

Catálogo e inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla



Puebla
Contigo y con rumbo
Gobierno Municipal

IMACP
Instituto Municipal de Arte
y Cultura de Puebla



Catálogo e inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla



Puebla
Contigo y con rumbo
Gobierno Municipal

IMACP
Instituto Municipal de Arte
y Cultura de Puebla



H. Ayuntamiento de Puebla

Eduardo Rivera Pérez

Presidente Municipal Constitucional

Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla

Fabián Valdivia Pérez

Director General

Subdirección de Desarrollo Artístico, Cultural y Patrimonial IMACP

Mauricio Pardo Ruiz

Coordinación de Patrimonio IMACP

Hazael Yair Barragán Sánchez

© 2022. Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla

ISBN 978-607-8123-89-6



CRÉDITOS

Coordinación General

José René Tabarez Herrera

Colaboradores

Gestión y Vinculación

Isis Cuateta Rojas

Investigación Histórica y Antropológica

Frederick Thierry Palafox

Carlos Eduardo Benítez Suárez

Coordinación de Fotografía y Catalogación

Verónica Vázquez Valdés

Diseño Editorial y Maquetación

Abraham Ronquillo Bolaños

Jaqueline Mata Santel

Asistencia Fotográfica

Jhosselin Venegas Lucas

Alicia Ximena Méndez Gracia

Francisco Jasso Rangel





Índice

Introducción.	9
1. Las culturas artesanales de Puebla de Zaragoza: funcionalidad, patrimonio e identidad.	13
2. Catálogo de oficios artesanales: Identificando Memorias vivas de los artesanos.	35
Pan artesanal	36
Dulces de Típicos	38
Alfarería	40
Arte Textil	42
Cartonería y talla en madera	44
Decoración en Cerámica	46
Talavera	48
3. Expresiones de la cultura popular: La Charrería en la junta auxiliar de San Francisco Totimehuacán, Puebla.	51
4. La importancia de la salvaguardia del patrimonio artesanal.	59
5. Gestión artesanal: Reflexión teórica desde la mirada antropológica	67
6. El desarrollo comunitario como dimensión metodológica para la construcción social de territorios culturales de los oficios artesanales.	73
7. Inventario de piezas artesanales de la ciudad de Puebla en el siglo XXI	87





Introducción

El trabajo inicia a partir de una ventana del tiempo en la que se identifican los oficios de los artesanos indígenas que residieron y que permanecen en cada uno de los barrios fundacionales de la ciudad de Puebla, ya que no puede ser entendida sin su territorialidad.

En el territorio angelopolitano se generaron distintas especialidades que se afianzaron con la práctica a través del tiempo y que estuvieron condicionadas desde su posición subordinada a la construcción de templos, colegios, conventos y casas de la nobleza española, aquí se reconoce a los maestros artesanos que trabajaron la cantera, madera, forja de metales, retablos, entre otros oficios. Resulta importante mencionar también las prácticas socioculturales de los oficios artesanales que son inherentes a lo tangible e intangible, a la producción artesanal que fue para su uso utilitario de la vida diaria.

En el segundo apartado se presenta el registro de ocho oficios artesanales que aún siguen coexistiendo en la ciudad como son: dulces típicos, panadería, talavera, alfarería, decoración en cerámica, talla en madera, arte textil y cartonería, sin dejar a un lado las expresiones del patrimonio cultural inmaterial de la charrería poblana; capturando experiencias como la memoria viva de maestras y

maestros artesanos que habitan en el barrio, en la colonia y en la junta auxiliar a través de sus autobiografías, en las que se reflejan costumbres, cosmovisión y herencia cultural que enmarcan el mirar de su cotidianidad, así como su sentido de pertenencia socio-territorial.

En la tercera parte se expone la importancia de abordar la salvaguarda del patrimonio cultural desde el enfoque artesanal y su planteamiento desde el contexto urbano de la ciudad de Puebla. Sin descartar la política internacional que se trazó en 2003 en la Convención de París, en donde se reconoció al Patrimonio Cultural Inmaterial y Expresiones Vivas, que está presente en la Agenda 21 y que incide en la Ley General de Cultura y Derechos Culturales que se aprobó en 2017, en la cual se concibe a la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible para el desarrollo cultural.

En la siguiente sección se aborda desde una mirada antropológica, la perspectiva de la gestión artesanal que está adherida en el campo de las industrias culturales y que puede ser atendida desde la investigación para la salvaguarda del patrimonio cultural de los oficios y prácticas artesanales, así como de productos utilitarios como perecederos y donde se ha delineado la dimensión metodoló-

gica para la construcción social de los territorios culturales de los oficios artesanales de la ciudad de Puebla.

Como cierre se habla del sistema económico del mercado de las industrias creativas, en donde se traza la importancia del valor de la capacitación integral para las artesanas y artesanos que suma a su capital cultural en el marco de innovación y nuevos diseños, así como ingredientes alimenticios y la mejora en su presentación, con el propósito de ampliar el emprendimiento artesanal, centrado en la administración y gestión empresarial que está acompañado del marco legal. En el mismo sentido, se traduce como punto neurálgico lo artesanal para generar ecosistemas empresariales que puedan estar centrados en los principios de economía social sostenible y, por último, cerramos con el inventario de piezas artesanales de la ciudad de Puebla que aún sigue vigente.

El catálogo de oficios artesanales e inventario de piezas artesanales dirige al lector hacia la reflexión de la importancia de valorar las prácticas de los oficios y su producción artesanal, ya que son objetos únicos con carga simbólica y cultural urbana que conllevan trabajo arduo y tiempo para su creación.

Por tanto, es en la memoria de los oriundos poblanos donde los recuerdos que mantienen traerán imágenes e historias sobre los talleres de los artesanos que ya no existen, hasta de oficios artesanales que se quedaron en el olvido y que probablemente aún ubican en algunas calles de los barrios de la ciudad de Puebla.

Como verán, se sugiere dar continuidad a este primer catálogo- inventario, para realizar una serie de libros etnográficos por rama artesanal y expresiones de la cultura popular que serán un legado de divulgación e investigación para los habitantes. Además de incidir en la política cultural municipal y estatal para implementar planes de salvaguarda del patrimonio cultural Inmaterial.





A close-up photograph of a person's hands working on a piece of light-colored fabric with a dark floral pattern. The hands are positioned in the upper and lower portions of the frame, with fingers spread as if manipulating the material. The background is a soft-focus view of the fabric's texture and pattern.

LAS CULTURAS ARTESANALES
DE PUEBLA DE ZARAGOZA:
FUNCIONALIDAD,
PATRIMONIO E
IDENTIDAD





La cultura material del país posee en el campo de las artesanías una diversidad que lo distingue en el panorama de la era global, en la que está inmerso desde hace más de tres décadas; los objetos que se consideran cual testimonios de utilidad, belleza, negocio e identidad de procedencia mexicana, definen en muchos sentidos eso que todavía podemos llamar Mexicanidad (es), haciendo alusión a su sentido de pertenencia a un conjunto de regiones y productos que coexisten desde tiempos mesoamericanos, y se prolongan en nuestro presente ya que generaron un conjunto de relaciones sociales de producción, tradiciones, prácticas civiles y espirituales, formas de mercadeo y representaciones simbólicas que adquieren significación por su afinidad con el temperamento cultural hegemónico, regido por el Estado, sus políticas formales en la materia y la operación de sus organismos oficiales (Congresos, Encuentros, Fideicomisos, Museos, Patronatos, Muestras u Exposiciones, Patrocinios privados, Tiendas gubernamentales y exclusivas, etcétera).

En este sentido, al referirnos a esa (as) cultura (as) es conveniente hacerlo en plural, para tomar conciencia de su heterodoxia, no sólo en sus representaciones tangibles; también de sus componentes intangibles en la medida en que representan un legado que ha pervivido en las dimensiones temporal y espacial en que surgió y se desarrolló; asimismo, por lo que revela en su praxis cotidiana, por lo que es en lo esencial: una serie de relaciones sociales conexas, así de producción como de explotación económica, dominación colonialista y enajenación del hombre mediante el trabajo, que a la luz de un contexto como ese, deja de ser una actividad de supervivencia, para transformarse en una posibilidad de liberación social, estética y política a partir de sus creaciones y productos que en términos genéricos denominamos Arte Popular.

Entonces, la manufactura de artesanías renuncia a ser un “acto rutinario”, un trabajo más, y adquiere pro-

porciones sistémicas; es decir, forma parte de un conglomerado de acciones y reacciones, que si bien no se reducen a la simpleza de la “causa y el efecto”, sus productores y lo que generan no están en posición de sustraerse a las fuerzas del mercado global, a las cualidades intrínsecas de las mercancías, que cumplen con los valores de uso y de cambio, acumulan plusvalía y adquieren tasas de ganancia como cualquier otro satisfactor de una necesidad humana; en el caso que nos ocupa, por ejemplo, una vajilla de talavera; una prenda hecha a mano; un juguete tradicional o una figura de barro cocido, cerámica o cualesquiera otro material, no satisfacen instintos humanos irrenunciables, sino que se vincula con aspectos ornamentales, clasistas y culturales bien definidos por el poder adquisitivo, la posición social y la imagen pública y privada, real o ficticia de quienes los compran.

En este esbozo de ensayo abordaremos la condición histórica de las culturas artesanales de la ciudad de Puebla; desde tres perspectivas: la correlación de fuerzas que a través del tiempo le dieron origen, naturaleza y contexto a las mismas; el carácter heterogéneo de sus prácticas; y su presencia en la integración de las identidades colectivas de la ciudad hasta el tiempo presente. De esta manera, se espera que la información vertida pueda ser interpretada un paso delante de sus formulismos, de tal forma que apunte hacia la conformación de un catálogo de artesanías y de los oficios que, habiendo surgido en los barrios de la periferia urbana en la etapa virreinal, se ha mantenido y adaptado a las exigencias estructurales de la actualidad.

Y en el principio fueron los oficios y las mercancías

Es por demás conocida la versión de que la muy noble y muy ciudad de la Puebla de los Ángeles fue fundada como parte de un proyecto de conquista y co-



lonización, dirigido por la Corona española para poblar de españoles e indios estas tierras, que de acuerdo con una visión idílica de cronistas e historiadores antiguos, se antojaba ideal por su exuberancia, riqueza, ubicación y abundancia de fuerza de trabajo indígena, susceptible de ser sometida al nuevo orden político de dominación colonial.

En sus primeros cincuenta años (1531-1581), la tarea prioritaria consistió en correlacionar aquellos actores y fuerzas sociales que coparticiparon en su fundación; y aquí radica su cualidad fundacional, el imprimirle continuidad, dinamismo y sustento al nuevo asentamiento de población, subdividido de manera formal en regímenes o Repúblicas segregadas de españoles y de naturales, cada una con su propio gobierno, instituciones y poderes públicos regidos por una heredad común, que fue el cristianismo, renovado por la corriente reformista opositora al protestantismo.



Aquí radica a su vez, la emergencia de fortalecer el modelo de control colonial desde la metrópoli española, por lo que la nueva correlación de fuerzas sociales en el siglo XVI en la Puebla no excluyó la violencia, la explotación ni la segregación entre otros fenómenos sociales, sino que recurrió a ellos con la frecuencia que demandaba tales objetivos; en este horizonte, el concepto de producción artesanal no existía ni como realidad ni el lenguaje; en todo caso, se hablaba de producción simple y llana, de jornales agrícolas en el campo; en la ganadería de especies menores, y del trabajo en los molinos y los obrajes textiles, de cerámica y otros objetos, a partir de manufacturas que se asentaron en la traza urbana virreinal y en las márgenes del Río San Francisco.

La migración forzada de población indígena del valle Puebla-Tlaxcala hacia la urbe, trajo consigo la garantía a los dominadores de una fuente de abasto permanente de mano de obra, que llegó con una experiencia

acumulada en oficios relacionados con la construcción de ciudades, centros ceremoniales y viviendas prehispánicas y con muchas otras labores prácticas, cotidianas utilitarias, que se complementaron y complejizaron con las aportaciones, adiestramiento y habilidades de los primeros vecinos españoles de la ciudad, muchos de ellos versados en la práctica de oficios artesanales de impronta medieval y de su heredad hispanoárabe.

Esto reveló la naturaleza heterogénea de la práctica de oficios, que tantos servicios y utilidad brindaría a la construcción de infraestructura urbana, que al combinarse con los patrones urbanísticos europeos arrojaría como resultados metrópolis espacial y arquitectónicamente planificadas, en las que se contemplaban ya sitios públicos y particulares con un sentido de armonía que, como el sueño de fray Julián Garcés, parecían mandados por la divinidad y sus angélicas, etéreas entidades.

La experiencia, la necesidad de sobrevivencia y la innovación obraron métodos prodigiosos que rayaban en la perfección, y generaron una serie de especialidades que pusieron en práctica los indígenas, desde su condición subordinada de súbditos de sus hispánicas majestades para proyectarlas, volcarlas, realizarlas en la edificación de templos, colegios, conventos, palacios y residencias, como maestros mayores de obras, alarifes, picapedreros, canteros; artesanos que trabajaban la madera, el hierro, la forja de metales, el ensamblado y el dorado de altares, retablos, muros, capillas públicas y domésticas, entre otros virtuosos oficios.

Los labradores que manufacturaban sus propias herramientas, conocían los cambios de estaciones, los tipos de cultivos que eran propicios para ciertas parcelas, además de que construían las casas, villas y haciendas del valle agrícola que circundaba a la Puebla colonial. Los primeros loceros de la talavera, el vidrio, las piezas de cerámica; los maestros, oficiales y aprendices que reali-



zaban las prendas de vestir, utensilios y enseres cuya finalidad primera fue ser de utilidad, que no de adorno, de hogares ricos o pobres.

En el siguiente siglo, hacia los mil y seiscientos, con base en la consolidación del modelo de dominación colonial se avanza, a paso lento, titubeante en la construcción colectiva de una identidad regional y local que tiene como unos de sus cimientos más relevantes la dinámica económica que se vivía en la ciudad; la población se mezcló y creció; los cultivos agrícolas y la actividad en los diversos obrajes era factor de intercambio mercantil hacia el interior del virreinato, y como bienes de exportación; la red de caminos hacia Veracruz y Acapulco era funcional, constante; y las diversas novedades mercantiles del extranjero arribaban al Parián, y a mercados “de baratillo”, donde se expendían artículos incluso de contrabando, o aquellos que la censura eclesiástica combatía, como libros prohibidos, o que las autoridades buscaban confiscar por su incursión en las espesuras de la evasión fiscal, como piezas o artículos de lujo realizados en marfil, metales preciosos, telas finas o materiales suntuarios.

En esa misma época algunos objetos que seguían siendo de uso ordinario, inician un conjunto de procesos que los conducen hacia el ornato, la contemplación y la exclusividad, ya no tanto en el consumo cotidiano como en el desarraigo de su contexto servicial; entre estos, se halla la loza de talavera, que en diferentes modalidades y calidades de diseño, hechura y comercialización va pasando de las cocinas a las vitrinas; se les resguarda como recipientes preciosos, policromos, polivalentes ya que se les asocia con la identificación que los poblanos logran con un objeto que los distingue de otras sociedades regionales y otros localismos que, si bien es cierto guardan afinidades con el estilo de vida colonial, los diferencia por lo que usan, cómo y en qué momentos u ocasiones,

que los revela en su temperamento, en su personalidad e inconsciente colectivos, que fue confirmada en la etapa fundacional cuando se le concedieron privilegios para estimular el poblamiento del valle y unirse al propósito de rendir honores a los poderes que propiciaron su establecimiento (poderes monárquicos, civiles, eclesiásticos) y de poner en valor y a prueba la templanza de sus vecinos y autoridades. Las acciones que construyeron la identidad colectiva de los poblanos de hace medio milenio desató igualmente la organización de gremios de artesanos, la regulación del Estado español sobre los oficios artesanales y la producción directa; y la definición de los barrios de indígenas y mestizos, auténtica reserva laboral y territorial de la ciudad.

Estos espacios barriales de la periferia urbana constituyeron el entretelón de un compendio de estilos de “hacer las cosas”, de especialización y pericia artesanales, además de residencia impuesta a las comunidades indígenas reubicadas como resultado del pago de tributos a la Corona y a la población española, la presencia forzada, el trabajo gratuito o mal pagado y el aislamiento social concebido como estrategia de explotación de la mano de obra nativa.

Los barrios fueron la reacción pública para coaccionar a indígenas y mestizos manteniéndolos sin acceso a servicios oficiales y educación, dotándolos sólo del aprendizaje intensivo de un oficio; los hubo dedicados a una actividad específica, como el barrio de Santiago, asiento de talabarteros y artesanos que trabajaban pieles y cueros; el de Xanenetla, extractor de arcillas y barro para elaborar talavera y de obtención y labrado de cantera gris, por su proximidad a las faldas del Cerro de San Cristóbal (hoy en día, zona histórica de los Fuertes de Loreto y Guadalupe); los de Analco y el Alto, especializados en obras textiles, vidrio soplado y ornamentos destinados al culto religioso; el de la Luz, consagrado a





la manufactura de piezas populares de barro cocido, algunas clases de loza de talavera, vidrio de consumo doméstico y de otras piezas que implicaban el trabajo con tierras y arcillas; el de San José, localizado hacia el norte de la traza colonial, aplicado en la carpintería y ebanistería, tanto la preciosista en templos, conventos, ermitas y capillas, como en la común que se materializaba en muebles, camas, sillas, cofres, cabeceras, portones y ventanas que vestían los inmuebles de los poblanos y de otros novohispanos, por mencionar algunas de las unidades de producción, viviendas y servicios más conocidos.

En buena medida, la producción de objetos en los barrios y en el entramado urbanístico se destinaba a satisfacer las necesidades de un mercado local y regional; un porcentaje representativo de aquella iba al comercio de ultramar; por eso, la loza de talavera llegó a ser reconocida (por su calidad, procedencia y diversidad) como una mercancía que venía de Puebla, la segunda ciudad en importancia del virreinato de la Nueva España.

Reformismo, gremialismo y culturas artesanales poblanas

Un hito valioso para la definición de las culturales artesanales de Puebla, aconteció en el período de las Reformas borbónicas de la segunda mitad del siglo XVIII, con el impulso político de la Ilustración francesa, el Parlamentarismo inglés y los prolegómenos del liberalismo en Europa Occidental; las resonancias de tales corrientes ideológicas alcanzaron también a la monarquía española, después de un interludio de crisis general de sus bases históricas; la Revolución gala de 1789, la Independencia de las 13 colonias de Norteamérica, y el acotamiento pragmático de los poderes omnímodos de la Corona inglesa, a partir de una posición más activa de su parlamento, complementaron el paisaje político en que tendrían cabida las iniciativas de reforma de los

monarcas españoles y su burocracia, así en la Península como en Hispanoamérica. Fueron aplicados cambios en las áreas fundamentales de la política, sociedad, economía y cultura del Imperio y sus virreinos en el Nuevo Mundo; en este propósito, la reorganización del trabajo, la regulación de los factores de la producción material y la modificación capitalista de los principales indicadores económicos ocuparían un lugar prioritario en el plan reformista impulsado por la casa reinante de Borbón.

En lo que a las modificaciones a las estructuras laborales se refiere, se introdujeron regulaciones sustantivas que enfilarían al trabajo hacia esquemas de libre mercado; es decir: el Estado español en adelante estimularía otros sectores productivos, controlaría a los gremios y garantizaría la calidad de la mano de obra calificada, de la producción de bienes y servicios y el uso de los materiales reglamentarios de manera exclusiva, por no decir única y centralista.

En suma, durante el siglo XVIII se agudizarían los controles que el imperio español ponía en práctica en sus colonias, desde los mil quinientos y mil seiscientos. Así, para ilustrar este intento reformador, se nombró a “don José de Gálvez del consejo, y cámara de su majestad en el real y supremo [Consejo] de Indias, intendente de ejército de América y visitador general de todos los tribunales de justicias, cajas y ramos de Real hacienda, y de los propios y arbitrios de las ciudad, villas y pueblos de este reino de Nueva España; y a don José Antonio de Areche del Consejo de su majestad, su fiscal menos antiguo de la Real Audiencia y Cancillería de la imperial ciudad de México, subdelegado de dicho señor para el reconocimiento y arreglo de propios y arbitrios, y bienes de comunidad de las ciudades, villas y lugares de esta Nueva España [...]”. El documento que data de 1775, contiene además las Cartas de examen y algunas ordenanzas



de los gremios, sobre todo de aquellos que habían experimentado una notoria expansión en los siglos XVI y XVII, a los que también se pretendía aplicar reformas fiscales que mejoraran la recaudación de impuestos, e incrementarían los ingresos de la monarquía, ocupada en defender su territorio ante el acoso bélico de la mayoría de las potencias europeas del momento.

Las actividades y los gremios que resultaron involucrados en estas políticas reformistas, fueron los carpinteros, molineros, cereros, curtidores, herradores, confiteros, zapateros; ensambladores, escultores, talladores; loceros, tejedores de seda y algodón; carniceros o tablajeros, sastres, pasamaneros, silleros, hilanderos y torcederos de seda y sombrereros.

Esta nómina de gremios y artesanos evidencia la diversidad de oficios que se desarrollaban en la antigua Ciudad de los Ángeles, lo que habría sido el resultado de un conjunto de condiciones históricas, económicas y políticas a las que se había acogido desde su fundación y durante doscientos años.

El movimiento reformista buscaba retomar estos prolongados antecedentes y sentar las bases de estructuras modernas de desarrollo, crecimiento y expansión de un modelo que ya se anunciaba a nivel global, que era el despunte del Capitalismo como forma de producción dominante de las que serían las potencias económicas de los dos siglos subsecuentes.

Asimismo, es preciso reiterar que las políticas reformistas en el plano económico plantearían una reestructuración integral de los segmentos más lucrativos, sobre los que se habría solidificado la prosperidad de la ciudad, su entorno regional y sus nexos con el mercado transoceánico, verificar la obligada formación y experiencia de artistas y trabajadores, garantizar la calidad de los productos y la aplicación correcta



de los materiales de las obras; de esta manera, en cuanto a la reglamentación reformadora se ordenaba, por ejemplo, para el caso de carpinteros y alarifes que:

“ninguna persona, regatón ni carpintero pueda comprar madera de la que viene a la plaza traída por españoles o por indios para la haber de tornar a vender en especie como la compró ni pueda comprar así mismo ningún género de obra suya que se entiende sillas, mezas, escritorios, cajas, puertas, ventanas todas cualesquiera maderas así de vigas, tablas e todo lo demás necesarias para el bien de la República si no que las dejen venir a la plaza para que los vecinos de la ciudad la compren para hacer sus obras so pena de treinta pesos de oro de minas repartidos en cuatro partes la una para la cámara de su majestad y la otra para obras públicas de esta ciudad e la otra para gastos de dicho oficio y la otra para el que de ello denunciare y así mismo pierda las dichas maderas aplicadas como arriba está dicho y esto por la primera vez y por la segunda doblada [...]”

Para los maestros de obras y alarifes que

“[...] dicho maestro sepa formar una casa común en cuadrado donde le fuere mandado que tenga palacio y portal y otros miembros que el señor de la casa mandare dándole las anchuras a cada miembro de estos según pertenece y gruesos de paredes y sacándole las zanjás que pertenezca a cada miembro y sepa darle el fundamento según la sustancia de cada tierra.

[...] ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa edificar una casa principal que tenga salas y cuabras y recámaras, patios y recibimientos y todas las otras piezas que el señor de la casa mandare sabiéndole dar anchuras, larguras y alturas y grosuras de paredes y sacar zanjás [...]



“[que] sepa ordenar una iglesia de tres naves con sus pilares y su capilla principal y sepa hacer los pilares y arcos con sus respensiones dándoles las gorduras y grosuras larguras y alturas y sacar las zanjas según conviene dándoles su razón a cada nave y capilla y cuerpo de la iglesia así para carpintería como para crucería.

“[...] ordenamos y mandamos que el dicho maestro sepa hacer las capillas siguientes ochavada, cuadrada así de arcesta –sic- como de crucería y de cinco naves de lazo o de otras muchas maneras y le sepa dar sus gorduras para las paredes según la anchura que tuviere altura y zanjas y sepa las tres cosas que convienen a las dichas capillas con los arcos torales [...]”

En específico para los molineros y expendedores de harinas y trigos

“[...] Primeramente que el fiel que tuviere a cargo el peso y repeso de la harina tenga un libro de asiento en que asiente lo que pesaren las cargas o carretadas de trigo que cualquier persona llevare para los molinos con el día, mes y año que lo lleva y cuyo es.

“[...] Y también que cuando tornaren el dicho trigo que así hubieren llevado a los dichos molinos y hecho harina el dicho fiel lo torne a pesar y descontada la libra del despolvorero de más de haber sacado la maquila lo que faltare para cumplir el dicho peso conforme a lo que hubiere pesado hecha la cuenta por su libro de lo que pesó el trigo.

[...]Y también porque muchas veces acaece [sucede] que el molinero detiene el trigo en su molino muchos días en lo cual los vecinos de esta ciudad y estantes y habitantes en ella reciben mala obra de la dilación mandan que el dicho fiel que si el molinero que llevare e tuviere el dicho trigo que así llevare a moler más de tres días que no le reciba ni pese otra harina alguna hasta tanto que traiga a la que así tuviere detenida [...]"

Para los herradores o maestros albéitares del arte de trabajar metales para herrería y herrar animales de carga y tiro:

"[...] Porque vos mandamos que de aquí adelante no consintáis dar ni deis lugar que ningún albéitar ni herrador ni otra persona alguna pueda poner tienda sin ser examinado primeramente por vos los dichos nuestros albéitares y herradores mayores personalmente, y no el uno sin el otro estando juntos, porque estando apartados vosotros los nuestros albéitares y herradores mayores podáis cada uno de por sí examinar no llevando más de una dobla -sic- de derechos estando apartados de cada persona de cada persona que examinaren, y estando juntos cada uno una dobla y que el que el uno examinare no lo torne a examinar el otro, ni lo lleve derecho alguno, y que otra persona con vuestro poder o sin él no sea osado de examinar en cosa alguna de los dichos oficios so las penas en que caen los que usan de oficios de jurisdicción no teniendo poder para ello [...]"

"[...] los profesores de dicho arte deban tener estas calidades para ser noble su ejercicio, y al que contraviniese de esta ordenanza incurra en la pena de diez pesos aplicados en dicha forma, y no le admita a examen sino fuere con esta condición y presente la escritura que hubiere hecho de aprendices [...]"

"[...] Y también que por el inminente peligro que se tiene y cada día se experimenta en el herrar cualquiera bestias caballar o mular, no puede haber regla ni tasa

cierta que compense o iguale el trabajo, y así en cuanto al llevar de sus derechos de manufactura y herraje se acomodarán con el estilo y práctica que se ha tenido de algunos años a esta parte, atendiendo a que la República quede satisfecha en lo que se obrare, se reconoce la utilidad para el bien de la causa pública, y unos y otros no padezcan la desazón en lo excesivo del herraje y trabajo personal [...]"

Los ensambladores, escultores y talladores estaban obligados a

"[...] que ninguna persona de ningún estado o condición que sea, aunque sea pintor o carpintero, no sea osado sin ser examinado de los susodicho a admitir ni encargarse de hacer obra, así de retablos como de camas ni otra cualquiera cosa que toque a ello para hacer y obrar en su casa ni en otra ninguna ni en público ni en escondido, aunque la haga en casa de maestro examinado ni pueda tener indios de los dichos oficios en su casa de su arte, que no se haya de encargar de hacer la tal obra ninguno que no sea maestro examinado so la pena de su so contenida aplicada como dicho es [...]"

"[...] también por que los dichos indios naturales, no se pueda obligar que en sus oficios y obras que por sus manos hacen, a guardar estas ordenanzas se declara que no se entiende con ellos la prohibición y penas susodichas, sino que libremente hagan sus oficios con que ningún español, aunque sea maestro examinado pueda comprar obra hecha por los dichos indios para volver a vender en sus tiendas, ni fuera de ellas so la dicha pena aplicada como dicho es [...]"

El gremio de loceros no evadía los efectos de las disposiciones oficiales que regulaban su oficio, ya que

"[...] hayan de tener separación los tres géneros de loza fina, común y amarilla, que se entiende ollas y cazuela, y otros vasos, jarros, colorados no puedan hacer loza fina ni común, menos que habiéndose examinado para

ello de forma que cada uno ha de labrar sólo el género de que se examinare, y no de otro ninguno si no es que se comprende todo en su examen [...]"

26

"[...] Y también que la viuda de cualquier maestro pueda usar del oficio de que su marido fue examinado con oficiales sin que ello se le ponga impedimento; y el hijo de maestro lo pueda usar tres años sin examen, con que pasados se examinen [...]"

"[...] Y también que para la fábrica de loza habían de observar lo siguiente: lo primero que el barro de que hubieren de hacer dichos géneros de loza, haya de ser colado y bien apurado, que salga con el cocimiento y perfección de que se requiere conforme a arte para su duración. Y también que el vidrio de loza fina sea bien dispuesto y beneficiado, con una arroba de plomo, seis libras de estaño, y que vaya bien cubierta y cocida; y si fuere pintada, ha de ser guarnecida de negro para que su hermosura, y cada pieza ha de ser delgada por parejo [...]"

"[...] Y también que toda la loza común y blanca se haya de disponer el vidrio para ello, con una arroba de plomo, y dos libras de estaño bien cubiertas y cocida y amoldada, y en este género de común se entiende loza blanca, entrefina, y pintada en todo género de vasos [...]" Y también que los dichos vidrios han de ser con los géneros referidos, bien molidos, líquidos y apurados, para que quede la loza de todos géneros permanentes, y sin fraude [...] Y también que el tamaño de plato ordinario de mesa haya de tener y tenga una cuarta de bordo, así en lo fino como en lo común, y de este tamaño haya de exceder un canto de real, de a cuatro, teniendo el grueso parejo por igual, porque en esta unión consiste no tener tanta facilidad en quebrarse y despostillarse, y más en la que se encajona y trajina, porque no siendo así es de conocido daño y este nivel y unión se entiende generalmente en todo género [...]"

"[...] Y también que las escudillas ordinarias se haya de echar de bordo, a bordo a bordo una ochava, y sólo esta medida, no milita en la loza fina, que esta varía en la medida conforme el intento de quien la manda hacer, atento a que la loza común no sirve para los efectos que la fina. Y también para evitar los inconvenientes que se pueden recrecer de haber con claridad la obra de cada maestro por causar fraudes haya de tener cada uno su marca y señal, para echarla en todo el género de obra que hiciere, y esta se ponga a cada uno en su carta de examen, para que no se pueda variar, y los alcaldes y veedores tengan particular cuidado con las que se han dado para que no se encuentren; y para esto hayan de tener un libro donde se ponga la razón de la marca que se le dio a cada uno, dejándola estampada; y este libro se entregue de unos veedores a otros cuando fueron electos [...]"

Para este gremio, el elevado nivel de especialización se manifestaba en la compleja clasificación de sus productos, que se reflejaba en las estrictas ordenanzas, en las que se explicaba paso a paso qué piezas, bajo qué calidad y qué resultados se esperaba obtener; en esta modalidad, se demandaba

"[...] Primeramente platos y escudillas pintadas de contrahecho azul, las borcelanas y pla-





tos grandes de pintura que llamamos aborronado, y esto sea azul y dos colores lo blanco común que lleve su marca sólo para su conocimiento, como en todos los demás géneros [...]"

"[...] Segunda en lo fino. Y también en lo fino deben ser pinturas los armados de azul, y acabados con negro con sus pintillas a los bordos o faldas de todo lo que se pintare de dicha pintura; y porque haya variación la otra pintura que se echare en dicha loza fina será contrahecha a la Talavera o Figura, y amos de colores, matizándolas de todas las cinco colores que se ha usado en el oficio; que su hechura sea del mayor aseo y limpieza que se pueda cociendo cada pieza en su peldaño o cazuela y cargándolo como se carga, y cuece la común, pues su distinción consta de su mayor limpieza, y que no se cueza loza fina ni pieza de ella con caballitos ni visoles –sic- pues sólo se inventó y permitió en loza común tan gran fealdad [...]"

"[...] Tercera en lo fino. Y también en lo fino deben ser sus pinturas contrahaciendo a la de China de muy azul, labrado así mismo y realzado de azul, y se pinten en este género de loza puntas negras y campos de colores [...]"

"[...] Cuarta. Sobre quebrantarse. Y también que por cualquiera quebrantamiento de ordenanzas sea la pena y condenación veinte pesos con apremio de prisión hasta la ejecución de ellos, y estos se apliquen por cuartas partes, cámara, jueces y denunciadores, y gastos del oficio, y que los veedores y alcalde siendo acusados de omisos por dos maestros, sean compelidos a la misma pena [...]"

Por lo que refiere a los tejedores de algodón y seda, otra manufactura de primer orden para la economía de Puebla, la región central y otras ciudades del virreinato novohispano, se disponía que

"[...] se examinare de maestros de tejer algodón, sean por mis partes que ha lugar por lo que los autos puede colegirse favorable favorable –sic- que reproduz-



co por que los tejedores del arte mayor de la seda fueron quienes por falta de ello y no haber venido seda en aquellos tiempos de Manila, y de los reinos de Castilla, y no entraron para los pobres los tejidos de algodón que en los principios fueron tejidos, naguas, colchas y otras cosas después introdujeron los mismos tejedores los petatillos, mantas, y otro tejido que llaman chapaneque, semejante del petatillo todo de algodón, disponiéndose en dicha ordenanza que el examen de los que aprendiesen dicho oficio de tejidos de algodón, se examinare por mis partes pagando la mitad de los derechos que pagan mis partes porque de ordinario los que aplican a este oficio son gente pobre, y fuera de esto, y para que vuestra ex-



celencia se sirva mandar que el examen de estos haya de hacerse por mis partes, hace el que dichos tejedores [...]"

"[...] de lana no tienen inteligencia no pueden tenerla en los tejidos de algodón se tejen conforme la seda, sin grasa, y sin que se moje, y las lanas es preciso mojarlas abatanarlas y engrasarlas; y en fin lo que mueve a mis partes a salir principalmente son instancias de los pobres que han aprendido el oficio de tejedores de algodón por hallarse vejados y molestados de los veedores del gremio de tejedores de lana [...]"

"[...] que les permita llevar media de cada pieza de manta, medio de cada pieza de petatillo, medio de cada pieza de chapaneque –sic-; de calidad que si un pobre no

puede echar más de una pieza de cincuenta varas y necesita para su sustento el de su majestad, hijos y familia, quitan diez varas de ellas, llevan el medio de la pensión, con que su dicha pieza se divide en cinco pedazos, de cada uno le llevan dicha pensión, y así se multiplica de una sola pieza a dos y medio, y ésta siempre a los más pobres, porque por su necesidad no pueden aguardar a que se acabe de tejer las pieza; todo con título de sello. Fuera de esto son repetidas las vejaciones; por dicha pensión molestias no los ejercen, y otros pobres que con oficiales aprenden algodón que han comprado para poder pagar y sustentarse, se lo quitan y lo venden ellos después de su mano, o por otras. De cada examen llevan cuando menos veinte y dos pesos por que suelen llenar, y más estando dispuesto por la ordenanza citada, que sea con la mitad de los derechos menos; y por uno que se examina del arte mayor de la seda pagando la media anata que son siete pesos y seis reales; y lo que más es que dichos oficios de alcaldes veedores se van conservando en nuestras mismas personas [...]"

"[...] Ordenanzas quinta. Y porque de poco tiempo a esta parte algunos maestros y oficiales de dicho arte de la seda han introducido las naguas y terlingas de colores para faldellines y jubones y toda es ropa falsa, y en perjuicio de la República, por labranza sin la cuenta que se requiere para su duración, ordenamos y mandamos que de aquí adelante la tela de las naguas, tenga cuatrocientos y veinte hilos de algodón, peine de treinta y cuarenta púas a tres hilos por púa; y de ancho un doceavo menos de dos tercias el peine; y de los que hubieren de tener se examinen de maestros por los veedores de dicho arte mayor pagando la mitad de los derechos que paga el que se examina de maestro en cualquiera de los tres ramos de terciopelo, raso y damasco; y en respecto de que las enaguas que se tejen coloradas por ser más costosas, y labrarse a los punzón pardo las labores que

llevan de las telas, sea de trescientos y cincuenta hilos, y el peine de otras tantas púas, y no siendo examinados no las puedan tejer [...]"

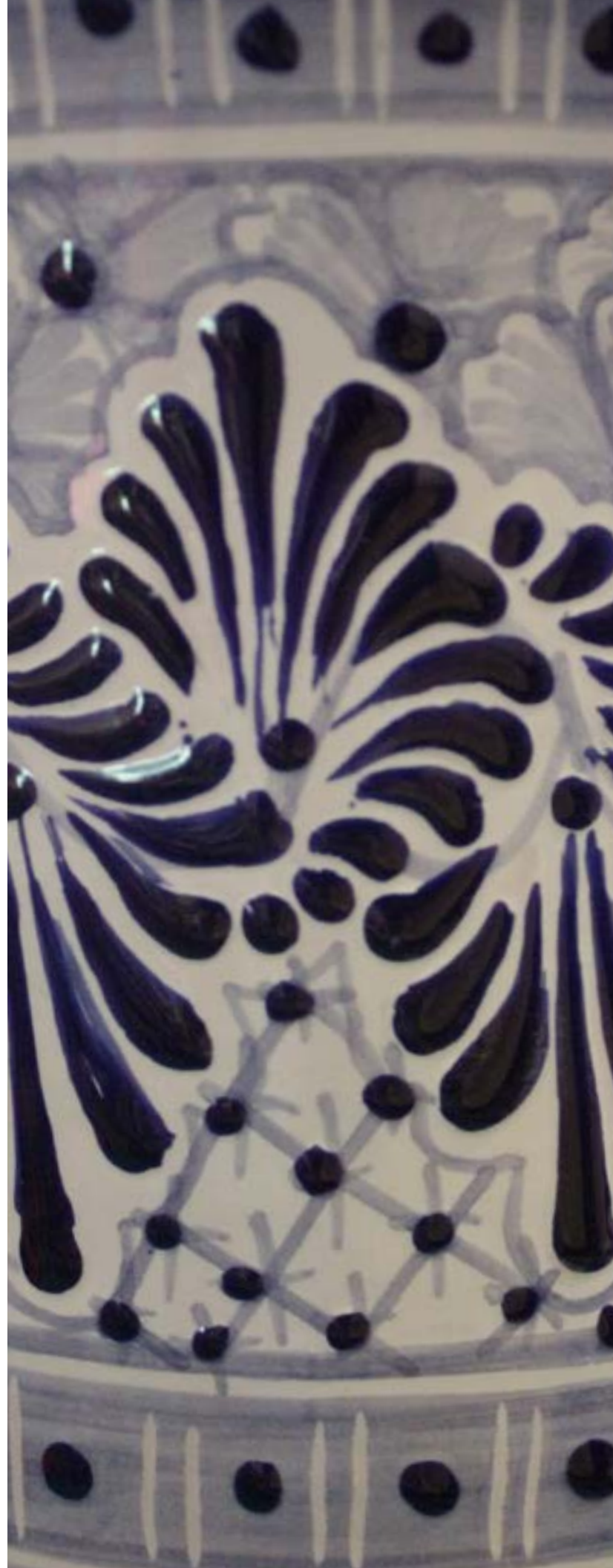
Estos casos, ejemplifican la concatenación de aquellos componentes que configuraron un fragmento de las culturas artesanales de la metrópoli angelopolitana, en una coyuntura de Reformas oficiales, conducidas en el llamado Siglo de las Luces desde el Estado español, y dirigidas para su beneficio hacia la centralización de los poderes en su conjunto.

Epílogo

En este somero recuento cronológico han sido tratados, mediante una perspectiva historiográfica elemental, los momentos fundacionales de aquellos oficios que sostienen a las tradiciones y productos artesanales de la actual ciudad de Puebla; ocupándose de su gradual surgimiento en los Barrios de la periferia y de la traza urbana en tiempos novohispanos, hasta la transición crucial que produjo la aplicación de las Reformas borbónicas dieciochescas.

Con el propósito de alcanzar un panorama general del devenir de las culturas artesanales angelopolitanas, será preciso continuar en otros momentos del presente proyecto con el abordaje histórico y cultural, con los conceptos, matices, productos, tendencias, cambios, continuidades, estrategias de consumo y perspectivas conceptuales correspondientes a los siglos XIX y XX, sin perder de vista el clima social, los escenarios políticos y los impulsos de construcción de proyectos nacionales, con su carga cultural de Identidad, Patrimonio y Diversidad, todos bajo la visión rectora del Estado mexicano, tanto en épocas de crisis generalizada como en los de paz institucional.

Así, se alcanzará un conjunto de versiones (se esperaría que científica y críticamente fundamentadas), acerca de los procesos decimonónicos que impulsaron



la imagen del país y de su legado artesanal ubicándola en esquemas que apuntaban hacia la modernidad liberal, didáctica, positivista e inicialmente comercial en la primera mitad de ese tiempo y en el régimen de Porfirio Díaz. Con posterioridad, surgirá y se consolidará la visión del Nacionalismo revolucionario impulsada por José Vasconcelos y otros personajes de la educación que lograron en el siglo XX la compatibilidad consensuada entre régimen político, educación pública, conciliación de los paisajes y pasajes históricos mexicanos y el surgimiento de una conciencia cultural dominante donde tuvieron cabida tanto el pasado multicultural mesoamericano, la pluralidad artesanal, el colonialismo hispánico, las luchas liberales, el caudillismo revolucionario de 1910-1920, el México cosmopolita de la posrevolución, las vanguardias culturales de los treinta y cuarentas, los movimientos políticos de los años cincuenta a los setenta, la entronización ochentera y noventera del Neoliberalismo y la crisis corrosiva, genérica e integral de las primeras dos décadas del llamado nuevo milenio.

Asimismo, en el mismo tenor y aplicando como recurso de acercamiento e interpretación de ese desconcierto de realidades culturales del pasado y del presente, deberán tratarse las modalidades de aquellas formas de Resistencia Cultural que todavía existen y se expresan a través de la permanencia de oficios, productos y medios de comercialización de productos artesanales de manera autónoma, establecidos por la organización directa de quienes interactúan en tal segmento de la creación artística popular, de su promoción e intercambio mercantil y en el marco de referencia formal que suele nombrarse Artesanado.

Documentos

Libro que contiene todas las cartas, órdenes que a esta Nobilísima Ciudad ha conferido el ilustrísimo señor don Joseph de Gálvez del consejo, y cámara de su

majestad en el real y supremo [Consejo] de Indias, intendente de ejército de América y visitador general de todos los tribunales de justicias, cajas y ramos de Real hacienda, y de los propios y arbitrios de las ciudad, villas y pueblos de este reino de Nueva España.

Y las escritas por el señor don José Antonio de Areche del Consejo de su majestad su fiscal menos antiguo de la Real Audiencia y Cancillería de la imperial ciudad de México, y subdelegado de dicho ilustrísimo señor para el reconocimiento y arreglo de propios y arbitrios, y bienes de comunidad de las ciudades, villas y lugares de esta Nueva España.

Cartas de examen y algunas ordenanzas de los gremios 1-2. Año de 1775; fojas 121 frente -vuelta / 195 frente-vuelta. Archivo General Municipal de Puebla (AGMP). [Transcripción paleográfica textual modernizada].

Referencias

“Comercialización de las artesanías. Artesanía, sociedad y mercado”, en **Guía del participante para el curso sobre identidad cultural y producción artesanal**. [Programa de Artesanías y Culturas Populares, PACUP], México, Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Antropología e Historia / Dirección General de Culturas Populares, 1986, pp. 23-64.

DI FALCO, Ángelo, “El reformismo borbónico en España y en las colonias americanas: un recorrido historiográfico”. **Cultura Latinoamericana**. **27(1)**, pp. 242-272. DOI: 10.14718/Cultura Latinoamericana, 2018, disponible en file:///D:/Borb%C3%B3nicas%20Recorrido%20Historiogr%C3%A1fico%202018%20Falco.pdf. Consultado el 07 de septiembre de 2022.

FLORESCANO, Enrique e Isabel Gil Sánchez, “La época de las Reformas borbónicas y el crecimiento económico, 1750-1808”, en **Historia General de México, tomo 2**, México, El Colegio de México / Centro de Estudios Históricos / Harla Ediciones, 1987, pp. 471-578.

GARCÍA Lastra, Leopoldo y Silvia Castellanos Gómez, "Capítulo 2. El sitio fundacional y su traza urbana", en **Utopía angelopolitana. La verdadera historia de la fundación de Puebla de los Ángeles**, Puebla de Zaragoza, México, Gobierno del estado de Puebla / Secretaría de Cultura, 2008, pp. 43-177.

"Introducción [Maestros del arte popular mexicano]", en **Grandes maestros del arte popular mexicano, México**, Fomento Cultural Banamex, A.C., 1998, volumen I, pp. 19-26

ORTÍZ Angulo, Ana "Arte popular y artesanía [Todo lo que no es arte popular]", en **Definición y clasificación del arte popular**, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Serie Historia, Colección Científica, número 206, 1990, pp. 96-97.

PAZ Solórzano, Octavio, "La artesanía entre el uso y la contemplación. Revelaciones del arte mexicano", en **Revista Artes de México**, México, Editorial Artes de México, 2004, pp. 12-16.

PÉREZ Herrero, Pedro, "Los beneficiarios del reformismo borbónico: metrópoli versus élites novohispanas", en **Historia Mexicana, volumen XLI, número 2**, 1991, pp. 207-264, disponible en file:///D:/41-162-1991-0207%20Beneficios%20Borb%C3%B3nicas%202020.pdf. Consultado el 02 de septiembre de 2022.

PIETSCHMANN, Horst, Consideraciones en torno al protoliberalismo. Reformas borbónicas y revolución. La Nueva España en el último tercio del siglo XVIII, en **Historia Mexicana, volumen XLI, número 2**, 1999, pp. 167-205,

disponible en file:///D:/2211-3450 1PB%20Borb%C3%B3nicas%20y%20protoliberalismo%20Pietschmann%202020.pdf. Consultado el 04 de septiembre de 2022.

RAMOS Vázquez, Pedro Mauro, "Origen e historia del cargo de cronista", en **El cronista poblano. Mural de una noble labor en el tiempo**, Puebla de Zaragoza, México, Gobierno del Estado, Consejo de la crónica, Editorial Las Ánimas, S.A. de C.V., 2019, pp. 17-106.

SÁNCHEZ Santiró, Ernest, "Las reformas borbónicas como categoría de análisis en la historiografía institucional, económica y fiscal sobre Nueva España: orígenes, implantación y expansión", en **Historia Caribe - Volumen XI, N° 29**, julio-diciembre 2016, pp. 19-51, disponible en file:///D:/Dialnet-LasReformasBorbonicasComoCategoriaDeAnalisisEnLaHi-5609975%20(1).pdf. Consultado el 10 de septiembre de 2022.

TABAREZ Herrera, René, Barrio con vocación. **Programa de capacitación y diseño creativo**, [Documento inédito en versión digital], 2017.

Ventanas del tiempo e imágenes de oficios artesanales en los barrios antiguos [de la ciudad de Puebla de Zaragoza], [Documento inédito en versión digital], 2022.

TUROK, Marta, "¿Qué hay detrás de un objeto?", en **Cómo acercarse a la artesanía**, México, Secretaría de Educación Pública / Gobierno del estado de Querétaro / Plaza y Valdés editores, Colección Cómo acercarse a; s/a, pp. 32-47







CATÁLOGO DE OFICIOS ARTESANALES:
IDENTIFICANDO
MEMORIAS VIVAS DE
LOS ARTESANOS.





Pan Artesanal

Verónica Méndez Hernández

Panadería “La 12”

Hay personas que caminan por la ciudad y se guían por los letreros en las esquinas que anuncian los nombres de las calles, así como por los números en las casas o negocios que dan cuenta de una dirección en particular. Pero también hay quienes perciben la ciudad de Puebla de otra manera, y han aprendido a verla y caminarla conociendo y reconociendo cada día sus espacios, sus fachadas y rincones, al igual que sus colores y sabores.

La primera referencia visual a la distancia para saber que se está por llegar a “La 12”, son los rehiletos en el frente del local. Y conforme se va uno acercando, irremediablemente el aroma del pan de dulce recién horneado, da cuenta de la existencia de una de las panaderías más tradicionales del barrio del Cristo.

Desde hace poco más de una década, Verónica Méndez junto con su esposo Juan Gabriel Morales, atienden una pequeña panadería ubicada en la 12 oriente 2816, a la cual las personas acuden en el transcurso del

día a comprar el pan que disfrutaran principalmente en la cena. Entre biscochos, donas, empanadas rellenas de crema, conchas de vainilla o chocolate, hojaldre, polvorón, cubiletes, galletas, cocoles, cuernitos, pasteles, hojaldras, roscas de reyes, chanclas, pelonas y pambazos (dependiendo de la temporada del año), la decisión a tomar es difícil, aunque al final el sabor siempre vale la pena. Porque como dice Verónica: “El pan de dulce representa una necesidad del cuerpo, del paladar. Pareciera como si nació sabiendo que el café se toma junto con un pan de dulce y, por lo tanto, el pan es una necesidad.”





Dulces Típicos

Teófilo Sánchez Sánchez

Fidel Gallardo Pérez

Hay muchas maneras de disfrutar la ciudad de Puebla, y si de algo tienen fama los poblanos, es su gusto y pasión por la comida, herencia de las diversas culturas asentadas en el valle poblano-tlaxcalteca y de la fusión con los ingredientes y costumbres culinarias compartidas principalmente por los europeos y asiáticos, a lo largo del período virreinal.

De la vasta y muy rica cocina tradicional poblana, destacan los dulces típicos, entre los cuales se encuentran los muéganos, pequeños trozos horneados de masa, preparados con harina de trigo, manteca vegetal, azúcar, un poco de sal y carbonato, que cubiertos de miel de piloncillo, los señores Teófilo y Fidel, ofrecen a las personas por la tarde y noche. Ambos recorren a pie las calles y barrios de San Jerónimo, San Pablo Xochimehuacán, San Baltazar Campeche, Volcanes, Xonaca, La Popular, La Libertad, Los Sapos, Analco, la Acocota y hasta otros municipios lejanos como Atlixco o Izúcar de Matamoros.

Portadores de una tradición que iniciara en la familia con su abuelo, don Teófilo coloca sobre su cabeza una charola, con un farol de madera al lado forrado de papel de china, en cuyo interior lleva prendida una vela, y al grito de “muéganos”, inicia su andar a lo largo de cinco u ocho horas cada día, ofreciendo no solo sus dulces, sino, sobre todo, recuerdos para las personas mayores que lo ven. Porque la tradición anteriormente indicaba que cuando alguien comprara muéganos, quien los vendía debía de recitar un verso, uno de los cuales dice más o menos así: “Por la calle de mi casa, corre un río con limones. Hay muchachas muy hermosas, pero no pa’ los huevones.”





Alfarería

Estefanny Lemini Morales

El proceso de selección y extracción de la tierra, la preparación, la limpieza minuciosa y el “pisado” de la mezcla, que es una técnica casi extinta realizada para eliminar las burbujas de aire, dan como resultado una hermosa masa homogénea de fino barro.

Este proceso que es en sí mismo una obra de arte ya que tarda semanas de arduo y constante trabajo en llevarse a cabo, es tan solo un paso en el camino que recorre una porción del barro hasta llegar al torno de pie o a un molde, donde se convertirá en una hermosa pieza de alfarería, que a pesar de anteceder a la decoración y a la obra terminada en talavera, es una etapa llena de magia.

Se dice que la talavera poblana comenzó en Puebla por allá del siglo XVI, pero lo que pocas personas saben, es que cada pieza de mayólica en sí misma, representa volver al inicio de todo. Porque a pesar de que con el paso de los siglos las técnicas empleadas para su elaboración se han modificado escasamente en cuanto al modelado

del barro y decorado de la pieza, tanto los alfareros como pintores no saben con certeza cuál será el producto final de su trabajo, una vez abierta la puerta del horno del taller.

Y esta incertidumbre la conoce muy bien Estefanny, quien, a lo largo de una década, ha elaborado y pintado una gran variedad de piezas de alfarería y ha aprendido a “mirar” lo que no puede ver mientras desliza con sumo cuidado, delicadeza y paciencia, el pincel sobre la superficie de barro cocida de un plato, taza, florero, maceta, tabor o cualquier otro objeto que con anterioridad nació en el torno o del molde tradicional, cuidando siempre la simetría y el secado correcto para que no se trueque.

Con modestia, Fanny refiere que lo más sencillo en la decoración es hacer el perfilado que delimita los dibujos, para lo que se requiere un buen pulso y saber equilibrar, pero que todo cambia al aplicar los colores básicos de la talavera, puesto que, al ser de origen mineral, son pesados y crudos cuando se pintan, y prácticamente se



ven como tierra con agua, por lo se aprecian muy diferentes ya cocidos; además de que si no se aplican bien, se pueden esfumar o escurrir. Es así, que la experiencia y la práctica le han dado el conocimiento requerido para saber cómo emplear las pinturas, porque en el momento los errores no se ven, sino hasta que las piezas salen del horno, y aunque a veces se pueden corregir, no siempre es así.

Por supuesto que el dedicarse a crear piezas de alfarería que después decoradas se convierten en refinada talavera, va mucho más allá de saber manejar adecuadamente el barro y los colores, puesto que implica una destreza particular en el manejo de la técnica que no muchos poseen, y una creatividad muy especial, porque además de ser artesanos, quienes se dedican a este oficio en realidad son grandes artistas.





Textiles

María Guillermina Moreno Córdoba, “La Chinita”

Nacida en el Barrio de la Luz en 1942, “Doña Guille” -como gusta que le llamen-, guarda entre sus más añejos recuerdos de infancia, una fotografía en blanco y negro de su tía abuela, vistiendo un traje de China poblana, misma que ahora posee como uno de sus más preciados tesoros y muestra orgullosa en una de las paredes de su casa.

Como era costumbre para muchas de las niñas de su época, aprendió a bordar desde muy pequeña en la escuela y el hogar, compartiendo su gusto por el bordado con otra de sus grandes pasiones: la historia de Puebla, pues cuenta que cuando se iba de pinta, le encantaba caminar por los Fuertes de Loreto y Guadalupe, e imaginar cómo debió de haber sido la Batalla del 5 de mayo.

Y fue desde entonces, que en Doña Guille nació un interés muy especial por los trajes de China Poblana, convirtiéndose con la práctica y el estudio a lo largo de muchos años, en rescatista, bordadora y conservadora preventiva de textiles históricos. Aprendió a cortar y con-

feccionar; a cómo pasar los dibujos a la tela sin maltratarla; los secretos del bordado con chaquira; saber qué hilos y materiales utilizar; a entender y saber transmitir dos factores centrales de su trabajo como artista: la expresión y el movimiento, pero, sobre todo, a cultivar y prodigar una enorme pasión y respeto por el oficio que realiza.

Porque para Doña Guille, la figura de la China poblana es un símbolo de identidad nacional y por ello merece un rescate digno. Es la figura de la mujer del pueblo. Representa el cómo vestía fresca, el amor a sus tradiciones, hacia sus raíces y al respeto que debe tenerse uno como mujer.





Cartonería y talla en madera

Luis Enrique Reyes Ponce de León

A través del tiempo, la creatividad, el ingenio y la imaginación, han sido cualidades que han destacado a las diversas manifestaciones del arte popular poblano, en donde las muy distintas formas y calidad estética de los objetos creados, dan cuenta de la manera como los artesanos transforman las materias primas utilizadas, convirtiéndolas en piezas de uso común y decorativas, que muestran en conjunto, como las costumbres de la ciudad y el municipio cambian constantemente.

De manera particular, existen ciertas expresiones artesanales como la cartonería y la talla en madera, en las cuales se establece una profunda conexión entre los seres humanos y sus tradiciones, simbolismo y cosmovisión. Y esto lo entiende muy bien Luis Enrique, carpintero de profesión en un principio y artesano después por convicción, quien orgulloso muestra la máscara de huehue que hizo con sus propias manos y que porta en época de carnaval al bailar con su cuadrilla, al compás del vio-

lín, la guitarra quinta y la jarana huasteca. Las gurbias en su mesa de trabajo, han sido la extensión de sus manos para crear además de máscaras, esculturas humanas en pequeña escala, peinetas, vasijas y utensilios de cocina.

Sin embargo, él mismo reconoce que ha sido en la cartonería, en donde ha encontrado su verdadera vocación, porque el trabajar con el papel y los colores, le permite generar emociones en las personas y eso le da confianza y mucha satisfacción, sintiéndose motivado para seguir creando alebrijes, calaveras, máscaras, muñecas, nacimientos, corazones, caballitos, diablitos, toritos y muchos otros juguetes tradicionales mexicanos.





Decoración en cerámica

Ángeles Martínez Camacho

Entrar al taller familiar de la señora Ángeles en el Barrio de San Antonio, es una experiencia por demás singular y hasta cierto punto especial, por lo que puede uno vivir en ese pequeño lugar, que antaño fuera una vivienda ubicada en una vecindad, cuyos gruesos muros son un testimonio de la antigüedad del viejo edificio de un solo nivel.

De entrada, surge el asombro y la admiración por la cantidad de piezas de talavera que se encuentran colocadas en los estantes y repisas empotradas en las paredes, y que dan cuenta de los distintos momentos de creación de estas. En el inicio de la habitación y a la vista del público visitante, se observan las piezas acabadas cuya base en blanco marfil o crema, sirven de fondo a las muy diversas figuras y diseños que Doña Ángeles ha venido plasmando en las piezas de jagüete desde hace más de 50 años, y cuyos colores minerales que se combinan entre el azul cobalto, negro, verde, amarillo, naranja

y malva, se niega a dejar de usar por ser los representativos de esta típica loza poblana. En este mismo lugar, y a menos de dos metros de distancia, se encuentra el área de decorado, y unos metros atrás, el lugar en donde se moldean gran parte de las piezas que con el tiempo se convertirán en obras de arte y admiración.

Una rápida ojeada al taller, puede llevar a la conclusión de que este es un espacio modesto, pero también permite el darse cuenta de dos aspectos que distinguen el trabajo de la señora Ángeles y su esposo desde hace tiempo atrás: la calidad de sus propios diseños y no la cantidad de piezas elaboradas, y que su dedicación y empeño por conservar la tradición de la talavera poblana, han convertido su espacio de trabajo en una ventana en el tiempo de la historia de la ciudad de Puebla.





Talavera

Alfonso Rivera Torija

Casa Rivera

Herederos de un oficio artesanal de cerca de 300 años, Casa Rivera es una de las pocas fábricas de talavera que existen en la ciudad de Puebla, porque a pesar de la fama y reconocimiento internacional que la mayólica poblana ha logrado, son contados los talleres que se dedican a la producción de una de las tradiciones artesanales más importantes y representativas de México.

Alfonso Rivera, como director general de la fábrica familiar, pero, sobre todo, como portador de un conjunto de saberes tradicionales que su bisabuelo Don Manuel Rosario, iniciara en una casona ubicada en la 10 poniente, entre la 7 y la nueve norte, cerca de la Iglesia de La Merced, tiene desde hace casi 30 años, la encomienda y el orgullo de fabricar talavera a la usanza antigua. Porque el proceso inicia desde la selección de la tierra en la zona de Valsequillo, combinando barro blanco con barro negro al mezclarlo con los pies, y creando de manera artesanal los colores en la fábrica, en una combinación de elementos que forma parte de los se-

cretos de familia que dan su autenticidad a esta artesanía.

Quienes han decorado talavera, saben muy bien que no es lo mismo pintar al óleo que trabajar con este tipo de mayólica, porque como lo dijo en alguna ocasión el artista José Luis Cuevas en la propia Casa Rivera, se requiere de mucho talento y de saber exactamente la aplicación de los colores. En este sentido, cada artesano y decorador que con sus manos, habilidad, creatividad y paciencia participa en la elaboración de una pieza, establece una relación muy estrecha de acercamiento íntimo y complicidad con la misma.

Si algo distingue a la talavera de Casa Rivera, es la autenticidad, calidad y belleza de su trabajo, lo que les ha permitido hacerse acreedores al reconocimiento de destacados artistas plásticos, deportistas nacionales e internacionales y presidentes de México, entre otros, en una labor que de ninguna manera es sencilla y que puede durar, por lo mismo, varios meses en ser concluida.







EXPRESIONES DE LA CULTURA POPULAR:
LA CHARRERÍA EN LA
JUNTA AUXILIAR DE
SAN FRANCISCO
TOTIMEHUACÁN,
PUEBLA.

ASOCIACION DE CHARROS A.C.



ZONA SUR ORIENTE
PUEBLA





Proveniente de una tradición de los moros que los españoles trajeron consigo a la Nueva España, a lo largo de cinco siglos la cultura ecuestre estilizada o charrería, se ha convertido en un elemento de identidad nacional, cuya riqueza estética y de contenidos históricos, simbólicos, económicos y sociales, le han otorgado los atributos suficientes para ser nombrada patrimonio cultural de la humanidad.

A partir de una figura indudablemente ligada a las labores cotidianas relacionadas con el manejo del ganado y el trabajo en el campo, los charros de figura altiva y gallarda, y siempre alertas a lo que pasa a su alrededor, montan con maestría sus caballos, con los cuales, en lo particular, establecen una estrecha relación de comunicación y afecto.





Porque como lo señalan los hermanos Malaca, fundadores y principales promotores de la charrería en San Francisco Totimehuacán (quienes a través de la Asociación de Charros Zona Suroriente de Puebla –integrada por un promedio de 200 hombres y mujeres-, promueven esta práctica en la región), la charrería representa una forma de vida sustentada en el carácter, valores, responsabilidad y en el trabajo rudo, pero sobre todo, en la libertad y en siempre honrar el nombre de la familia, al cumplir con la palabra dada y un código de ética no escrito, pero de fuerte arraigo en su vida diaria.

Desde el punto de vista artesanal, los trajes de charro, monturas y aditamentos, integran un conjunto de saberes de distintos oficios especializados en la charrería. Pues son los herreros, trenzadores, orfebres, talabarteros, piteros, sastres, bordadores, sombrereros y zapateros, quienes con suma dedicación y habilidad elaboran la vestimenta para faena, media gala y gala, como son los botines, espuelas, pantalones, chaparreras, cinturones pachuqueñas, botonaduras, moños y sombreros, sólo por nombrar el atuendo del jinete. Indudablemente la charrería es un arte y forma parte del patrimonio cultural del municipio de Puebla.









LA IMPORTANCIA DE LA SALVAGUARDA DEL PATRIMONIO ARTESANAL DE LA CIUDAD DE PUEBLA

Es importante partir de la reflexión teórica del patrimonio cultural en donde consideramos el ensayo de René Tabarez (2018). Quien establece que se puede determinar que el concepto “patrimonio” se extiende a nivel mundial, es decir, bajo la noción histórica del “derecho romano”, pues define al patrimonio como “bien heredado, que se transmite de padres y madres a hijos”. Esta occidentalización conceptual es una aplicación a escala global de los principios de la Declaración Universal de los Derechos Humanos en el artículo 27.

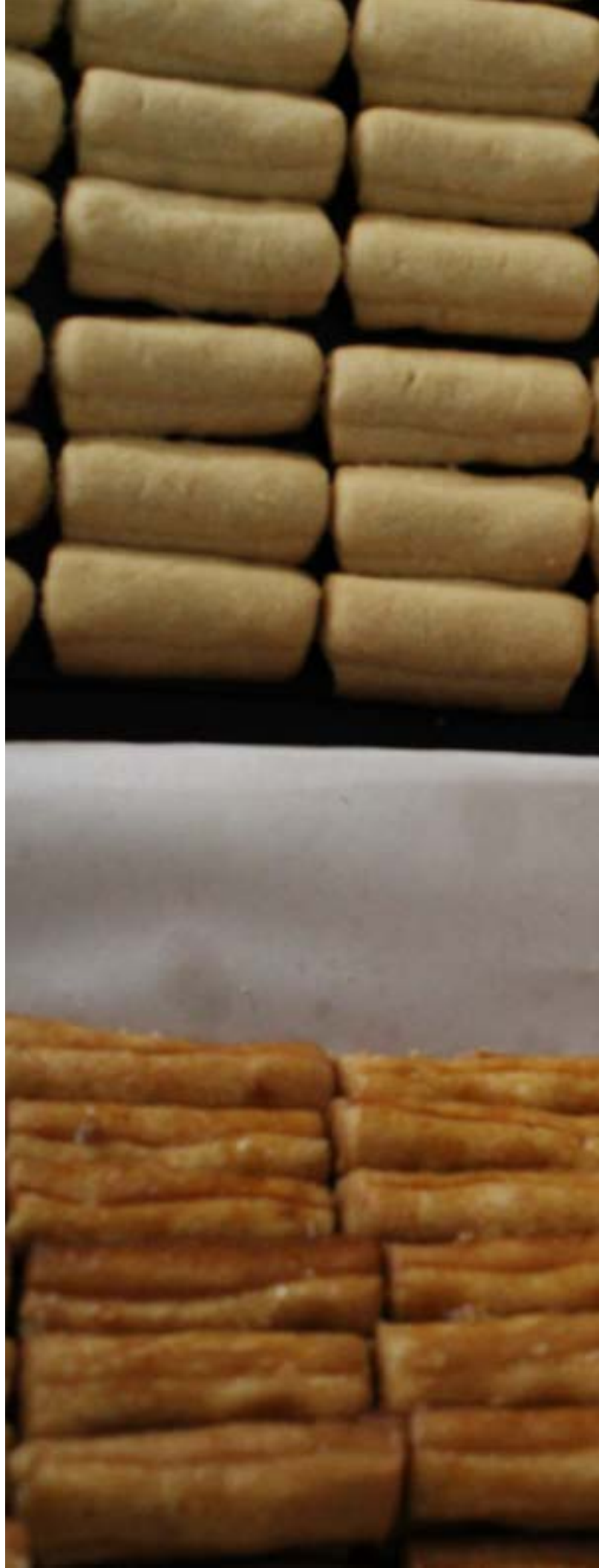
Por tanto, es necesario repensar a partir de Néstor García Canclini (1993:16) sobre los usos sociales del patrimonio, ya que el término está asociado a la identidad, tradición, historia, monumentos y territorios.

En este tenor, si se revisa la noción de patrimonio desde la teoría de la reproducción cultural, es importante tomar en cuenta que los bienes reunidos en los grupos de cada sociedad no pertenecen realmente a todos, aunque formalmente parezcan estar disponibles para que todos la usen, pues diversos grupos se apropian en formas diferentes de su herencia cultural.

Si bien el patrimonio sirve para unificar a una nación, las desigualdades en su formación y apropiación exigen estudiarlo también como espacio de lucha material y simbólica entre las clases, las etnias y los grupos, en este sentido la tendencia es el capitalismo.

Sin embargo, no podemos perder de vista que el concepto clave, que es la cultura, se emplea frecuentemente en el lenguaje común para designar a un conjunto de conocimientos, habilidades y formas de sensibilidad que les permiten a ciertos individuos apreciar, entender y producir una clase particular de bienes culturales.

En este orden de ideas, es importante hablar desde el derecho cultural para garantizar el ejercicio ciudadano de los derechos culturales que se trazan desde las políticas culturales, que es inherente a las industrias culturales





y creativas.

Por tanto, partimos del libro de Comunidades en movimiento, aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio, en el apartado de Lucio Lara Plata (2017), quien señala en: “Gestión y protección legal del patrimonio cultural inmaterial”, que antes de finalizar el siglo XX las reflexiones internacionales sobre las políticas públicas en materia del patrimonio cultural habían generado una importante discusión que se definió en la “Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural,” que se aprobó durante la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) celebrada en París el 17 de octubre de 1972. En este orden de ideas el concepto de patrimonio cultural estaba centrado en el aspecto material y hasta la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural en la dimensión inmaterial del patrimonio y los “bienes culturales inmateriales”.

Se define entonces en el art 2.1., de la UNESCO, en la Convención de París, 2003. Como: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas junto con los instrumentos, objetos, artefactos 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, 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 identidad y continuidad contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana”.

En otras palabras, el fortalecimiento al conocimiento y sensibilización generacional se debe hacer mediante programas y acciones de información que se definan en festivales, talleres, conversatorios, foros y conferencias

hasta la elaboración de inventarios y catálogos especializados como una medida para su protección y divulgación.

A partir de la convención del 2003, el PCI está presente y se traduce en materia de política cultural internacional en los siguientes textos: Agenda 21 de la Cultura. Ciudades y Gobiernos Locales Unidos, Comisión de Cultura, que concibe a la cultura como el cuarto pilar del desarrollo sostenible y establecen las bases de un compromiso de las ciudades y los gobiernos locales para el desarrollo cultural.

La “Convención sobre la protección y la promoción de las expresiones culturales del 2005” es un acuerdo internacional jurídicamente vinculante que garantiza que los profesionales de la cultura puedan producir una amplia gama de bienes y servicios culturales.

El patrimonio cultural inmaterial es expresión viva de la cultura que se caracteriza por la correlación indisoluble entre cultura-identidad-tradición-transmisión, que para gestionar se requiere tener presente la premisa de que el objetivo primordial de la salvaguarda consiste, aparte de documentar, investigar, catalogar y divulgar las manifestaciones colectivas, en fortalecerlo a partir de fomentar y garantizar la reproducción misma de los grupos portadores de tradición.

De acuerdo con Lara Plata (2017:47), la concepción del discurso internacional, en un país como el nuestro que está construido por una diversidad cultural significativa, es evidente la necesidad de reconocer y exaltar la propiedad de los patrimonios culturales inmateriales valorados, reconocidos y apropiados por sus propios creadores y portadores activos de la tradición como son: comunidades indígenas, mestizas, pueblos y barrios originarios.

Por tanto, en nuevos escenarios legislativos está relacionado con la creación de la Ley General de Cultura y Derechos Culturales que fue aprobada por el Sena-

do de la República y por la Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión en 2017.

Se tiene claro que dentro de los oficios y saberes artesanales está implícito un sentido tanto individual como colectivo y práctico que tiene atributos relacionadas con destrezas, técnicas, conocimientos, simbolismos y cosmovisión; que cuenta con herramientas, materia prima, temporalidad, procedimientos, energía depositada para transformar y crear objetos utilitarios o comestibles con fines principalmente de comercialización que se pueden encontrar en fiestas patronales, ferias, mercados, tianguis, almacenes con fines de venta de artículos para el hogar, hasta galerías de arte.

Resulta claro que la práctica sociocultural de los oficios artesanales y expresiones culturales no puede ser entendida sin su territorialidad ni al margen utilitario de lo que producen con sus manos, pues se delinea a partir del fenómeno económico, donde se traza a través del sistema de valores y sistema familiar que ha transcurrido en diversos contextos sociales e históricos en Puebla capital; que también radica en la memoria como punto neurálgico de los habitantes y artesanos que aún viven en los barrios y que, actualmente por el crecimiento de la ciudad, han emigrado a otras colonias y juntas auxiliares.

Para entender la continuidad y salvaguarda de determinados oficios artesanales y expresiones culturales que aún coexisten en el marco del sistema económico local, es necesario atender al trabajo mercantil de lo artesanal como hecho social y cultural.

Lo relevante de abordar este escrito a partir del enfoque del patrimonio artesanal es que radica en procesos vivos y acciones humanas que producen objetos y actúan como referentes simbólicos para unidades sociales como son los barrios, colonias y juntas auxiliares en donde habitan las manos artesanales que tienen relación entre lo tangible e intangible. Se plantea entonces que la salva-



guarda del patrimonio cultural inmaterial en el caso de los oficios y saberes. La misma convención de la UNESCO que se presidió en París en el año 2003 define la importancia de la salvaguarda del patrimonio inmaterial a partir de medidas encaminadas a garantizar su viabilidad comprendida en: la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización y transmisión básicamente a través de la enseñanza formal y no formal así como su revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

Se propone desde el equipo interdisciplinario del área de ciencias sociales y de comunicación e imagen un esfuerzo para identificar los distintos elementos de la práctica artesanal y expresiones patrimoniales que están presentes en el territorio de los barrios, colonias y juntas auxiliares que aún continúan en la ciudad de Puebla y son parte esencial de los habitantes donde mora su memoria, identidad y sentido de pertenencia, éstos son: dulces típicos, pan artesanal, talavera, alfarería, decoración en cerámica, talla en madera, arte textil y cartonería, sin dejar a un lado a las expresiones del patrimonio cultural inmaterial de la charrería poblana.

Se plantea entonces en el artículo 12 de la convención del 2003 de la UNESCO, donde se destacan los inventarios como herramientas de identificación del PCI, que cada Estado-nación confeccionará a nivel local el diseño de su metodología de acuerdo con su propia situación y contexto sociocultural a partir de uno o varios inventarios de su patrimonio cultural inmaterial que se presente en su territorio, así pues, de acuerdo con lo planteado, los inventarios se tendrían que actualizar regularmente.

En este sentido se comprende registrar, documentar y difundir el patrimonio inmaterial de las prácticas artesanales, ya que es un medio para valorizar, así como visibilizar a los artesanos, sumando en la sensibilización

de los habitantes de Puebla capital, que asimismo refuerza su sentido de pertenencia.

Por tal razón, se debe dar mayor relevancia a estas acciones desde las instancias académicas, culturales y de la sociedad civil con una adecuada investigación para la documentación etnográfica de los oficios y saberes, ya que es un paso fundamental para la salvaguarda de las prácticas artesanales y expresiones vivas que permitirá desarrollar productos específicos para la divulgación y difusión que sirvan para comunicar la diversidad cultural existente en la ciudad de Puebla. El caso concreto del Catálogo de Oficios Artesanales y Expresiones del PCI permite identificar, analizar y registrar los oficios artesanales y prácticas culturales que aún están vigentes.

Este apartado busca llevar a la reflexión para la aplicación de recomendaciones de oficios artesanales como de expresiones de la cultura popular que están en riesgo o en proceso de desaparecer como es la talabartería, entre otros. Pero en los recuerdos de los lectores estarán aludiendo oficios que se hayan perdido en el camino de la historia, por eso la importancia de la recuperación de la memoria de los habitantes oriundos de la comunidad poblana que son partícipes directos para el rescate de los oficios y expresiones vivas.

En relación con lo mencionado, proponemos considerar como parte de la política cultural a nivel local y estatal el implementar los planes de salvaguarda para apuntalar la continuidad de los bienes culturales “inmateriales” y “materiales” de cada uno de los oficios artesanales y expresiones vivas que residen en cada rincón de los barrios, colonias y juntas auxiliares, para actuar y mejorar las condiciones sociales de transmisión sociocultural y reproducción para hacer posible su coexistencia, a partir de la identificación, durante el registro, de las formas más adecuadas para su salvaguarda. En función a lo enunciado, el fomento, la transmisión de la memoria y participación comunitaria puede facilitar la cohesión social que hará posible su continuidad cultural que se enmarca territorialmente.





Bibliografía

CGLU (2004). Agenda 21 de la Cultura. Ciudades y Gobiernos Locales. Comisión de cultura.

Disponible en línea:

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://intercoonecta.aecid.es/Documentos%20de%20la%20comunidad/AG21.pdf.

García Canclini, Néstor (1999). Los usos sociales del patrimonio cultura. 1999, de Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico Sitio:

web: file:///C:/Users/Usuario/Desktop/nestor%20garcia%20canclini.pdf

Lara Plata, Lucio (2018). Comunidades en movimiento. Aproximaciones a la expresión inmaterial del patrimonio cultural. Secretaría de Cultura del Gobierno del Estado de San Luis Potosí. Pp.9-241.

LEY GENERAL DE CULTURA Y DERECHOS CULTURALES. Nueva ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 19 de junio de 2017.

Disponible en línea:

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGCDC_040521.pdf

Tabarez Herrera, J. René; Carrasco Víctor, Rojas Evelyn (2018). “Una aproximación al escenario de la comunicación del patrimonio cultural como recurso de los destinos turísticos” en Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla. IMACP. Pp. 83-96.

UNESCO (2003). Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

Disponible en línea:

chromeextension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://ich.unesco.org/doc/src/01853-ES.pdf





GESTIÓN ARTESANAL:
REFLEXIONES
DESDE LA MIRADA
ANTROPOLÓGICA



Este apartado tiene como objetivo profundizar en el papel de los artesanos poblanos, así como en los conceptos que se usan y se aplican; es sumamente importante reconocer la diferencia, para el trabajo artesanal, entre los conceptos arte popular y artesanías, en donde radica la herencia cultural, costumbres y cosmovisión que está unido a la base económica de nuestra sociedad.

En este sentido, el artesano queda en el campo intermedio entre lo artesanal y lo artístico, que se inserta al ámbito de la economía creativa a partir del trabajo que desempeña, lo cual se propone en la segunda década del siglo XXI, al abordar el enfoque de gestión artesanal como uno que parte de las economías creativas.

Para la antropóloga Victoria Novelo (2014) en *Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad*, el arte popular en México ha sido un término usado para nombrar a expresiones culturales producidas por un determinado segmento social, pues alude que desde la revolución mexicana de 1910, el arte popular era el tipo de arte producido por las etnias y que tenían una contundente presencia en la vida social. La autora advierte que:

La cultura de masas y la mercantilización de la cultura han agregado otros rasgos al concepto, pero pese al transcurso del tiempo, todavía se sigue viendo y considerando al arte popular por su raíz indígena y campesina. Por arte popular se entiende entonces, una serie de manifestaciones artísticas-culturales traducidas en diferentes lenguajes: danza, música, artesanía, comidas, tradiciones, entre otros. Desde este punto, las artesanías serían los objetos “plásticos” producidos por las comunidades de artesanos. (p 134)

Las artesanías son importantes “para la identidad de un pueblo”, son el medio de expresión popular, son una necesidad inherente de los seres humanos y resultan ser útiles para la vida cotidiana. Victoria Novelos señala que:

En nuestra actualidad, todavía conservamos una idea tradicional y antigua sobre el concepto de artesanía, es decir, que se trata de un trabajo manual, repetitivo, funcional, decorativo, aun cuando artesanos se sobresalen con un trabajo de enorme valor estético y se encuentran insertos en el circuito de las artes. (2014:135)

Es conveniente ahora la importancia de sugerir un plan estratégico que se pueda trazar a través de la gestión artesanal para posicionar el sector artesanal de la ciudad de Puebla a nivel local, nacional e internacional, mediante la salvaguarda del patrimonio cultural de oficios artesanales que han sido relegados o están en el proceso del olvido, además de fortalecer los existentes a partir del reconocimiento de los artesanos. Lo anterior se logrará integrando el catálogo artesanal y la base de datos para su difusión y divulgación con el fin de dar seguimiento a la práctica cultural y mejorar las bases del plan o manual de innovación, diseño y comercialización.

La naturaleza de los productos artesanales que identificamos en la ciudad de Puebla se basa en características distintivas que van desde lo comestible, utilitario, estético, artístico, creativo, decorativo, funcionales, simbólicos, significativos, tradicionales y religiosos, sin perder de vista su vinculación cultural.

Vanessa Freitag (2004) nos dice sobre los diferentes productos artesanales que:

Hay una amplia tipología de artesanías que predominantemente se refiere a su carácter funcional y algunas pocas veces a sus rasgos estéticos: desde joyería con semillas y madera a piedras preciosas y metales; de objetos utilitarios (como trastes y sillas) al vestuario (huipiles, sombreros, rebozos); de objetos ritualísticos a objetos de adorno y decoración; hasta objetos artesanales que son únicos y con una riqueza estética sin precedentes (p.134).

En este tenor, es fundamental impulsar el desarrollo productivo incluyente y sostenible del sector artesanal

poblano, a partir de la preservación de la apropiación del patrimonio cultural que está representado en la memoria de los artesanos y que forma parte sustancial de la identidad y pertenencia sociocultural de la territorialidad en donde radica cada expresión viva del oficio artesanal.

Marta Turok Wallace en su conferencia “El arte popular en México. perspectivas cambiantes”, que presentó en el Seminario de Actualización: Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural, organizado por la Dirección de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura el 26 de junio de 2018, abordó el escenario actual en torno a la artesanía popular, la importancia de la materia prima; la figura del artesano, su entorno ambiental y las prácticas y rituales que distinguen y aportan a esta diversidad cultural del país; profundizó en la presencia de la artesanía mexicana en el mercado comercial, las adaptaciones que han hecho múltiples comunidades para captar la atención de los consumidores actuales y la apropiación que han realizado empresas nacionales e internacionales para su beneficio.

Propone también de manera general una visión artesanal integral y sustentable, donde el medio ambiente, cultura y economía deben estar presentes en el desarrollo de dicha actividad.

Además de que a lo largo del tiempo es al artesano a quien se le vincula dentro de un oficio aprendido desde el seno materno o el que adquiere su conocimiento en talleres y base del surgimiento de una economía creativa, donde el campo del diseño y la artesanía popular convergen para crear productos atractivos a un mercado en el cual el artesano amplía sus posibilidades de sustento. Turok (2018) apunta que:

“No se está logrando que el ser artesano signifique ‘ser alguien en la vida’. No se valora la artesanía, se regatea”.

Por ello es de suma importancia instalar el programa integral de capacitación de innovación y diseño creativo

artesanal, ya que será un espacio de diálogo constante e intercambio de aprendizajes y experiencias de maestros artesanos para ampliar su portafolio de productos que cumplan con las expectativas del mercado artesanal, además de adquirir habilidades y herramientas de gestión artesanal para fortalecerse a partir de sus emprendimientos, con el propósito de formar ecosistemas empresariales artesanales bajo los principios de economía social.

Turok (2018) enfatizó que:

En muchas comunidades se han adaptado al cambio del paradigma de la artesanía popular, hay quienes conservan la carga ritual e identitaria con algunas transformaciones en la diversidad de creaciones de arte popular —plasmadas en objetos, indumentaria e incluso gastronomía— hay también comunidades que han empleado sus habilidades para abrirse a un mercado comercial a partir de objetos ornamentales y decorativos, lo que ha propiciado un campo de creatividad increíble.

Es un hecho que en la ciudad de Puebla se debe valorar el saber artesanal en todas sus dimensiones y, como con esta reflexión, generar acciones que combinen esfuerzos por entender al artesano y todas las complejidades que lo rodean, como su entorno, sus técnicas, sus saberes y sus creencias de manera respetuosa.

En este sentido, la gestión no ve al artesano como la mano de obra que realiza unos productos estandarizados, sino que comprende que cada artesanía es creada por un artífice que plasma en ella toda su cosmología y sus saberes culturales, se reconoce que, al ser hechos a mano, estos objetos son únicos e irrepetibles y su valor radica en todo el contenido simbólico y cultural, y en todo el trabajo que se ha puesto en ellos durante su proceso de creación.

Bibliografía

Freitag, Vanessa (2014). “Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad.” *El Artista*, núm. 11, diciembre. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Pamplona, Colombia, pp. 129-143.

Disponible en línea:

Redalyc. Entre arte y artesanía: elementos para pensar el oficio artesanal en la actualidad

Turok Wallace, Marta (2018). “El arte popular en México. Perspectivas cambiantes”. En Seminario de Actualización “Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural”, organizado por la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas de la Secretaría de Cultura. impartió el martes 26 de junio.

Disponible en:

(10) 4ª sesión del Seminario de Actualización 2018 Patrimonio Cultural Inmaterial y Diversidad Cultural - YouTube.





PA
BI
DUIE
Y DE
TEMP
T
O
P



A
A
M
C
L
L
I
E
L





EL DESARROLLO
COMUNITARIO
COMO DIMENSIÓN
METODOLÓGICA
PARA LA
CONSTRUCCIÓN
SOCIAL DE
TERRITORIOS
CULTURALES DE LOS
OFICIOS
ARTESANALES

***La relación entre cultura y
desarrollo comunitario***

La grave problemática mundial que enfrentan las naciones del mundo en materia de desigualdad social y económica, desempleo, carencia de recursos, violencia, inseguridad, exclusión, migración, fragmentación, salud y educación (entre muchos otros temas más), obliga de manera imprescindible y urgente, a plantear propuestas y acciones concretas, viables y novedosas, que permitan desde lo local, de manera organizada y colaborativa, atender y minimizar complejas realidades no deseables, y alcanzar mejores y adecuados futuros posibles.

En este sentido, la cultura se percibe desde hace varias décadas, como una dimensión esencial para lograr el bienestar de las personas, y aunque se da por entendido que no es la única manera o camino posible, se está consciente de su relevancia para lograrlo y de su función transversal. Es por ello, que organismos internacionales como UNESCO, PNUD y CGLU, insisten y promueven la cultura como un elemento transversal obligado en la ejecución de las políticas públicas. Sin embargo, esta no es una tarea sencilla por diversas razones, entre las que se pueden mencionar las siguientes.

Como resultado de un pensamiento que data de la sociedad europea del siglo XVIII, variados y amplios sectores de la población, asocian la cultura con el gusto, disfrute y conocimiento de las bellas artes, por lo que una persona tiene “cultura” cuando conoce sobre pintura, música, escultura, teatro y literatura, además de historia universal. De este hecho se desprende la idea actual de que existen personas “sin cultura”, y por ello hay que “llevarles cultura” (espectáculos artísticos), para que sean “mejores hombres y mujeres”.

Otra forma de pensar, establece que las tradiciones, costumbres y el folclore popular, representan la cultura de los pueblos indígenas y grupos subalternos urbanos, por lo que la “puesta en marcha de proyectos culturales”, implica la realización de acciones para “pre-



servar estas expresiones culturales”. Este pensamiento está asociado también a la idea de que dichos grupos étnicos son “pobres” precisamente por su forma cultural de vida.

Además, existe la idea generalizada de que las instancias de gobierno son las únicas responsables y encargadas de promover proyectos culturales, idea que por sí misma genera una separación amplia de colaboración entre la sociedad y el sector público.

Es así, que al pensar que la cultura es algo intrínseco a los seres humanos y, por lo tanto, todas las personas, comunidades y sociedades en el mundo la poseen, es incorrecto e inadecuado concebir la cultura como un signo



pacial y temporalmente. En suma, la cultura constituye identidad colectiva y pertenencia social, así como las formas y condiciones para mantener el estado de vida que como comunidad se desea.

Considerar la cultura como eje transversal, dimensión esencial y como enfoque integral para promover el desarrollo comunitario, implica en un segundo momento de conocimiento objetivo, el preguntarse por la manera o estrategia para lograrlo. Y es aquí, precisamente, en donde se concibe la gestión cultural comunitaria, como el camino a seguir para transformar condiciones de vida, redefinir nuevos significados y espacios simbólicos, así como el construir procesos colectivos de nuevas realidades.

Acerca de la gestión cultural

La gestión cultural representa una labor en la comunidad trabajando con colectivos, en la que, a partir de intereses afines, las personas participan en un proyecto cultural común, estableciendo una dinámica horizontal de trabajo entre iguales, sustentada en el diálogo, la interculturalidad, la confianza, comprensión y respeto hacia el otro y los demás.

En este sentido, es importante señalar que a diferencia de la manera como tradicionalmente se conciben y perciben las tareas de gestión y puesta en marcha de proyectos de otra índole (particularmente los promovidos por los programas públicos de beneficio social), los proyectos culturales enmarcados en la gestión cultural comunitaria, se distinguen por ser procesos comunes, sostenibles y graduales, afectivos, emotivos y significativos. Estos se establecen entre distintos sujetos sociales, con la intención de transformar un problema, carencia o situación sociocultural determinada de su comunidad, a partir de necesidades y características específicas.

de inferioridad, retraso, precariedad o un obstáculo para lograr el bienestar individual y comunitario.

Por el contrario, la cultura –cualquiera que esta sea-, representa valores positivos, saberes acumulados, tradiciones, percepciones, cohesión social, solidaridad, formas de organización, relación, expresión, comunicación, crecimiento personal, autoestima, espiritualidad, poder y conocimiento.

La cultura no es sólo un conjunto de manifestaciones artísticas o folklóricas, es el despliegue de prácticas y expresiones de los grupos humanos, de las comunidades. Son procesos y formas de relacionarse permanentemente, que se producen y reproducen es-

La intención básica de este tipo de proyectos culturales, a través de la fórmula gestor-proyecto-comunidad, es el modificar aspectos y necesidades significativas de la sociedad, mediante la participación activa de mujeres y hombres que buscan encontrar maneras para que las cosas vayan mejor y trazar nuevos caminos para que esas realidades se hagan posibles. De esta manera, el desarrollo cultural comunitario se presenta como un camino constitutivo y constituyente para levantar nuevos escenarios, equilibrados, equitativos y democráticos, entre distintos actores socioculturales y, para intercambiar la palabra y el conocimiento a través del diálogo como construcción.

Es pertinente mencionar al respecto, que los proyectos culturales implican un trabajo participativo en conjunto -entre gestores y colectivos- para diagnosticar, diseñar, elaborar, instrumentar, procesar, organizar, sistematizar, evaluar y replantear acciones que permitan el

logro del objetivo final planteado.

Desde la gestión cultural comunitaria, el gestor cultural facilita la construcción de circuitos que buscan el ejercicio de la libertad cultural y de los derechos culturales, mediante un proceso flexible que requiere de una aguda capacidad descriptiva, conceptual y analítica, que posteriormente migrará a la puesta en marcha de acciones caracterizadas por la creatividad, innovación, diversidad, originalidad y ética.

Sobre lo anterior, es necesario destacar que difícilmente esto puede lograrse única y exclusivamente con la realización de eventos artísticos o de “talleres culturales”, que no logran por sí mismos, generar tiempos y espacios para la práctica de los derechos culturales, ni permiten el acceso de las personas a su propia cultura y a su propio reconocimiento e identidad, al ser observadores pasivos que no construyen un territorio de articulación cultural. Los eventos o talleres no deben ser el objetivo





principal, sino un mecanismo o instrumento a través del cual construir espacios culturales de pensamiento crítico, deliberación ética y trabajo colaborativo.

Pero, sobre todo, la gestión cultural parte de observar, conocer, analizar y entender, las realidades presentes en las comunidades y sociedades, y las manifestaciones tangibles e intangibles de sus memorias e identidades. Si no se conoce a la comunidad, si no hay una apropiación comunitaria encaminada a la autogestión, no se hace gestión cultural.

Debe concebirse también, como opciones de participación propositiva y decisión autónoma en la vida pública, sustentada en una praxis colectiva que permita tejer comunidad y constituir un nosotros. Como la generación de lugares de encuentro y reencuentro para la escucha mutua, respetuosa y comprometida entre iguales. Como el trabajo colectivo participativo, con sentido, rumbo, equidad, voluntad y organización con la comu-

nidad. Como la configuración de lo simbólico y su manifestación como expresión y creatividad, fuertemente ligadas a la identidad y la memoria. Como la imaginación y práctica de proyectos culturales comunitarios que integran procesos participativos, adecuados, sistemáticos, dialógicos, solidarios y transformadores, para incidir en el mejoramiento de las condiciones y calidad de vida de las personas y, finalmente, como la generación de individuos en colectivo y en comunidad, actores y protagonistas de sus propias historias de vida.

La dimensión metodológica

El punto de partida para la realización de proyectos culturales en el marco de la gestión cultural comunitaria, se da a partir del diagnóstico, conocimiento y entendimiento de la manera como se desenvuelve la vida cotidiana de las comunidades en un contexto espacial y temporal específico. Para ello, se señalan aspectos tanto



positivos como negativos de las mismas, se detectan y definen problemas, carencias, necesidades o aspectos en particular que se desee modificar en beneficio de las personas que participan en el proyecto. Por lo anterior, es que se propone abordar la cultura comunitaria a partir de seis temas secuenciales: sociedad y cultura (territorio cultural), identidad, memoria y lugares de memoria, herencia cultural, patrimonio cultural y turismo cultural.

El principio de todo invariablemente se da en el conocimiento y entendimiento de las características particulares que definen la sociedad y la cultura de una comunidad o de un colectivo en particular. Lo que se busca es conocer precisamente la estructura social, formas de organización, características ambientales, territoriales, historia, población, instituciones, expresiones de vida cotidiana, cosmovisión, lo que es común a muchos o a todos, y lo que es peculiar de un lugar, de un momento y de la población que integra dicho grupo social.

Para lograr esto, se requiere tener claro el territorio físico, social y cultural en el que vive, se ubica, desenvuelve e interrelaciona la población integrante de colectividades que conforman comunidades y sociedades. Esto implica, conocer, entender y delimitar territorios culturales -locales y regionales-, a través de sus fronteras, cruces o centros de poder o de poblamiento jerárquicamente relacionados entre sí, y las articulaciones o líneas de influencia, control, aproximamiento o distanciamiento entre unos y otros, lo que en otras palabras hace alusión a las mallas, nudos y redes del territorio.

Una vez que se tiene un conocimiento cercano de las características socioculturales de la comunidad o colectivo de interés, se migra al segundo nivel de entendimiento, el cual se refiere a la construcción de conciencia de comunidad o sentido de pertenencia grupal, es decir, de identidad. Es a través de ésta que las personas definen aquello que los hace similares entre ellos mismos y dife-

rentes a otros sujetos (y de su entorno social), mediante la auto-asignación de un conjunto de atributos culturales valorizados y relativamente estables en el tiempo.

El tercer estrato, es aquel en el que la comunidad rememora su pasado a partir de la memoria y los lugares de memoria, generando un conjunto de prácticas de recordar o traer al presente hechos remotos, a partir de circunstancias actuales, con la finalidad de reivindicar (consciente o inconscientemente) su identidad como grupo social. La memoria y los lugares de memoria nos hablan del pasado y también del presente. De lo que sucedió poco o mucho tiempo atrás, y de la manera en que ese lugar, recuerdo o suceso, se concibe, interpreta y vive en la época actual.

El cuarto nivel se refiere al de la herencia cultural, en el que, mediante las creencias, saberes, expresiones artísticas, normas y valores, prácticas sociales, tradiciones y costumbres, lugares, objetos y demás expresiones destacadas de la cultura –como son las artesanías-, las sociedades integran un legado cultural para ser conservado y transmitido a las generaciones venideras. La herencia cultural está ligada a la memoria colectiva, a la construcción de la identidad de un grupo o de una sociedad. Por mucho, es posible considerar este nivel como aquel que representa realmente al patrimonio cultural de un pueblo.

En el quinto nivel se ubica el llamado patrimonio cultural, el cual mediante un proceso de patrimonialización, responde a una “demanda social de memoria” fuera de la comunidad de origen, a partir de la cual se busca crear o mantener una identidad colectiva regional y nacional, a través de la institucionalización -por parte del estado y la academia-, del pasado en el presente. Hay que resaltar al respecto, que la herencia cultural y el patrimonio cultural están estrechamente ligados, sin embargo, una diferencia sustancial entre ambos, es el grado

de valoración social y cultural por parte de la población.

El último aspecto a considerar dentro de la estructura del entendimiento social y cultural de una comunidad, es el llamado “turismo cultural”, con el cual se resaltan los aspectos culturales que ofrece una determinada localidad y cuyos aspectos relevantes son apreciados y disfrutados, particularmente por personas ajenas a la comunidad de referencia.

La puesta en valor de los oficios artesanales

Una idea que define de manera muy certera, el verdadero significado de las prácticas artesanales y del conjunto de saberes que congrega, se entiende al decir que las artesanías son vida en sí mismas, porque representan las manifestaciones culturales que son reconocidas por una comunidad o grupo como propias; muestran y expresan abiertamente maneras de hacer, de pensar, sentir y de mostrar su cultura. Se sustentan en la autenticidad y representatividad, en el valor artístico, la vitalidad, diversidad y el arraigo en la tradición, mientras congregan su sentido de identidad y lo proyectan hacia otras culturas, en un tiempo presente y futuro.

Son los artesanos como portadores de cultura (hombres y mujeres reconocidos como Tesoros Vivientes), quienes crean, mantienen viva y renuevan el patrimonio cultural intangible de sus comunidades, transmitiendo sus enseñanzas y habilidades a sus discípulos, procurando y evitando con ello que se olviden.

Porque el patrimonio cultural es el orgullo de los países, de los pueblos. Es lo que conecta a la gente con el pasado, el presente y el futuro, puesto que implica resignificar el presente, vivir aquello que pervive como herencia, como un legado cultural antiguo para mantenerlo vivo, adaptándolo a las prácticas de lo que se quiere hoy. El patrimonio cultural intangible procura y refuerza la identidad de los pueblos, porque se reconoce en él, el

legado cultural y recuerda la riqueza de la cultura a la que se pertenece.

En este sentido, es a partir de los procesos de salvaguardia, que se generan mecanismos para que los propios practicantes mantengan su patrimonio vivo. Es una manera de apreciar el valor de los tesoros culturales que practican las personas; de valorarlo, conservarlo, cambiarlo para ponerlo al día y de hacerlo relevante para las nuevas generaciones. La salvaguardia del patrimonio cultural artesanal, implica difundir la herencia cultural y crear nuevas formas culturales.

A través de la salvaguardia, se agrega un valor excepcional a lo que se pretende considerar dentro del mundo artesanal como bien patrimonial, destacándolo como una muestra sociocultural sobresaliente de un tiempo y espacio en particular de la cultura en cuestión. Es así, que las nociones de patrimonialización y de puesta en valor deben considerarse como equivalentes, no así la de patrimonio y cultura puesto que no son sinónimos. Esta idea se explica al decir que todo patrimonio es cultura, pero no toda la cultura debe ser considerada patrimonio. O, en otras palabras, toda artesanía es cultura, pero no todas las artesanías son patrimonio.

De la puesta en valor se desprende el reconocimiento de que, a partir de este hecho, la valorización que se agrega para patrimonializar las artesanías -sustentada en una construcción social, histórica y contextualmente ubicada-, se cimienta en los valores que las personas consideran válidos para seleccionar y categorizar lo que es y no es patrimonio. Dichos valores son de diversa índole (históricos, estéticos, cognitivos, emocionales, económicos, etc.), y cambian de un lugar a otro, así como de una época a otra.

Ahora bien, la patrimonialización de una pieza y/o práctica artesanal, para ser reconocida, protegida y conservada, debe generarse desde espacios socia-

les y por actores que tienen la capacidad, el poder, la legalidad y la legitimidad social para hacerlo. De no hacerse así, se corre el riesgo de ser motivo de conflicto y de ponerse en cuestión, reformularse, negociarse y hasta invalidarse por quienes no estén de acuerdo. En este sentido, se debe señalar también que desde la mirada del poder de quienes patrimonializan, esta acción se presenta como un hecho incuestionable, presentando al patrimonio como algo dado, que existe de por sí, dejando con ello de fuera, procesos de selección y de valoración necesarios para que una artesanía adquiriera la categoría de ser patrimonio.

Los saberes tradicionales expresados a través del patrimonio cultural inmaterial, poseen una función social, y como tal, representan un papel de suma importancia para la constitución y el fortalecimiento del tejido social de las comunidades de las que forman parte y a la cual contribuyen a dar sentido. Son muestra de vitalidad, creatividad y diversidad cultural, y de igual manera, integran los sentimientos de identidad y proyección al futuro propias de un colectivo, ante un contexto social, cultural, político y económico diverso que día a día ejerce una fuerte presión para modificar y deslegitimar los valores tradiciones y elementos culturales núcleo de las comunidades. Los saberes de la cultura popular se transmiten de generación en generación; evolucionan en respuesta a su entorno y contribuyen a infundir un sentimiento de identidad y continuidad, creando un vínculo entre el pasado y el futuro a través del presente.

Un aspecto relevante por considerar, es la importancia de la gestión del patrimonio cultural intangible artesanal, por parte de la propia comunidad portadora, ya que es a través de este proceso, que las expresiones culturales crean y forjan lazos comunitarios, así como redes sociales de intercambio de saberes y productos. Representan



una ventana que permite valorar diferentes formas de ver e interactuar en el mundo, como alternativas para acceder a modos de vida más sostenibles y a mitigar los efectos negativos de los procesos de globalización. En este sentido, la autogestión del patrimonio cultural inmaterial juega un papel protagónico en la vida social de las comunidades al ser fuente de desarrollo local, diálogo, resiliencia, respeto mutuo, trabajo colaborativo, desarrollo sostenible y derechos humanos.

Porque a diferencia de otras vertientes del patrimonio, en el patrimonio cultural inmaterial, el principal actor son las comunidades que se le vinculan, las que lo “portan”, las que poseen su esencia y las que han sido responsables de su transmisión de generación en generación.

En la gestión del patrimonio cultural se encuentran en esencia dos actores. Por un lado, las comunidades como el sujeto más importante y a partir del cual se construye y vive dicho patrimonio, y por otro, las instituciones como los organismos que dictan la manera como se percibe conceptualmente el patrimonio y regulan los mecanismos administrativos y legales para su denominación. Este último proceso se ha ido modificando a lo largo del tiempo, en concordancia como históricamente se ha concebido el patrimonio cultural inmaterial. En este sentido, es importante para los gestores culturales y promotores de salvaguardia del patrimonio cultural artesanal, entender las relaciones y dinámicas que regulan los procesos para poder establecer un papel adecuado como promotores e intermediarios.

Ahora bien, las razones por las cuales los artesanos consideran la relevancia de su oficio y el resultado de su trabajo, como una muestra destacable de su propia cultura, tiene que ver con las siguientes razones:

- Porque implica un intercambio de saberes tradicionales que se han venido transmitiendo desde varios siglos atrás de generación en generación, a partir de los propios portadores.
- Representa un sentido de orgullo comunitario y de identidad local.
- Para su realización se requiere del aprendizaje de un oficio artesanal especializado.
- Es una muestra representativa de la cosmovisión y prácticas culturales de diversos pueblos existentes en muy diversas regiones.
- Posee elementos particulares y generalizados que hacen referencia a prácticas culturales específicas.
- Implica vitalidad, creatividad y diversidad cultural.





- Posee una función social.
- Mantiene una función histórica y sociocultural representativa de pueblos específicos.
- Es una expresión cultural reconocida como propia por las comunidades, la cual representa maneras de hacer, pensar y sentir su propia cultura.
- Su elaboración implica autenticidad, representatividad, valor artístico, vitalidad y arraigo en la tradición.

En relación a los procesos participativos en torno al patrimonio cultural artesanal, se debe destacar la necesidad de promover una participación lo más amplia posible de las comunidades, los grupos y las personas que crean, mantienen y transmiten ese patrimonio, así como de asociarlos activamente a la gestión del mismo.

También se requiere asumir una posición reflexiva en la relación con el grupo social con el que se pretende trabajar, puesto que al igual que uno mismo como gestor del PCI, las comunidades se encuentran inmersas en posiciones ideológicas con lógicas propias, intereses y necesidades laborales, lo que puede entenderse como un estado de reflexividad propia.

Se debe permitir y propiciar también, que los artesanos, los grupos colectivos y las personas interesadas en la gestión cultural, se expresen sin imponer consignas o pautas; aceptar que los intereses institucionales no siempre coincidirán con los de ellos, y, sobre todo, que ellos son los que orientarán y decidirán si desean trabajar sobre su patrimonio. Qué manifestación/es, cómo y con quienes, es una buena manera de lograr un trato de igual a igual y una participación “plena”. Esto se puede lograr a través de la acción del trabajo comunitario, sustentado en la cohesión de grupo, aspirando a lograr un proceso participativo amplio, que permita el juego de intersubjetividades, incluyendo activamente múltiples intelectualidades.

Finalmente, hay que señalar que, en el marco de acción de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003 de la UNESCO, el punto de partida de su deber ser y objetivos de su existencia, son las comunidades portadoras, y en este sentido, el “consentimiento libre, previo e informado”, representa una muestra fundamental del papel que tienen las comunidades en cualquier acción relativa a su patrimonio cultural intangible.

Porque “libre” significa que no se ejerció presión alguna sobre los representantes de la comunidad en el proceso de adopción de una decisión;



“previo”, que se informó a las comunidades interesadas, con suficiente antelación y que estas tuvieron el tiempo necesario para proceder a consultas y deliberaciones internas, e “informado”, que las comunidades conocieron todos los datos pertinentes sobre lo que se prevé hacer, incluyendo aclaraciones sobre los probables beneficios y/o las posibles consecuencias negativas.

Referencias

Bonfil Batalla, Guillermo (s/f). Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural. Recuperado de: <https://es.scribd.com/doc/313325506/Bonfil-Batalla-G-Lo-propio-y-lo-ajeno-Una-aproximacion-al-problema-del-control-cultural-pdf>

Barrios Nogueira, Andrea y Ángel Patricio Chaves Zaldumbide (2014). Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo. México: CONACULTA.

Covarrubias, Gerardo (2021). Metodología participativa del trabajo comunitario. Diplomado a distancia en Desarrollo Cultural Comunitario. UAQ, junio-noviembre.

Chaves Zaldumbide, Ángel Patricio (2020). Planeación de proyectos de intervención sociocultural. Curso virtual. Secretaría de Cultura, septiembre-diciembre.

Herskovits, Melville J. (1987). El hombre y sus obras. México, Fondo de Cultura Económica.

Geertz, Clifford (2005). Conceptos de cultura. La interpretación de las culturas. Barcelona: Editorial Gedisa.

Giménez Montiel, Gilberto (2000). Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural. Globalización y regiones en México, Rosales R. (coord.). México: UNAM-Porra.

-----, (2016). La concepción simbólica de la cultura. Estudios sobre la cultura y las identidades sociales. México: Gilberto Giménez / Secretaría de Cultura / ITESO

/ Universidad de Guadalajara / Universidad Iberoamericana / Universidad Veracruzana.

Kottak, Conrad Phillip (2002). Antropología cultural. México: McGraw Hill.

López Borbón, Liliana (2022). Geografías en la gestión de lo cultural. Curso virtual. Febrero.

-----, (2021a). Laboratorio de proyectos culturales. Diplomado a distancia en Desarrollo Cultural Comunitario. UAQ, junio-noviembre.

-----, (2021b). Gestión cultural y arquitectura de la participación en tiempos de crisis. Revista Académica Estesis, 10, pp. 62-69. Recuperado de: Gestión Cultural y Arquitectura de la Participación en Tiempos de Crisis / Revista Académica Estesis (revistaestesis.edu.co).

-----, (2016). Prólogo. Proyectos culturales: sus configuraciones y desafíos para el cambio social. José Antonio Mac Gregor (coord.). México: Secretaría de Cultura.

-----, (2015). La gestión cultural como construcción de ciudadanía. México, D.F. Recuperado de: López. La gestión cultural como construcción de ciudadanía. Pdf.

Mac Gregor C., José Antonio (2021). La gestión cultural para el desarrollo comunitario. Inédito.

-----, (2014). Prólogo, en: Transformar la realidad social desde la cultura: planeación de proyectos culturales para el desarrollo. Barrios Nogueira, Andrea y Ángel Patricio Chaves Zaldumbide. México: CONACULTA.

Thierry Palafox, Frederick (2021). Nociones sobre cultura y patrimonio cultural. Un camino de análisis por construir. Inédito.

Topete Hilario y Cristina Amezcua (Coords) (2013). Experiencias de salvaguardia del PCI, México: UNAM.

UNESCO-CRESPIAL (2020) Módulo 2. Políticas públicas para la gestión y salvaguardia del PCI, texto base para participante, fascículo 3. Pdf.


UNESCO-CRESPIAL (2020) Módulo 3. La participación comunitaria en el marco de la salvaguardia del PCI, texto base para el participante, fascículo 4, Pdf.

UNESCO-CRESPIAL (s/f). Participación comunitaria para la salvaguardia del PCI. Lineamientos orientadores para los estados. Pdf.

UNESCO/UNFPA/PNUD (2016). Diálogos Post-2015 sobre Cultura y Desarrollo. México.







INVENTARIO DE
PIEZAS ARTESANALES
DE LA CIUDAD DE
PUEBLA EN EL
SIGLO XXI

Pan artesanal



EMPANADAS DE CREMA

Ingredientes: Crema a base de leche, masa de hojaldre y huevo.

Descripción: Unida por sus puntas en con un poco de huevo, la masa de hojaldre rellena de crema pastelera forma una de las piezas de pan más consumida por los poblanos, la empanada de crema, que se consume recién salida del horno en su forma simple o cubierta con una ligera capa de azúcar.



CONCHAS

Ingredientes: Masa de bizcocho, pasta de concha sabor vainilla, nuez y chocolate.

Descripción: La concha es el pan tradicional más famoso de México, y lo es también en los barrios de la ciudad de Puebla, donde personas de todas las edades están siempre a la espera de que este salga del horno para disfrutarlo en cada uno de sus sabores.



OREJAS

Ingredientes: Masa de hojaldre, huevo y azúcar.

Descripción: Hechas a base de masa de hojaldre, las "orejas" son el pan ideal para disfrutar con un rico café o chocolate caliente para el desayuno o en una fría tarde lluviosa.

MUEGANOS

Ingredientes: Harina, manteca vegetal, sal, azúcar, bicarbonato y piloncillo.

Elaboración: El proceso consiste en elaborar la masa con el harina, la manteca vegetal, una pizca de sal, bicarbonato y azúcar, una vez que la masa es homogénea, se hacen tres delgados rollos que se unen para posteriormente ser cortados en las figuras tan particulares de este muégano poblano, posteriormente se hornean y se dejan enfriar durante 30 minutos para terminar siendo bañados en el piloncillo previamente disuelto en agua, una vez que esta cobertura se ha enfriado, están listos para disfrutar.

Descripción: Los muéganos son un dulce típico de la ciudad de Puebla, que se caracterizan por su sencillez e inigualable sabor, perfecto para acompañar un café por la tarde o para endulzar los paladares de la familia, siendo un dulce que remite a los poblanos a su infancia en los barrios de esta hermosa ciudad.



TORTITAS DE SANTA CLARA

Ingredientes: Para la galleta: Harina, dos grasas (manteca vegetal y mantequilla).

Para el dulce de pepita de calabaza: Leche, azúcar y pepita molida.

Proceso: Este proceso de elaboración es de tres días. Se hace la pasta, se moldea y se hornea. Una vez hecho ese procedimiento se deja de reposar doce horas y al siguiente día ya se puede rellenar la galleta con el dulce de pepita de calabaza, el cual se realiza mezclando los ingredientes señalados para éste (Cerecedo & Barragán, 2018)¹

Descripción: La tortita de Santa Clara se caracteriza por su perfecta consistencia de galleta y su dulce y suave centro que la vuelve uno de los dulces más conocidos de la ciudad





COCADAS DE LECHE QUEMADA

Ingredientes: Coco rallado, azúcar, agua y jugo de fruta (naranja y piña).

Elaboración: Se hace una pasta con la ralladura de coco fresco, azúcar y poca agua. En este proceso va soltando aceite que va a hidratar el dulce, el cual se dejará reposar para que absorba lo más posible de aceite, posteriormente se agrega el jugo de fruta (naranja y piña) y leche. Una vez que absorbe todo el jugo, se le dan unas leves palmadas para retirar el exceso de jugo y por último se deja reposar (Cerecedo & Barragán, 2018).¹

Descripción: Una de las golosinas por excelencia para los poblanos que gustan de los dulces hechos a base de frutas, con un delicioso sabor a coco y una suave consistencia cremosa.



BORRACHITOS

Ingredientes: Agua, azúcar, saborizante (fresa, naranja y limón), ron y colorante vegetal.

Proceso: Se pone a calentar el agua, azúcar y la fécula. Se deja enfriar un poco y al estar tibio se agrega el ron. Cuando está un poco más frío, pero aún sin cuajar, se agrega el azúcar y el saborizante líquido que se prefiere, vertiéndolo gota a gota y revolviendo continuamente. Por último se separa en una mesa, se tiende una capa de azúcar y se pasa cada cuadrito por encima para bañarlo de (Cerecedo & Barragán, 2018).¹

Descripción: El borrachito es el dulce poblano más atrevido, con una delgada cobertura de azúcar y llamativos colores es divertido a la vista, pero esconde en su centro un muy bien balanceado sabor a licor que hace que quieras comer más de uno.



CAMOTES

Ingredientes: Camote, azúcar, agua y zumo de fruta.

Proceso: Hay varios tipos de camotes; morado, amarillo, blanco y rojo. El camote se pone a hervir para que después se pele y se machaque, este procedimiento debe ser rápido para que no se oxide. Después se pone aclarar, esto es la combinación de azúcar y agua, la cual dará una mezcla pegajosa para untarlo en la masa del camote y añadir el zumo de la fruta. Se saca a reposar al sol para finalizar con el moldeado de la figura del camote (Cerecedo & Barragán, 2018).¹

Descripción: El camote es el dulce de los poblanos, el más querido y el que nos representa a nivel nacional, con un sabor dulce y una consistencia tersa, es "El dulce típico de Puebla"

La dulcería poblana es un componente de nuestra identidad, en la antigüedad los pueblos prehispánicos no disponían de la caña de azúcar, pero con la miel de avispa, la tuna, caña de maíz y el aguamiel de maguey, endulzaron los atoles, tamales, pinoles, alegrías y cacao, y este refinamiento asombró a los cronistas y misioneros y a muchos en la actualidad.

Se puede señalar, que la caña de azúcar y la leche de vaca fueron introducidas a México durante el Virreinato, estos ingredientes modificaron muchas de las recetas autóctonas y definieron un cambio radical en este oficio. Con el azúcar, las mieles, la leche y los frutos del país, la pitahaya, el tejocote, el capulín, manzanas, duraznos y peras, comenzó a formarse la geografía del dulce regional, abriéndose a horizontes más amplios como la confitería, repostería y pastelería.

En las casas poblanas y conventos femeninos, surgieron dulces exquisitos de fantásticos nombres como suspiros de monja, almendrados de azúcar. Estos dulces y confituras de acento hispano, rápidamente sufrieron mutaciones al pasar de mano en mano, aplicándose el gusto nativo por el color, las formas y el adorno.

Dichos dulces tenían que tener un sitio donde poder adquirirse y en la ciudad de Puebla en la Calle de la Portería de Santa Clara -6 Oriente 200- y la Calle de Santa Clara -6 Oriente 400, estaba el espacio urbano donde se establecieron los comercios de dulces. Así pues, es en el siglo XX cuando en estas calles se agrupan varias dulcerías, para el año de 1925 ya existían siete dulcerías, lo que definió el perfil de la calle como la de las dulcerías y camoterías.

Cardinalmente, era el lugar idóneo por la conveniencia económica y comercial al encontrarse cerca del mercado La Victoria, el Parián y el convento de Santa Clara. Ahora, las dulcerías por razones prácticas, ofrecen dulces para todos los bolsillos, por lo que jamoncillos, dulce de leche, macarrones, picones, frutitas de almendra, tortitas de Santa Clara, cocadas y gallinitas de pepita, han llegado a todos los paladares, siendo los camotes en su cajita de cartón, los que más fama le han dado a Puebla.

Así, los dulces, no solamente constituyen exquisitos, sino también, son parte importante de ese mosaico fascinante que es la “gastronomía poblana”, misma que debe preservarse y fomentarse como una gran tradición ligada a nuestra memoria.

REFERENCIAS

- Cerecedo-Rojas S. E. , & Barragán Sánchez H. Y. (2018). Catálogo de dulces poblanos para la promoción y conservación del patrimonio gastronómico. En *Intérpretes del Patrimonio Cultural de la ciudad de Puebla* (pp. 135–152). Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla.



FLORERO



TETERA



TAZAS

PIEZAS UTILITARIAS

Materiales: Barro.

Técnica: Torneado

Procedimiento: Después de hacer una cuidadosa selección de tierra de barro, se mezcla con agua y se somete a un minucioso proceso de limpieza a base de sedimentación, para terminar aplicando en el material la técnica del pisado, que consiste en presionar con los pies descalzos la masa hasta eliminar las burbujas de aire, el barro resultante se amasa en un sobador y por último llega al torno, donde el alfarero le da la forma deseada para ingresar finalmente al horno.

Descripción: Las piezas de alfarería son, para algunas artesanías como la talavera solo la mitad del camino, pero en este punto se abre también un mundo de posibilidades, ya que los resultados del increíble proceso creativo de los alfareros no se queda en lo ornamental, sino que son creaciones principalmente funcionales, como el claro propósito que le dió origen a este



FALDA DE MARIPOSAS

Materiales: Tela de Castor con diseño de mariposas, hilo de algodón, chaquira y lentejuela de diversos colores.

Técnica: Bordado en chaquira y lentejuela.

Descripción: Esta pieza contiene el diseño actual y el ahora más popular de los impresos en la tela de castor, así como el bordado de cenefa más representativo de las faldas de china poblana, que son las mariposas con cactus floridos.



FALDA DE FLOR DE LIS

Materiales: Tela de Castor con diseño de flor de lis, hilo de algodón, chaquira y lentejuela dorada.

Técnica: Bordado en Chaquira y lentejuela.

Descripción: Esta pieza contiene uno de los diseños más antiguos en tela de castor y que ya no existe en la actualidad, con un bordado en un único color, el dorado. Esta pieza destaca por su elegancia y diseño fino en el borde de la falda, con una terminación en tela color verde olivo que resalta el hermoso brillo del bordado en lentejuela.



ENAGUA DE ROSAS

Materiales: Tela de algodón blanca, pasa listón rojo e hilo de algodón blanco, rojo y verde.

Técnica: Crochet (Tejido con gancho).

Descripción: Esta pieza, que es la que se ocupa de fondo al portar la falda de china poblana, está compuesta de dos olanes de tela con un último olán de tejido en crochet acompañado de un bordado en hilo de rosas rojas, que contienen el más fino trabajo de bordado en su diminuto tamaño, el cual resalta la pieza como una auténtica obra de arte.



Cartonería



LOLITA

Materiales: Papel periodico, cartón y/o papel kraft.

Engrudo (harina, agua y cocimiento)

Pinturas acrílicas a base de agua y para finalizar barniz.

Técnica: Moldeado en papel.

Descripción: La pieza de la “Lolita” actualmente es uno de los tres objetos de uso ornamental que tiene una importante relevancia para el Jueves de Corpus Christi, la cual es una festividad católica destinada a la Eucaristía y tiene la finalidad de proclamar la fe de los creyentes católicos que se celebra el jueves posterior a la solemnidad de la Santísima Trinidad.

En la memoria de los poblanos reside la práctica cultural religiosa, donde se enmarca como tradición que el jueves de Corpus Christi se celebra 60 días después del Domingo de Pascua, se recuerda a partir del mapa imaginario de los habitantes, que las iglesias y calles que rodean el Teatro Principal y la Plazuela del Parián, se festeja la celebración popular que incluye a “Los Panzones de Corpus” las “mulas” y las “Muñecas de Cartón”, que significan la picardía y la burla que hacían los trabajadores de las haciendas a sus patrones.



MONJA



CATRINA

PIEZAS DE JUGUETERÍA Y ORNAMENTALES

Materiales: Papel periodico, cartón y/o papel kraft.

Engrudo (harina, agua y cocimiento)

Pinturas acrílicas a base de agua y para finalizar barniz.

Técnica: Moldeado en papel.

Descripción: El oficio de la cartonería se incorpora con fuerza a principios del siglo XX, y es concebido como un arte popular, que consiste en la elaboración de objetos a partir del modelado de papel periódico, cartón y otros; Cabe mencionar, que existen diferentes tipos de piezas que surgen a partir de este oficio y que se reconocen como parte de la artesanía poblana, encontramos desde las piñatas hasta las mojigangas, calaveras, catrinas, lolitas, mulas y panzones.

MÁSCARA DE HUEHUES

Materiales: Madera de cedro y pinturas de óleo.

Técnica: Talla en madera.

Descripción: La máscara de huehue es uno de los objetos más importantes y significativos que usan los portadores de tradición de forma satírica durante el carnaval en los barrios y colonias de la ciudad de Puebla. En las narrativas de los carnavaleros, representa los rasgos de los españoles que se asentaron en el altiplano central de la Nueva España, aluden a que en la época de la colonia bailaban en fiestas realizadas popularmente en plazas públicas.

En este caso en especial, el artesano Luis Reyes nos comparte desde su experiencia, el procedimiento de la talla de máscaras, como la selección de maderas, colores y el uso de herramientas. Es importante entender este oficio, para propiciar el interés en las presentes generaciones en estas expresiones y el trabajo tan arduo que conlleva.



MÁSCARA DE DIABLO

Materiales: Madera de cedro y pinturas de óleo.

Técnica: Talla en madera.

Descripción: El personaje del diablo dentro del carnaval de la ciudad de Puebla sólo nace al portar la máscara, éste representa el mal, el desorden y el desenfreno previo a la cuaresma. Respecto a la indumentaria del diablo, existen dos tipos: la tradicional, que consta de un traje rojo, tenis, calcetas rojas, máscaras hechas de piel de animal (conejo o chivo con ornamento de toro); La segunda son los "catrines diablos" que visten "elegantes", con caretas de madera diseñadas al gusto del portador de tradición. Durante la celebración los diablos contagian la alegría del carnaval, jueguetean, se burlan y chiflan, interactuando en todo momento con los danzantes y los espectadores.



Decoración en cerámica



ALCANCÍA DE CERDITO

Materiales: . Pieza de loza blanca y pigmento color azul cobalto, negro y canela.

Técnica: Diseño a mano alzada.

Descripción: Estos bellos cerditos son solo una muestra de los cientos de piezas donde se aplica la decoración, en este caso en un objeto funcional como lo son las alcancías, que son artesanías muy queridas y valoradas, especialmente por los niños de las familias poblanas.



PLATO 30

Materiales: Pieza de loza blanca y pigmento color azul cobalto.

Técnica: Decoración a mano alzada.

Descripción: Este hermoso plato cuadrado es una de las variantes del plato tradicional que se elabora y decora con el pigmento azul cobalto, con bellas figuras del plumado que adornan su contorno y con una centro adornado por una bella flor, que cabe mencionar, es uno de los elementos más populares en las artesanías decoradas de nuestro país.



PLATO 25

Materiales: Pieza de loza blanca y pigmento color azul cobalto.

Técnica: Decoración a mano alzada.

Descripción: Esta pieza adquiere su nombre por su medida de 25 cm. de diámetro, y está realizada con un diseño original resaltado en el famoso azul cobalto que es el color más representativo de la artesanía en cerámica y talavera en la ciudad de Puebla.

AGUAMANIL

Materiales: Pigmentos color verde, amarillo, colorado y azul.

Técnica: Talavera

Diseño: Clásico (Escena creación de Adán)

Descripción: Esta pieza es un aguamanil, es una de las piezas más antiguas no solo por su diseño, sino por su función propia, la cual era ser el recipiente que recibe el agua para lavarse las manos o la cara dentro de las habitaciones de las familias poblanas de antaño, por su decoración en diversos colores, piezas como esta recibían el nombre de talavera preciosa.



TIBOR CRISANTEMOS

Materiales: Pieza tabor y pigmento azul cobalto.

Técnica: Talavera

Diseño: Flor crisantemo (Clásico)

Descripción: Esta hermosa pieza es un tabor trompo con un diseño de sofisticadas flores de crisantemos, las cuales le dan el nombre, compuesta por dos piezas, el tabor y la tapa conforman una obra ornamental de lujo, que es uno de los elementos más representativos de la Talavera poblana.



HUEVO

Materiales: Pieza en forma de huevo, pigmentos color azul, amarillo, verde y colorado.

Diseño: Contemporáneo

Técnica: Talavera

Descripción: Esta es una obra hermosa que combina la talavera antigua y la moderna, incorporando en una pieza en forma de huevo, que es una figura moderna poco convencional, un hermoso diseño antiguo en los colores más puros y tradicionales de la talavera preciosa, dando como resultado una muy bella figura ornamental.



índice de imágenes

1. [Fotografía de Luis Reyes]. (63 sur, colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Torito de feria. Página 1 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

2.[Fotografía de Verónica Vázquez Valdés]. (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Fachada del Taller de la Maestra Ángeles. Página 6 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

3.[Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Transformación. Página 8 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

4. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Muéganos en reposo. Página 11 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

5.[Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Transferencia. Página 12 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

6. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Corazón Alado. Página 13 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

7.[Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Dalia canela. Página 15 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

8. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Talavera en crudo. Página 18 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

9.[Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Florero. Página 19 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

10. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Muéganos y piloncillo. Página 20 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

11. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Virgen de Guadalupe. Página 22 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

12. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Rollito de chocolate y zarzamora. Página 23 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

13. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Farolito. Página 24 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

14. [Fotografía de Frederick Thierry Palafox]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Caballito de palo. Página 27 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

15. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Charro. Página 28 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

16. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Azul cobalto. Página 30 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

17. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue.2022). Proceso de la obra. Página 33 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

18. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Pinceles. Página 34 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
19. [Fotografía de Verónica Vázquez Valdés] (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Pareja de panaderos. Página 36 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
20. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Conchas. Página 37 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
21. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Haciendo pan. Página 37 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
22. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). "Don Teo". Página 38 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
23. [Fotografía de Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla.] (2022). Dulce de azúcar. Página 39 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
24. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Tabla de muérganos. Página 39 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
25. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Decoradora. Página 40 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
26. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Piezas en blanco. Página 41 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
27. [Fotografía de Talavera Casa Rivera] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Jahuete. Página 41 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
28. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). "Doña Guille". Página 42 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
29. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). Rebozo olivo. Página 43 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
30. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). Tejido. Página 43 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
31. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). "Luis Reyes". Página 44 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
32. [Fotografía de Luis Reyes] (Barrio del Artista, Puebla. Pue. 2022). Catrina azul. Página 45 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
33. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Rana de fantasía. Página 45 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
34. [Fotografía de Verónica Vázquez Valdés] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). "Doña Ángeles". Página 46 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
35. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Nochebuena. Página 47 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

36. [Fotografía de Verónica Vázquez Valdés] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Aprendices. Página 47 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
37. Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). "Don Alfonso Rivera". Página 48 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
38. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Vajilla de Talavera. Página 49 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
39. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Técnica de plumeado. Página 49 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
40. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Charros de San Francisco Totimehuacán. Página 50 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
41. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Hermanos. Página 52 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
42. [Fotografía de Francisco Jasso R.] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Infancia. Página 54 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
43. [Fotografía de Francisco Jasso R.] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Sobre las piedras. Página 54 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
44. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Perfiles. Página 55 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
45. [Fotografía de Francisco Jasso R.] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Charros del Sur. Página 55 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
46. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Amistad y tradición. Página 57 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
47. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). Fondo y falda. Página 58 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
48. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Muérganos naturales y con caramelo. Página 60 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
49. [Fotografía de Frederick Thierry Palafox]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). A corazón abierto. Página 63 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
50. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia]. (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Corona floral. Página 64 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
51. [Fotografía de Frederick Thierry Palafox]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Policía a caballo. Página 66 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
52. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Tibor. Página 68 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
53. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Jarrón alfarería. Página 71 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

54. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Fachada Panadería. Página 72 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
55. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Vajilla de Talavera. Página 74 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
56. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños] (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Sombrero charro. Página 76 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
57. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (2022). Moños. Página 77 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
58. [Fotografía de Frederick Thierry Palafox]. (63 Sur, Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Luchador. Página 78 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
59. [Fotografía de Francisco Jasso R.]. (Iglesia de San Francisco Totimehuacán, Puebla, Pue. 2022). Familia. Página 81 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
60. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Mariposa. Página 82 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
61. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Muérganos con caramelo. Página 84 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
62. [Fotografía de Talavera Casa Rivera]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Horno. Página 85 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
63. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Vasos. Página 86 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
64. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Empanadas. Página 88 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
65. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Conchas. Página 88 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
66. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia]. (12 Ote, Colonia Resurgimiento Cd. Norte, Puebla, Pue. 2022). Orejas. Página 88 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
67. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas]. (80 Oriente, Colonia Naciones Unidas. 2022). Muérganos. Página 89 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
68. [Fotografía de Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla]. (2022). Tortita de Santa Clara. Página 89 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
69. [Fotografía de Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla]. (2022). Cocadas. Página 90 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
70. [Fotografía de Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla]. (2022). Borrachitos. Página 90 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
71. [Fotografía de Intérpretes del Patrimonio Cultural de la Ciudad de Puebla]. (2022). Camotes. Página 90 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.

72. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Florero. Página 92 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
73. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Tetera. Página 92 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
74. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Tazas. Página 92 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
75. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). Mariposas. Página 93 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
76. [Fotografía de Frederick Thierry Palafox] (2022). Flor de Lis. Página 93 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
77. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (2022). Enagua. Página 93 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
78. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur. Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Lolita. Página 94 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
79. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur. Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Monja. Página 94 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
80. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur. Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Catrina. Página 94 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
81. [Fotografía de Alicia Ximena Méndez Gracia] (63 Sur. Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Huehue. Página 95 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
82. [Fotografía de Luis Reyes] (63 Sur. Colonia Reforma Sur, Puebla, Pue. 2022). Diablo. Página 95 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
83. [Fotografía de Jhosseline Venegas Lucas] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Cerditos. Página 96 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
84. [Fotografía de Verónica Vázquez Valdés] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Plato cuadrado. Página 96 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
85. [Fotografía de Verónica Vázquez Valdés] (24 Ote, Barrio de San Antonio, Puebla, Pue. 2022). Plato redondo. Página 96 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
86. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Aguamanil. Página 97 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
87. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Tibor Crisantemos. Página 97 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
88. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Huevo ornamental. Página 97 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.
89. [Fotografía de Abraham Ronquillo Bolaños]. (38 Ote, Colonia Hidalgo, Talavera Casa Rivera, Puebla, Pue. 2022). Vajilla Talavera. Página 98 del Catálogo e Inventario de oficios y piezas artesanales de la ciudad de Puebla.





Puebla
Contigo y con rumbo
Gobierno Municipal

IMACP
Instituto Municipal de Arte
y Cultura de Puebla

