

Genealogía de los vecinos loceros: aproximaciones al estilo formal y la tipología de la tradición cerámica de Morcá, vereda de Sogamoso, Boyacá

Genealogy of the Locero Dwellers: Approaches to the Formal Style and Typology of the Ceramic Tradition of Morcá, Rural District of Sogamoso, Boyacá

John Fredy Chaparro Cárdenas

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, Colombia

jhonfreddy232017@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0008-1534-622X>

Leonardo Bravo Niño

Museo Arqueológico Eliécer Silva Celis, Colombia

leonardo.brabo@uptc.edu.co

<https://orcid.org/0009-0007-9821-3969>

José Inocencio Merchán Ordúz

Colectivo Flor de Garrocho, Colombia

merchanorduzj@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0006-3104-7356>

Fecha de recepción: 31/07/2024 · Fecha de aprobación: 12/11/2024

Resumen

La tradición alfarera de loza vidriada producida en Morcá, vereda de Sogamoso, Boyacá, no ha sido suficientemente estudiada por la arqueología y la historia, pese a las diversas referencias documentales sobre su presencia y la supervivencia hoy de alfareros portadores de los saberes y las técnicas asociadas a ella. Partiendo del enfoque teórico de Monika Therrien *et al.* (2002) y su concepto de estilo formal, uno de los indicadores de cambio de la tradición, entendida esta como adaptación que conserva una esencia a lo largo del tiempo, y a través de pesquisas en fuentes primarias y secundarias, este artículo propone una hipótesis sobre el contexto del origen de la tradición alfarera de Morcá en tiempos coloniales, su desarrollo y consolidación. El texto

reflexiona alrededor de las dinámicas de conflicto y disputa entre grupos sociales que favorecieron su persistencia en el tiempo por medio de usos y prácticas culturales que toman elementos del mundo prehispánico y europeo, constituyendo un valor patrimonial que se adaptó y sobrevivió en la República y la Modernidad. Dicho planteamiento se matiza y se contrasta con una caracterización de formas, decoraciones y usos de la loza de Morcá, a partir de entrevistas realizadas a seis maestros alfareros de la vereda y el registro visual, descriptivo y analítico de 44 piezas cerámicas de sus colecciones familiares.

Palabras clave: estilo formal, loza vidriada, tradición, vereda Morcá.

Abstract

The glazed pottery tradition produced in Morcá, a rural district of Sogamoso, Boyacá, has received limited attention from archaeology and history, despite numerous documentary references to its existence and the continued presence of potters who preserves the knowledge and techniques associated with this craft. Drawing on the theoretical framework of Monika Therrien *et al.* (2002) and their concept of formal style—an indicator of changes within a tradition, understood as an adaptation that retains an essence over time—alongside research in primary and secondary sources, this article proposes a hypothesis regarding the origins of the pottery tradition of Morcá during colonial times, as well as its development and consolidation. The text examines the dynamics of conflict and dispute among social groups that fostered the tradition's endurance over time. These dynamics are linked to cultural practices that blend elements of both pre-Hispanic and European worlds, shaping a heritage value that adapted and persisted through the Republican era and into modernity. This hypothesis is further nuanced and contrasted with a characterization of the forms, decorations, and uses of Morcá's pottery. The analysis draws from interviews with six master potters from the district and the visual, descriptive, and analytical documentation of 44 ceramic pieces from their family collections.

Keywords: formal style, glazed earthenware, tradition, *vereda* Morcá.

Reliquias, colecciones familiares y arqueología histórica

Este artículo presenta algunos avances de la investigación que el Colectivo Flor de Garrocho¹ ha venido desarrollando desde 2022 alrededor de la producción de loza

-
- 1 El Colectivo Flor de Garrocho nació en 2022 como resultado de la iniciativa de revitalización del trabajo con el barro por parte de los loceros de la vereda Morcá, encabezado por el maestro José Inocencio Merchán Orduz, y se consolidó como proceso de investigación al sumarse los esfuerzos del antropólogo Leonardo Bravo Niño y del arqueólogo Jhon Fredy Chaparro Cárdenas.

vidriada en la vereda Morcá, zona rural de Sogamoso, departamento de Boyacá, Colombia (figura 1). Esta tradición cerámica formó parte esencial de la cultura y economía local hasta finales del siglo XX, y enfrenta hoy un riesgo significativo de desaparición. La investigación busca comprender sus aspectos históricos, tecnológicos y culturales con el propósito de contribuir a su revitalización y salvaguardia. A continuación, se introduce el contexto de la discusión junto con el enfoque metodológico, el marco histórico y las preguntas que guiarán el desarrollo del texto.

Emplazada en un área montañosa con abundantes vetas de arcilla y carbón, la vereda Morcá ha sido históricamente un nodo de conexión entre los territorios de Sogamoso y Monguí, centros de gran importancia durante el periodo prehispánico y colonial. Actualmente sobreviven tres maestras y nueve maestros loceros portadores de los conocimientos y técnicas tradicionales, cuyas edades oscilan entre los cincuenta y los noventa años. La producción locera de esta vereda llama la atención por sus características estilísticas y tecnológicas, entre ellas el predominio de formas cerámicas asociadas al servicio de mesa y el consumo de alimentos, el uso de incisiones e impresiones con sellos vegetales como decoración, el modelado en torno de patada, la quema en horno de ladera y el acabado con vidriado de plomo. Sobre estas características, podemos preguntar: ¿obedece su origen a una inserción de tecnología española durante el periodo virreinal? ¿Cómo y cuándo apareció esta tradición en Sogamoso? ¿Existe alguna conexión con la tradición cerámica prehispánica del altiplano?

Estas incógnitas dieron forma al proceso de investigación solidaria² que el Colectivo Flor de Garrocho inició de manera sistemática en 2022 junto a los loceros de la vereda. Esta metodología integra herramientas etnográficas, el análisis de documentos históricos, una perspectiva arqueológica y una reflexión crítica sobre el discurso patrimonial.

Desde 2019 se dieron diálogos y encuentros incipientes con los maestros loceros de Morcá, quienes manifestaban una sensación de incertidumbre sobre el olvido del trabajo con el barro. Se fueron planteando preguntas y problemáticas sobre la valoración de la loza por parte de la comunidad de la vereda, la creciente brecha con las nuevas generaciones con respecto al aprendizaje, el derrumbe de los hornos y la muerte de los mayores. El Colectivo Flor de Garrocho se consolidó

2 La investigación solidaria es un planteamiento teórico-metodológico que el antropólogo colombiano Luis Guillermo Vasco Uribe (1996, 2002, 2007, 2010, 2017 y 2019) desarrolló en conjunción con las comunidades indígenas del Cauca, en el suroccidente del país, en el marco de sus luchas por la tierra y la memoria en las décadas de 1970 y 1980.

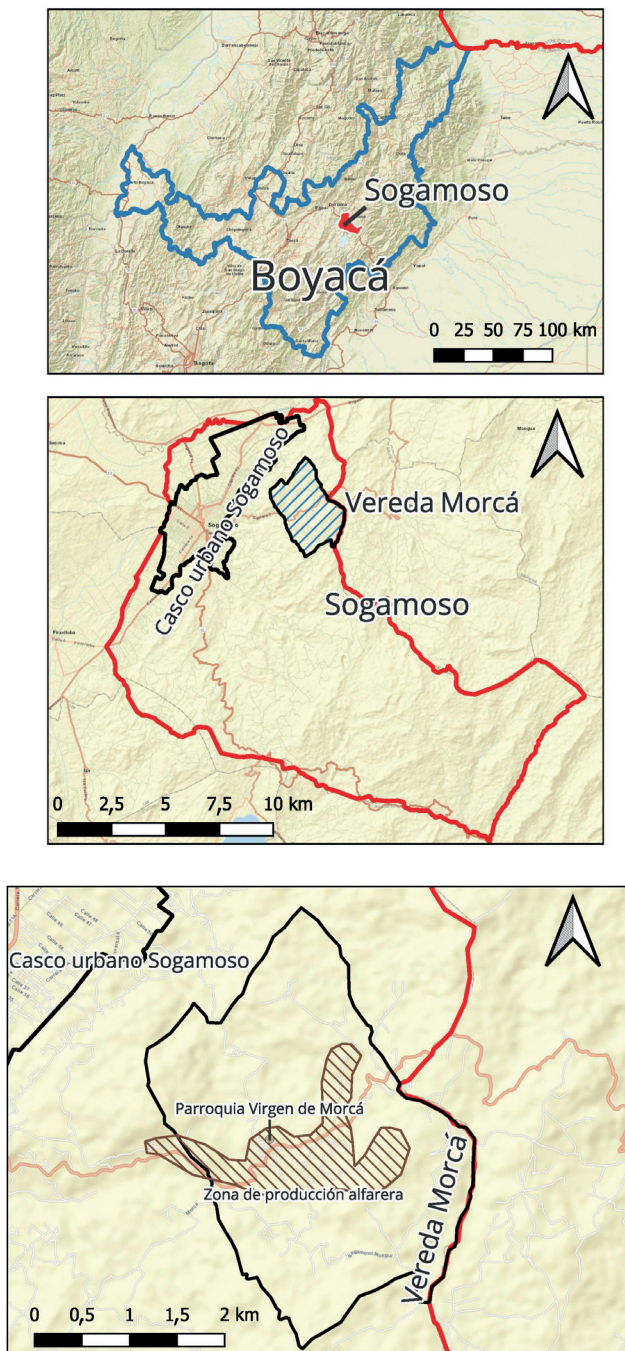


Figura 1. Ubicación de la vereda Morcá, Sogamoso, Boyacá

Fuente: elaboración propia.

tres años después a modo de comité de historia, con base en dos criterios fundamentales: “la memoria histórica está en la palabra de los mayores y la historia está escrita, impresa, en el territorio” (Vasco Uribe 2007, 28).

Siguiendo estos dos principios, se inició la investigación etnográfica, buscando que los maestros loceros *hablaran su historia*, activando mecanismos de memoria y conservación. Hasta el momento se han grabado y transcrito 76 entrevistas con 6 maestros loceros, de los cuales solo 2 producen loza. Las entrevistas se orientaron hacia su historia de vida, su proceso de aprendizaje, las fases de producción, la organización de los talleres, la construcción de los hornos, la técnica del esmaltado, los cambios y problemáticas tecnológicas y económicas recientes, las características de la loza, y sus formas y usos. Así mismo, se documentaron actividades como la recolección de arcilla y su transporte al taller, el modelado de piezas en torno de patada, y la quema y venta de loza, a lo largo de nueve sesiones de observación participante. Esta información se ha registrado en diarios de campo, a través de grabaciones de audio y fotografías. Todo uso de dispositivos de registro fue consensuado con los maestros loceros.

Por otro lado, se han realizado diez recorridos por el territorio para recoger las historias de los lugares. En ellos se han documentado y geoposicionado siete rutas veredales, dos minas de arcilla, y veintitrés talleres en los que se detectaron nueve hornos en ruinas y dos en funcionamiento (figura 2), información que se ha sistematizado a través de tres ejercicios de cartografía participativa (Vasco Uribe 2017, 31).

De forma paralela se inició “el trabajo con los papeles viejos” (Vasco Uribe 2007, 28), es decir, el rastreo, en documentos de archivo, del origen y la presencia de la loza de Morcá a través del tiempo, lo que dio como resultado un corpus de información que incluye datos de los periodos virreinal, republicano y moderno. Se construyó un archivo documental didáctico que, durante siete reuniones de investigación junto con los maestros loceros, fue confrontado “con la realidad, con la necesidad, con los objetivos del trabajo” (Vasco Uribe 2007, 43).

En este contexto se documentaron 44 piezas cerámicas elaboradas entre 1950 y 2023, a través de fotografías y dibujos técnicos enmarcados dentro de una perspectiva arqueológica entendida como “la búsqueda de las huellas de los antiguos” (Vasco Uribe 2007, 28). Esto nos ha permitido reflexionar sobre la herencia técnica y estilística que contienen esos objetos y su relación con el territorio de Morcá. Durante las reuniones de investigación, los dibujos fueron revisados y discutidos con los maestros loceros y se confrontaron con el *Catálogo de cerámica colonial y republicana* (Therrien *et al.* 2002) y las investigaciones de Artesanías de Colombia (Fajardo Vázquez 1990; Solano 1974).

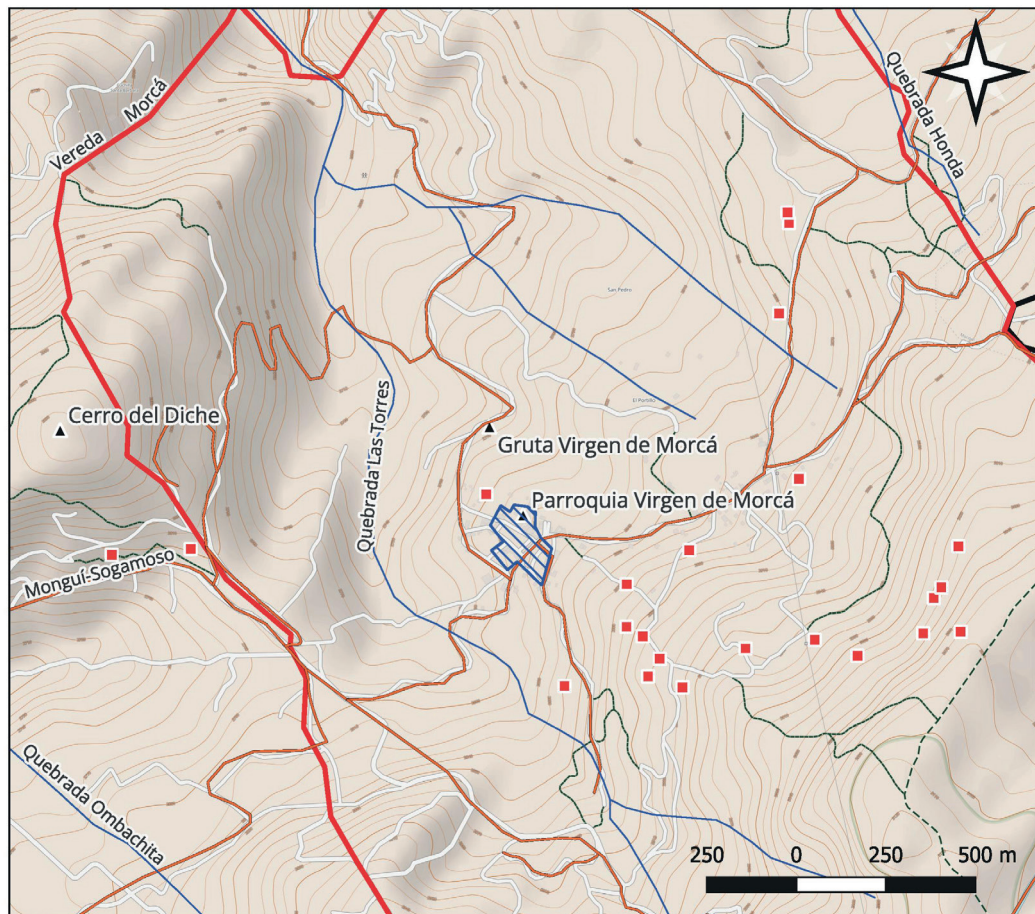


Figura 2. Talleres alfareros de Morcá

Fuente: elaboración propia con base en mapa de Open Street Map, 1:14 000.

Las 44 piezas cerámicas analizadas corresponden a una diversidad de utensilios de uso doméstico, entre los que se cuentan platones, tazones, tazas, platos y materas que guardan similitud con formas de origen hispano, y hacen parte de dos colecciones familiares de naturaleza disímil.

La primera es propiedad de don José Inocencio Merchán Orduz, maestro de 53 años, quien ha sostenido durante más de 2 décadas un esfuerzo por revitalizar la práctica locera y mantener una producción de piezas elaboradas en torno de patada. Este hacer con el barro se expande gracias a las acciones pedagógicas que desarrolla como instructor de cerámica en varios escenarios de la región. La colección que resguarda está compuesta por piezas elaboradas por su padre, su abuela, su abuelo y sus tíos ya fallecidos. Estas piezas son consideradas por él como verdaderas “reliquias”: objetos dignos de ser guardados, cuidados y contemplados por ser únicos, irrepetibles y haber salido de las manos de sus ancestros. El acervo de don José nace de una intención clara de preservar un patrimonio cargado de vínculos emocionales y memorias.

La segunda colección es propiedad de doña Lucinda Hurtado, de 71 años, y su esposo, don Víctor Manuel Alarcón, de 76 años, maestros loceros que conservan una serie de piezas cerámicas de su autoría, para las que reservan un lugar en el espacio doméstico como forma de recuerdo de la abundante producción que desarrollaron en su juventud. La maestra Lucinda produce en la actualidad pequeñas tazas en torno de patada y alcancías de gallina y silbatos modelados a partir de la técnica de rollos. Sumado a esto, ella es la última locera que aún instala su puesto de venta en la romería de la Virgen de la O de Morcá, que se celebra los primeros sábados de cada mes.

En articulación con este trabajo de investigación solidaria, abordaremos ahora la descripción y el análisis de la tradición locera de Morcá, desde un marco de arqueología histórica (Orser 2009), haciendo uso del enfoque histórico directo y la analogía etnográfica. Estas herramientas nos permitirán mostrar conexiones entre las manifestaciones culturales y tecnológicas que sobreviven hasta el presente en Morcá y las que tuvieron lugar en el pasado virreinal en Sogamoso, gracias a las inferencias e interpretaciones sobre las fuentes de archivo, el contraste con la memoria viva, las bases de datos arqueológicos y los objetos materiales. Así, se proponen tres ejes de análisis para el desarrollo de la reflexión.

El primero gira en torno al concepto de tradición, entendido como los saberes técnicos, la ideología y la visión del mundo que acompañan a los grupos humanos frente a los cambios sociales, culturales y económicos, y que posibilitan la continuidad o discontinuidad de las prácticas y las costumbres (Therrien *et al.* 2002, 37).

Con base en descripciones elaboradas en la segunda mitad del siglo XX por Artesanías de Colombia (Fajardo Vázquez 1990; Solano 1974), y en datos etnográficos recolectados por el Colectivo Flor de Garrocho, elaboramos una caracterización de la práctica locera de Morcá en torno a los indicadores de tradición. A partir del estilo formal examinamos el papel de las formas y los motivos decorativos en la generación de respuestas adaptativas a las permanencias y cambios culturales por parte de sus productores y consumidores. El tipo, por otro lado, nos permite comprender el rol identitario que el barro del territorio y el vidriado de plomo tienen en la actualidad en la loza de Morcá, así como el que han tenido en el pasado.

En conexión con lo anterior, el segundo eje de análisis estructura un corpus de datos históricos obtenidos de fuentes primarias y secundarias. Partiendo del establecimiento en Sogamoso de un tejar en 1770 y del registro de familias loceras en el censo de 1777, reflexionamos sobre la transmisión de conocimientos técnicos de la alfarería española y sobre la inserción de la loza vidriada en el mercado regional, lo que marcaría el posible origen de esta tradición en Morcá. Teniendo en cuenta que la cerámica de tradición indígena estaba presente en este contexto, preguntamos sobre el papel que pudieron haber tenido la loza de producción local y la tecnología española durante el periodo virreinal en Sogamoso, especialmente en cuanto a su posible adopción como indicador de identidad y estilo de vida de los vecinos³, la clase social emergente, en el cambiante contexto político y económico de disputas sociales por la tierra a finales del siglo XVIII.

Una vez situada la loza de Morcá como una tradición, y conectada históricamente a un contexto de origen, el tercer eje tiene que ver con la presentación del dibujo técnico de 44 piezas cerámicas como una herramienta de análisis de los modelos formales y sus sentidos en función de prácticas sociales. Indagamos sobre la manera en que se articulan los saberes de los maestros loceros con la interpretación arqueológica e histórica de la cultura material, por lo que se propone una clasificación desde la perspectiva de dichos maestros y su interpretación vernácula, gracias al aporte de datos etnográficos que proporcionan una visión fundada en la memoria, el hacer y los saberes propios.

Estos tres ejes de análisis nos permitirán relacionar de manera fructífera las características formales, estilísticas y decorativas de la loza de Morcá con la posible historia social que le dio lugar y con un contexto arqueológico, tecnológico

3 “El término *vecino* tiene una connotación étnica que se refiere a un poblador de origen mestizo, negro liberto o blanco pobre aposentado en las poblaciones cercanas o dentro de los propios territorios del resguardo” (Rodríguez Nupán 2014, 98).

e ideológico que la sitúa en la discusión de las tradiciones cerámicas del altiplano central de los Andes nororientales. Esta reflexión se articula con una visión del patrimonio que, de acuerdo con el Colectivo Flor de Garrocho y el enfoque de la investigación solidaria, no pretende imponer conceptualizaciones académicas o institucionales a la comunidad, sino plantear espacios de construcción colaborativa que permitan el surgimiento de alternativas de actualización patrimonial sólidas y coherentes con la realidad social.

Hasta aquí, quedan establecidas las bases para la exploración de la tradición locera de Morcá, lo que abre una perspectiva sobre su relevancia histórica y cultural. A través de una aproximación interdisciplinaria, el artículo busca comprender no solo los aspectos técnicos de la loza, sino también su papel como portadora de memoria e identidad. Los acápite siguientes profundizan en estos puntos mediante un recorrido desde las condiciones y transformaciones recientes de la tradición, pasando por los rastros de su origen en el pasado virreinal, hasta el análisis formal de las piezas y su relevancia en el contexto contemporáneo.

Aproximación a la tradición locera de Morcá

En este apartado se desarrolla el análisis de la práctica locera de Morcá desde la perspectiva arqueológica de tradición (Therrien *et al.* 2002). Se parte de la descripción del oficio del barro en la vereda y se profundiza en los conceptos de estilo formal y tipo.

La loza de Morcá entre 1974 y 2024

A continuación, presentaremos una breve caracterización de los elementos tecnológicos y culturales de la tradición locera de Morcá, elaborada con base en la documentación de Artesanías de Colombia (Fajardo Vázquez 1990; Solano 1974) y en datos obtenidos a través de entrevistas que el Colectivo Flor de Garrocho ha realizado con el maestro José Inocencio Merchán⁴. Así mismo, se la presenta en clave de cadena operatoria, definida como “un bloque de gestos demostrativos” que “lleva al dominio material sobre el mundo orgánico” (Leroi-Gourhan 1971, 255 y 223).

4 La descripción se desarrolla en tiempo pasado, pero se debe entender como la manifestación de un proceso de declive de la práctica locera a partir de la década de 1970.

En general, las familias loceras extraían arcillas (roja, amarilla y blanca) en varias “minas” dispersas por la vereda. Los talleres de producción (figura 2) funcionaban en el entorno doméstico, en donde se destinaba un espacio para procesar el barro obtenido de la montaña, remojando y pisando con los pies descalzos y mazos de madera (figura 3). Allí también se modelaban las piezas en un torno de patada (figura 4), tecnología de origen hispánico cuyo movimiento deja una particular huella en la superficie de la loza (figura 5).



Figura 3. El fallecido maestro locero Inocencio Merchán Ríos, padre de José Inocencio Merchán, pisando el barro, década de 1990

Fuente: archivo de la familia Merchán Ordúz.



Figura 4. El torno de patada del alfarero Inocencio Merchán Ríos, década de 1990

Fuente: archivo de la familia Merchán Ordúz.



Figura 5. Arriba, marcas del torneado en una taza de Morcá; abajo, huellas del torneado en una materia de Morcá, ambas del alfarero Ricardo Orduz Merchán
Fuente: fotografías propias.

Una de las características más importantes de la loza de Morcá es la aplicación de vidriados de plomo y cobre que, al reaccionar con las diversas mezclas de arcillas, producían colores tornasolados con un alto grado de transparencia, cuyos tonos abarcan el verde, el naranja y el amarillo, y presentan gradaciones del pálido al quemado. El vidriado de origen hispánico ha sido caracterizado como una tecnología a base de sulfuro de plomo (PbS) y óxido de cobre (CuO), lo que le otorga a la loza una gama de colores única (Patiño Romero 2013, 154; Solano 1974, 56; Therrien *et al.* 2002, 71) y la diferencia, en cuanto a su acabado, de otras tradiciones alfareras existentes en la región (figura 6).

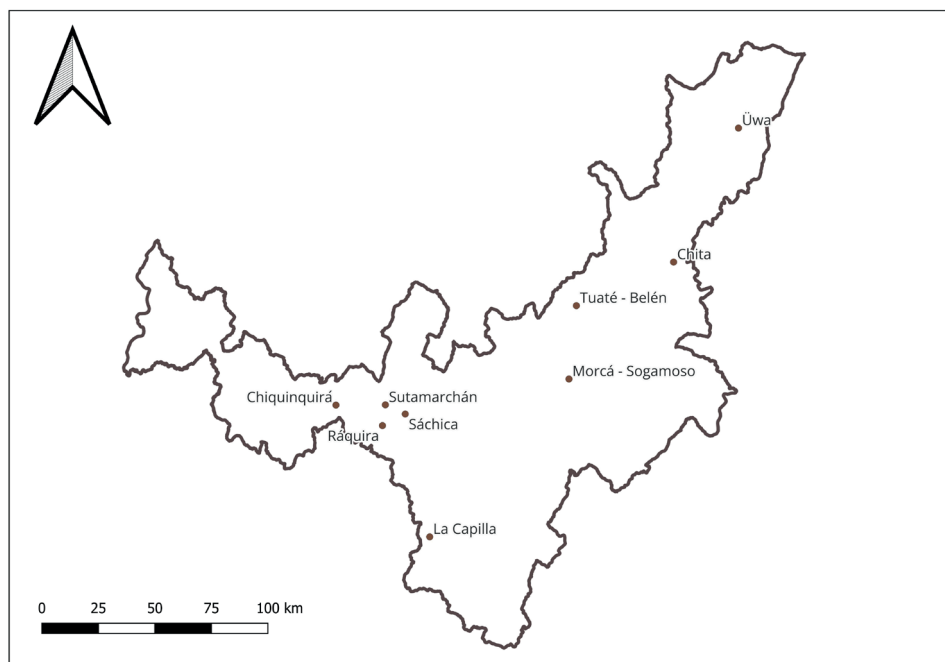


Figura 6. Tradiciones alfareras de Boyacá

Fuente: elaboración propia.

El plomo, “alcohol de piedra”, “marmaja” o “piedra negra”, se obtenía en un principio de minas ubicadas en Tipacoque (Solano 1974, 56), pero con el tiempo, y debido a las restricciones gubernamentales sobre el mineral, los loceros de Morcá comenzaron a obtenerlo de baterías de automóvil (Fajardo Vázquez 1990, 3). Una vez disuelto en agua, el plomo se aplicaba con brochas o por inmersión.

Ya seco, la cocción de las piezas u “hornada” se realizaba en un horno de adobe construido en un desnivel o barranco (figura 7). Según la tipología de hornos ibéricos, la estructura pirotecnológica de Morcá corresponde a un horno de ladera (Conesa Coll y Porras García 2010). Para las hornadas de loza se utilizaban combustibles de origen vegetal como el hayuelo (*Dodonaea viscosa*), el chilco (*Baccharis latifolia*) y el chique (*Hypericum juniperinum*), que permitían un complejo manejo de los tiempos y temperaturas, ya que las piezas debían precalentarse o “caldearse” durante unas tres horas, antes de aumentar el calor con la incorporación de carbón mineral. La quema se extendía durante diez horas más y la deshornada se realizaba a las veinticuatro horas (Solano 1974, 56-58).



Figura 7. A la izquierda, el fallecido locero Antonio Orduz mostrando el producto de la quema, vasijas de Morcá recién salidas del horno; a la derecha, el horno de quema del fallecido locero Inocencio Merchán Ríos, década de 1990

Fuente: archivo de la familia Merchán Ordúz.

El maestro locero extraía cuidadosamente las piezas a la expectativa de los resultados cromáticos del vidriado (figura 7). Las piezas defectuosas se desechaban y el resto se dejaban enfriar para posteriormente ser embaladas en unas “chivas” o grandes mochilas de fique, amortiguadas con paja, para su transporte a los lugares de comercio. La venta o el trueque de la loza los hacían principalmente las mujeres de la familia, en las nutridas romerías de la Virgen de Morcá, al igual que en las plazas de mercado y la estación del tren.

En Morcá se elaboraban utensilios para uso cotidiano en el espacio doméstico. Estos abarcaban principalmente funciones de consumo de alimentos (platos, platonos, tazas, pocillos, saleros, jarras), uso sanitario (bacines, aguamaniles), alumbrado (candelabros), almacenamiento de dinero (alcancías) y jardines interiores (materas, floreros), por lo que tenían un contacto íntimo con el cuerpo, el gusto y las relaciones sociales (figuras 8 y 9). Algunas de estas piezas fueron innovaciones realizadas por los maestros de loceros de Morcá, quienes, en su búsqueda de

mercados, imitaron piezas de loza industrial como las cafeteras. Así mismo, varias iniciativas de tecnificación han experimentado con técnicas como los moldes de yeso, pero los resultados a nivel comercial han sido poco sostenibles.



Figura 8. Taza con decoración estampada de flor de garrocho y vidriado moderno sin plomo, del maestro locero José Inocencio Merchán

Fuente: fotografía propia.

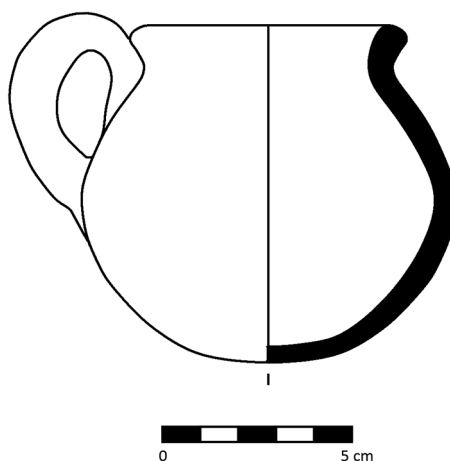


Figura 9. Modelo de olleta

Fuente: elaboración propia.

En el oficio de la loza participaba toda la familia, generalmente liderada por el padre e intercalando este hacer con tareas domésticas, agrícolas o de minería de carbón, lo que la caracterizaba como una actividad más dentro de las labores campesinas. Esta descripción nos da una idea general de la práctica locera entre 1974 y 2024 en la vereda Morcá.

El estilo formal y el tipo en la tradición locera de Morcá

Ahora desarrollaremos los conceptos de estilo formal y tipo con el fin de inscribir la práctica locera de Morcá en la discusión sobre las tradiciones alfareras de Boyacá y en los estudios arqueológicos del altiplano central de los Andes nororientales.

A partir de la década de 1940, en el departamento de Boyacá se han documentado varios focos de producción cerámica predominantemente campesina (figura 6): Tuaté (Avella y Mejía 2022; Fajardo Vázquez 1990; García Dolores y Scalbert 1994; Pradilla Rueda 2014; Rojas [1940] 1991; Solano 1974), Ráquira (Broadbent 1974; Castellanos 2004, 2007, 2019, 2020 y 2024; Holguín 2019; Mora 1974; Pradilla Rueda 2014; Solano 1974), Sáchica y Sutamarchán (Solano 1974), Chiquinquirá (Broadbent 1974; Solano 1974), La Capilla (Pradilla Rueda 2014; Solano 1974), Chita (Pradilla Rueda 2014), el territorio u'wa (Osborn 1979; Pradilla Rueda 2014) y Morcá (Fajardo Vázquez 1990; Solano 1974).

Estos focos de producción cerámica, algunos sobrevivientes hoy, son el resultado de la continuidad de la tradición prehispánica del altiplano, influida y transformada en mayor o menor medida por la inserción de la tradición cerámica española a partir del establecimiento del poder colonial, así como por tradiciones modernas mucho más recientes. Morcá se constituye quizá como el último foco cerámico en el que se manejan tecnologías y formas de origen hispánico supervivientes en el territorio.

Ahora expondremos algunos datos básicos relacionados con la tradición cerámica prehispánica en Sogamoso, como contexto de las condiciones materiales que pudieron servir de base a la tradición locera de Morcá.

Sogamoso no cuenta por el momento con una base de datos de referencia cronotipológica de cerámica prehispánica, como sí las tienen la sabana de Bogotá (Boada Rivas y Cardale de Schrimpff 2017) y Tunja (Castillo 1984), en donde se han formulado secuencias culturales y periodizaciones que abarcan aproximadamente desde el 2400 AP hasta el 400 AP, con una transición Herrera-Muisca alrededor del 1000 AP.

En este marco, las investigaciones arqueológicas en el valle de Sugamuxi dan cuenta de la presencia de varios tipos, entre los que se incluyen caramelo burdo, rojo burdo, desgrasante arrastrado y vidriado (Fajardo 2016); mosquera rojo triturado, desgrasante arenoso, busbanza carmelito burdo, desgrasante gris, desgrasante tiestos y suta naranja pulido (Bautista Quijano *et al.* 2019). También se tiene constancia de la presencia de loza vidriada en el molino Monquirá (Chaparro Cárdenas 2023), una antigua edificación republicana que funcionó hasta la primera mitad del siglo XX. El material encontrado en las excavaciones fue identificado por el maestro José Inocencio como parte de la producción locera de Morcá (figura 10).

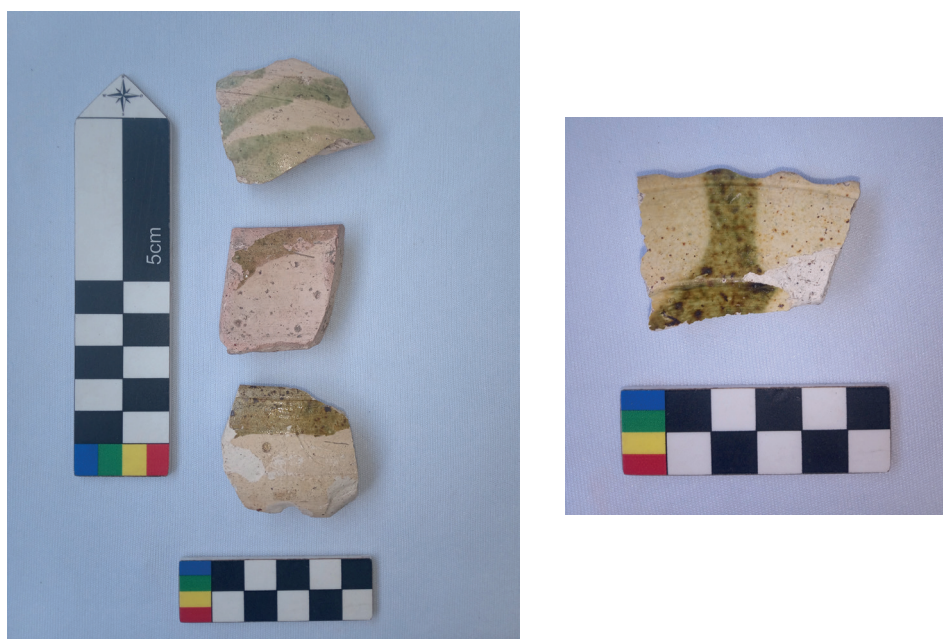


Figura 10. Fragmentos de loza vidriada del molino Monquirá

Fuente: Chaparro Cárdenas (2023).

En virtud de estos indicios, es imperativo entender los diversos aspectos de la producción cerámica durante los periodos colonial y republicano en el altiplano cundiboyacense y reflexionar sobre las continuidades y discontinuidades que la conectan, por un lado, con la tradición prehispánica y, por otro, con las tradiciones modernas. Por lo tanto, hemos tomado como referencia el *Catálogo de cerámica colonial y republicana de la Nueva Granada*, en el que Therrien *et al.* definen las tradiciones cerámicas como

las posibilidades que ofrecen unas maneras de entender y conocer el entorno —cosmológicas e ideológicas— a las que se recurre para dar respuesta a las situaciones a las que se enfrentan los individuos. Con las tradiciones se establecen parámetros de identificación que provocan, bien la aceptación, o el rechazo, parcial o total. Estas condiciones, de alguna manera, determinan también los cambios que sufren las prácticas y costumbres, las que a su vez posibilitan la existencia de los individuos y de sus tradiciones. (2002, 37)

Durante la Colonia y la República, individuos de diferentes clases sociales enfrentaron situaciones en las que pusieron en funcionamiento estrategias de adaptación y en las que jugó un papel fundamental la cultura material, pues esta atraviesa las relaciones sociales a la vez que recibe su sentido de ellas. Las tradiciones cerámicas indígena, europea, africana, mestiza y criolla convivieron de manera compleja durante estos periodos, en los que su presencia y permanencia en el territorio se dio de manera múltiple y no excluyente, lo que propició una diversificación de formas y decoraciones (estilo formal) que se entremezclan con elementos tecnológicos originarios y foráneos (tipo).

Los estilos formales se definen como uno de los indicadores clave para entender las transformaciones que experimentan las tradiciones culturales a lo largo del tiempo y del espacio, y son el resultado de respuestas ideológicas por parte de los individuos portadores de la tradición ante las diversas circunstancias que afectan las interrelaciones sociales y culturales (Therrien *et al.* 2002, 37). El estilo formal resulta del entrecruzamiento de dos dimensiones: por un lado, el *conjunto de formas* que son reproducidas en un lapso de tiempo limitado por parte de una comunidad de alfareros y que encuentran sentido en el ámbito social a través de la función que cumplen en la satisfacción de necesidades tanto utilitarias como simbólicas, y, por otro, el *conjunto de motivos decorativos* que son inscritos en la superficie del objeto y que complementan el sentido comunicativo que fluye entre los ceramistas y los usuarios de las piezas que estos crean.

El estilo formal modela una matriz dinámica que se actualiza constantemente a través de las complejas y cambiantes relaciones entre una esfera interna, que corresponde a los procesos de transmisión de saberes dentro de una comunidad alfarera, y una esfera externa, que corresponde a las tensiones y disputas que emergen en una comunidad más amplia. Esta última le da lugar a la circulación y al uso de los objetos alfareros, y, por tanto, valida su relevancia, posibilitando así las condiciones de continuidad o discontinuidad de dichos objetos (Therrien *et al.* 2002, 45).

En contraposición, los tipos corresponden a respuestas de carácter tecnológico, a los procedimientos que los alfareros desarrollan a partir de su relación con el territorio, con las fuentes de arcilla y sus combinaciones. Tienen que ver con el perfeccionamiento de las técnicas de manufactura, los acabados o el manejo de la pirotecnología (Therrien *et al.* 2002, 45-46).

En las tradiciones cerámicas de la Colonia y la República, en el altiplano cundiboyacense, se identifican arqueológicamente siete estilos de producción local, algunos de los cuales no permanecieron en el tiempo. Por su parte, dieciséis tipos se articulan con los estilos, formas y decoraciones, lo que demuestra que la base tecnológica de la cerámica es mucho más estable y persistente que su aspecto ideológico.

En este orden de ideas, la inscripción de la loza de Morcá dentro del esquema de tradiciones cerámicas establecido por Therrien *et al.* (2002) presenta varios matices de interés para la arqueología histórica de la región. Por un lado, podemos afirmar que la práctica locera de Morcá se define como una tradición moderna, en la que elementos tipológicos como el vidriado de plomo han sobrevivido desde tiempos coloniales, pero con una notable capacidad de adaptación, pues, sin renunciar a la identidad que le otorga a esta loza, los alfareros de Morcá supieron encontrar alternativas en el plomo de baterías de automóvil y en los esmaltes de aceite aplicados en frío, frente a los cambios económicos de la región. Por otro lado, la permanencia de tecnologías como el torno de patada o el horno de ladera refleja un arraigo a los elementos materiales que, junto con las arcillas del territorio, constituyen la base para establecer el *tipo Morcá*, con variantes y variedades que han dependido de la experimentación en la combinación de arcillas por parte de los loceros y la aplicación de diferentes técnicas decorativas.

En contraste, el indicador del estilo formal entra en crisis a partir de cambios en el consumo y la función que cumplía la loza en los espacios domésticos, pues las formas de la loza de Morcá son desplazadas y relevadas por las de la loza industrial, el plástico y el aluminio. Sin embargo, como se verá más adelante, los maestros loceros supieron adaptarse copiando formas de origen industrial, pero manteniendo elementos técnicos como el torneado y el vidriado tradicional. Así, la loza de Morcá se caracterizaría por varios estilos diferentes que tienen que ver con las formas originarias heredadas del periodo colonial, las formas que evolucionaron durante la República, las formas que corresponden a una imitación en la búsqueda de innovación y las formas producto de los fallidos intentos de tecnificación.

Hasta aquí se ha establecido una base teórica del concepto de tradición con respecto a la producción de loza de Morcá. Dicho concepto será contrastado con la descripción vernácula de las 44 piezas cerámicas documentadas. Sin embargo, antes de hacerlo conviene darle una mirada al posible origen virreinal de esta tradición, lo cual la dotará de un profundo sentido histórico que amplía su riqueza patrimonial.

Territorialización y disputas tecnológicas e ideológicas

En este apartado exploraremos el posible origen de la técnica del vidriado con plomo en Sogamoso, enmarcado en el periodo colonial y en los proyectos de modernización del Virreinato de la Nueva Granada, en la segunda mitad del siglo XVIII. Lo haremos a partir de un corpus de datos históricos obtenidos de fuentes primarias y secundarias abordadas desde la perspectiva de la *etnografía en los archivos* (Bosa 2010), a través de la cual se puede rastrear la presencia de la producción de loza vidriada en Sogamoso, así como destacar la profundidad y riqueza de su herencia patrimonial. Sin embargo, antes de hacerlo conviene ampliar su contexto histórico examinando el posible origen virreinal de esta tradición.

El complejo proceso de expansión europea que tuvo lugar a partir del siglo XVI trajo consigo una serie de cambios sociales y culturales que impactaron en las prácticas alfareras de los pueblos originarios del altiplano central de los Andes nororientales. No hay indicios de que la producción de cerámica indígena durante los periodos prehispánicos y de contacto estuviera restringida exclusivamente a centros especializados como los llamados *pueblos de olleros*. Lo más probable es que dicha producción se extendiera por todo el territorio de una forma variada, de acuerdo con la presencia de materias primas óptimas para su elaboración (Langebaek 1986, 92), y que manifestara algunas diferencias en cuanto a las formas y decoraciones entre el norte y el sur del altiplano.

La tradición indígena, siendo parte integrante del estilo de vida de estas poblaciones, tuvo continuidad durante los periodos de contacto y colonial, no sin evolucionar y presentar cambios. Entre esos cambios estuvieron la paulatina transformación de las formas asociadas a los rituales, la disminución de los complejos motivos decorativos y su relevo por motivos más sencillos o de influencia española, así como la ampliación de las formas relacionadas con cambios económicos y de consumo de alimentos, manteniendo, por otro lado, algunos tipos

de pasta y elementos técnicos de elaboración, modelado y quema (Therrien *et al.* 2002, 67-70).

Con la llegada de los europeos y la implantación de nuevos estilos de vida, la loza vidriada se fue haciendo presente como resultado de su importación desde la península ibérica para uso de curas, encomenderos y visitantes. Posteriormente se implementó la manufactura local a través de la creación de talleres que involucraron a técnicos y alfareros venidos desde España. Con ello se introdujo la tecnología de los hornos medievales ibéricos, el torno de patada y el vidriado, lo que generó diversos grados de mezcla técnica y estilística entre la cerámica muisca y la cerámica española (Patiño 2013, 153). En el año 1596 se reporta en el altiplano el uso de “platos verdes” y “tinajas vidriadas” como parte del menaje cotidiano entre los mestizos y caciques. Esto muestra que la rígida estratificación social que se produjo sirvió de escenario para la inserción paulatina de la loza vidriada de origen ibérico como indicador de estatus de las clases dominantes, en contraste con el uso extendido, por parte de las poblaciones sometidas, de ollas, cuencos y tinajas elaborados con materiales y tecnología de tradición indígena, lo que refleja la continuidad del estilo de vida de sus ancestros (Therrien *et al.* 2002, 152-155).

La permanencia de una producción indígena de piezas cerámicas como copas, jarras y múcuras, en las que se producían y consumían bebidas embriagantes, puede entenderse “en el ámbito de una lucha ‘subalterna’ o ‘contrahegemónica’ que intentaba mantener afianzada una memoria histórica al espacio y el territorio” (Bernal Vélez 2017, 251). Por un lado, algunos motivos decorativos que se aplicaban a piezas cerámicas asociadas a los festejos y rituales prehispánicos fueron aplicados a cerámicas de uso doméstico elaboradas con tecnología española. Por otro, elementos tecnológicos y decorativos de la tradición hispana fueron insertados en la alfarería de tradición indígena:

Podemos reafirmar entonces la idea que se refiere al indígena, quien al tiempo que asimila las técnicas y nuevas formas introducidas por el español, como por ejemplo el torno y el borde evertido, decide aplicarlas también a la forma tradicional de elaboración de su cerámica. (Lobo Guerrero 2001-2002, 42)

Un tejatón virreinal en un pueblo de indios

En tiempos prehispánicos, Sogamoso fue la sede del sagrado templo del Sol, lugar de peregrinación y culto solar de los muisca. Tras la llegada de los españoles al

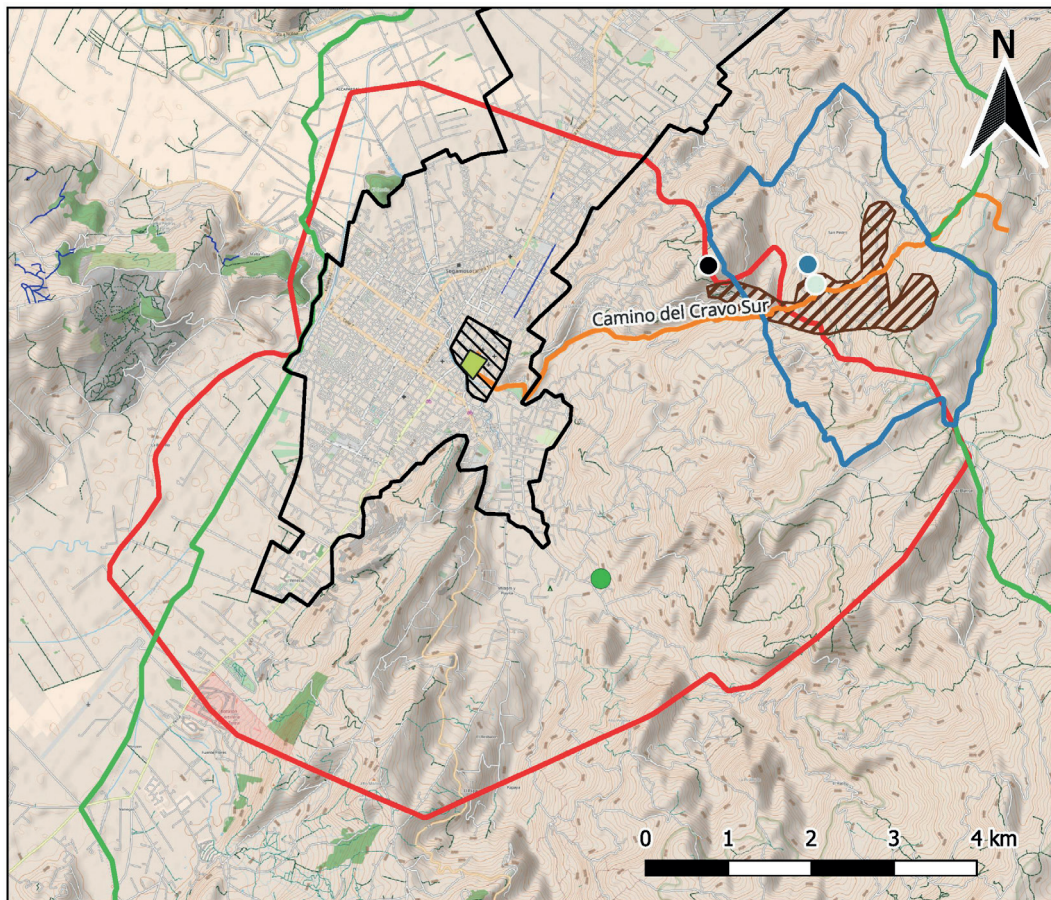
mando de Hernán Jiménez de Quesada y la destrucción y el saqueo del templo, Sogamoso se convirtió en una encomienda que dependía directamente del rey. La evangelización estuvo en un principio a cargo de los franciscanos, quienes se asentaron en la zona donde se encontraba el antiguo templo. En 1592 se estableció el resguardo⁵ de Sogamoso (figura 11), el cual continuaría existiendo hasta 1831.

En 1602 se menciona en los archivos de las visitas la producción de “gachas y ollas de barro” en Sogamoso y su intercambio por coca y algodón, en el contexto de los tributos al cacique de Sogamoso (citado en Coy Montaña 2014, 51). Esto permite entrever la existencia de una tradición autóctona cuyo origen puede ser prehispánico, noción que es respaldada por la investigación arqueológica desarrollada por Diana Garavito Amado (2006), en la que documenta vestigios de un horno de suelo donde, al parecer, se producía cerámica de estilo premuisca en la vereda Monquirá, al oriente de Sogamoso. Es posible que esta tecnología de producción indígena haya permanecido luego de la llegada de los europeos, y que continuara de alguna forma durante la Colonia.

A mediados del siglo XVIII, la Corona emprendió reformas en sus territorios de ultramar con el fin de afianzar su control colonial frente a Inglaterra y Francia, así como para frenar las rebeliones internas de indígenas que aún resistían la autoridad peninsular (Bonnett Vélez 2017). Una de las medidas adoptadas por el virrey Pedro Messía de la Cerda (1760-1772) en la Nueva Granada fue establecer reales fábricas de salitres en Sogamoso y Tunja en el año 1767, con el fin de producir pólvora suficiente y abastecer las necesidades de defensa del reino, tratando de reducir el coste de su importación de Nueva España, Quito y Cuba.

Estas fábricas, construidas con recursos del virreinato, procesaban el salitre junto con el azufre y el carbón para la elaboración de la pólvora, y fueron ubicadas en zonas donde estos recursos eran abundantes y de buena calidad. En el caso de Sogamoso, menciona el virrey De la Cerda: “se ha puesto [...] otra pequeña fábrica de salitres y se dispuso un tejear en esta ciudad para botijas destinadas a la custodia de pólvora y su transporte, donde igualmente se trabaja loza embarnizada que se vende regularmente” (citado en Colmenares 1989, 144).

5 Los límites del resguardo son tomados de la delimitación que recogen Coy Montaña (1990 y 2014) y Camargo Pérez (1932); la posible ubicación de la fábrica de salitres se ha establecido con base en análisis espaciales comparativos.



Convenciones	
	Limites actuales
	Casco urbano actual
	Limites actuales de Morcá
	Resguardo indígena
	Poblado de vecinos
	Zona alfarera de Morcá
	Ubicación probable fábrica de salitres
	Centro alfarero prehispánico
	Ruta comercial
Sitios destacados	
	Cerro del Diche
	Gruta Virgen de Morcá
	Parroquia Virgen de Morcá

Figura 11. Cartografía de Sogamoso en el siglo XVIII

Fuente: elaboración propia con base en mapa de Open Street Map, 1:60 000.

La tecnología necesaria para montar tanto la fábrica de salitres como la de loza requirió de operarios que viajaron desde España, así como de oficiales alfareros que conocían la elaboración de botijas para el transporte y almacenamiento de la pólvora. Según menciona el virrey Manuel Guirior en su informe de mando, estos oficiales debían aportar al mantenimiento de la fábrica y el alivio del erario público, “extendiéndose a construir loza, en la inteligencia de que pudieran, vendiéndose por cuenta de S. M.” (citado en Colmenares 1989, 354).

Esta primera producción de loza vidriada en Sogamoso se extendió desde 1767 hasta 1776, cuando el virrey Guirior redactó su informe, en el que daba parte del cierre de la fábrica de salitre y del cese de la producción de loza vidriada durante su administración. En contraste con Santafé y Tunja, las ciudades más importantes del altiplano durante la Colonia, que “contaban con un buen número de pobladores de todo tipo y eran los centros de poder religioso, económico, político y administrativo de la región” (Therrien *et al.* 2002, 152), Sogamoso tuvo problemas para sostener la fábrica, debido a los altos costos administrativos y el acceso a recursos como el agua y los combustibles. En cuanto a la producción de loza, los alfareros españoles encontraron algunas dificultades técnicas que son señaladas por el virrey en su informe:

se ha reconocido que, o por no ser aparente la tierra para los barros y vidriados, o por falta de inteligencia en los operarios en disponer estas materias y los fuegos necesarios para su cocimiento [...], no es asequible el logro del pensamiento, y por lo mismo he suspendido su continuación, por ser efectivos los gastos y muy remota la esperanza de su reembolso, con manifiestas dificultades de su logro. (Citado en Colmenares 1989, 354)

Durante los años que estuvo funcionando la fábrica de salitre, se hace manifiesto el establecimiento de talleres alfareros de tradición europea denominados *tejares*, donde se producían los recipientes cerámicos adecuados para depositar la pólvora. Entre estos, eran de notoria importancia las botijas (figura 12), recipientes en forma de jarras de mediano y gran tamaño que debían ser vidriadas para garantizar la impermeabilidad del material contenido. La implementación de una producción de loza embarnizada o vidriada para su comercialización en el mercado, como aporte a la sostenibilidad de la fábrica de salitre de Sogamoso, posibilitó su consumo por parte de la población, que así tuvo acceso a una nueva clase de bienes asociados a un estilo de vida diferente al heredado de la sociedad indígena.



Figura 12. Botija vidriada de principios del siglo XX

Fuente: colección privada del escultor Neil Avella, Duitama (fotografía propia).

Dos familias loceras del siglo XVIII en Sogamoso

En el censo realizado en 1777 entre la población que existía en Sogamoso se registra la presencia de dos loceros con los datos de profesión, edad y familia (“Padrón general de todos los becinos que ay en este pueblo Año de 1777”)⁶. El primero es Josef Barrera, de 35 años. Su mujer era Josepha de Ojeda; sus hijos, Martín, de

6 Este censo se realizó en el marco de los trámites de la erección de la parroquia por parte de los vecinos de Sogamoso.

diez años, Petronila, María y Felipe, de cinco años. El segundo es Gregorio García, de cincuenta años. Su mujer era Agustina Olguín; sus hijos, Francisca, Salis María, Ylaria, de seis años, y María Niebes.

La información del censo es insuficiente para determinar si estos alfareros están relacionados con la producción de loza vidriada y la transferencia tecnológica del tejar de la fábrica de salitre de Sogamoso. Sin embargo, a pesar de que no es posible determinar si pertenecían a una facción étnica como las de los españoles o los criollos, asociadas a un referente identitario de poder en el siglo XVIII (Therrien 2008, 205-206), es claro que se incluyen dentro de la categoría de vecinos. Además de esto, y como lo denota el oficio de locero indicado en su registro, seguramente producían vasijas vidriadas para el consumo de comida y bebida, en contraste con el de ollero, que se relacionaba con quienes producían y vendían ollas de barro de tradición indígena, según la nomenclatura de los oficios y profesiones que se reconocían durante la Colonia (González Cala 1997).

En vista del primer cierre de la fábrica de salitres en 1776 y el cese de la producción de loza, es posible que los alfareros españoles se marcharan de Sogamoso tras una experiencia desastrosa en el proyecto de sostenimiento de la fábrica con ayuda de los recursos obtenidos por la venta de sus cerámicas. También es posible que se hayan quedado en la zona debido al surgimiento de un consumo de loza vidriada y su consecuente demanda en el mercado. Cabe preguntar si Josef, Gregorio y sus familias fueron criollos o españoles que, bajo la categoría de vecinos, se establecieron en Sogamoso luego de aprender el oficio alfarero en la recién establecida fábrica de salitres o si fueron artesanos traídos de España o de otro territorio del virreinato para enseñar a los olleros indígenas la tradición cerámica europea e instaurar una nueva técnica que poco a poco se iría consolidando.

Durante los años de operación de la fábrica de salitre y su tejar seguramente ocurrió una transferencia tecnológica que involucró a población de diversos sectores étnicos y sociales. Los datos del personal ocupado en dicha fábrica nos dan una idea esto:

Los indios se ocupaban en las calderas de las lejías y en otras tareas adicionales. También se emplearon esclavos. La fábrica contó en sus inicios con la contratación de cuatro peones. Algunos indios estaban al cuidado de los hornos y algunos trabajadores forzados, sacados de la cárcel. (Bonnett Vélez 2017, 202)

Con el fin de ampliar el contexto de inserción y transferencia tecnológica para la producción de loza vidriada en Sogamoso, podemos recurrir a un ejemplo

bastante ilustrativo de la manera como tuvo lugar en los Andes centrales, donde la producción de este tipo de cerámica aparece desde finales del siglo XVI. Documentos de archivo mencionan la instalación de talleres dirigidos por españoles y mestizos, en los que trabajaban indígenas con diferentes jerarquías sociales y esclavos africanos, en una compleja división de tareas que incluía olleros, maestros, aprendices, vidrieros, torneros y horneros (Guerriere 2022, 21-23).

No podemos, en este punto, aventurar afirmaciones categóricas sobre los caminos que tomó el saber técnico que surgió como resultado del tejar de la fábrica de salitre de Sogamoso. Se requiere una búsqueda minuciosa en archivos históricos para determinar con precisión si el origen de la tradición locera de Morcá está asociado a la implementación de talleres alfareros urbanos en Sogamoso y su expansión hacia las zonas rurales montañosas, en las que se facilita aún hoy en día la obtención de las materias primas, o si, por el contrario, los alfareros migraron directamente hacia las zonas rurales.

El censo realizado en 1806 ya no registra ningún locero, aunque es posible que estén implícitos en la lista de los oficios existentes en Sogamoso, en la que se cuentan “37 artesanos en diversos oficios” (Camargo Pérez 1932, 171). La fábrica de salitres cerraría definitivamente a principios del siglo XIX y sería rematada en 1830 debido a la dificultad financiera para su sostenimiento (Coy Montaña 1990). Los alfareros conocedores de la tecnología española, posiblemente, se trasladaron a Morcá para estar cerca de las fuentes de arcilla, teniendo en cuenta que, para la época,

tanto la escasa población urbana como las inmensas mayorías rurales se dedicaban, en tiempo parcial o completo, a la producción de los bienes de cotidiano uso: herramientas, ropa, calzados, sombreros, muebles, vajilla, cordelería, empaques, maletas, aperos, entre otros, que provenían de una multitud de talleres caseros. (Pierre 2017)

Tampoco podemos dejar por fuera la posibilidad del origen de esta tradición en los proyectos de las haciendas de órdenes religiosas, como las de los jesuitas o franciscanos, que tuvieron presencia en Sogamoso, lo que no implica, necesariamente, la desvinculación con esos primeros maestros alfareros de la fábrica de salitre. Este abanico de alternativas abre una serie de preguntas de investigación que solo pueden ser respondidas a partir del descubrimiento de datos puntuales sobre alfareros del periodo colonial en Sogamoso (por ejemplo, en visitas, testamentos y litigios), a la par de excavaciones arqueológicas que nos permitan, entre otras cuestiones relevantes, determinar una secuencia cronológica y tipológica

en la vereda Morcá, o la dispersión de esta cerámica en Sogamoso, así como la construcción de un modelo interpretativo de los sitios de producción e, incluso, el hallazgo de botijas vidriadas para la pólvora.

La configuración de Morcá como un lugar liminal

A mediados del siglo XVIII, los resguardos empezaron a ser disueltos y sus tierras, subastadas entre los vecinos debido a la disminución de sus habitantes y la baja de los tributos. Sogamoso era un pueblo de indios que poco a poco agrupaba una creciente población de vecinos que ansiaban alcanzar la categoría de parroquia y absorber las tierras del resguardo que ya en la práctica ocupaban como arrendatarios de los indígenas.

Es posible que una de las estrategias adoptadas por los vecinos para consolidar su posición como una población no indígena y justificar su reconocimiento como parroquia fuera el consumo de productos de estilo europeo, como la loza vidriada, en detrimento de la alfarería de los olleros indígenas, y que estos, en vista de que había una demanda creciente de esa clase de manufactura, optaran por adoptar elementos de la nueva tradición. Este proceso de adaptación permitió el arraigo del nuevo estilo formal y algunos elementos tecnológicos, su transmisión dentro de la comunidad alfarera y su validación por parte de las clases sociales emergentes. Eso se logró a través de su circulación y uso como respuesta ideológica frente a las nuevas circunstancias, lo que consolidó la loza vidriada como la producción cerámica predominante en el territorio de Sogamoso a partir de entonces.

Es probable que el retroceso de la alfarería indígena frente a la loza vidriada haya sido favorecido por el traslado de los indígenas del resguardo de Sogamoso al pueblo de Paipa en 1778, a raíz de lo cual fueron demolidas sus casas por orden de Francisco Moreno y Escandón, fiscal de la Real Audiencia, con el fin de repartir las tierras entre los vecinos y concretar la erección de la parroquia. Aunque esta orden fue posteriormente derogada por el regente Juan Francisco Gutiérrez de Piñeres, en 1779, y los indígenas regresaron a Sogamoso (Rodríguez Nupán 2014, 101), encontraron sus tierras ocupadas y se vieron obligados a asentarse precariamente en Monquirá, lugar donde se mantendrán hasta 1831, cuando el antiguo resguardo desapareció definitivamente.

En este contexto de transformaciones económicas y sociales, Morcá se emplazaba como un nodo interconector del camino del Cravo, cuyo mantenimiento era financiado por la Real Hacienda y que llegaba desde los llanos del Casanare, pasando por Labranzagrande, Mongua y Monguí, hasta Sogamoso. En virtud de

eso, esta última población se convirtió en un puerto de alta montaña que abría la puerta del altiplano hacia las rutas fluviales de los ríos Meta y Orinoco, y, por extensión, al mar Caribe y las Antillas (Bonnett Vélez 2017, 182; Cabrera Pérez 2022, 17; Langebaek y Morales 2000, 36).

Desde principios del siglo XVII, Morcá se había convertido en un importante sitio de culto a la Virgen de la O, que “se apareció entre unos barrancos en la peñita del murciélagu a una campesina de la zona” (Cabrera Pérez 2022, 89). En el altiplano cundiboyacense, el fenómeno y la presencia de Vírgenes como la de Chiquinquirá, la Candelaria, la Peña, Monguí, Tutazá y Morcá están asociados en todos los casos a milagros de aparición, curación y protección relacionados con el agua y la tierra (componentes primordiales del barro), fiestas comunitarias, romerías y, especialmente, con la existencia de centros de producción alfarera cuyas comunidades se apropiaban y canalizaban los atributos de estos seres sobrenaturales a través de sus artefactos, en la disputa por el sentido del territorio y la ritualidad (Bautista Quijano *et al.* 2019).

Morcá no solo se constituyó en un lugar de flujos e intersección de bordes (geográficamente situada entre el pueblo de indios, el resguardo y las haciendas de órdenes religiosas, y conectando a Sogamoso y a Monguí en el camino del Cravo), sino que probablemente se consolidó como escenario propicio para validar nuevas relaciones sociales entre olleros y loceros, alrededor de sus abundantes fuentes de materia prima⁷. Es factible que elementos tecnológicos preservados de la tradición indígena, como el manejo de las fuentes de arcilla, de los combustibles vegetales y minerales, así como de la quema a cielo abierto, acogieran elementos tecnológicos y estilísticos de la tradición española, al mismo tiempo que esta se aprovechaba de aquellos para su continuidad:

Habitualmente, se considera que los hornos de tradición indígena no cuentan con la infraestructura para la elaboración de cerámicas esmaltadas, aunque la práctica ceramista ha demostrado con la experimentación que los vidriados de baja temperatura podrían haberse llevado a cabo con esta tecnología. Además, es probable que la elaboración de esmaltados combinara técnicas y tecnologías de tradiciones distintas. (Guerriere 2022, 22)

7 Al extremo occidental de la vereda Morcá se encuentra el cerro del Diche (figura 11), abundante fuente de arcillas que durante décadas han sido extraídas por la industria alfarera de Sogamoso en su importante producción de teja y ladrillo, la cual representa el 94 % de las ladrilleras del departamento de Boyacá (Díaz *et al.* 2023).

En este punto emerge una tensión con el concepto de estilo formal, ya que el vidriado de plomo de la loza de Morcá no solo funge como respuesta tecnológica que hace parte del tipo, sino que se convierte en una respuesta ideológica tanto de los alfareros como de los usuarios de esta clase de artefactos, en la medida en que significa un estatus más alto con respecto a las ollas de los indios (Therrien *et al.* 2002, 44). La demanda de su consumo estaba atravesada, justamente, por la necesidad de utensilios que validaban el nuevo estilo de vida y que, en consecuencia, constituían un sentido social que acogía un conjunto de formas, decoraciones y tecnologías que configuraron su tradición.

Tradición, identidad y discontinuidad en el contexto moderno

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la práctica alfarera de Morcá se desarrolló en una serie de contextos económicos, sociales y culturales cambiantes, enmarcados en el surgimiento de la nueva república y las luchas de poder que buscaban consolidarla. La Comisión Corográfica describió en Sogamoso un panorama comercial muy productivo y diverso en el que se destacaban las manufacturas de loza vidriada que surtían los mercados de las provincias de “Casanare, Vélez, Socorro, Tunja, Soata, Pamplona, Santander, Bogotá, y las del Magdalena, no obstante, lo fragoso de los caminos que duplica las distancias y acrecienta las dificultades y gastos de transporte” (Ancízar 1853, 285).

En 1862 se publicaron los trabajos de la comisión en la *Jeografía física y política de los Estados Unidos de Colombia*, en los cuales se recoge el panorama económico de los estados que conformaban la unión. Boyacá registraba una producción artesanal importante, en la que se destaca la loza vidriada, y aparecieron en Sogamoso, “punto de los más manufactureros del Estado”, las forjas que “emplean para su uso carbón mineral sacado del mismo territorio” (Pérez 1863, 337).

En 1879 el escritor sogamoseño Temístocles Avella Mendoza escribió una descripción del mercado de Sogamoso en la que utiliza el nombre de *loza de Morcá* para referirse a uno de los muchos productos de su comercio y circunscribe su producción a este territorio específico (citado en Camargo Pérez 1932, 246). Como hemos visto, este proceso se empezó a desarrollar a finales de la Colonia y, en el siglo XIX, ya estaba lo suficientemente consolidado como para que este tipo de cerámica fuera reconocida con nombre propio, quizás con el fin de diferenciarla de la competencia con otros productos similares, “mercancías extranjeras de demanda diaria como especias, ropas, artículos de quincalla”, según las palabras de Avella Mendoza (citado en Camargo Pérez 1932, 246).

Ya en el siglo XX, el historiador sogamoseño Gabriel Camargo Pérez anotó en su *Geografía histórica de Sogamoso* una estadística de 2367 artesanos entre 25 684 habitantes en el año 1932. Aunque no especifica la cantidad de alfareros que existían, Camargo agrega que “la alfarería [...] adelanta cada vez más”, y que su negocio “se extiende a numerosos mercados, conociéndose sus productos con el nombre de loza de Morcá” (1932, 251). Este dato deja entrever que el trabajo de los alfareros estaba en auge y en crecimiento, y que había entre la población sogamoseña un reconocimiento de su tradición cerámica.

Experimentando con interpretaciones vernáculas

En este apartado desarrollaremos la descripción y el análisis de las 44 piezas cerámicas documentadas en la vereda Morcá, que configuran dos colecciones familiares con un importante valor patrimonial. Para esto se realizaron reuniones de investigación con el maestro locero José Inocencio Merchán, en las que se confrontaron los dibujos técnicos de las 44 piezas cerámicas y se discutió sobre su proceso de manufactura, su sentido en función de prácticas sociales y las dinámicas de validación colectiva a través del consumo y el mercado de las mismas, teniendo en cuenta datos sobre la estética, el gusto y la identidad. Con estos datos, registrados en audio, transcritos y analizados, se elaboró una caracterización morfo-estilística y una agrupación morfológica, según la noción de clasificación de los loceros, para crear un arquetipo del sistema cerámico de Morcá desde una perspectiva *emic*.

Don José Inocencio parte de una noción de *modelo* para determinar lo que en arqueología entendemos como forma: “los códigos geométricos que definen la silueta de un recipiente o de una figura” (ICANH 2024). De acuerdo con él, los loceros de Morcá manufacturaban hasta veinte modelos distintos, asociados a diferentes prácticas sociales y funciones: “Hacíamos como de cuatro o cinco modelos de materia, hacíamos florero, hacíamos plato, pocillo, taza, hacíamos candelero, hacíamos ollas. En ese tiempo esa olla la utilizaban mucho para guardar sal, azúcar, lo que querían, eso llevaban, bueno, eso se vendía” (entrevista personal, 2024).

El segundo elemento destacado es la diversidad de funciones utilitarias que la loza podía tener en la comunidad. Los loceros elaboraban ollas para depositar víveres, materas para sembrar plantas, platones para almacenar desperdicios domésticos —“función que a veces cumplían las artesas, que era[n] para recoger el hollejo de la papa cuando se pelaba o para tener la papa lavada y empezar a pelarla”—

o tazas y platos para el consumo de alimentos —“para la sopa y [...] para el seco; entonces el plato era más pequeño, el plato era un poco más pequeño porque no se podía hacer muy grande, entonces era para el consumo del seco”— (José Inocencio, entrevista personal, 2024). Se trataba de piezas que caben dentro del menaje doméstico familiar y las prácticas sociales relacionadas con el alimento y la culinaria.

Los ceramistas de Morcá producían loza de acuerdo con la demanda que esta tenía en el mercado, en el cual la taza era el modelo más popular, según José Inocencio. Otros modelos recurrentes en la producción de la vereda eran el pocillo, el platón, la matera, el plato y la olla. Y algunos más eran de elaboración limitada, entre ellos cafeteras, teteras y jarras que imitaban el diseño de la loza industrial. Cuenta José Inocencio que “mi papá las hacía porque las veía; las de porcelana fueron unas de las últimas piezas que él miraba que salían de Corona y se puso a hacer esas réplicas” (entrevista personal, 2024).

Estos modelos eran esmaltados en su mayoría, a veces terminados en chorreaduras y en tonos que iban desde el verde oscuro intenso de los platones, que hacía decir al alfarero: “Refino lo mas de bonito”, pasando por variedades de verde aplicadas a las tazas, hasta los colores melados de tonos marrones usados en platos. Pero en general el proceso siempre era azaroso y los tonos eran impredecibles, de acuerdo con José Inocencio: “la misma combinación del plomo con el cobre no tenían un peso equilibrado para que el verde fuera brillante, o sea, vitrificara bien. Entonces a veces en unas quemas no salía bien” (entrevista personal, 2024).

Algunas piezas se decoraban para llamar la atención de los compradores. En palabras de José Inocencio, “el alfarero buscaba decorar su pieza de la mejor forma para que se vendiera más y se diferencia de las otras”. Algunos decorados consistían en patrones incisos rectilíneos, otros en zigzag. Otra decoración muy propia de Morcá es la aplicación de estampados con una flor del árbol de garrocho (*Viburnum triphyllum*), utilizando los mismos esmaltes de plomo y cobre. Fajardo Vázquez, en su estudio de 1990, recoge un tipo de decoración unglulada incisa que llamó *piañas*⁸, que se aplicaba en la parte superior de las materas y las ollas, y que, según el autor,

8 “Estos decorados llamados *piañas* se pueden hacer con la uña, alrededor de la parte superior de los recipientes, ya sean ollas, baldes o materas. *Piañas* es el nombre dado al decorado que viene de la representación del collar o centillo que usaban las indias alrededor del cuello, elaborados con piedritas finas, azabaches, etc., y lo llevaba ‘contras’, es decir, como defensa contra el mal de ojo y los males y enfermedades que puede ocasionar. Dicen que una persona con mal de ojo puede hasta matar un niño pequeño o incluso un animal pequeño, por eso usted puede ver cómo a los corderitos les colocan en el cuello todavía un cordoncito rojo, precisamente contra este mal” (Fajardo Vázquez 1990, 6).

tendría orígenes indígenas, aunque este dato solo es mencionado, sin especificar sus fuentes. Los loceros entrevistados no confirmaron esta información.

Estos decorados parecen ser intentos de los loceros por introducir elementos novedosos en sus producciones cerámicas, actitud que no solo es expresada en la superficie de la pieza, sino también en la forma de las cafeteras y olletas (figuras 9 y 13), como veremos más adelante. Hobsbawm (2002) dice que las tradiciones se constituyen de rutinas que son normativizadas por el colectivo, por lo que generan a su vez modos de vida, los cuales, en un ambiente de cambio cultural, suscitan invenciones que permiten a la tradición mantenerse en el nuevo medio.



Figura 13. Cafetera esmaltada del alfarero Inocencio Merchán Ríos

Fuente: fotografía propia.

En el mercado, el modelo más vendido y, en consecuencia, el más producido, como ya se mencionó, era la taza (figuras 8 y 14), caracterizada por una geometría globular no restringida; un soporte anular evertido o invertido; paredes delgadas y bordes seminvertidos o rectos, con labio redondeado, plano o reforzado; un diámetro de máximo 10 cm y mínimo 6 cm, y una altura de máximo 7 cm y mínimo 3 cm. El esmaltado aplicado era parcial, por lo general de tono verdoso concentrado en los bordes y en el interior, con chorreaduras que se extienden hasta la base. A veces presentan decoración impresa de la flor del garrocho (*Viburnum triphyllum*) y patrones ondulados en la parte externa.

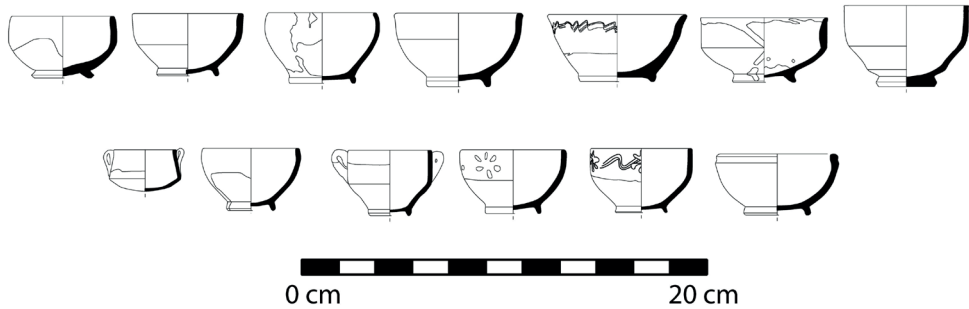


Figura 14. Modelo de taza

Fuente: elaboración propia.

Las tazas eran manufacturadas por todos los loceros de la vereda y componían la mayor parte de la producción cerámica del sector. Eran muy populares entre los consumidores como recipientes para la comida, lo cual las hacía imprescindibles en todos los hogares. A veces los alfareros las usaban como objetos de intercambio, por ejemplo, cuando necesitaban arcilla de un terreno privado: “entonces decía: ‘Más bien me hace unos pocillos, llévelo y me trae una taza para servir el caldo’. Entonces así cambiaban: ‘Me llevo el barro y después le traigo’” (José Inocencio, entrevista personal, 2024).

Aunque era un utensilio para la comida, la taza difería de otros modelos con una función similar, como los platos, debido a que su contexto de uso era el campo. Allí, los alimentos se servían al aire libre, y la taza facilitaba su manipulación porque evitaba el uso de cubiertos, en la medida en que su contenido se podía sorber sujetando la pieza con las dos manos e inclinándola. Su función consistía en servir como recipiente de alimentos líquidos para la familia o los obreros, según el tamaño de la pieza. Las grandes eran utilizadas por los trabajadores, quienes precisaban consumir más comida, y contenían sopas; las medianas se destinaban a las mujeres y se usaban para sopas, chocolate y chicha, en tanto las pequeñas solo eran usadas por los niños para consumir alimentos. Esta diversidad en los tamaños estaba dada también por la agilidad del artesano, como lo explica José Inocencio:

Algunas son más cerradas en la boca, otras son más abiertas; eso depende del alfarero, porque algunos las pueden hacer más *boquiabiertas*. Ellos usaban un aparato que se llama un casco; eso lo hacían de una misma ollita pequeña y entonces la cortaban por la mitad, se la colocaban en los dedos y con eso formaban la parte

interna de la tasa para que quedara suave; entonces tal vez algunos usaban casco más grande, otro casco más pequeño. A todos los alfareros no les quedaban iguales: a unos les quedaban así un poquito más derecha, otro poco más abiertas, pero, en sí, las mismas tazas grande, mediana y la pequeña. (Entrevista personal, 2024)

Estas características distintivas hacen que el modelo de taza pueda agrupar diferentes piezas, como se muestra en la figura 14, donde se ilustran distintos tipos de tazas, todas utilizadas para consumir alimentos líquidos en el campo. Esta diversidad de formas responde “a una gama de opciones que parten del conocimiento creado o mantenido por los artesanos, hasta el asimilado de otros ámbitos. Estos son parte constitutiva de la tradición” (Therrien *et al.* 2002, 44).

En esta misma línea, Broadbent (1986) propone la existencia de *variedades* y *variantes* dentro del tipo cerámico; la primera categoría corresponde a piezas que tienen la misma pasta, pero presentan diferencias en la superficie y las decoraciones, en tanto la segunda tiene que ver con piezas que comparten elementos del estilo, pero con diferencias en la composición de la pasta. Es posible que la expresión de diferentes formas de tazas dentro del mismo modelo responda a variedades, característica presente en otras piezas, como las ollas y las materas.

Ya para el hogar, los alfareros de Morcá manufacturaban platos (figuras 15 y 16), los cuales constituyen un modelo utilizado solamente en el comedor, en “una mesa que se quede firme; entonces debe ser más enfocado al plato para sitios donde haya mesón o comedor que puedan colocar ese plato que no se vaya a regar el alimento” (José Inocencio, entrevista personal, 2024). Este modelo se caracteriza por una geometría no restringida y globular, punto de inflexión cerca del borde evertido y labio redondeado. Presenta una base anular evertida, con esmaltado verdoso concentrado en los bordes y el interior hasta el asiento, con chorreaduras y salpicaduras.

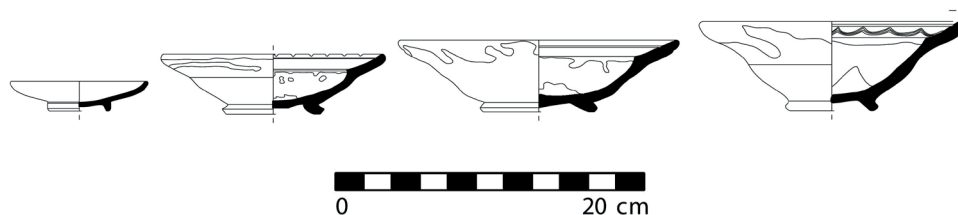


Figura 15. Modelo de plato

Fuente: elaboración propia.



Figura 16. Plato esmaltado del fallecido maestro locero Rafael Chaparro Ríos

Fuente: fotografía propia.

Las decoraciones en algunos platos son incisas en forma de piañas y excisas en los bordes, con patrón triangular intermitente; en el interior se añade un “reborde” a partir del cual la pared del recipiente cae hasta el fondo, marcando el límite del llenado de líquido. Al igual que las tazas, se vendían en diferentes tamaños, de acuerdo con el uso: los pequeños acompañaban a los pocillos; los medianos servían para el consumo de alimentos, como la carne asada con papa y fritanga en ferias y bazares, y también para pelar maíz, tostar granos o cocinar, y los grandes acompañaban a las materas.

Junto a las tazas y los platos, los loceros de Morcá elaboraron también ollas para almacenar alimentos o fermentar bebidas (figuras 17 y 18). Estos utensilios corresponden a un modelo con presentación en varios tamaños, caracterizado por una geometría subglobular restringida, con puntos de inflexión en el cuerpo y el cuello, diseño de base anular evertida, paredes muy gruesas con bordes evertidos y labio redondeado o plano. Tienen asas de pequeño, mediano y gran tamaño que sirven para sujetar las piezas, aunque en algunos casos la poca maniobrabilidad y resistencia de las asas las hace más decorativas, como apliques. Son vasijas de tamaño grande que van desde los 14 cm de diámetro y los 12 cm de altura hasta los 8 cm de diámetro y los 7 cm de altura, en el caso de las más pequeñas.



Figura 17. Olla condimentera del maestro locero Víctor Alarcón

Fuente: fotografía propia.

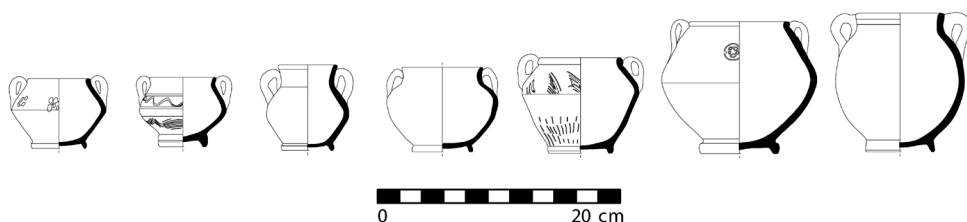


Figura 18. Modelo de olla

Fuente: elaboración propia.

La mayoría de las ollas son esmaltadas, en tonos verdosos y con decoraciones incisas en forma de piañas, patrones rectilíneos y estampados de flor de garrocho en la superficie externa. Otras carecen de decoración y solo son esmaltadas o pintadas. Eran utilizadas para el depósito de alimentos sólidos, como granos, azúcar o sal, cuya conservación era favorecida por el esmaltado, y también servían para preparar y fermentar el guarapo o guardar el agua potable. Al igual que las tazas,

los alfareros a veces intercambiaban ollas por arcilla con los propietarios de las fincas, como cuenta José Inocencio:

Le pedí permiso que si me vendía una maletica de barro y dijo: “Eso llévela, yo qué voy a cobrarle por ese poquito nomás”. Entonces yo le dije que más bien le voy a hacer una olla y dijo: “Eso más bien tráigame una olla”, y me comprometí con ella a llevarle una olla para la sal. Entonces dijo: “Llévela”. (Entrevista personal, 2024)

La producción y el consumo de ollas era moderado y su manufactura estaba solo al alcance de los loceros más hábiles, aquellos que podían torneear la arcilla hasta alcanzar las dimensiones necesarias para dar forma a estas piezas. Las más grandes y esmaltadas eran elaboradas bajo pedido, según información del alfarero Víctor Alarcón, para ser llevadas a los Llanos y utilizadas en la conservación de agua fresca en las fincas ganaderas.

Algunos modelos eran elaborados en conjuntos, estrategia que, como José Inocencio recuerda, su padre utilizaba para vender:

Hacía un juego de pocillitos tinteros o de pocillos chocolateros y la gente se la compraba. Entonces por encargo le pedían: “Hágame una para el tinto con seis pocillos y seis platos”, o con doce platos, doce pocillos y la cafeterita. (Entrevista personal, 2024)

De este modo se favorecía la venta de la loza y se recogían los gustos del cliente para ofrecer productos más personalizados. Aquí es palpable la esfera externa que permite la validación y la aceptación de una comunidad más amplia, la cual a su vez facilita la continuidad de las respuestas que surgen como adaptación a los cambios mediante la conservación de elementos técnicos y estilísticos, es decir, sin perder una identidad propia (Therrien *et al.* 2002, 45).

Dentro de estos conjuntos se encuentran distintos modelos, como los pocillos (figura 19), que, junto a los platos pequeños, hacían juego con la cafetera o la tetera para consumir bebidas calientes en eventos sociales. Los pocillos elaborados por los loceros de Morcá se caracterizaban por una forma globular y cilíndrica no restringida, base anular, paredes delgadas o semidelgadas y borde recto o invertido con borde redondeado o reforzado. Presentan esmaltado parcial o total, concentrado en el interior y exterior hasta la mitad, con tonos verdoso y melado, sin decoración ni asa para sujetarlos.

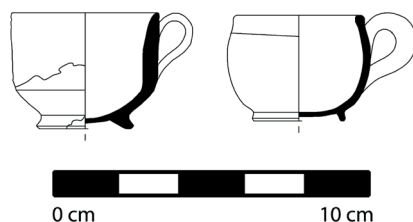


Figura 19. Modelo de taza o pocillo

Fuente: elaboración propia.

Las cafeteras y las teteras eran piezas realizadas por imitación de las que vendía la marca Corona de porcelana. José Inocencio recuerda que solo su padre las confeccionaba:

Yo creo que mi papá era el único que hacía eso porque los otros alfareros no hacían ese tipo de piezas; ya eso fue los diseños fueron vistos de la loza de porcelana, entonces mi papá las hacía en el torno. (Entrevista personal, 2024)

Estas son piezas que, por su forma, recuerdan a las distribuidas por la marca mencionada, pero con el rasgo característico de Morcá, su elaboración en torno y el esmaltado verde. Las cafeteras (figuras 13 y 20) tienen una forma ovoide restringida, base anular, paredes delgadas, asas y vertedera cerrada acompañada por una tapa. El conjunto es esmaltado en su totalidad, de tono verdoso amarillo, sin ninguna decoración. Las teteras (figura 21), por su parte, son piezas de geometría semicilíndrica no restringida, con soporte anular, asa, borde recto, labio redondeado y vertedera en la parte superior.

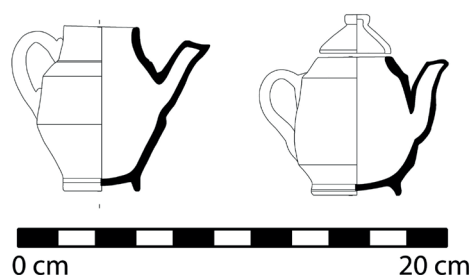


Figura 20. Modelo de cafetera

Fuente: elaboración propia.

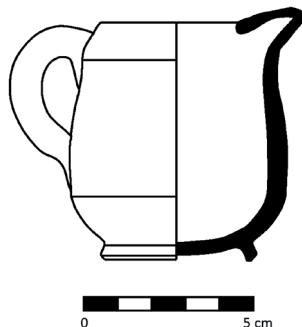


Figura 21. Modelo de tetera

Fuente: elaboración propia.

La producción de cafeteras y teteras era difícil, pues requería que el locero tuviera bastante destreza con el torno. José Inocencio recuerda que a su padre “le gustaba jugar harto en el torno porque era bueno para el torno, era de los más buenos para el torno, entonces podía hacer hartos diseños complejos”. Para garantizar su venta, se vendían acompañadas por doce pocillos con sus correspondientes platos, como juego de mesa para tomar café o chocolate en reuniones familiares.

Además de cafeteras y teteras, el locero Inocencio Merchán Ríos, padre de José Inocencio, elaboraba olletas (figura 9) que imitaban las de la vajilla industrial de la marca Corona. Este modelo es también esmaltado en su totalidad en tono verde y sin decoración. Se caracteriza por una geometría subglobular restringida, con base redonda, paredes delgadas y asa, borde evertido y labio redondeado. Las olletas eran elaboradas como recipientes para el café.

Otros modelos utilizados en los menesteres domésticos eran el platón, la cazuela y la matera. El platón (figuras 22 y 23) era un tipo de pieza que se elaboraba por encargo: “bueno, es que la gente encargaba: ‘Me hace un platón grande, pero verde, verde, que necesito para un remedio’” (José Inocencio, entrevista personal, 2024). Estas piezas se distinguen por su forma globular no restringida, base anular, paredes semigruesas y borde redondeado o reforzado. Algunas presentan un reborde en el interior, cerca del labio, que, según la consideración de los alfareros, les daba un toque de elegancia. La superficie era esmaltada, en su mayor parte, en tonos verdosos, acabado que era difícil de conseguir debido a lo azaroso del proceso:

A veces no se conseguían los verdes que la gente buscaba. Tenía que ser un verde bien, bien, bien, bien bonito. Entonces era costoso y era difícil conseguir un

plátón verde. Y la gente los mandaba, eso por encargo, los mandaban a hacer. (José Inocencio, entrevista personal, 2024)



Figura 22. Platón esmaltado del alfarero Inocencio Merchán Ríos

Fuente: fotografía propia.

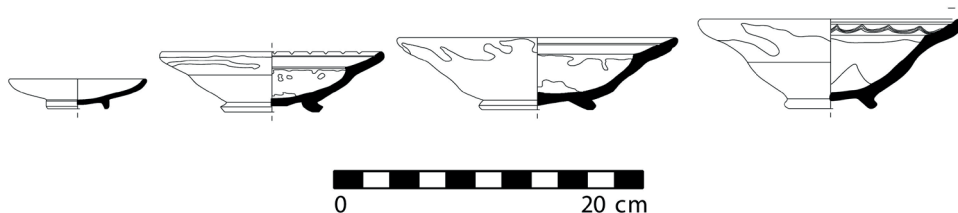


Figura 23. Modelo de plátón

Fuente: elaboración propia.

Los plátones se manufacturaban en tres presentaciones, de acuerdo con la función que debían realizar. Los más grandes servían como recipientes de medicinas para curar enfermedades oculares: se dejaba en ellos el agua de rosas en la noche y en la mañana se aplicaban lavativas que, según los campesinos de Morcá, ayudaban a recuperar la visión a quien se encomendaba a la Virgen de Morcá. Los medianos se utilizaban para depositar alimentos como papas y cáscaras. Los pequeños servían para guardar granos y papas, y también para consumir alimentos.

La cazuela (figura 24) era una pieza de geometría globular no restringida, sin soporte, de base redonda elaborada durante la etapa de retorneado, borde recto con asas horizontales a los lados y labio redondeado. Manufacturadas solamente

por el alfarero Inocencio Merchán Ríos, las cazuelas eran esmaltadas en su totalidad en tono verdoso amarillo, con unas franjas incisas en los costados. Y se utilizaban para consumir mondongo en época de ferias.

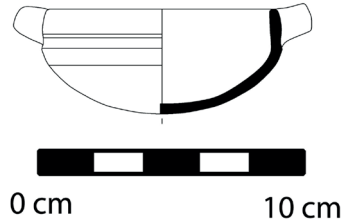


Figura 24. Modelo de cazuela

Fuente: elaboración propia.

Entre los modelos decorativos domésticos se encuentran las materas (figuras 25 y 26), las piezas más grandes y profusamente decoradas, utilizadas como recipientes de plantas. Tienen una geometría semicilíndrica no restringida, con base anular, y algunas presentan puntos de inflexión cerca a la parte superior. Las paredes son gruesas; los bordes, en la mayoría, son evertidos y, en algunas, rectos, con labio redondeado o con decoración aplicada en forma de patrón ondulado, denominado *moño*, a través de un gesto dactilar llamado *repulgado*. La manufactura, dice José Inocencio, “siempre la hacían un poquito como más recta; entonces no la hacían boquicerrada como la taza, porque no podían sacar la tierra, entonces la hacían como con la boca más ancha”.



Figura 25. Matera con orejas y decoración incisa, del alfarero Víctor Alarcón

Fuente: fotografía propia.

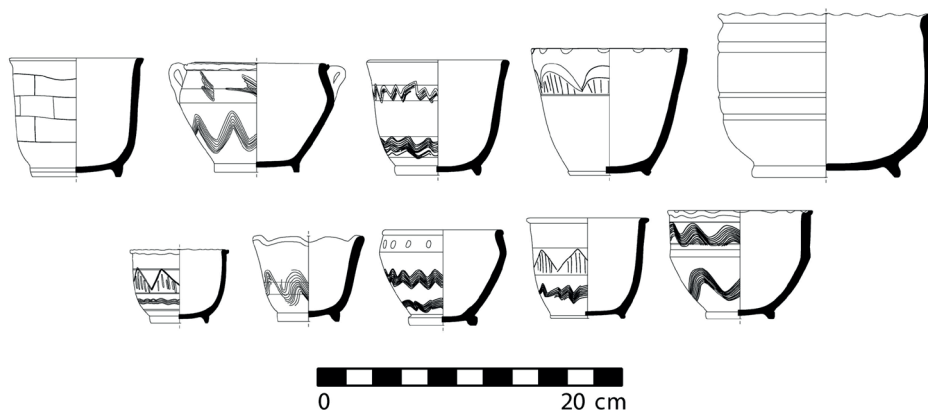


Figura 26. Modelo de matera

Fuente: elaboración propia.

La superficie de las materas no es esmaltada, y los decorados consisten en incisiones en patrón de píaña, rectilíneas y de muro de ladrillo. Estos recipientes eran muy populares y su producción era importante. Durante los últimos años fueron manufacturados por los alfareros Víctor Alarcón, Pablo Antonio Alarcón y Pedro Antonio Orduz. Su uso en las viviendas sogamoseñas está documentado en

fotografías desde mediados de la década de 1950, de modo que es una forma que ya lleva bastante tiempo en el repertorio cerámico de Morcá.

Las abundantes decoraciones de las materas, posiblemente, están relacionadas con el carácter ornamental asociado a su uso. Esto las convierte en piezas de exhibición ante el público, colgadas de las vigas de madera de los corredores de las casas o en los bordes de los patios internos. Recuerda José Inocencio que

las hacían con oreja. Toda la gente pedía que a las materas les hicieran unas orejas porque las colgaban en los corredores de las casas. La mayoría de casas tenían muchos corredores, entonces la gente le gustaba colgarlas en las columnas, en las vigas.

Precisamente, el carácter público y la ubicación externa de estas piezas nos hablan de una intención comunicativa. Al igual que los demás modelos que componen la tradición locera de Morcá, incluidos los del ámbito familiar (tazas, platos, pocillos, etc.), las materas eran parte de un diálogo que unía a personas de distinta posición social y de diferentes territorios:

Los comportamientos no verbales se comunican a través de la construcción de significados que se dan en función de aquellos mismos. Así, la cultura material obedece a razones funcionales, de comunicación, o a ambas. Tal vez su justificación primordial sea la de comunicar, pero esta no puede desligarse de sus propósitos funcionales y decorativos. (Therrien *et al.* 2002, 45)

Conclusiones

Los conocimientos y las prácticas de producción locera presentes en la vereda Morcá hacen parte de las tradiciones cerámicas, campesinas y modernas, que sobreviven del contexto prehispánico impactado por la llegada de tecnologías y elementos estilísticos españoles durante el periodo colonial. Siguiendo a Therrien *et al.* (2002), el desarrollo de una manufactura de loza barnizada o vidriada en Sogamoso correspondió a un momento de conflicto por el acceso a la tierra, a finales de la Colonia, entre un grupo social denominado *vecinos*, compuesto de mestizos y españoles criollos, y los indígenas que poseían el territorio en disputa. En este contexto, las formas asociadas al consumo social de alimentos y el vidriado de las piezas

cerámicas fungieron como elementos diferenciadores entre una población y otra, lo que generó configuraciones sociales y culturales que comenzaron a apropiarse del territorio, desplazando una identidad cultural previa y absorbiendo elementos para enriquecer y transformar la que se empezaba a consolidar.

Los rasgos formales, decorativos y tecnológicos de la loza de Morcá permiten adentrarse en la tradición cultural de los maestros loceros de la vereda, en sus modos de vida y en las respuestas a las problemáticas que enfrentan en su quehacer diario. Estas situaciones influyen en el desarrollo de su labor, especialmente en el ámbito formal de la cerámica, donde es “posible expresar vertical y horizontalmente (en tiempo y espacio) los significados que los individuos, grupos, colectividades o comunidades le confieren a la cultura material de acuerdo con las relaciones sociales que por intermedio de ella establecen entre sí” (Therrien *et al.* 2002, 37).

Estos rasgos han podido ser recogidos por los loceros, a lo largo del tiempo, de diversas fuentes, como las tradiciones indígenas, españolas, criollas, africanas, republicanas e, incluso, industriales, a modo de respuestas frente los cambios en los gustos de sus clientes. De esta manera han introducido características novedosas en la tradición alfarera, lo que ha permitido que “las rutinas trasciendan el tiempo y se conviertan en costumbres, requiriendo continuamente elementos ajenos que impriman el dinamismo necesario para permanecer” (Therrien *et al.* 2002, 36).

El conjunto de las formas identificadas aún es de carácter parcial y será necesario ahondar en la investigación arqueológica e histórica para trazar un registro de cambios en el desarrollo del estilo de Morcá. El catálogo presentado es una muestra del estado de la producción cerámica de por lo menos la segunda mitad del siglo XX hasta el presente. Se distinguen formas que han perdurado desde la Colonia, como las tazas y los platos, cuya morfología corresponde a los modelos presentados por Therrien *et al.* (2002) en el *Catálogo de cerámica colonial y republicana*. En contraste, modelos como los de la matera, el platón y la cafetera han sido desarrollados por los loceros para adaptarse a las necesidades del mercado y los cambios en los estilos de vida.

Se observa, además, la agrupación de distintas formas bajo una misma función orientada a un público específico. Un ejemplo tangible de ello es el conformado por la cafetera, el pocillo y el plato, los cuales por sí solos, desde la perspectiva del locero, no tienen demasiada salida comercial, pero agrupados son muy populares para acompañar y servir el café en eventos familiares y sociales, práctica moderna que hace parte de un proceso de priorización de la interacción social en el entorno doméstico.

La recursividad y el ingenio de los alfareros para aumentar su oferta de productos diseñando nuevas piezas y emulando las más populares de la loza industrial dan cuenta de un interés por mantenerse vigentes en el mercado mediante la innovación. Sin embargo, a falta de continuidad por la muerte de los alfareros o por la pérdida de su capacidad laboral, ese interés cayó en desuso, y con él disminuyó la competitividad de la loza de Morcá.

Entre las características esenciales del estilo de Morcá están, sin duda, el esmaltado, de innegable origen español, los decorados incisos en piasñas y flor de garrocho, las chorreaduras y las bases anulares o tejos. Esos elementos, que en mayor o menor medida se encuentran en las piezas documentadas, podrían tener un origen o, al menos, haber sido influidos por tradiciones prehispánicas.

En síntesis, podemos reconocer que los saberes y las prácticas asociadas a lo inmaterial se integran con el sistema de artefactos materiales, alejándose de una visión de monumento congelado en el tiempo. Por el contrario, nos aproximan a una concepción de la tradición como patrimonio actualizado, un hacer dinámico que evoluciona y acepta el cambio como algo fundamental, manteniendo su autenticidad y su relevancia cultural, lo que

permite una apertura de la mirada crítica y facilita un examen de las consecuencias de definir algo como “patrimonio” o hacer que ciertas cosas lo sean. Nos permite la posibilidad de comprender no solo lo que ha sido recordado, sino también lo que ha sido olvidado, y por qué ha sido olvidado. (Smith 2011, 42)

Por otro lado, la metodología de investigación solidaria nos permite acercarnos a una comunidad sin imponer los conceptos de patrimonio, salvaguardia o identidad a partir de un discurso hegemónico. Esto se ve reflejado en el artículo al darle prioridad a la voz vernácula de los alfareros para explicar su propia tradición, sin poner por encima las conceptualizaciones de la arqueología.

Agradecimientos

Queremos agradecer a Ana Marcela Lozano, quien de manera eficiente transcribió y ordenó los audios de las entrevistas y brindó apoyo logístico tanto en las salidas de campo como en la escritura del presente artículo. Así mismo, agradecemos a las maestras y maestros loceros de la vereda Morcá y a sus familias, siempre dispuestos a recibirnos en sus casas y caminar con nosotros el territorio.

Referencias

Fuentes primarias

“Padrón general de todos los becinos que ay en este pueblo Año de 1777”. 1777. Archivo General de la Nación, Bogotá, Colombia. Sección Colonia, fondo Censos - Varios Departamentos, ff. 681-702.

Fuentes secundarias

Ancízar, Manuel. 1853. *Peregrinación de Alpha: por las provincias del norte de la Nueva Granada en 1850 y 51*. Bogotá: Imprenta de Echeverría Hermanos. <https://babel.ban-repcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3175/>

Avella, Neil y Sandra Mejía. 2022. *Tutazá: cultura, patrimonio y memoria. Inventario del patrimonio cultural inmaterial y recomendaciones de salvaguardia*. S. c.: Secretaría de Cultura y Patrimonio de Boyacá; Ministerio de Cultura.

Bautista Quijano, Enrique, Miguel Ángel Murillo, Álvaro Osorio Santos y Ciro Adolfo Castellanos. 2019. “Cofradías, iglesias doctrineras, pedregales, santicos y fiestas: santificar las piedras”. Ponencia presentada en el III Simposio Internacional Avances Recientes en la Americanística Mundial: Entender el Pasado para Crear el Futuro. Breslavia, 11-13 de septiembre.

Bernal Vélez, Alejandro. 2017. “Poder e identidad. Las transformaciones coloniales del liderazgo y la identidad entre los muisca de los Andes del norte de Suramérica. 1537-1650”. Tesis de doctorado en Arqueología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Boada Rivas, Ana María y Marianne Cardale de Schrimppff. 2017. *Cronología de la sabana de Bogotá*. Comparative Archaeology Database, University of Pittsburgh. <https://www.cadb.pitt.edu/muiscacono/muiscacono.pdf>

Bonnett Vélez, Diana. 2017. “Los inicios de un proyecto: las ‘fábricas’ de salitre y pólvora en Tunja y Sogamoso 1760-1780”. En *Comunicación, objetos y mercancías en el Nuevo Reino de Granada: estudios de producción y circulación*, editado por Nelson Fernando González Martínez, Ricardo Uribe y Diana Bonnett Vélez, 179-212. Bogotá: Universidad de los Andes.

Bosa, Bastien. 2010. “¿Un etnógrafo entre los archivos? Propuestas para una especialización de conveniencia”. *Revista Colombiana de Antropología* 46 (2): 497-530. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1083>

- Broadbent, Sylvia M.** 1974. “Tradiciones cerámicas de las altiplanicies de Cundinamarca y Boyacá”. *Revista Colombiana de Antropología* 16: 224-248. <https://doi.org/10.22380/2539472X.1533>
- . 1986. “Tipología cerámica en el territorio muisca”. *Revista de Antropología* 2 (1-2): 35-71.
- Cabrera Pérez, Nelson Enrique.** 2022. *Memorias de arrieros por el camino del Cravo*. 1.ª ed. Bogotá: Secretaría de Cultura y Patrimonio; Gobernación de Boyacá.
- Camargo Pérez, Gabriel.** 1932. *Geografía histórica de Sogamoso*. Sogamoso: Sugamuxi.
- Castellanos, Daniela.** 2004. *Cultura material y organización espacial de la producción cerámica en Ráquira (Boyacá): un modelo etnoarqueológico*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- . 2007. “Huellas de la gente del cerro. Detalles etnográficos sobre estilo, ritos de paso y envidia en la formación de un contexto arqueológico”. Tesis de maestría en Antropología, Línea de Arqueología, Universidad de los Andes, Bogotá.
- . 2019. “Vasijas envidiosas de Aguabuena: un ensayo etnográfico sobre la vida del mundo material”. En *Cosas vivas: antropología de objetos, sustancias y potencias*, editado por Luis Alberto Suárez Guava, 51-70. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <https://doi.org/10.2307/j.ctvkwnpvv.5>
- . 2020. “Caminar desechos. Reflexiones desde las superficies de Aguabuena”. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines* 41 (1): 41-62. <https://doi.org/10.4000/bifea.11554>
- . 2024. “Ermitaños y alfareros: hacia una historia discontinua de la producción cerámica en el Desierto de la Candelaria”. *Revista Colombiana de Antropología* 60 (2): 1-26. <https://doi.org/10.22380/2539472X.2559>
- Castillo, Neila.** 1984. *Arqueología de Tunja*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Chaparro Cárdenas, Jhon Fredy.** 2023. “Relaciones técnico-sociales en el molino Monquirá (1890-2022). Un estudio arqueológico e histórico”. Trabajo de grado en Antropología, Universidad de Caldas, Manizales. <https://repositorio.ucaldas.edu.co/handle/ucaldas/19625>
- Colmenares, Germán.** 1989. *Relaciones e informes de los gobernantes de la Nueva Granada*. Vol. 2. Biblioteca Banco Popular 135. Bogotá: Banco Popular.
- Conesa Coll, Jaume y Alberto Porras García.** 2010. “Tipología, cronología y producción de los hornos cerámicos en al-Andalus”. *Arqueología Medieval*, 18 de mayo. <http://www.arqueologiamedieval.com/articulos/125/tipologia-cronologia-y-produccion-de-los-hornos-ceramicos-en-al-andalus>
- Coy Montaña, Alberto.** 1990. *Anales de Sogamoso*. Sogamoso: Casa de la Cultura, Centro de Investigación Histórica.
- . 2014. *Calendario histórico de Sogamoso*. T. 1. Sogamoso: Academia B.

- Díaz, Mercedes, Johana López, Juliana Alvarado, Jhonathan Díaz e Inés Vergara.** 2023. *Caracterización de las arcillas de Sogamoso: aportes desde la ciencia para las mujeres alfareras*. Tunja: Editorial UPTC.
- Fajardo, Sebastian.** 2016. "Prehispanic and Colonial Settlement Patterns of the Sogamoso Valley". Tesis de doctorado en Antropología, University of Pittsburgh. <http://d-scholarship.pitt.edu/29329/>
- Fajardo Vázquez, Asdrúbal.** 1990. *Artesanos ceramistas de Morcá: vereda del municipio de Sogamoso departamento de Boyacá*. Bogotá: Ministerio de Desarrollo Económico, Artesanías de Colombia. <https://repositorio.artesantiasdecolombia.com.co/handle/001/9895>
- Garavito Amado, Diana Maritza.** 2006. "Interacción cultural prehispánica en el Valle del Tundama y Sugamuxi. Una mirada desde los albores del saber tecnológico alfarero". Trabajo de grado en Antropología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.
- García Dolores, Ana y Dauphine Scalbert.** 1994. "Isabel: la potière de Tutazá". *Revue de la Céramique et du Verre* 76: 22-27.
- González Cala, Marina.** 1997. "Oficios y artesanos en la colonia y la república". *Revista Credencial Historia* 87: 8-15. <https://www.banrepultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-87/oficios-y-artesanos-en-la-colonia-y-la-republica>
- Guerriere, María Angélica.** 2022. "Las producciones de cerámicas esmaltadas coloniales, aproximaciones a su materialidad". Tesis de doctorado en Artes, Universidad Nacional de La Plata, Argentina. <https://doi.org/10.35537/10915/147115>
- Holguín, Laura.** 2019. "De lo 'floriado' a lo marchito: el sistema de enrollamiento y la voluntad del barro en Aguabuena, Colombia". En *Cosas vivas: antropología de objetos, sustancias y potencias*, editado por Luis Alberto Suárez Guava, 267-288. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana. <http://hdl.handle.net/10554/44340>
- Hobsbawm, Eric J.** 2002. Introducción a *La invención de la tradición*, editado por Eric J. Hobsbawm y Terence Ranger, 7-21. Barcelona: Crítica.
- ICANH (Instituto Colombiano de Antropología e Historia).** 2024. *Catálogo de cerámica colombiana*. Consultado el 6 de noviembre. <https://cerarco.icanh.gov.co/glosario>
- Langebaek, Carl.** 1986. *Mercados, poblamiento e integración étnica entre los muisca, siglo XVI*. Bogotá: Banco de la República.
- Langebaek, Carl y Jorge Morales.** 2000. *Por los caminos del piedemonte: una historia de las comunicaciones entre los Andes orientales y los Llanos, siglos XVI a XIX*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Leroi-Gourhan, Andre.** 1971. *El gesto y la palabra*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

- Lobo Guerrero, Jimena.** 2001-2002. “Objetos cotidianos en la historia de la resistencia indígena en Colombia. Del documento de archivo al material arqueológico”. *Revista de Antropología y Arqueología* 13: 26-48. https://www.academia.edu/25425965/Objetos_cotidianos_en_la_historia_de_la_resistencia_ind%C3%ADgena_en_Colombia_del_documento_de_archivo_al_material_arqueol%C3%B3gico
- Mora, Yolanda.** 1974. *Cerámica y ceramistas de Ráquira*. Bogotá: Banco Popular; Museo Arqueológico Casa del Marqués de San Jorge.
- Orser, Charles E.** 2009. *Historical Archaeology*. Nueva York: Routledge. <https://www.perlego.com/book/1571308/historical-archaeology-pdf>
- Osborn, An.** 1979. *La cerámica de los tunebos, un estudio etnológico*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales.
- Patíño Romero, José Leonardo.** 2013. “Arqueotoxicología de las cerámicas coloniales: análisis arqueométrico de la utilización del plomo en las cerámicas de Santafé de Bogotá (Colombia)”. En *Vestigios: Revista Latino-Americana de Arqueología Histórica* 7 (2): 149-173. <https://doi.org/10.31239/vtg.v7i2.10609>
- Pérez, Felipe.** 1863. *Jeografía física i política de los Estados Unidos de Colombia*. Bogotá: Imprenta de la Nación.
- Pierre, Raymond.** 2017. “Santander, el algodón y los tejidos del siglo XIX: los primeros intentos fabriles”. *Credencial Historia* 225. <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-255/santander-el-algodon-y-los-tejidos-del-siglo-xix-primeros-intentos-fabriles>
- Pradilla Rueda, Helena.** 2014. “Mujeres loceras en Boyacá, Colombia. Cerámica, tradición y diversidad”. *Espacios Transnacionales: Revista Latinoamericana-Europea de Pensamiento y Acción Social* 2 (3): 156-167. https://espaciostransnacionales.xoc.uam.mx/wp-content/uploads/2023/01/ET_03_Pradilla.pdf
- Rodríguez Nupán, Elver Armando.** 2014. “‘Derriben las casas para que no les quede esperanza de restituirse a ellas’. Erección de la parroquia de Sogamoso, 1777-1810”. *Fronteras de la Historia* 19 (2): 96-120. <https://revistas.icanh.gov.co/index.php/fh/article/view/193/157>
- Rojas, Ulises.** (1940) 1991. “Costumbres de los indios tuatés, olleros anteriores a la conquista”. En *Documentos inéditos para la historia de Boyacá y Colombia*, t. 1, 36-41. Tunja: Biblioteca de la Academia Boyacense de Historia.
- Smith, Laurajane.** 2011. “El ‘espejo patrimonial’. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?”. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 12: 39-63. <https://doi.org/10.7440/antipoda12.2011.04>
- Solano, Pablo.** 1974. *Artesanía boyacense*. Bogotá: Artesanías de Colombia.

- Therrien, Monika.** 2008. “Indígenas y mercaderes: agentes en la consolidación de facciones en la ciudad de Santafé”. En *Los muisca en los siglos XVI y XVII: miradas desde la arqueología, la antropología y la historia*, compilado por Jorge Augusto Gamboa M., 169-210. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Therrien, Monika, Helena Uprimmy, Jimena Lobo Guerrero, María Fernanda Salamanca, Felipe Gaitán y Marta Fandiño.** 2002. *Catálogo de cerámica colonial y republicana de la Nueva Granada: producción local y materiales foráneos (costa caribe, altiplano cundiboyacense-Colombia)*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República.
- Vasco Uribe, Luis Guillermo.** 1996. “Cuando el patrimonio habla para dar vida”. *Revista Arqueología* 12. <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=25>
- . 2002. *Entre selva y páramo, viviendo y pensando la lucha india*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- . 2007. “Así es mi método en etnografía”. *Tabula Rasa. Revista de Humanidades* 6: 19-52. <https://doi.org/10.25058/20112742.285>
- . 2010. “Recoger los conceptos en la vida: una metodología de investigación solidaria”. Intervención en el seminario-taller Pensamiento Propio, Universidad y Región, Maestría en Etnoliteratura / Instituto Andino de Artes Populares, Universidad de Nariño. Revisada y corregida. <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=85>
- . 2017. “Mapas parlantes y construcción del territorio”. Elaborado con base en intervenciones en el seminario Construcción Social del Territorio, Área Cultural del Banco de la República, Montería. <http://www.luguiva.net/articulos/detalle.aspx?id=105>
- . 2019. “Reuniones de investigación: metodología revolucionaria”. Ponencia presentada en el simposio 70 Años de la Revolución China, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia - Red Asia / América Latina, Bogotá, 11 de octubre.