bonecos de manera intermitente. Existe, por tanto, una amenaza a medio plazo en cuanto al relevo generacional. Creemos que las medidas de salvaguardia destinadas a la sensibilización de los jóvenes darán sus frutos y esperamos que se celebre el II Curso de Técnicas de Producción de Bonecos de Estremoz para poder comprobar cuáles son las edades de las personas que lo realizan y, sobre todo, cuantos de esos alumnos acaban certificándose.

Durante el trabajo de campo se ha podido constatar que existe otra amenaza dentro de la propia comunidad que conlleva el riesgo de crear una polarización entre los artesanos<sup>189</sup>. El expediente de registro en el Inventario Nacional y el expediente de nominación para la solicitud de ingreso en la Lista Representativa, recogen amenazas detectadas en cuanto al peligro existente de alterar la tradición en el área del modelado y la pintura: que existen artesanos realizando rostros sin utilizar moldes, que la perfección en el modelado de una figura contraviene el carácter popular de los modelos tradicionales recuperados por la

---

<sup>189</sup> Realmente, creemos que esa polarización ya existe y lo que se debe hacer es no acrecentarla.

Escuela Industrial en los años 30 y 40 del siglo pasado, o que los colores base en ocasiones se cambian para satisfacer el gusto de algunos barristas y/o coleccionistas. Asimismo, al hilo de estas amenazas, en el expediente de nominación a la Lista Representativa se distingue entre figuras/artesanos tradicionales y contemporáneos<sup>190</sup>.

Esta distinción deliberada entre tradicional y contemporáneo en estos términos puede contribuir a la formación de diferentes sectores diferenciados e incluso enfrentados dentro de la comunidad artesanal. En un grupo tan exiguo en cuanto al número de componentes, la fuerza y la unión de la comunidad portadora de la manifestación patrimonial es importante y todo lo que le reste poder, se traduce de manera negativa en la salvaguardia del elemento. Reiteramos en este punto que no creemos apropiado hablar de artesanos tradicionales y contemporáneos. Los Bonecos de Estremoz se elaboran bajo una técnica artesanal tradicional certificada por leyes de propiedad intelectual donde se permiten innovaciones que no modifiquen de manera sustancial la estética de la figura. No se prohíbe que los estilos de los artesanos sean distintos ni, por ejemplo, que las cabezas no se realicen con moldes. Volvemos a incidir en el carácter vivo del "boneco" como elemento del patrimonio cultural inmaterial y también en su naturaleza comercial, características que casi "obligan" a que los estilos y los modelos vayan actualizándose acorde al mercado, a los cambios en los gustos de los clientes y, por qué no, a la capacidad artística de cada artesano.

Queremos compartir que al realizar una de las búsquedas rastreando las palabras "Bonecos de Estremoz", descubrimos que en la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO), existe una marca registrada de vinos denominada "Bonecos de Estremoz" y que podemos consultar en este enlace:

<https://euipo.europa.eu/eSearch/#details/trademarks/017566282>

---

<sup>190</sup> Esta problemática ya fue abordada anteriormente en este trabajo.



*Ilustración 435. Marca de vino Bonecos de Estremoz*

Inmediatamente, nos dimos cuenta de que la fecha de registro de la marca de vinos es exactamente la misma que la de registro del Figurado de Estremoz en la Lista Representativa de la UNESCO. No creemos que esto se deba a una simple casualidad, sino más bien a una “causalidad”. La empresa vitivinícola propietaria de la marca está domiciliada en Estremoz y, por tanto, seguramente sería conocedora de que los bonecos iban a ser registrados en la Lista Representativa. Creemos muy probable que quisieran aprovechar la publicidad que la marca UNESCO otorga para promocionar su producto. Este hecho es un ejemplo paradigmático de la importancia de establecer tanto medidas de salvaguardia como las de protección, especialmente con la entrada en vigor del nuevo reglamento europeo tratado en la investigación y que permitirá ampliar la protección al ámbito continental.

Llegados a este punto del trabajo, aportamos el análisis DAFO como herramienta de utilidad y de apoyo para nuestro diagnóstico. Este enfoque, al desglosar los elementos internos y externos que influyen, en este caso, en la salvaguardia, facilita una comprensión profunda de su situación actual y potencial (Johnson, Scholes y Whittington, 2008). Esta herramienta no solo sirve para resumir los hallazgos críticos de una investigación de manera clara y accesible sino que también propone una base sólida para la toma de decisiones estratégicas. La utilidad del análisis DAFO radica en su simplicidad

y versatilidad, lo que lo convierte en una metodología aplicable a una amplia gama de contextos, proporcionando un resumen visual que ayuda a identificar estrategias efectivas para aprovechar sus fortalezas, mejorar sus debilidades, capitalizar las oportunidades y contrarrestar las amenazas (Wheelen, Hunger, Hoffman, y Bamford, 2017). Esta capacidad de síntesis no solo ayuda a clarificar el panorama estratégico, sino que también facilita la comunicación interna y el consenso entre los actores implicados.



Ilustración 446. Análisis DAFO

En este análisis DAFO se presenta una síntesis y visualización de los resultados obtenidos de la investigación, actuando como puente entre el diagnóstico y la acción estratégica. Su aplicación no solo permite una mayor comprensión de las dinámicas internas y externas que afectan a la salvaguardia de los “Bonecos de Estremoz”, sino que también orienta la formulación de estrategias que aprovechan al máximo sus recursos y capacidades.

### 6.3 Relación entre salvaguardia, patrimonialización y propiedad intelectual

Se han analizado en esta investigación los dos hitos que consideramos más importantes del proceso de patrimonialización de los Bonecos de Estremoz, el registro en el Inventario Nacional de Portugal y la inscripción en la Lista Representativa de la UNESCO. A su vez, hemos hecho lo mismo con las dos medidas de protección obtenidas por los bonecos amparadas bajo el paraguas de la propiedad intelectual, la indicación geográfica y la marca de certificación.

Que se haya realizado esta división no significa que sean procesos antagónicos o que sus implicaciones sobre el elemento patrimonial al que permean sean muy diferentes. Lejos de esta interpretación, consideramos que ambas acciones se entrelazan y forman parte de un mismo mecanismo mayor, la salvaguardia del bien.

Una de las medidas que forman parte de la salvaguardia según la Convención de 2003 es la protección, pero el concepto de salvaguardia no implica protección en sí mismo. Igualmente, las medidas de patrimonialización analizadas en este trabajo tampoco llevan aparejadas medidas de protección específicas, como ya se ha indicado en este trabajo. El Decreto-Ley n.º [139/2009](#) establece el régimen jurídico para la salvaguardia del patrimonio cultural intangible creando un sistema de protección jurídica, el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial. Este hecho es relevante porque supone añadir el componente de la protección a una medida de reconocimiento patrimonial. No obstante, el inventario no ofrece medidas de protección concretas sobre el elemento que se inscribe. Según recoge el Artículo 15 de la Ley n.º [107/2001](#), al patrimonio cultural inmaterial no le es aplicable ninguno de los 3 niveles de protección (interés nacional, público o municipal) establecidos para el registro de activos y aplicables solamente para elementos muebles e inmuebles y el Decreto - Ley n.º [139/2009](#) estipula en su artículo n.º 10 que la inscripción en el Inventario Nacional es una medida de tutela judicial, pero sin establecer medidas concretas de protección más allá de los ocho requisitos que velan por la integridad del elemento patrimonial, pero que no lo protege frente a terceros.

En lo que respecta a la relación con la Convención de 2003 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, según los términos del Decreto - Ley nº [149/2015](#), es obligatorio registrar una manifestación del patrimonio cultural inmaterial en el Inventario Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial antes de su eventual aplicación a la "Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO", establecida por la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Por tanto, partiendo de la base de que la incorporación a la Lista no lleva aparejada ninguna medida legal de protección, sí obliga a la inscripción en el Inventario, que es una medida de tutela judicial en sí misma, pero tampoco protege al elemento.

Los procesos de patrimonialización o de protección son en realidad soldados a las órdenes de una entidad de rango superior como es la salvaguardia. Si analizamos lo expuesto hasta ahora, observamos que la secuencia temporal comenzó con la inscripción en el inventario seguida de la inclusión en la Lista Representativa (patrimonialización) para posteriormente obtener la indicación geográfica y la marca de certificación (protección bajo leyes de propiedad intelectual). Esta secuencia no es fruto de la casualidad sino de la causalidad, es decir, es así porque las leyes dictan que debe ser así. No se puede pertenecer a la lista sin estar registrado en un inventario nacional y no se puede obtener una marca de certificación si no se está en posesión de una indicación geográfica o una denominación de origen. Todos estos pasos implican en mayor o menor medida formas de incrementar la salvaguardia. Las herramientas de propiedad intelectual tienen una misión clara de protección, con lo que contribuyen a la salvaguardia cumpliendo una de las medidas más importantes. Por otro lado, las medidas de patrimonialización contribuyen de forma clara a la salvaguardia al implementar medidas como pueden ser las de identificación, documentación, investigación, promoción y valorización, a través de los planes de salvaguardia obligatorios que se elaboran durante el proceso.

Las figuras de la propiedad intelectual que protegen el producto resultante de la técnica artesanal, al boneco, en realidad protegen al artesano y a su actividad comercial del posible uso fraudulento por parte de agentes externos. Si se protege al boneco se protege al artesano, y si tenemos en cuenta el carácter comercial de este elemento patrimonial, protegemos también al propio elemento patrimonial. La patrimonialización y en especial

la Lista Representativa a través de la marca UNESCO, entre otras cosas, aumentan la publicidad y la difusión de los bonecos, por lo que incrementan sus posibilidades de venta. La propiedad intelectual protege al artesano frente a terceros que quieran comercializar con su producto, por lo que también incrementan sus posibilidades de venta.

En definitiva, a través de nuestro estudio de caso, constatamos como tanto el proceso de patrimonialización puesto en marcha en el año 2012, como los posteriores derechos de propiedad intelectual adquiridos, están contribuyendo de manera evidente a la salvaguardia de los Bonecos de Estremoz.

## CONCLUSIONS

In this research we have carried out an extensive theoretical review of the different units of analysis that underpin our work and which have been applied to the specific study of the bonecos, within the spatial framework of the municipality of Estremoz (Portugal), in a historical-temporal context divided into several stages ranging from the invention of the tradition in the 17th/18th centuries to the most recent present; although, paying special attention to the period between 2012 and 2024. Methodologically, the research has been approached from a holistic perspective of a fundamentally qualitative nature, and the achievement of the proposed objectives has led to an in-depth knowledge of the tradition and the safeguarding measures involved. The most significant results obtained during this process have been presented in the different sections of this paper. We also hope that the final reflections can serve as a model to help detect threats and implement good safeguarding practices for intangible cultural heritage elements.

After concluding all the stages of the research process, we can point out the main fact that the legal recognition of the Estremoz Bonecos as an element of intangible cultural heritage and the protection measures obtained under intellectual property laws have contributed positively to their safeguarding. It has become clear that in a globalised and commodified world, in some intangible and commercial goods, such as handicrafts, the protection of the legitimacy of their use is fundamental for their safeguarding.

The results obtained have highlighted how the inscription of the Estremoz Bonecos on the UNESCO Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity and the different strategies followed to mark the intellectual property rights of this handicraft technique have had a decisive and positive effect on its safeguarding and, moreover, on its valorisation, dissemination and commercialisation. In this sense, we stress the importance of the publicity and valorisation granted by UNESCO, without which we might not have known about this element, nor would it have been "attractive" for carrying out a research project such as this one.

The analysis of the safeguard measures implemented has also taken into account the main threats that the artisanal technique faces in order to remain viable.

Subscribe to DeepL Pro to edit this document. Visit [www.DeepL.com/pro](http://www.DeepL.com/pro) for more information.

The recognition of the Bonecos de Estremoz as an element of the intangible cultural heritage has been carried out in three different territorial areas:

- Local: local identification as Intangible Cultural Heritage of Municipal Interest, at the proposal of the Museum.
- National: registration in the National Inventory of Intangible Heritage of Portugal.
- International: inscription on UNESCO's Representative List of Intangible Cultural Heritage.

As a result of this identification as an element of intangible heritage, the existence of protection measures through intellectual property laws, such as obtaining a geographical indication and a certification mark, has been verified. All these measures to protect bonecos are national in scope, and with the entry into force of Regulation (EU) 2023/2411 of the European Parliament and of the Council of 18 October 2023 on the protection of geographical indications of artisanal and industrial products, there will be the possibility of extending protection to a European territorial scope.

If we recall the definition of Bonecos de Estremoz (chapter 3), one of its characteristics is that it is a type of commercial craft. It is also worth mentioning our hypothesis on the near disappearance of the tradition in the first quarter of the 20th century, where we stated that, in our opinion, one of the possible causes was the fall in sales due to market saturation. Moreover, in most cases, the barristas are dedicated to making the bonecos as their main activity<sup>191</sup>, i.e. this activity constitutes their most important source of income.

---

<sup>191</sup> Except Duarte Catela (Chapter 4).

Taking these premises into account, we can assume that the main interest of the artisans is to sell enough bonecos to make the activity profitable and to be able to continue working in it. They all know, use and include in their discourse the term "safeguarding" and recognise the importance of the tradition within the Estremoz community as a symbol of identity, but always in the background and subject to the fact that, if they do not sell bonecos, they would have to close the workshop and dedicate themselves to another activity to make a living. So, perhaps favouring and promoting the conditions for sales is the most relevant aspect to influence in order to make the safeguarding effective? We think so. It is true that it is perhaps less "poetic" to base the viability of a heritage element (and an intangible one at that!) on the sale of the tangible result of the protected intangible element, but we believe that this is how it happens. The tangible result of this particular intangible element is decisive for its viability. This statement is not intended to detract from the value of the safeguarding measures and the proposed valorisation and dissemination actions, especially those aimed at craftsmen. On the contrary, it should be stressed that all the measures contribute to a greater or lesser extent to increasing the visibility and thus the development of the commercial character of the Bonecos of Estremoz.

There are currently 13 accredited persons identified as artisans of this speciality of the Bonecos de Estremoz, and as mentioned above, for most of them, this activity represents their main source of income. It could therefore be said that, as long as their activity is economically profitable, the heritage element is safeguarded. However, this is too reductionist and simplistic a view. We cannot ignore, for example, the importance of the transmission of tradition as a fundamental axis of safeguarding and, in this respect, certain noteworthy problems have been detected.

As "commercial" items, the bonecos are highly dependent on demand and the profitability of their sales, as are most other handicrafts. This implies a dichotomous relationship with the need to "create" new "barristas" to ensure generational replacement and to replace those who are currently engaged in the production of the figures. In view of this situation, the maximum absorption capacity of the market will have a limit to the number of barrel players so that the relationship between demand and production remains profitable, so it

could be useful to carry out a quantitative study based on econometric models to shed light on this matter<sup>192</sup>.

The number of craftsmen identified as specialists in bonecos is, to a certain extent, delimited by their accreditation by means of obtaining a certificate provided by the company A.Certifica, but the criteria established for obtaining it are insufficient to delimit what is understood as a craftsman in this particular activity.

On the other hand, safeguarding is based on the transmission of knowledge, something that had been intergenerational (within the household and family) and informal (in workshop contexts). In the research, all of this has been shown to be compatible with the need for regularised training that acts not only as a guarantor of transmission and, consequently, of safeguarding, but also with the aim of regulating the obtaining of the certificate that accredits craftsmen to be able to make bonecos.

We also noted that the inscription on the Representative List in 2017 was prior to obtaining protection as a geographical indication, which occurred just one year later. During the interviews with the artisans, one of the essential questions was whether they had been affected, and if so, in what way, by the inscription on the UNESCO List and the obtaining of the protection certificate. One answer was unanimous: they all agreed that after inclusion on the UNESCO Representative List, many more figures are sold and they feel more protected against possible copying by third parties. This shows two things: the importance of sales for the community of craftsmen and the significance of the inscription on the UNESCO List over the other actions carried out. The inscription on the List represents for them the turning point in the actions carried out in Estremoz. They believe that it has given them a greater diffusion of the "product", it is better known, there is more demand for it and, consequently, they obtain more benefits; but they also highlight the consideration that, with the inscription on the Representative List, they are more protected against possible intrusion. In their imagination, almost everything that happens after registration, even the certification of the brand that protects the geographical indication,

---

<sup>192</sup> We will address this study in future articles within our research group.

is a consequence of this. In fact, inclusion in the National Inventory is not considered an important event in itself, but rather one of the necessary steps to be able to join UNESCO.

In our opinion, the inscription on the UNESCO List has certainly been the most important event in the recent history of the Bonecos, but not only as a finalist solution, but as a process of continuity and also as a driving force that set in motion a whole arsenal of measures for its achievement.

This is in recent history. If we go back to 1935, the production of bonecos had suffered a period of inaction that almost ended in its total extinction. However, a very important milestone was reached that allowed the tradition to survive to the present day. The triangle formed by Sá Lemos, Mariano de Conceição and Ana das Peles made it possible to "reinvent" rather than recover a tradition which, although we do not believe it was "dead", was in serious danger of disappearing.

The commercial nature of the bonecos and the "materiality" of the end product of the craft technique are again emphasised. In those elements of intangible cultural heritage that do not offer such a clear material result of their application and that are not so "dependent" on commercialisation, such as the Silbo Canario, the intervention of the legal elements of intellectual property is less necessary. A priori, there is no risk of commercial copying. In fact, copying may even have been an important element in the transmission of the tradition. But in bonecos, the "commercial materiality" makes it crucial to prevent copying. What really provides legal protection is intellectual property, and within this, industrial property in the form of geographical indication and certification mark. One person responsible for the asset management of the bonecos told us that he "does not believe" in intellectual property when it comes to ensuring the safeguarding of the asset (Asset manager, interview, 20 October 2023). However, in the same interview, he showed a strong concern for protection against copying and expressed that he "did not sleep well" until the geographical indication and the certification mark were obtained. He also referred to the "revolution" that the entry into force of a law that was soon to be passed would bring about for crafts, referring to the Regulation of 18 October 2023 on the protection of geographical indications for artisanal and industrial products. This regulation remedies the fact that the certification mark currently only protects in Portugal.

Our conviction is that intellectual property is important and does help to protect and therefore safeguard bonecos.

Going back to the previous idea in which one of the people responsible for the management of heritage expressed the "lack of importance of intellectual property", this same person may fall into a certain contradiction. He indicates that what is important for safeguarding the asset is that the bearers of the tradition, i.e. the people who produce the bonecos, feel valued beyond the work they produce. This is why, among other measures, the boneco interpretation centre has a video of each craftsman talking about his life and his relationship with this tradition. And, although these measures obviously contribute to safeguarding, it is equally clear that the measures to protect intellectual property also do so.

In an intangible heritage asset such as "La piedra seca", the result of the application of the technique is also "materialised" in the same way as the bonecos, unlike the Silbo, whose materiality is less evident. However, there is no urgent need for intellectual property protection either, because there is no real threat of copying. The differentiating factor is the commercialisation of the property. The UNESCO Representative List and the Bonecos Safeguarding Plan offer concrete, sustainable and long-lasting measures to ensure that the tradition lasts, focusing on variables such as training, valorisation, transmission, etc. But in this specific case, where all this is centred on people who have made the making of the boneco a way of life, the legal protection offered by intellectual property is fundamental. If bonecos could be produced by artisans from anywhere in Portugal, or even the world, there would probably be far fewer people in Estremoz engaged in their production. The sense of belonging would be difficult to sustain and even if the rules of the Representative List registration dossier were to say otherwise, it would not be granted the necessary protection.

The appearance on the scene of the Regulation may bring about a revolution in the protection of crafts. But it is clear that neither TK nor TCEs seem to have any relevance in this respect. Neither expression appears even once in the text of the Regulation and this, coming from the World Intellectual Property Organisation (WIPO) and the European Union Intellectual Property Office (EUIPO), the organisations in whose bosom these

designations appeared, seems a declaration of intent about the importance that will be given to them. There have been many years, many meetings and many attempts to seek definitions, consensus, tools and agreements to give meaning and, more importantly, a legal basis to these expressions, but no positive results have been obtained. The heritage elements assigned and inventoried or catalogued under the umbrella of these terms, it seems that they will not enjoy any extra protection with the entry into force of the aforementioned Regulation. It seems that the fabric of the umbrella is not waterproof and will not be of any use beyond the aesthetics of the shaft or its handle.

If we understand safeguarding as a set of measures, as a holistic term that goes beyond protection, in order to achieve safeguarding in the medium term it is necessary that all the measures that are being taken in Estremoz start from the same root and pursue the same objective. We believe that things are being done well and that the basic lines of training, awareness-raising and protection must continue to be pursued.

Regarding weaknesses, an important one that could create a seed of discord within the community is the "discussion" between "traditionalists and contemporaries". We believe that this is a debate that should be resolved within the community itself, without going any further than it already has. The more academic part of the community has encouraged this problem by using the discourse even in the UNESCO dossier. Aesthetics and craft techniques (modelling, painting, materials, etc.) are at the heart of tradition, not styles or models that have been inventoried or already made in the past. The essentialist idea of "tradition" as something linked to the past and unalterable over time has been overcome. Innovation within the limits set by that same tradition is not only not detrimental, it is essential for the survival of the bonecos.

Safeguarding is not something monolithic and immutable that must work by applying the same rules to ensure the viability of any heritage element. As we have seen, the negative side that the commercialisation of the UNESCO Lists represents for some manifestations can mean a real opportunity for survival for others, such as the Bonecos of Estremoz.

Among the measures proposed for the safeguarding of the bonecos are those related to publication, documentation and research. With this research work we hope to have

contributed to their implementation and to the survival of this manifestation of intangible cultural heritage.

We hope that Estremoz will continue to perpetuate this age-old tradition, which is part of the community identity that gives it meaning.

## CONCLUSIONES

En esta investigación se ha realizado una extensa revisión teórica de las distintas unidades de análisis que sustentan nuestro trabajo y que se han aplicado al estudio concreto de los bonecos, dentro del marco espacial del municipio de Estremoz (Portugal), en un contexto histórico-temporal dividido en varias etapas que abarcan desde la invención de la tradición en los siglos XVII/XVIII hasta la actualidad más reciente; si bien, prestando especial atención al periodo comprendido entre 2012 y 2024. Metodológicamente, la investigación se ha planteado desde una perspectiva holística de carácter fundamentalmente cualitativo y la consecución de los objetivos propuestos ha derivado en un conocimiento profundo de la tradición y de las medidas de salvaguardia implicadas. Los resultados más significativos obtenidos durante este proceso se han expuesto a lo largo de los distintos apartados de este trabajo. Asimismo, esperamos que las reflexiones finales puedan servir como modelo que contribuya a detectar amenazas y a implementar buenas prácticas de salvaguardia en los elementos del patrimonio cultural inmaterial.

Tras concluir todas las etapas del proceso de investigación, podemos apuntar el hecho principal de que el reconocimiento legal de los Bonecos de Estremoz como elemento del patrimonio cultural inmaterial y las medidas de protección conseguidas al amparo de las leyes de propiedad intelectual, han contribuido positivamente a su salvaguardia. Se ha puesto de manifiesto como en un mundo globalizado y mercantilizado, en algunos bienes de carácter inmaterial y comercial, como las artesanías, es fundamental para su salvaguardia la protección de la legitimidad de su uso.

Los resultados obtenidos han puesto de relieve como principalmente la inscripción de los Bonecos de Estremoz en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad de la UNESCO y las diferentes estrategias seguidas para marcar los derechos de propiedad intelectual de esta técnica artesanal han afectado decisiva y positivamente a su salvaguardia, más aún, a su puesta en valor, difusión y comercialización. En este sentido, remarcamos la importancia de la publicidad y valorización otorgada por UNESCO, sin las cuales quizás no hubiéramos conocido este elemento y tampoco hubiera sido "atractivo" para la realización de un trabajo de investigación como éste.

En el análisis de las medidas de salvaguardia implementadas también se ha tenido en cuenta las principales amenazas a las que se enfrenta la técnica artesanal para seguir siendo viable.

El reconocimiento como elemento del patrimonio cultural inmaterial de los Bonecos de Estremoz se ha realizado en tres ámbitos territoriales distintos:

- Local: identificación local como Patrimonio Cultural Inmaterial de Interés Municipal, a propuesta del Museo.
- Nacional: registro en el Inventario Nacional de Patrimonio Inmaterial de Portugal.
- Internacional: inscripción en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO.

A raíz de esta identificación como elemento del patrimonio inmaterial, se ha comprobado la existencia de medidas de protección a través de las leyes de propiedad intelectual, como la obtención de una indicación geográfica y de una marca de certificación. Todas estas medidas de protección a los bonecos son de ámbito nacional por lo que con la entrada en vigor del Reglamento (UE) 2023/2411 del Parlamento Europeo y del Consejo de 18 de octubre de 2023 relativo a la protección de las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales, existirá la posibilidad de ampliar la protección a un ámbito territorial europeo.

Si recordamos la definición de Bonecos de Estremoz (capítulo 3), entre sus características se recoge la de ser un tipo de artesanía comercial. Destacar también nuestra hipótesis sobre la casi desaparición de la tradición en el primer cuarto del siglo XX, donde expusimos que, en nuestra opinión, una de las posibles causas fue la caída de las ventas por la saturación del mercado. Además, en la mayoría de los casos, los barristas se dedican a la elaboración de los bonecos como actividad principal<sup>193</sup>, es decir, esta actividad constituye su fuente de ingresos más importante.

---

<sup>193</sup> Exceptuando a Duarte Catela (Capítulo 4).

Teniendo en cuenta estas premisas, podemos suponer que el interés primordial de los artesanos es vender los suficientes bonecos como para que la actividad sea rentable y puedan seguir dedicándose a ella. Todos conocen, utilizan e incluyen en su discurso el término de la salvaguardia y reconocen la importancia de la tradición dentro de la comunidad de Estremoz como símbolo identitario, pero siempre en un segundo plano y supeditado a que, si no venden bonecos, tendrían que cerrar el taller y dedicarse a otra actividad para ganarse la vida. Entonces, ¿quizás favorecer y promover las condiciones para la venta es el aspecto más relevante en el que incidir para que la salvaguardia sea efectiva? Pensamos que sí. Es cierto que quizá es menos “poético” basar la viabilidad de un elemento patrimonial (¡además inmaterial!), en la venta del resultado tangible del elemento intangible protegido, pero creemos que es así como ocurre. El resultado material de este elemento inmaterial en concreto es determinante en su viabilidad. Con esta afirmación no se pretende restar valor a las medidas de salvaguardia y a las acciones de valorización y difusión propuestas, especialmente las dirigidas a la figura de los artesanos. Por el contrario, ha de resaltarse que todas las medidas contribuyen en mayor o menor medida a acrecentar la visibilidad y con ello a aumentar el desarrollo del carácter comercial de los Bonecos de Estremoz.

En la actualidad son 13 las personas acreditadas identificadas como artesanas de esta especialidad de los Bonecos de Estremoz, y como se ha referido, para la mayoría, esta actividad representa su principal fuente de ingresos. Se podría decir pues que, mientras su actividad sea rentable económicamente, el elemento patrimonial está salvaguardado. No obstante, ésta es una visión demasiado reduccionista y simplista. No podemos obviar, por ejemplo, la importancia de la transmisión de la tradición como eje fundamental de la salvaguardia y, en este aspecto, se han detectado ciertas problemáticas reseñables.

Al ser elementos “comerciales”, los bonecos son altamente dependientes de la demanda y de la rentabilidad de sus ventas, al igual que la mayoría de otras muchas manifestaciones artesanales. Esto implica una relación dicotómica con la necesidad de “crear” nuevos barristas que garanticen el relevo generacional y puedan sustituir a los que actualmente se dedican a la producción de las figuras. Atendiendo a esta situación, la capacidad máxima de absorción del mercado tendrá un límite de barristas para que la relación entre

demanda y producción siga siendo rentable, por lo que podría resultar útil realizar un estudio cuantitativo basado en modelos econométricos que arrojar luz a este respecto<sup>194</sup>.

El número de artesanos identificados como especialistas en bonecos está, en cierta medida, delimitado por su acreditación a través de la obtención de un certificado proporcionado por la empresa A.Certifica, pero los criterios establecidos para su obtención son insuficientes para acotar qué se entiende por artesano de esta actividad en concreto.

Por otra parte, la salvaguardia se asienta en la transmisión de conocimientos, algo que había sido de carácter intergeneracional (en el seno doméstico y familiar) e informal (en los contextos de los talleres). En la investigación, todo ello se ha mostrado compatible con la necesidad de una formación regularizada que actúe no solo como garante de la transmisión y, consecuentemente de la salvaguardia, sino con la finalidad de regular la obtención del certificado que acredita a los artesanos para poder elaborar los bonecos.

Asimismo, hemos comprobado como la inscripción en la Lista Representativa en 2017 es anterior a la obtención de la protección como indicación geográfica, que se produce justo un año después. Durante las entrevistas a los artesanos, una de las preguntas imprescindibles era si les había afectado, y en caso afirmativo, de qué manera, la inscripción en la Lista UNESCO y la obtención del certificado de protección. Una respuesta ha sido unánime: todos coincidían en que tras la inclusión en la Lista Representativa de la UNESCO se venden muchas más figuras y se sienten más protegidos ante posibles copias por parte de terceros. Esto muestra dos cosas: la importancia que la venta implica para la comunidad de artesanos y la significación de la inscripción en la Lista UNESCO sobre las demás acciones llevadas a cabo. La inscripción en la Lista representa para ellos el punto de inflexión en las acciones desarrolladas en Estremoz. Creen que les ha proporcionado una mayor difusión del "producto", se conoce más, se demanda más y, consecuentemente, obtienen más beneficios; pero también resaltan la consideración de que, con la inscripción en la Lista Representativa, están más protegidos frente a un posible intrusismo. En su imaginario casi todo lo que ocurre tras la inscripción,

---

<sup>194</sup> Abordaremos este estudio en futuros artículos dentro de nuestro grupo de investigación.

incluso la certificación de la marca que protege la indicación geográfica es consecuencia de esto. De hecho, la inclusión en el Inventario Nacional no la consideran un hecho importante en sí mismo, sino uno de los pasos necesarios para poder ingresar en UNESCO.

En nuestra opinión, la inscripción en la Lista UNESCO, ciertamente ha sido el hecho más importante en la historia reciente de los bonecos, pero no solo como una solución finalista, sino como un proceso de continuidad y también como un motor que puso en marcha todo un arsenal de medidas para su consecución.

Esto es en la historia reciente. Si nos retrotraemos a 1935, la elaboración de bonecos había sufrido un periodo de inacción que estuvo a punto de terminar con su total extinción. Sin embargo, se produce un hito importantísimo que permitió que la tradición haya llegado hasta nuestros días. El triángulo formado por Sá Lemos, Mariano de Conceição y Ana das Peles permitió más que recuperar, “reinventar”, una tradición que, si bien no creemos que estuviera “muerta”, sí estaba en grave peligro de desaparición.

Volvemos a reincidir en la naturaleza comercial de los bonecos y en la “materialidad” del producto final de la técnica artesanal. En los elementos del patrimonio cultural inmaterial que no ofrecen un resultado material tan claro de su aplicación y que no son tan “dependientes” de la comercialización, como por ejemplo el Silbo Canario, es menos necesaria la intervención de los elementos legales procedentes de la propiedad intelectual. A priori, no existe un riesgo de copia con ánimo de comercio. De hecho, puede que la copia incluso fuese un elemento importante en la transmisión de la tradición. Pero en los bonecos, la “materialidad comercial” hace que impedir la copia sea crucial. Lo que verdaderamente otorga protección legal es la propiedad intelectual, y dentro de ésta, la propiedad industrial en forma de indicación geográfica y de marca de certificación. Una persona responsable de la gestión patrimonial de los bonecos, nos manifestó que “no cree” en la propiedad intelectual a la hora de asegurar la salvaguardia del bien (Gestor patrimonial, entrevista, 20 de octubre de 2023). Sin embargo, en esa misma entrevista mostró una fuerte preocupación por la protección ante las copias y expresó que “no durmió tranquilo” hasta que se consiguió la indicación geográfica y la marca de certificación. También se refirió a la “revolución” que iba a suponer para la artesanía la

entrada en vigor de una ley que se iba a aprobar en breve, se refería al Reglamento de 18 de octubre de 2023 relativo a la protección de las indicaciones geográficas de productos artesanales e industriales. Este reglamento subsana el hecho de que actualmente la marca de certificación solo protege en Portugal. Nuestra convicción es que la propiedad intelectual sí es importante y sí colabora en la protección y, por tanto, en la salvaguardia de los bonecos.

Retomando la idea anterior en la que una de las personas responsables de la gestión patrimonial manifestaba la “falta de importancia de la propiedad intelectual”, esta misma persona puede ser que caiga en una cierta contradicción. Indica que lo importante para salvaguardar el bien es que los portadores de la tradición, es decir, las personas que producen los bonecos, se sientan valorados más allá de la obra que producen. Es por esto que, entre otras medidas, en el centro de interpretación del boneco existe un vídeo de cada artesano en el que hablan de su vida y de cuál es su relación con esta tradición. Y, aunque evidentemente estas medidas contribuyen a la salvaguardia, es igual de evidente que las medidas de protección de la propiedad intelectual también lo hacen.

En un bien patrimonial inmaterial como es “La piedra seca”, también se “materializa” el resultado de la aplicación de la técnica al igual que los bonecos, a diferencia del Silbo, cuya materialidad es menos evidente. No obstante, tampoco requiere de manera urgente la protección de la propiedad intelectual, porque no existe una amenaza real por la copia. El factor diferenciador es la comercialización del bien. La Lista Representativa UNESCO y el Plan de Salvaguardia de los Bonecos ofrecen medidas concretas, sostenibles y duraderas para que la tradición perdure, centrada en variables como la formación, la valorización, la transmisión, etc. Pero en este caso concreto, donde todo esto se centra en personas que han hecho de la elaboración del boneco un modo de vida, la protección legal ofrecida por la propiedad intelectual es fundamental. Si los bonecos se pudiesen producir por artesanos de cualquier parte de Portugal o, incluso, del mundo, seguramente en Estremoz habría muchas menos personas dedicadas a su elaboración. El sentido de pertenencia sería difícil de sostener y aunque las normas del expediente de inscripción en la Lista Representativa dijese lo contrario, no se le otorgaría la protección necesaria.

La aparición en escena del Reglamento puede que suponga una revolución en la protección de las artesanías. Pero queda claro que ni los CC.TT ni las ECT parece que vayan a tener alguna relevancia al respecto. Ninguna de las dos expresiones aparece ni una sola vez en el texto del Reglamento y esto, viniendo de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y de la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO), que son las organizaciones en cuyo seno aparecieron esas denominaciones, parece una declaración de intenciones sobre la importancia que se les va a otorgar. Han sido muchos los años, muchas las reuniones e intentos por buscar definiciones, consensos, herramientas y acuerdos para dotar de significado y, lo que es más importante, de asidero legal a estas manifestaciones, pero no se han obtenido resultados positivos. Los elementos patrimoniales adscritos e inventariados o catalogados bajo el paraguas de estos términos, parece que no gozarán de ninguna protección extra con la entrada en vigor del susodicho Reglamento. Parece que la tela del paraguas no es impermeable y no tendrá ninguna utilidad más allá de la que ofrece la estética del varillaje o la empuñadura de éste.

Si entendemos la salvaguardia como un conjunto de medidas, como un término holístico que va más allá de la protección, para lograr la salvaguardia a medio plazo es necesario que todas las medidas que se están tomando en Estremoz partan de la misma raíz y persigan el mismo objetivo. Creemos que se están haciendo las cosas bien y que se debe seguir apostando por las líneas básicas de la formación, la sensibilización y la protección.

Respecto a las debilidades, una importante que podría instaurar un germen de discordia dentro de la comunidad es la “discusión” entre “tradicionalistas y contemporáneos”. Creemos que es un debate que debería ser solucionado dentro de la misma comunidad, sin trascender más de lo que ya lo ha hecho. Desde la parte más académica de la comunidad se incentivado esta problemática utilizando el discurso incluso en el expediente UNESCO. La estética y las técnicas artesanales (modelado, pintura, materiales, etc.) son el centro de la tradición, no los estilos ni los modelos inventariados o ya realizados anteriormente. La idea esencialista de “tradición” como algo vinculado al pasado inalterable en el tiempo se ha superado. La innovación dentro de los límites que

establece esa misma tradición no solo no es perjudicial, sino que es fundamental para la supervivencia de los bonecos.

La salvaguardia no es algo monolítico e inmutable que debe funcionar aplicando las mismas reglas para asegurar la viabilidad de cualquier elemento patrimonial. Como hemos visto, la parte negativa que representa la mercantilización de las Listas UNESCO para algunas manifestaciones puede significar una verdadera oportunidad de pervivencia para otros, como para los Bonecos de Estremoz.

Dentro de las medidas propuestas para la salvaguardia de los bonecos, se encuentran las referidas a publicación, documentación e investigación. Con este trabajo de investigación esperamos haber contribuido a su implementación y a la pervivencia de esta manifestación del patrimonio cultural inmaterial.

Confiamos que en Estremoz se siga perpetuando esta tradición secular que forma parte de la identidad comunitaria que la dota de sentido.

## BIBLIOGRAFÍA

Abelho, A. (1936). Um Artista-Sá Lemos, in “Brados do Alentejo”, Estremoz, Tipographia Brados do Alentejo, n.º 268, 15 de Março de 1936, p. 8-11

Abelho, A. (1955). “Memorial dos barros de Estremoz”, in Mensário da Casa do Povo, Lisboa, n.º 104, Fevereiro 1955, pp. 8-11.

Abelho, A. (1964). “Barros de Estremoz”, Lisboa, Edições Panorama.

Abu-Lughod, L. (1990). The romance of resistance: Tracing transformations of power through Bedouin women. *American ethnologist*, 17(1), 41-55. <https://doi.org/10.1525/ae.1990.17.1.02a00030>

Abu-Lughod, L. (2002). Do Muslim women really need saving? Anthropological reflections on cultural relativism and its others. *American anthropologist*, 104(3), 783-790. <https://doi.org/10.1525/aa.2002.104.3.783>

Adamson, G. (2010). *The Craft Reader*. Berg.

Adamson, G. (2013). *The invention of craft*. Bloomsbury Academic/V&A Publishing.

Adere-Certifica. (2021). Manual de certificação “Bonecos de Estremoz”. Adere-Certifica. Braga. [https://www.acertifica.pt/assets/produtos-certificados/bonecos-de-estremoz/manual\\_certificacao\\_bde.pdf](https://www.acertifica.pt/assets/produtos-certificados/bonecos-de-estremoz/manual_certificacao_bde.pdf)

Agar, Michael. (1996). *The Professional Stranger: An Informal Introduction to Ethnography*. Academic Press.

Agrawal, A. (2002). Indigenous knowledge and the politics of classification, in *International Social Science Journal*, Blackwell Publishing / UNESCO, 173, 287 -297.

Agúndez, M. (2019). La cerámica de Talavera de la Reina: de arte decorativo a patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. *Además De. Revista on Line De Artes Decorativas Y diseño*, (5), 87-98. <https://doi.org/10.46255/add.2019.5.44>

Ahmad, Y. (2006). The Scope and Definitions of Heritage: From Tangible to Intangible. *International Journal of Heritage Studies* 12 (3): 292–300. <https://doi.org/10.1080/13527250600604639>

Aikawa, N. (2004). An Historical Overview of the Preparation of the UNESCO International Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. *Museum International*, 56(1-2), 137–149. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00468.x>

Allaire, G., & Sylvander, B. (2011). Globalization and geographical indications. In *Labels of origin for food: local development, global recognition* (pp. 106-121). Wallingford UK: CAB. International. <https://doi.org/10.1079/9781845933524.0106>

Angrosino, M. (2012). *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa* (Vol. 3). Ediciones Morata.

Appadurai, A. (1986). Introduction: Commodities and the politics of value. In A. Appadurai (Ed.), *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective* (p. 3-63). Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511819582.003>

Arancibia, M. (2016). La importancia de las denominaciones de origen e indicaciones geográficas para la identidad país. *Revista Iberoamericana de Viticultura, Agroindustria y Ruralidad*, 8(3).

Arantes, A. (2019). Safeguarding. A key dispositif of UNESCO's Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. *Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology*, 16. <https://doi.org/10.1590/1809-43412019v16a201>

Arnheim, R. (1985). *Arte y percepción visual: Psicología del ojo creador*. Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Arizpe, L. 2006. "Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial." *Cuicuilco* 13 (38): 13–27.

Ashton, T. S. (1997). *The industrial revolution 1760-1830*. Oxford University Press.

Baeza, M. A. (2006). Globalización y homogeneización cultural. *Sociedad hoy*, (10), 9-24. <https://www.redalyc.org/pdf/902/90201002.pdf>

Bardi, L. (1994). *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi.

Bardin, L. (1986). *Análisis de contenido*. Madrid: Akal.

Barrera, L. (2013). Más allá de los fines del derecho: expedientes, burocracia y conocimiento legal. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, 41, 57–72. <https://doi.org/10.17141/iconos.41.2011.398>

Basole, A. (2015). Authenticity, Innovation, and the Geographical Indication in an Artisanal Industry: The Case of the Banarasi Sari. *Journal of World Intellectual Property*, 18(3–4), 127–149. <https://doi.org/10.1111/jwip.12035>

Barth, F. (1998). *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture difference*. Waveland Press. [http://bylany.com/kvetina/kvetina\\_ etnoarcheologie/literatura\\_eseje/2\\_literatura.pdf](http://bylany.com/kvetina/kvetina_ etnoarcheologie/literatura_eseje/2_literatura.pdf)

Bedjaoui, M. (2004). La Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: marco jurídico y principios universalmente reconocidos. *Museum International*, 221–222, 154–158.

Becker, H. S. (1982). Art worlds and collective activity. *Art worlds*, 1-39.

Bell, D., & Jayne, M. (2010). The creative countryside: Policy and practice in the UK rural cultural economy. *Journal of rural studies*, 26(3), 209-218. <https://doi.org/10.1016/j.jrurstud.2010.01.001>

Bendix, R. (2009). Heritage between economy and politics. An assessment from the perspective of cultural anthropology. In L. Smith & N. Akagawa (Eds.), *Intangible Heritage* (pp. 253–269). Routledge Taylor.

Bendix, R., Bortolotto, C., & Groth, S. (2012). "Between Imagined Communities and Communities of Practice: Participation, Territory and the Making of Heritage". In "Between Imagined Communities and Communities of Practice" (pp. 1-29). LIT Verlag Münster.

Benedict, R. (1934). *Patterns of culture*. Boston, Houghton Mifflin.

Bérard, L., & Marchenay, P. (2006). Local products and geographical indications: taking account of local knowledge and biodiversity. *International Social Science Journal*, 58(187), 109-116. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2451.2006.00592.x>

Berkes, F. (1993). Traditional ecological knowledge in perspective. In *Traditional ecological knowledge: Concepts and cases*, 1, 1-9.

Bernard, H. R. (2017). *Research methods in anthropology: Qualitative and quantitative approaches*. Rowman & Littlefield.

Bertacchini, E., y Saccone, D. (2011). The Political Economy of World Heritage. <http://ssrn.com/abstract=1757864>

Blake, J. (2000). "On Defining the Cultural Heritage." *The International and Comparative Law Quarterly* 49 (1): 61–85. <http://dx.doi.org/10.1017/S002058930006396X>

Blake, J. (2002). Developing a New Standard -setting Instrument for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage. Elements for consideration, UNESCO. <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001237/123744e.pdf>.

Blake, J. (2009). UNESCO's 2003 Convention on Intangible Cultural Heritage: the implications of community involvement in 'safeguarding.' In N. Smith, L & Akagawa (Ed.), *Intangible Heritage* (pp. 45–73). Routledge Taylor.

Bodenhause, G. H. C. (1968). *Guide to the Application of the Paris Convention for the Protection of Industrial Property, as Revised at Stockholm in 1967*.

Bolognini, D. S. (1988). *Cultura popular: em busca de nossas raízes*. São Paulo: Design e Interiores, ano 2, n.9, p100-101, jul/ago.

Bonfil, P. y Suárez, B. (2001). De la tradición al mercado: microempresas de mujeres artesanas. México: Gimtrap.

Borrvalho, Á. (1993). As Artes do Barro. Contribuição para o estudo dos Bonecos de Estremoz, Dissertação de Tese de Licenciatura em Sociologia vertente de Sociologia da Cultura. ISCTE, Lisboa.

Bortolotto, C. (2015). UNESCO and heritage self-determination: negotiating meaning in the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the ICH. In Nicolas Adell, R. F. Bendix, C. Bortolotto, & M. Tauschek (Eds.), *Between Imagined Communities and Communities of Practice. Participation, Territory and the Making of Heritage* (pp. 249-272). Universitätsverlag Göttingen.

Bortolotto, C., Demgenski, P., Karampampas, P., & Toji, S. (2020). Proving participation: vocational bureaucrats and bureaucratic creativity in the implementation of the UNESCO Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. *Social Anthropology*, 28(1), 66–82. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12741>

Bortolotto, C. & Ubertazzi, B. (2023). Intellectual property as a blind spot in the UNESCO Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage, *International Journal of Heritage Studies*, 29:10, 1128-1140. <https://doi.org/10.1080/13527258.2023.2236590>

Bouchenaki, M. (2003). The interdependency of the tangible and intangible cultural heritage. [https://openarchive.icomos.org/id/eprint/468/1/2\\_-\\_Allocution\\_Bouchenaki.pdf](https://openarchive.icomos.org/id/eprint/468/1/2_-_Allocution_Bouchenaki.pdf)

Bouchenaki, M. 2007. "A Major Advance Towards A Holistic Approach to Heritage Conservation the 2003 Intangible Heritage Convention." *International Journal of Intangible Heritage* 2: 105–109.

Boyd, R., & Richerson, P. J. (1988). *Culture and the evolutionary process*. University of Chicago press.

Boyle, J. (2008). *The Public Domain: Enclosing the Commons of the Mind*. A repository of copyright educational resources for higher education. Element 3.

Bourdieu, P. (1987). Los tres estados del capital cultural. *sociológica*, 2(5), 11-17.

Bramley, C. y Bienabe, E. (2012). Developments and considerations around geographical indications in the developing world. *Queen Mary Journal of Intellectual Property*, 2(1), 14-37. <https://doi.org/10.4337/qmjip.2012.01.02>

Brown, M. (1998), Can culture be copyrighted?, in *Current Anthropology*, University of Chicago Press. 39 (2), 193 -222. <https://doi.org/10.1086/204721>

Brown, M. (2004). *Who Owns Native Culture?* Harvard University Press.

Bruner, J. (1997). The culture of education. In *The Culture of Education*. Harvard University Press.

Cabral, C. (2011). *Património Cultural Imaterial: Convenção da Unesco e seus Contextos*. Lisboa: Edições 70. 339 páginas, ISBN: 978-972-44-1669-4.

Cabral, C. (2022). Valores inmateriais do Património Mundial: o caso do critério (vi). In book: *Patrimonializacao e sustentabilidades do patrimonio. Reflexao e prospectiva* (p.111-126). Publisher: IHC - NOVA/FCSH.

Calado, R. y Mão de Ferro, F. (2023). *Casa do Alentejo. Cultura, liberdade e solidariedade– 100.º Aniversário*. Edições Colibri. ISBN: 9789895663194.

Cardew, M. (1988). *Pioneer Pottery*. Hyperion Books.

Carvalho, A. (2014). Michelle Stefano, Peter Davis, e Gerard Corsane, eds.-*Safeguarding Intangible Cultural Heritage: Touching the Intangible*. MIDAS. *Museus e estudos interdisciplinares*, (3). <https://doi.org/10.4000/midas.427>

Cavalcante, A.L. (2014). *Design para a sustentabilidade cultural – recursos estruturantes para sistema habilitante de revitalização de conhecimento local e indígena*. (Doutorado). Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Engenharia e Gestão do Conhecimento.

Cavalcanti, V.; Andrade, A.M.; Silva, G. (2009). Design, sustentabilidade e artesanato: reflexões e práticas metodológicas. In: Design e sustentabilidade. Cadernos de estudos avançados em Design, Dijon De Moraes e Lia Krucken (org). Barbacena, MG: Ed.UEMG.

Chaves, L. (1925). "A genealogia dos Santeiros de Extremós", in Os barristas portugueses: nas escolas e no povo, Coimbra, Impres. da Universidade, pp. 78 e 96.

Clifford, J. (1988). The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art. Harvard University Press.

Comaroff, J., & Comaroff, J. L. (2009). Ethnicity, Inc. Chicago: University of Chicago Press. <https://doi.org/10.9783/9780812209716.249>

Conceição, J. (2022). Figurado de Estremoz: os desafios de modernizar esta arte tradicional. In Seminário "Cerâmica Tradicional do Alentejo: Um saber-fazer com necessidade de salvaguarda".

Cornish, W. R. (2004). Intellectual property: omnipresent, distracting, irrelevant?. Clarendon Law Lectures.

Correa, C. (2020). Trade related aspects of intellectual property rights: a commentary on the TRIPS agreement. Oxford University Press.

Craith, M. N. (2008). "Intangible Cultural Heritages." Anthropological Journal of European Cultures 17 (1): 54–73. <https://doi.org/10.3167/ajec.2008.01701004>

Csikszentmihalyi, M. (1998). Creatividad: el *fluir* y la psicología del descubrimiento y la invención (pp. 41-71). Barcelona: Paidós.

Cumming, E.; Kaplan, W. (1991). The Arts and Crafts Movement; Thames and Hudson: Londres, Reino Unido; p. 18-22.

Danto, A. C. (1997). After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History. Princeton University Press.

David, C. (1945). "A Ti Ana das Peles", in Brados do Alentejo, Estremoz, Tipographia Brados do Alentejo, n.º 738, 11 de Março de 1945, pp. 1 e 4.

Del Valle, L., Lázaro, S., y Jiménez de Madariaga, C. (2021). The professionalization of cultural managers in Spain. *Cultural Management: Science and Education*, 5, 9-24. <http://dx.doi.org/10.30819/cmse.5-1.01>

De Munck, B. (2019). Artisans as knowledge workers: Craft and creativity in a long term perspective. *Geoforum*, 99, 227-237. <https://doi.org/10.1016/j.geoforum.2018.05.025>

Denzin, N. y Lincoln, Y. (2011). *The Sage Handbook of Qualitative Research* (4th ed.). Sage.

Dewalt, K. y Dewalt, B. (2002). *Participant Observation: A Guide for Fieldworkers*. AltaMira Press.

Dinwoodie, G. B. (2009). Developing a private international intellectual property law: the demise of territoriality. *Wm. & Mary L. Rev.*, 51, 711.

Donkin, L. (2001). *Crafts and Conservation*, Synthesis Report for ICCROM. 2001. <https://www.iccrom.org/publication/crafts-and-conservation-synthesis-report-iccrom>

Dormaels, M. (2012). Patrimonio, patrimonialización e identidad. Hacia una hermenéutica del patrimonio. *Revista Herencia*, 24(1-2). <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/herencia/article/view/1432>

Dundes, A. (Ed.). (1984). *Sacred narrative: Readings in the theory of myth*. Univ of California Press.

Durkheim, E. (1956). *Education and sociology*. Simon and Schuster.

Dutton, D. (2009). *The art instinct: Beauty, pleasure, & human evolution*. Oxford University Press, USA.

Duvelle, C. (2017). Aventuras y desventuras de una hermosa Convención Internacional. *Revista Andaluza de Antropología*, 12, 31–47.

Espejel, C. (1990). Política de México en las artes populares.

Esperança, E. (1997). Património e comunicação. Políticas e práticas culturais. Coleção: Vega Universidade.

Esperança, E. (2017). Saberes Nómadas. Conhecimento, património e valores sociais. Editor: Fernando Mão de Ferro. Lisboa.

Fernandes, L. (1931). "A Vida Eterna das Cousas Tradição e Arte II", in Brados do Alentejo, Estremoz, Typographia dos Brados do Alentejo, n.º 18, 31/5/1931, pp. 1.

Finger, M., & Shuler, P. (2004). Poor people's knowledge. Promoting intellectual property rights in developing countries. Washington DC: The World Bank.

Flyvbjerg, B. (2004). Five misunderstandings about case-study research. *Sociologisk tidsskrift*, 12(2), 117-142. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2928-2004-02-02>

Frazer, J. G. (1922). La rama dorada: Estudio de magia y religión. Macmillan.

Frey, B. S., y Steiner, L. (2011). World Heritage List: does it make sense? *International Journal of Cultural Policy*, 17(5), 555–573. <https://doi.org/10.1080/10286632.2010.541906>

Fluehr-Lobban, C. (2003). Ethics and the Profession of Anthropology: Dialogue for Ethically Conscious Practice (2nd ed.). AltaMira Press.

Gamonal, C. (2017). Cursi: fenómeno kitsch dentro de las ferias artesanales y urbanas de Santiago. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/152160/Cursi.pdf?sequence=1>

Gangjee, D. (2012). Relocating the law of geographical indications (Vol. 15). Cambridge University Press.

Gracia Canclini, N. G. (1983). Culturas Populares no Capitalismo. São Paulo: Brasiliense.

García del Hoyo, J. J., & Jiménez de Madariaga, C. (2022). El Valor del Patrimonio Cultural Inmaterial. Métodos de estimación. En C. Jiménez de Madariaga (Ed.), *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (pp. 151–180). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

García Morfín, L.T. (2019). La denominación de origen Talavera como recurso de aprovechamiento turístico y medio de protección a la artesanía tradicional. TESIS para obtener el grado de Maestría en Administración e Innovación del Turismo. Instituto Politécnico Nacional de México.

Gauntlett, D. (2013). *Making is connecting*. John Wiley & Sons.

Geertz, Clifford. (1997). *La interpretación de las culturas*. Gedisa Editorial.

Gell, A. (1998). "Art and Agency: An Anthropological Theory". Clarendon Press. Oxford.

Gibson, A. M. (1997). *Prehistoric pottery for the archaeologist*. A&C Black.

Gibson, M. (2019). Crafting communities of practice: The relationship between making and learning. *Int. J. Technol. Des. Educ.* 29, 25–35. <https://doi.org/10.1007/s10798-017-9430-3>

Giovanucci, D., Josling, T., Kerr, W., Connor, B. O., & Yeung, M. T. (2009). Guía de indicaciones geográficas: vinculación de los productos con su origen. Ginebra: Centro de Comercio Internacional. <https://core.ac.uk/download/pdf/207379227.pdf>

Giovanucci, D., Barham, E., & Pirog, R. (2010). Defining and marketing "local" foods: Geographical indications for US products. *The journal of world intellectual property*, 13(2), 94-120. <https://doi.org/10.1111/j.1747-1796.2009.00370.x>

Goldstein, P. (1994). *Copyright's highway: From Gutenberg to the celestial jukebox*. Stanford University Press.

González, M. (2020). De la asimetría al diálogo horizontal. El diseño participativo en la relación entre artesanos y diseñadores en México.

Grace Lees-Maffei, L. (2004). Dangerous Liaisons: Relationships between Design, Craft and Art, *Journal of Design History*, Volume 17, Issue 3, Pages 207–220, <https://doi.org/10.1093/jdh/17.3.207>

Greenfield, P. M. (2006). Weaving generations together: evolving creativity in the Maya of Chiapas-some next steps.

Greenhalgh, P. (1997). The history of craft. In "The Culture of Craft: Status and Future", Ed. Dormer, P. Manchester University Press. ISBN 0719046173, 9780719046179

Guanche, J. (2011). El patrimonio cultural vivo y otros temas de antropología. Ediciones Adagio.

Guanche, J. (2020). ¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible? *La Habana*, 5, 99–107.

Guerreiro, H. (2006). "Appunti sui presepi in Portogallo", in XVII Mostra del Presepe, Grottaglie, Città di Grottaglie, pp. 35-48.

Guerreiro, H. (2011). "Apontamentos sobre Faianças de Estremoz", in *Olaria: Estudos Arqueológicos, Históricos e Etnológicos*, Barcelos, Câmara Municipal de Barcelos, 2ª Série, n.º 4, pp. 68-116.

Guerreiro, H. (2012). "Bonecos de Estremoz Marcas de Autor da Família Alfacinha 1934-2012", in *Cadernos de Estremoz*, Estremoz, Câmara Municipal de Estremoz, n.º 3.

Guerreiro, H. (2013). "Legendární keramické betlémy z Estremozu (Portugalsko), in Betlemá", in *Journal of Society of Czech Friends of Nativities*, sl, n.º 37.

Guerreiro, H. (2014). *Produção de Figurado em barro de Estremoz. Matriz Património Cultural Imaterial 2014*. Consultado el 18 de agosto de 2021. <http://www.matrizpci.dgpc.pt/MatrizPCI.Web/Inventario/InventarioConsultar.aspx?IdReg=404>

Guerreiro, H. (2018). *Figurado de Estremoz. Produção património imaterial da humanidade*. Estremoz/Porto. Edições Afrontamento.

Hafstein, V. (2009). Intangible heritage as a list. From masterpieces to representation. In N. Smith, L. & Akagawa (Ed.), *Intangible Heritage* (pp. 93–111). Routledge Taylor.

Handler, R., & Linnekin, J. (1984). "Tradition, Genuine or Spurious". *Journal of American Folklore*, 97(385), 273-290. <https://doi.org/10.2307/540610>

Hammersley, M. y Atkinson, P. (1994) *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Paidós.

Hart, K. (2001). Money in an unequal world. *Anthropological Theory*, 1(3), 307-330.

Hobsbawm, E., & Ranger, T. (1983). "The Invention of Tradition". Cambridge University Press.

Houaiss, A. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva.

Hurtado de Barrera, J. (2000). *Metodología de la Investigación Holística*. Caracas: Fundación Sypal.

ICOMOS. (1964). Carta de Venecia.

[https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice\\_sp.pdf](https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Charters/venice_sp.pdf)

ICCROM. (1994). Documento de Nara.

[https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8\\_06\\_docudenara\\_esp.pdf](https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/convern8_06_docudenara_esp.pdf)

Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge.

Jacobs, M. (2016). The Spirit of the Convention - Interlocking Principles and Ethics for Safeguarding Intangible Cultural Heritage. *International Journal of Intangible Heritage* 11: 71–87.

Jiménez de Madariaga, C., & Agudo Torrico, J. (2008). Aportaciones de la antropología a la conceptualización del patrimonio cultural en Andalucía. In *Aportaciones de la*

antropología social y cultural al conocimiento de Andalucía (pp. 58–62). Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de Presidencia. Junta de Andalucía.

Jiménez, C. y Seño, F. (2019). Somos de marca. Turismo y marca UNESCO en el Patrimonio Cultural Inmaterial. PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, 17(6), 1127-1141. <https://doi.org/10.25145/j.pasos.2019.17.078>

Jiménez, C. (2022a). Investigar sobre el Patrimonio Cultural Inmaterial. A modo de introducción. En C. Jiménez de Madariaga (Ed.), Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (p. 82–98). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Jiménez, C. (2022b). Crónica de una Convención para Salvaguardar el Patrimonio Cultural Inmaterial. En C. Jiménez de Madariaga (Ed.), Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (p. 82–98). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Jiménez, C. (2022c). Patrimonio Cultural Inmaterial: La realidad imaginada. En C. Jiménez de Madariaga (Ed.), Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad (p. 82–98). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Jokilehto, J. (1995) “Authenticity: a general framework for the concept”, in: Knut Einar Larsen (ed.), Nara conference on authenticity - Conférence de Nara sur l’authenticité,

Johnson, G., Scholes, K., & Whittington, R. (2008). Exploring corporate strategy: text & cases. Pearson education.

Kaufman, N. (2013). Putting Intangible Heritage in its Place(s): Proposals for Policy and Practice. International Journal of Intangible Heritage, 8, 19–36. <https://www.ijih.org/retrieve/volumeDtl/426>

Kimmerer, R. (2013). Braiding sweetgrass: Indigenous wisdom, scientific knowledge and the teachings of plants. Milkweed editions.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). Destination culture: Tourism, museums, and heritage (Vol. 10). Univ of California Press.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004a). Intangible Heritage as Metacultural Production. In *Museum International: Views and Visions of the Intangible*, UNESCO, UK: Blackwell Publishing, 221 -222 (56), 52 -64.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004b). From Ethnology to Heritage: The Role of the Museum, SIEF Keynote, Marselha, 28 Abril 2004, [texto en línea], Consultado en 2022 -12-17.

Kopytoff, I. (1986). The cultural biography of things: commoditization as process. *The social life of things: Commodities in cultural perspective*, 68, 70-73..

Korn, P. (2015). *Why we make things and why it matters: The education of a craftsman*. Random House.

Krucken, L. (2009). *Krucken. Design e Território–Valorização de identidades e produtos locais*. Studio Nobel.

Kurin, R. (2004). Safeguarding Intangible Cultural Heritage in the 2003 UNESCO Convention: a critical appraisal. *Museum International*, 56(1-2), 66–77. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00459.x>

Kurin, R. (2007). Safeguarding intangible cultural heritage: Key factors in implementing the 2003 Convention. *International journal of intangible heritage*, 2(8), 9-20.

Kvale, S. (1996). *Interviews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. Sage.

Labadi, S. (2013). *UNESCO, Cultural Heritage, and Outstanding Universal Value*. AltaMira Press.

Landes, W. M., & Posner, R. A. (2003). *The Economic Structure of Intellectual Property Law*. Harvard University Press.

Lave, J., & Wenger, E. (1991). *Situated learning: Legitimate peripheral participation*. Cambridge university press.

Lázaro, S. y Jiménez, C. (2021) The UNESCO convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage: a critical analysis, *International Journal of Cultural Policy*, 28:3, 327-341, DOI: <https://doi.org/10.1080/10286632.2021.1941914>

Lázaro, S. Delgado, A. (2022). El Sistema de Listas: Composición y Gestión. En C. Jiménez de Madariaga (Ed.), *Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad* (p. 82–98). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

Lázaro, S. y Jurado, J.M. (2023). La cooperación transfronteriza y la gestión de la cultura y el patrimonio cultural en la Euroregión Alentejo-Algarve-Andalucía. En E. Hernández León (Ed.), *Cultura de frontera, memoria y patrimonio cultural. De la raya Hispano/portuguesa y otras fronteras* (p. 285-300). Comares.

Leal, J. (2000). Capítulo 1. A Antropologia Portuguesa entre 1870 e 1970: um Retrato de Grupo. In *Etnografías portuguesas (1870-1970): Cultura popular e identidade nacional*. Etnográfica Press.

Leask, A. (2006). World Heritage Site designation. In *Managing World Heritage Sites* (p. 5–19). <https://doi.org/10.4324/9780080461755>

Lemonnier, P. (1992). *Elements for an Anthropology of Technology* (Vol. 88). U OF M Museum Anthro Archaeology.

Lenzerini, F. 2011. "Intangible Cultural Heritage: The Living Culture of Peoples." *European Journal of International Law* 22 (1): 101–120. <https://doi.org/10.1093/ejil/chr006>

Lessig, L. (2004). *Free Culture: How Big Media Uses Technology and the Law to Lock Down Culture and Control Creativity*. Penguin Press.

Lévi-Strauss, C. (1964). *Lo crudo y lo cocido*. Fondo de Cultura Económica.

Lévi-Strauss, Claude. (2008). *Antropología estructural*. Ediciones Siglo XXI.

Levine, F., Heimerl, C., 2008. *Handmade Nation: The Rise of DIY, Art, Craft and Design*. Princeton Architectural Press, Princeton.

López, D. G. (2022). Planteamientos para una estética naturalista. *Naturaleza y Libertad. Revista de Estudios Interdisciplinarios*, (16), 37-60.  
<https://doi.org/10.24310/NATyLIB.2022.vi16.13931>

Iuva, C. y Ciliane, C. (2015). El souvenir artesanal y la promoción de la imagen del lugar turístico. *Estudios y perspectivas en turismo*, 24(2), 188-204.

McKibben, B. (2007). *Deep economy: The wealth of communities and the durable future*. Macmillan.

Maidment, J.; Macfarlane, S. (2011). Crafting communities: Promoting inclusion, empowerment, and learning between older women. *Aust. Soc. Work*, 64, 283–298.  
<https://doi.org/10.1080/0312407X.2010.520087>

Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul.

Maquedano, B. Tradición y adaptación de los ceramistas de Talavera y Puente del Arzobispo, en VV.AA., *El patrimonio cultural inmaterial usos sostenibles del patrimonio*. México, secretaria de Cultura. Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, 2017, pp. 144-158.

Marcus, G. E. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *ALTERIDADES*, 11(22), 111–127.  
<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/388>

Margetts, M. (2004). [Review of *The Persistence of Craft: The Applied Arts Today*, by P. Greenhalgh]. *Journal of Design History*, 17(3), 307–309.

Margolin, V. y Margolin, S. (2002). A "Social model" of design: issues of practice and research. *Design issues*, 18(4), 24-30.

Marie-Vivien, D. (2015). *The protection of geographical indications in India: A new perspective on the French and European experience*. SAGE Publications India.

Merleau-Ponty, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión, Cultura y Sociedad. I.S.B.N. 978-950-602-609-7

Maskus, K. E. (2000). *Intellectual Property Rights in the Global Economy*. Institute for International Economics.

Mateos, S. M. (2018). *La comunicación global del patrimonio cultural*.

Matos, H. (2013). *José Maria de Sá Lemos e o esforço de revitalização dos bonecos de Estremoz*, Edição do autor, Estremoz, sp.

Matos, H. (2018). *Bonecos de Estremoz*. Porto. Ed. Afrontamiento.

Matsuura, K. (2010). Foreword. En S. Bortolotto (Ed.), *The 2003 UNESCO Intangible Heritage Convention: A Commentary* (pp. vii-ix). Oxford: Oxford University Press.

Mauss, M. (1925). "Ensayo sobre el don: forma y razón de cambio en las sociedades arcaicas". Ediciones Akal.

Mead, M. (1970). "Culture and Commitment: A Study of the Generation Gap".

Meggs, P. y Purvis, A. (2016). *Meggs' history of graphic design*. John Wiley & Sons.

Moholy-Nagy, L. (2012). *The new vision: fundamentals of Bauhaus design, painting, sculpture, and architecture*. Courier Corporation.

Montenegro, Y. y Cabrera, K. (2022). Protección y legitimidad de los nombres comerciales frente a la marca y nombre social en la Comunidad Andina. *Ius et Praxis*, 28(2), 63-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-00122022000200063>

Municipio de Estremoz. (2016). *Pedido de Inventariação da Produção de Bonecos de Estremoz em Barro*. <https://ich.unesco.org/doc/src/35004.pdf>

Municipio de Estremoz. (2018). *Cuaderno de Especificaciones para la Certificación de los Bonecos de Estremoz*.

[https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/200\\_CE\\_Bonecos\\_Estremoz\\_20191127.pdf](https://www.cearte.pt/public/media.501711554/files/gpao/200_CE_Bonecos_Estremoz_20191127.pdf)

Myllys, R. (2020). Nowhere and everywhere: Everyday religion in the intergenerational transmission of craft making. *Temenos-Nord. J. Study Relig.*, 56, 53–74. <https://doi.org/10.33356/temenos.71104>

Nogueira, S. (2002). *Cultura Material. A emoção e o prazer de criar, sentir e entender os objetos*. RBSE, v.1, n.2, João Pessoa, GREM.

Novelo, V. (2007). *Artesanos, artesanías y arte popular de México*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

O'Connor, B. (2004). *The law of geographical indications*. Cameron May.

Olmo, M. del (ed.) (2010). *Dilemas éticos en antropología: las entretelas del trabajo de campo etnográfico*. Trotta.

OMPI. (1982). Disposiciones tipo para leyes nacionales sobre la protección de las expresiones del folclore contra la explotación ilícita y otras acciones lesivas. [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_2/wipo\\_grtkf\\_ic\\_2\\_7-annex1.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_2/wipo_grtkf_ic_2_7-annex1.pdf)

OMPI. (2001). *Conocimientos tradicionales: necesidades y expectativas en materia de propiedad intelectual Informe relativo a las misiones exploratorias sobre propiedad intelectual y conocimientos tradicionales (1998-1999)*. [https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/tk/768/wipo\\_pub\\_768.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/tk/768/wipo_pub_768.pdf)

OMPI. (2002a). *Elementos de un sistema sui generis de protección de los conocimientos tradicionales: documento de actualización*. [https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_4/wipo\\_grtkf\\_ic\\_4\\_8.doc](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_4/wipo_grtkf_ic_4_8.doc)

OMPI. (2002b). Ley N° 27811 mediante la cual se establece el régimen de protección de los conocimientos colectivos de los pueblos indígenas vinculados a los recursos biológicos, Perú. <https://www.wipo.int/wipolex/es/legislation/details/3420>

OMPI. (2003). Reseña de las actividades y resultados del comité intergubernamental.

[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_5/wipo\\_grtkf\\_ic\\_5\\_12.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_5/wipo_grtkf_ic_5_12.pdf)

OMPI. (2010). Lista y breve descripción técnica de las diversas formas que pueden presentar los conocimientos tradicionales.

[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_17/wipo\\_grtkf\\_ic\\_17\\_inf\\_9.doc](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_17/wipo_grtkf_ic_17_inf_9.doc)

OMPI. (2012). Comité Intergubernamental sobre Propiedad Intelectual y Recursos

Genéticos, Conocimientos Tradicionales y Folclore.

[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_22/wipo\\_grtkf\\_ic\\_22\\_inf\\_8.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_22/wipo_grtkf_ic_22_inf_8.pdf)

OMPI. (2015). Conocimientos tradicionales y propiedad intelectual.

[https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo\\_pub\\_tk\\_1.pdf](https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_tk_1.pdf)

OMPI. (2016). Solución extrajudicial de controversias para las controversias relativas a la propiedad intelectual y los conocimientos tradicionales, las expresiones culturales tradicionales y los recursos genéticos.

<https://www.wipo.int/publications/es/details.jsp?id=3877>

OMPI. (2017). Curso general de propiedad intelectual. WIPO Learning Center.

<https://welc.wipo.int/?lang=es>

OMPI. (2020). ¿Qué es la propiedad intelectual? <https://www.wipo.int/about-ip/es/>

OMPI. (2021). Las indicaciones geográficas: Introducción, 2.<sup>a</sup> edición.

<https://doi.org/10.34667/tind.46136>

OMPI. (2022). Texto del proyecto de instrumento jurídico internacional relativo a la propiedad intelectual, los recursos genéticos y los conocimientos tradicionales asociados a los recursos genéticos, preparado por el presidente.

[https://www.wipo.int/meetings/es/doc\\_details.jsp?doc\\_id=572391](https://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=572391)

OMPI. (2023a). Glosario de los términos más importantes relacionados con la propiedad intelectual y los recursos genéticos, los conocimientos tradicionales y las expresiones culturales tradicionales.

[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_ss\\_ge\\_23/wipo\\_grtkf\\_ic\\_ss\\_ge\\_23\\_inf\\_4.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_ss_ge_23/wipo_grtkf_ic_ss_ge_23_inf_4.pdf)

OMPI. (2023b). Informe del taller de expertos de las comunidades indígenas sobre propiedad intelectual y recursos genéticos, conocimientos tradicionales y expresiones culturales tradicionales.

[https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo\\_grtkf\\_ic\\_ss\\_ge\\_23/wipo\\_grtkf\\_ic\\_ss\\_ge\\_23\\_inf\\_6.pdf](https://www.wipo.int/edocs/mdocs/tk/es/wipo_grtkf_ic_ss_ge_23/wipo_grtkf_ic_ss_ge_23_inf_6.pdf)

Ortner, S. B. (1984). Theory in Anthropology since the Sixties. *Comparative Studies in Society and History*, 26(1), 126-166.

Paoliello, C. (2016). Relatório de Pós-doutoramento. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa, p.199-213

Paz, O. (1974). In *Praise of Hands: Contemporary Crafts of the World*. Greenwich, CT: New York Graphic Society.

Parker, R. (2010). *The subversive stitch: Embroidery and the making of the feminine*.

Partarakis, N.; Zabulis, X. (2023). Salvaguardia de la artesanía tradicional en Europa. *Enciclopedia 2023*, 3, 1244-1261. <https://doi.org/10.3390/enciclopedia3040090>

Pasteur, G. A. (2004). *Artesanía prohibida: de cómo lo tradicional se convierte en clandestino*. El Colegio de Michoacán AC.

Perdigão, T. (2003). Tesouros do Artesanato Português: Olaria e cerâmica, Lisboa, Verbo, n.º 3, pp. 142-157.

Pessanha, S. (1916). "Bonecos de Estremoz" en *Revista Terra Portuguesa - Revista Ilustrada de Arqueologia Artística e Etnografia*, Lisboa, 1ª Serie, Año 1, n.º 4, p. 105-109.

Pink, S. (2015). *Doing Sensory Ethnography*. Sage.

Pye, D. (1968). *The Nature and Art of Workmanship*. Cambridge University Press.

Villalpando, M. E. R. (2017). La estructura de las revoluciones científicas según Thomas Kuhn en el análisis de la historia del arte. *arbor*, 193(783), a372-a372. DOI: <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.783n1003>

Rice, P. M. (2015). *Pottery analysis: a sourcebook*. University of Chicago press.

Riles, A. (2004). Real Time: Unwinding Technocratic and Anthropological Knowledge. *American Ethnologist*, 31(3), 392–405. <http://www.jstor.org/stable/3805365>

Risatti, H. (2007). *A Theory of Craft: Function and Aesthetic Expression*. University of North Carolina Press.

Rizo, M., Frigant, N., & Jalba, V. (2013). *Las indicaciones geográficas*. Ginebra: OMPI. [http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/geographical/952/wipo\\_pub\\_952.pdf](http://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/geographical/952/wipo_pub_952.pdf)

Rogoff, B. (2003). *The Cultural Nature of Human Development*. Oxford University Press.

Ryan, J., & Silvano, S. (2009). The World Heritage List: The making and management of a brand. *Place Branding and Public Diplomacy*, 5(4), 290–300. <https://doi.org/10.1057/pb.2009.21>

Ryan, J. (2015). "Intangible Cultural Heritage: The New Frontier of Destination Branding." In *Ideas in Marketing: Finding the New and Polishing the Old*, edited by K. Kubacki, 388–390. Springer International Publishing. doi:10.1007/978-3-319-10951-0\_147.

Sanmartín, R. (2003). *Observar, escuchar, comparar, escribir. La práctica de la investigación cualitativa*. Ariel.

Saramago, J. (2000). *La cueva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

Scrase, T. J. (2003). Precarious Production: Globalization and Artisan Labor in the Third World. *Third World Quarterly*, 24(3), 449-461. <https://doi.org/10.1080/0143659032000084401>

SEDESOL y FONART. (2015). Manual diferenciación artesanía manualidad. 2015.pdf. Ciudad de México. [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual\\_diferenciacion\\_artesania\\_manualidad\\_2015.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/107963/Manual_diferenciacion_artesania_manualidad_2015.pdf)

Sennett, R. (2008). *The Craftsman*. Yale University Press.

Serrell, B. (2015). *Exhibit Labels: An Interpretive Approach* (2nd ed.). Rowman & Littlefield.

Servicio brasileiro de apoio as micro e pequenas empresas. (2010). Termo de Referência. Atuação do Sistema SEBRAE no Artesanato. Brasília: SEBRAE. [https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS\\_CHRONUS/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/\\$File/NT00043F22.pdf](https://bibliotecas.sebrae.com.br/chronus/ARQUIVOS_CHRONUS/bds/bds.nsf/4762969DAC2E2FBC8325770E005416FC/$File/NT00043F22.pdf)

Shifres, F. y Gonnet, D. H. (2015). Problematizando la herencia colonial en la educación musical. *Epistemus*, 3. <https://doi.org/10.21932/epistemus.3.2971.2>

Shukla, P. (2007). The grace of four moons: dress, adornment, and the art of the body in modern India. <https://doi.org/10.1179/036121107805252854>

Shuman, M. (2007). *The small-mart revolution: How local businesses are beating the global competition*. Berrett-Koehler Publishers.

Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203602263>

Smith, L. y Akagawa, N. (Eds.). (2009). *Intangible Heritage*. Routledge.

Smith, L. (2011). El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, 12, 39–63.

Smith, L. (2015). *Intangible Heritage: A challenge to the authorised heritage discourse?* *Revista d’Etnologia de Catalunya*, 40, 133–142.

Song, M.; Hayashi, N. (2016). Open-Air Museums As Mediators for Intergenerational Transmission: Taking As Example Two Ethnographic Open-Air Museums in Georgia and Ukraine. *Mus. Int.*, 68, 157–163. <https://doi.org/10.1111/muse.12127>

Sousa, F. (2010). A intervenção do Design no Artesanato: Estudo da atividade cesteira em Portugal. (dissertação) Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto, Escola Superior de Artes e Design.

Spradley, J. P. (2016). *The ethnographic interview*. Waveland Press.

Stake, R.E. (1995). *The Art of Case Study Research*. Sage.

Stefanidi, E., Partarakis, N., Zabulis, X., Adami, I., Ntoa, S., & Papagiannakis, G. (2022). Transferring traditional crafts from the physical to the virtual world: An authoring and visualization method and platform. *ACM Journal on Computing and Cultural Heritage (JOCCH)*, 15(2), 1-24. <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3484397>

Stefano, M. L. (2021). *Practical Considerations for Safeguarding Intangible Cultural Heritage*. Routledge.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1994). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados* (1a edición de 1984). Paidós.

*The Economy of Culture in Europe*. (2006). KEA, Study prepared for the European Commission (Directorate-General for Education and Culture); European Commission: Brussels, Belgium. [https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy\\_en.pdf](https://ec.europa.eu/assets/eac/culture/library/studies/cultural-economy_en.pdf)

Tilly, C. (2017). Coercion, capital, and European states, AD 990–1990. In *Collective Violence, Contentious Politics, and Social Change* (pp. 140-154). Routledge.

Torres, C. (2022). Patrimonio cultural inmaterial y propiedad intelectual. *RdM. Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, (85), 36-44.

Turner, Victor. (1980). *Dramas, fields, and metaphors: Symbolic action in human society*. Cornell University Press.

Turok, M. (1988). *Cómo acercarse a la artesanía*. Plaza y Valdés.

UNESCO y CCI. (1997). Simposio internacional sobre “la artesanía y el mercado internacional: comercio y codificación aduanera”. Recuperado a partir de <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001114/111488s.pdf>

UNESCO. (2003). *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París: UNESCO. [En línea] Disponible en: <https://ich.unesco.org/es/convencion>

UNESCO. (2015). Principios éticos para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial. Namibia. <https://ich.unesco.org/es/principios-eticos-y-pci-00866>

UNESCO. (2022). *Directrices Operativas para la aplicación de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/directrices>

Valarezo, G. R., Krainer, A., Ortiz-T, P., & Ortiz, E. P. (2019). Territorio, identidad e interculturalidad. CONGOPE, Consorcio de Gobiernos Autónomos Provinciales del Ecuador.

Vandecandelaere, E., Arfini, F., Belletti, G., Marescotti, A., Allaire, G., Cadilhon, J. J. y Wallet, F. (2009). *Uniendo personas, territorios y productos. Guía para fomentar la calidad vinculada al origen y las indicaciones geográficas sostenibles*. Fao.

Van der Hoeven, A. (2019). Networked Practices of Intangible Urban Heritage: The Changing Public Role of Dutch Heritage Professionals. *International Journal of Cultural Policy* 25 (2): 232–245. <https://doi.org/10.1080/10286632.2016.1253686>

Vega, D. R. (2020). Trabalho artesanal, artesanato e indústrias criativas: reflexões em relação às transformações da atividade sociocultural. *Revista GEARTE*, [S. l.], v. 7, n. 3. DOI: <https://doi.org/10.22456/2357-9854.103750>

Velasco, H. M., y Díaz de Rada, Á. (2006). *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Editorial Trotta.

Vermelho, J. (1990). Barros de Estremoz, Porto, Limiar.

Vieira, J. C., & Silva, J. A. (2015). Olaria e Turismo Cultural: reflexões sobre o caso Alentejo-Portugal. *Revista Turismo Em Análise*, 26(4), 933-959. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-4867.v26i4p933-959>

Wendland, W. (2004). «Intangible Heritage and Intellectual Property », in *Museum International: Views and Visions of the Intangible*, UNESCO, UK: Blackwell Publishing, 221 -222 (56), 97 -106. <https://doi.org/10.1111/j.1350-0775.2004.00463.x>

Wheelen, T. L., Hunger, J. D., Hoffman, A. N., & Bamford, C. E. (2017). *Strategic management and business policy* (Vol. 55). Boston: person.

Yanagi, M., & Leach, B. (1989). *The unknown craftsman: A Japanese insight into beauty*. Kodansha International.

Yang, M.B. From wild songs to intangible cultural heritage: the heritagization of Hua'er in China. *Int. Commun. Chin. Cult* 7, 215–230 (2020). <https://doi.org/10.1007/s40636-020-00182-1>

Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods* (Vol. 5). sage.

## ANEXOS

### Anexo 1. Artesanos del pasado y del presente

Los artesanos son los portadores de los conocimientos y los protagonistas de esta tradición. En ocasiones ese protagonismo no se ciñe a una sola persona, sino al grupo familiar y, a veces, en sucesivas generaciones. Haremos un recorrido por el tiempo indicando quiénes han sido las personas que han portado esta tradición secular hasta nuestros días. Para ello, se ha obtenido la mayoría de la información de dos obras: “Matos, H. (2018). Bonecos de Estremoz” y, especialmente, de “Guerreiro, H. (2018). Figurado de Estremoz. Produção património imaterial da humanidade”. A su vez, también ha sido muy valiosa las informaciones obtenidas en las entrevistas, particularmente las realizadas Jorge da Conceição.

Se conoce muy poco de los primeros artesanos de bonecos de Estremoz. Las primeras referencias históricas las encontramos en un Libro de Registro de Pasaportes donde se señalan dos probables alfareros: Joze Lobo da Cozta y Jose Lopes<sup>195</sup> (Guerreiro, 2018, p. 123). Es a finales del siglo XIX cuando comenzamos a tener más información sobre quiénes eran los artesanos, en muchas ocasiones en referencia al conjunto familiar identificado por sus apellidos.

Presentamos una breve relación de estos artesanos siguiendo un orden cronológico desde el pasado a la actualidad.

#### **Familia Estopa y Marques**

Los primeros productores conocidos por su apellido son dos familias de artesanos que trabajaron entre finales del siglo XIX y la primera década del XX (Guerreiro, 2018), las alfareras Mariana Estopa y Gertrudes Rosa Marques, identificadas y descritas en la bibliografía de la época (Guerreiro, 2018). Gertrudes Rosa Marques (1840-1921) y

---

<sup>195</sup> Livro de Registo de Passaportes, 17 de Junho de 1774 a 23 de Janeiro de 1805, fólho 99 e 116v.

Mariana Estopa, son las últimas representantes de varias generaciones de bonequeiras. Gertrudes Rosa Marques habría aprendido de su marido Cláudio (Guerreiro, 2018).

### **Ana das Peles (1870-1945)**

Su nombre completo es el de Ana Rita da Silva, pero es conocida por su apodo: Ti Ana das Peles. Probablemente es la artesana más importante del siglo XX debido al papel desempeñado en lo que hemos denominado "reinención" de la tradición. Gracias al escultor José Maria Sá Lemos<sup>196</sup> (Fernandes, 1931) director de la Escola Industrial António Augusto Gonçalves de Estremoz, y al dueño de Olaria Alfacinha, Mariano da Conceição, la barrista aceptó el encargo de colaborar con ellos para "rescatar" la tradición, prácticamente desaparecida desde el fallecimiento de Gertrudes Rosa Marques en 1921. Al haber trabajado anteriormente con arcilla, Sá Lemos le proporcionaba bonecos que pedía a los coleccionistas para que ella los copiara<sup>197</sup> (Guerreiro, 2014). Cuenta Hugo Guerreiro en su magnífica obra *Figurado de Estremoz* lo siguiente:

Prof. Hernâni Matos, ilustre coleccionista y estudioso del Arte Figurativo de Estremoz, tiene en su poder una carta de José Maria Sá Lemos, fechada el 6 de mayo de 1935, en papel membretado de la Escuela Industrial António Augusto Gonçalves, en el que se dirige al Coronel João de Avelar Pinto Tavares, quien fuera comandante de la RC3, en los siguientes términos: Necesitando intentar hacer alguno de los muñecos característicos y muy interesantes de Estremoz, recurro a aprovechar su muy amable ofrecimiento. a préstamo de días, uno o dos modelos. Agradeciendo de antemano su atención, lo confieso con alta consideración y respeto.

Esta carta refuerza la conclusión de que, en 1935, Sá Lemos trabajó activamente por la recuperación de la tradición de los bonecos en Estremoz, utilizando todos los medios a su alcance. Profe. Hernâni Matos encontró esta carta dentro de un trozo de arcilla roja de Estremoz junto con otros del mismo tipo, pintó juguetes de

---

<sup>196</sup> Se ha tratado este tema en el apartado de historia de la tradición.

<sup>197</sup> Aunque nosotros hemos explicado nuestra teoría al respecto de este tema en el apartado de Historia de la Tradición. Pensamos que Ti Ana das Peles sabía hacer bonecos, aunque esto no es un impedimento para que también copiara los bonecos proporcionados por Sá Lemos.

porcelana del siglo XVII. XVIII, formaba parte de un lote que el coleccionista compró a una heredera del coronel João de Avelar Pinto Tavares. (Guerreiro, 2018, p. 113).

### **António Lino de Sousa (1918-1983)**

Empezó a trabajar muy joven en “Olaria Alfacinha” y fue allí donde estableció contacto con los bonecos de la mano de Mariano da Conceição. Posteriormente abandonó el trabajo en la fábrica de cerámica y se dedicó en exclusiva a elaborar Bonecos. A partir de este momento, contó con la ayuda de su esposa Quirina Marmelo en la preparación del barro, horneado y pintura.

### **Aclénia Pereira de Noronha (1927-2012)**

Su Profesión era la de maestra de Educación Primaria como profesión principal. Sin embargo, dominó diversas técnicas artesanales y también modeló figuras de Estremoz. Aprendió en la “Escola de Artes e Ofícios de Estremoz” con el maestro Mariano da Conceição, entre 1940 y 1943. Elaboró bonecos hasta la década de 1980.

### **Armando Alves (1935)**

Asistió a la Escuela Industrial y Comercial de Estremoz, donde recibió clases de cerámica con Mariano da Conceição. Es entre 1951 y 1952 cuando comienza a elaborar las primeras figuras. Según el profesor Hernâni Matos<sup>198</sup> no habrá producido más de 50 bonecos. Actualmente no elabora bonecos, pero es uno de los artistas plásticos y diseñadores gráficos más reconocidos de Portugal<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> Hernâni Matos, “14 – Armando, bonequeiro de Estremoz”, Blogue Do Tempo da Outra Senhora, 2012. Consultado el día 22 de agosto de 2023. URL: <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/>

<sup>199</sup> [https://pt.wikipedia.org/wiki/Armando\\_Alves](https://pt.wikipedia.org/wiki/Armando_Alves)

### **Francisca Vieira de Barros**

Aprendió de manera autodidacta y su obra está inspirada fundamentalmente en las tradiciones locales. Su obra se aleja de la estética predominante en su época.

### **Hermanos Ginja**

Taller formado por Arlindo Ginja (1938-2018) y Afonso Ginja (1949). A finales de los años 60 Arlindo se inicia como artesano de la mano de Mário Lagartinho. En los años 70, Joaquim José Vermelho, director del Museo y Biblioteca Municipal de Estremoz durante esa época, anima a Afonso a que se una a su hermano y finalmente nace el taller de los hermanos Ginja, que estuvo operativo hasta el año 2011. Afonso Ginja sigue produciendo bonecos junto a su mujer Matilde Ginja. Hablaremos de ellos más adelante.

### **Isabel Carona Bento**

Aprendió a modelar de Sabina Santos en los años 60, siendo la primera de sus aprendices.

### **João Manuel Fortio (1951)**

Aprendió de manera autodidacta, con el apoyo de Joaquín Vermelho.

### **José Moreira (1926-1991)**

Ti Ana da Peles lo sacó de la extrema pobreza y le proporcionó cobijo (Guerreiro, 2018). Fue ella quien le enseñó, aunque Jorge da Conciecao complementa dicha afirmación, ubicando a Olaria Alfacinha como el espacio de aprendizaje donde Moreira se formó. Según Joaquim Vermelho (1990, p. 33). Su esposa, Josefina Moreira, colaboró con él especialmente pintando las figuras.

### **Liberdade da Conceição (1913-1990)**

Comenzó ayudando a su marido, Mariano da Conceição, pintando las figuras porque era una tarea que a él no le gustaba<sup>200</sup>. Su esposo murió en 1959 y ella abandonó la elaboración de bonecos. Sin embargo, decide retomar la elaboración de los bonecos en 1962 decidió. Junto a José Moreira, fueron los máximos responsables de la publicidad del "Boneco de Estremoz" a través de una constante presencia en ferias de artesanía por todo Portugal. A partir de los años 80, empezó a trabajar en colaboración con su hija Maria Luísa da Conceição.

### **Mariano Augusto da Conceição (1902-1959)**

Aunque de procedencia lisboeta, Mariano nace en Estremoz en 1902. Nieto de Caetano Augusto da Conceição, fundador de Olaria Alfacinha, e hijo de Narciso Augusto da Conceição. Después de la muerte de su padre, se hizo cargo de la dirección de la fábrica. A finales de la década de 1920 es invitado a dirigir el curso de alfarería en la recién creada Escuela de Artes y Oficios<sup>201</sup>. Posteriormente, se une a José Maria Sá Lemos, entonces director de esa escuela, para ayudar a recuperar la tradición de los bonecos convenciendo a Ana das Peles. Sá Lemos a Mariano para que aprendiera y este demostró inmediatamente tener unas magníficas aptitudes para la elaboración de los bonecos . A partir de 1940 decide ocuparse a tiempo completo en la producción de bonecos, sin abandonar su puesto de maestro ceramista en la Escuela. Al no contar con un espacio de taller propio, era precisamente en la Escuela de Artes y oficios donde desarrollaba su trabajo como barrista. En 1959, cuando era uno de los artesanos más reconocido y prolífico, fallece trágicamente en un accidente.

---

<sup>200</sup> Información ofrecida en una entrevista por su nieto Jorge da Conceição el 12 de junio de 2021.

<sup>201</sup> Es curioso como su nieto, Jorge da Conceição, dirige el I Curso de Técnicas de Producción de Bonecos de Estremoz, prácticamente un siglo después de su abuelo.



*Ilustración 457. Mariano y Liberdade da Conceição*

En la ilustración número 44 podemos ver dos bonecos realizados por Jorge da Conceição que representan a su abuela Liberdade y a su abuelo Mariano.

### **Maria José Cartaxo**

Esposa de Caetano da Conceição<sup>202</sup>. Aprendió observando el trabajo de su cuñado Mariano da Conceição y de su cuñada Sabina da Conceição Santos. Con esta última, tuvo una sociedad de la que también formó parte Teresa Cid da Conceição.

### **Maria Luísa da Conceição (1934-2015)**

Desde muy pequeña se interesó por todas las tareas asociadas con el modelado de los bonecos. Aprendió observando a sus padres, Mariano da Conceição y Liberdade da Conceição. Comenzó a pintar desde muy pequeña ayudando a su madre. Un día, aprovechando la ausencia de su madre, María Luísa se aventura a hacer por primera vez un boneco. A partir de aquí empezó a modelar. Con la muerte de su madre en 1990,

<sup>202</sup> Hermano de Mariano da Conceição.

decidió continuar produciendo, contando de manera ocasional con la ayuda de su esposo en las tareas de pintado de las figuras.

### **Mário Lagartinho (1935-2016)**

Propietario de Olaria Regional. Aprendió de manera autodidacta simplemente observando los modelos que pedía prestados y que posteriormente copiaba.

### **Matias Pépé**

Hay muy poca información de este artesano. Se sabe que trabajaba en la Escuela de Artes y Oficios y que en sus ratos libres producía algunas figuras (Vermelho, 1990).

### **Quirina Augusta Marmelo (1922-2009)**

Tras el fallecimiento de su esposo, Antonio Lino de Sousa, comienza a trabajar en solitario. Era la maestra, y bisabuela, de Duarte. Catela<sup>203</sup>.

### **Sabina da Conceição Santos (1921-2005)**

Aprendió de su hermano Mariano da Conceição. Tras la desaparición de este, abrió un taller con sus cuñadas Maria José Cartaxo y Teresa Cid da Conceição. Con la muerte prematura de esta última, deja la empresa y abre su propio taller. Trabajó durante 29 años en él y fue aquí donde Maria Luísa da Conceição, su sobrina, instaló más tarde su espacio de trabajo. Enseñó en su taller a varios aprendices, como Isabel Bento, Fátima Estroia o las Hermanas Flores<sup>204</sup>.

---

<sup>203</sup> Es actualmente uno de los artesanos certificados.

<sup>204</sup> Tanto Fátima Estroia como las Hermanas Flores están certificadas y siguen produciendo hoy en día.

### **Teresa Cid da Conceição**

Esposa del alfarero Duque da Conceição (Olaria Alfacinha). Ayudó a Sabina da Conceição Santos en la pintura, con la que tuvo una sociedad junto a María José Cartaxo. Murió prematuramente pocos años después de establecer esta sociedad.

Hasta ahora, hemos realizado un viaje por el tiempo mostrando los barristas del pasado que ya fallecieron o no están activos en la actualidad y que son los que han conformando el cuerpo de la tradición del Figurado de Estremoz.

A continuación, nos centraremos en los que actualmente son los verdaderos portadores y detentantes de la tradición de los Bonecos de Estremoz, los artesanos de la tradición. Los trece artesanos de los que vamos a mostrar a continuación tienen todos Unidad Productiva Artesanal (UPA) y, además, están certificados. Es decir, están dados de alta como artesanos en CREAARTE como unidades productivas de artesanía, pero, además, están certificados por A.Certifica<sup>205</sup> para trabajar elaborando bonecos de Estremoz.

### **Afonso Ginja (1949)**

Se ha hablado anteriormente de él junto a su hermano Arlindo como los hermanos Ginja. Tras jubilarse en 2011, decidió trabajar con la ayuda de su mujer Matilde, quien se dedica de manera específica a la pintura de las creaciones de su marido. Actualmente tienen un taller en Rua Direita, en el Barrio de Santiago (Estremoz).

---

<sup>205</sup> A.Certifica es una empresa privada de certificación. Se habla de esta empresa con más detenimiento en el capítulo cuarto de este trabajo.



Ilustración 468. Taller de Afonso y Matilde Ginja

### **Duarte Catela (1988)**

Aprendió a modelar con su bisabuela, Quirina Marmelo. Tiene su taller en el mismo sitio que lo tenía su bisabuela, pero actualmente no está abierto al público. Aunque está certificado, actualmente produce pocas figuras, dado que su profesión principal es la de cocinero.

### **Fátima Estroia (1948)**

Comenzó como aprendiz en el taller de Maria José Cartaxo, Teresa Cid da Conceição y Sabina Santos. Tras la muerte de Teresa, empieza a trabajar con María José Cartaxo, para luego unirse a su madrina, Sabina Santos. En 1990 encontró un espacio en la Rua Narciso Ribeiro, donde instaló un taller -tienda. También se venden en la tienda “Artesanato José Saruga”, en Rossio Marquês de Pombal, 98A, así como en Artesanato Santo André, en Rua da Misericórdia, 2, en Estremoz<sup>206</sup>. Casi siempre ha tenido personas que pintaban sus

<sup>206</sup> <https://dotempodaoutrasenhora.blogspot.com/2019/11/bonecos-de-estremoz-fatima-estroia.html>

figuras, como Paula Serrano o José Carlos Rodríguez, que ahora se dedica al modelado de manera individual.

### **Hermanas Flores**

Son las hermanas Maria Inácia Sousa y Perpétua Mateus<sup>207</sup>. Entraron en contacto con los Bonecos de Estremoz gracias a la artesana Sabina Santos, en cuyo taller ingresaron como aprendices para pintar las piezas. Aprendieron los fundamentos básicos de modelado, horneado y pintura. Montaron su propio taller entre 1987/88. Se mudaron de su antiguo taller en Rua das Meiras en 1999 hasta Largo da República, donde tienen su tienda-taller.

### **Ricardo Fonseca (1986)**

Aprendió desde muy pequeño en el taller de sus tías, las Hermanas Flores. Sigue vinculado a este taller, a veces en sociedad con ellas, pero normalmente elaborando sus propias figuras.

### **Carlos Alberto Alves (1958)**

Como artesano es autodidacta y comenzó su trabajo en 2010/2011 con la ayuda del coleccionista y estudioso de los Bonecos de Estremoz, Hernani Matos. Tiene un taller abierto al público en Rua Direita, Estremoz. Es un reconocido diseñador gráfico<sup>208</sup>.

---

<sup>207</sup> Su apellido paterno es Fonseca, pero ambas han adoptado el apellido de casadas.

<sup>208</sup> <https://www.facebook.com/carlos.a.alves/>

### **Isabel Catarrilhas Pires (1955)**

Aprendió el arte de los bonecos a finales de los 80 y principios de los 90, de forma autodidacta, pero también con la valiosa ayuda de Quirina Marmelo.

### **Jorge da Conceição (1963)**

Jorge Manuel Palmela da Conceição se graduó en Ingeniería Electrotécnica en el Instituto Superior Técnico de Lisboa. No obstante, desde muy joven mostró pasión e interés por los bonecos, influenciado por su abuela Liberdade, su tía Sabina Santos y su madre María Luisa. A finales de 2012 abandona su trabajo y se incorpora de lleno en la elaboración de Bonecos de Estremoz. Tiene un taller en Lisboa, en Largo do Andaluz y otro en Estremoz.

### **José Carlos Rodrigues (1970)**

Más conocido como Zé Carlos, comenzó a modelar hace pocos años, tras la realización del curso celebrado en 2019: I Curso de Técnicas de Producción de Bonecos de Estremoz, impulsado por CEARTE, en colaboración con el Municipio de Estremoz<sup>209</sup>, dentro del marco de medidas de salvaguardia impulsadas por la inscripción en la Lista Representativa UNESCO de los Bonecos de Estremoz. Aunque llevaba más de 20 años pintando para Fátima Estroia, no fue hasta la finalización de este curso en el año 2019 cuando se decidió a dedicarse plenamente a la elaboración de los bonecos. Hoy en día tiene uno de los cinco talleres que están abiertos al público en Estremoz.

---

<sup>209</sup> El mismo al que asistió José Carlos Rodrigues.



*Ilustración 479. Taller de José Carlos Rodrigues*

### **Inocencia López**

También cursó con éxito el curso realizado en 2019. Desde entonces se mostró muy interesada en continuar con la tradición. Obtuvo en 2022 la Certificación de su producción. Tiene un taller en Évoramonte.

### **Vera Magalhães 1966**

Es otra de las alumnas que tuvo la oportunidad de participar en el Curso de 2019 sobre Técnicas de Producción de bonecos de Estremoz, promovido por CEARTE. Tras finalizar el curso decidió continuar y comenzó a modelar. Creó un pequeño taller en su casa y en 2023 obtuvo la Certificación.

### **Madalena Bilro**

Es otra de las artesanas surgidas del curso celebrado en 2019.

Si realizamos una búsqueda en el registro nacional de artesanía (CREARTE) con el objetivo de examinar las UPA's existentes dentro del concejo de Estremoz del grupo 02 – Artes y oficios de cerámica y la actividad 02.03 de cerámica figurativa<sup>210</sup>, obtendremos catorce resultados. Manuel José Broa<sup>211</sup> es el artesano que no teníamos contabilizado. La razón es que, aunque ya está registrado como artesano aún no dispone de la certificación, por lo que no puede comercializar Bonecos de Estremoz.

Otro caso a tener en cuenta es el de Célia Freitas (1966) y Miguel Gomes (1957). Actualmente viven en Monte Gordo, Algarve y no están certificados, por lo que tampoco pueden comercializar Bonecos de Estremoz. Este caso es llamativo porque ambos aparecen en el expediente de nominación para la UNESCO como parte de la comunidad de artesanos que firman la carta de consentimiento<sup>212</sup>.

---

<sup>210</sup> [https://www.cearte.pt/gpaos/index.html?alias=gpaos\\_registo&type=gpaos\\_registo](https://www.cearte.pt/gpaos/index.html?alias=gpaos_registo&type=gpaos_registo)

<sup>211</sup> Es otro de los alumnos que realizó el curso en 2019.

<sup>212</sup> Documento necesario para solicitar la inscripción en la Lista Representativa, Lo explicaremos más adelante.

## Anexo 2. Carta de consentimiento de productores de figuras de barro de Estremoz



0127900011

Requ CLT / CIH / ITH

Le 30 MARS 2016

Nº 0092

### Carta de consentimento dos Produtores de Figurado em Barro de Estremoz

Através desta carta coletiva, nós, os produtores de Figurado em Barro de Estremoz, membros do Centro UNESCO para a Salvaguarda e Valorização do Boneco de Estremoz, e nós, produtores individuais, plenamente conscientes do valor identitário, do caráter único em termos estéticos e técnicos do Figurado em Barro de Estremoz, vimos por este meio exprimir o nosso livre consentimento para a inscrição deste elemento na Lista Representativa do Património Cultural Imaterial da Humanidade da UNESCO.

Esperamos que o reconhecimento e uma proteção internacional, no futuro próximo, possa fazer crescer ainda mais o interesse pelo nosso trabalho, possibilitando assim a salvaguarda para as gerações vindouras de um artesanato que faz parte da identidade da nossa cidade e que queremos ensinar e transmitir às gerações futuras.

Esperamos então que esta carta de consentimento possa ajudar a que a UNESCO inscreva a nossa produção, que tanto amamos e queremos promover, na Lista Representativa de Património Cultural Imaterial da Humanidade.

NOME	ATIVIDADE	CENTRO UNESCO PARA A VALORIZAÇÃO E SALVAGUARDA DO BONECO DE ESTREMOZ	ASSINATURA
Alcides Soares	Barista	Membro	Alcides Soares
Francisco Soares	Barista	Membro	Francisco Soares
Francisco Soares	Barista	Membro	Francisco Soares
Marilda Figueira	Fiadora	Membro	Marilda Figueira
Paulina Silva	Barista	Membro	Paulina Silva
Paulina Silva	Barista	Membro	Paulina Silva
Jalima Estácio	Barista	Membro	Jalima Estácio
Cláudia Freitas	Barista	Membro	Cláudia Freitas
Cláudia Freitas	Barista	Membro	Cláudia Freitas
Luís de Almeida	Barista	Membro	Luís de Almeida
Luís de Almeida	Barista	Membro	Luís de Almeida

Estremoz, 28 de agosto de 2015

### Anexo 3. Informantes privilegiados

Personas implicadas en el proceso de patrimonialización:

<b>NOMBRE</b>	<b>PUESTO</b>	<b>COMUNICACIONES</b>
Hugo Guerreiro	Director Museo Berardo del Azulejo de Estremoz	Entrevista personal semiestructurada en Museo Berardo de Estremoz. Intercambio de correos electrónicos
Jorge da Conceição	Artesano	Tres entrevistas personales semiestructuradas en Estremoz y en Lisboa. Intercambio de correos electrónicos y whatsapp.
Perpetua Sousa	Artesana	Una entrevista semiestructurada y una no estructurada en su taller.

Hugo Guerreiro fue el responsable técnico de la realización del expediente es la persona principal en todo este proceso. Los tres formaron parte de la delegación que fue a Corea del Sur a la gala de la UNESCO donde se les concedió la inscripción. Los representantes políticos que también asistieron no han podido ser contactos por nosotros y ya no estaban en los cargos que ocupaban en ese momento.

Artesanos/as de Bonecos de Estremoz:

NOMBRE	PUESTO	COMUNICACIONES
Afonso Ginja y Matilde Ginja	Artesanos. Solo Afonso está certificado. Matilde se dedica solo a pintar.	Charla informal en su taller abierto al público en Estremoz
Jorge da Conceição	Artesano	Tres entrevistas personales semiestructuradas, dos en Estremoz y otra en Lisboa. Intercambio de correos electrónicos y whatsapp.
Perpetua Sousa (Hermanas Flores)	Artesana	Una entrevista semiestructurada y una no estructurada en su taller de Estremoz.
Maria Inacia Mateus (Hermanas Flores)	Artesana	Una entrevista semiestructurada y una no estructurada en su taller de Estremoz.
Isabel Pires	Artesana	Una charla informal en el Museo Municipal de Estremoz.
José Carlos Rodrigues	Artesano	Una entrevista semiestructurada y una no estructurada en su taller de Estremoz

Ricardo Fonseca	Artesano	Una entrevista semiestructurada y una no estructurada en su taller de Estremoz (Comparte taller con sus tías, las hermanas Flores).
-----------------	----------	---

Del resto de los artesanos, algunos no estimaron oportuno ser entrevistados.

Empresas e impulsores de declaraciones de protección:

<b>NOMBRE</b>	<b>EMPRESA/CARGO</b>	<b>COMUNICACIONES</b>
Teresa Costa	A.Certifica/Directora	Entrevistas a través de whatsapp y correos electrónicos.
Hugo Guerreiro	Museo del Azulejo de Estremoz/Director	Entrevista personal semiestructurada en Museo Berardo de Estremoz. Intercambio de correos electrónicos
Marco Alemán	Subdirector general y responsable del sector de Propiedad Intelectual y Ecosistemas de Innovación de la OMPI	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander
Steve Rowan	Vicepresidente de procedimiento de concesión de patentes de la Oficina Europea de Patentes (EPO)	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander

María José de Concepción Sánchez	Subdirectora General y Directora del Departamento de Patentes e Información Tecnológica de la OEPM	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander. Correos y whatsapp.
Marta Millán	Directora del departamento de Coordinación Jurídica y Relaciones Internacionales de la OEPM	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander
João Negrão	Director ejecutivo de la Oficina de Propiedad Intelectual de la Unión Europea (EUIPO)	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander
Pilar Montero	Directora Máster de Propiedad Intelectual e Innovación digital de la Universidad de Alicante	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander. Correos y whatsapp.
Inmaculada Redondo	Directora del departamento de signos distintivos de la OEPM, por nombrar algunas.	Entrevista personal semiestructurada en curso sobre protección de activos intangibles en Santander



**Este trabajo ha sido finalizado el día 19 de abril de 2024,  
declarado día del padre en España.**

**Comenzamos con una dedicatoria a mi padre y acabamos el día  
del Padre. Bonita serendipia.**