

# Sobre candongas y souvenirs, la estandarización de la imagen de la chola cuencana

Margarita Malo L.  
Lorena Páez I.  
CIDAP

## Resumen

El artículo aborda la problemática de la construcción social e histórica de la imagen de la Chola Cuencana como icono popular e imagen homogenizada en discursos y campañas de marketing, turismo, cultura y patrimonio. De manera particular, esta investigación identifica y rescata las diversas tipologías de zarcillos tradicionales de la Chola Cuencana que han sido invisibilizados debido a la imposición del uso del modelo de la candonga como estrategia de promoción de la imagen de la Chola.

## Palabras clave:

*Chola Cuencana, zarcillo, candonga, aretes tradicionales, patrimonio, joyería, filigrana.*

Es común encontrar en la literatura sobre proyectos urbanos la evocación a nociones de identidad, ya sea con la intención de respetar contextos o continuidades o, al contrario, con el propósito de promover en la población su adhesión a los acciones innovadoras que dichos proyectos contienen (Brandão, 2011). En diciembre de 1999, el Centro Histórico de la ciudad andina de Cuenca del Ecuador es declarado por la UNESCO como "Patrimonio Cultural de la Humanidad". La obtención de la declaratoria, señala Mancero (2012), posibilitó el posicionamiento de Cuenca en el ámbito cultural nacional e internacional y, con ello, la obtención de mejores condiciones de negociación con el Estado central. Tras la independencia de la ciudad en 1820, inician los intentos por consolidarse como centro hegemónico nacional, para mantener un peso político en la región se desarrollaron estrategias de posicionamiento que posibilitaron sostener mejores condiciones frente al poder económico de Guayaquil y al centralismo de Quito, la hegemonía se desafió mediante la construcción de imaginarios de distinción de Cuenca como la cuna de la cultura y la intelectualidad, la "Atenas del Ecuador". Para Cuví (2003, en Mancero, 2012) las élites cuencanas enunciaban el orgullo de ser cuencano, de su paisaje natural, historia y tradiciones, posicionamiento que, a nivel regional, fue fundamental para su autodefinición.

La descripción de la ciudad desde la mirada de la aristocracia ha devenido en la creación de marcados estereotipos que prevalecen en la actualidad, la imagen que estas élites han construido sobre sí mismas y sobre los dominados ha sido impuesta a la sociedad local. A partir de la década de los sesenta del siglo pasado, la exaltación a la identidad cuencana se manifiesta de forma permanente y sistemática en discursos y prácticas. Estas acciones se han consolidado como transmisoras de una hegemonía cultural que ha concentrado al imaginario y al discurso de la "cuencanidad", junto con el carácter excepcional de la ciudad (Mancero, 2012).

El movimiento arquitectónico moderno llega tardíamente a Cuenca, a partir de 1950, en nombre de la modernidad, produciendo en las formas urbanísticas del Centro Histórico la experimentación de importantes cambios. Las élites abandonan sus residencias y reemplazan las casas viejas por nuevas construcciones. Para la década de los ochenta, el deterioro del casco antiguo y su *tugurización* eran evidentes. Frente a la situación de abandono del espacio, que alguna vez fue habitado por el patriciado de la ciudad, un grupo independiente de las élites cuencanas empieza a realizar acciones para defender al patrimonio como parte de la identidad de la región y del país. En palabras de Kingman, las ideas de patrimonio, los ciclos fundacionales y la hispanidad, han sido los argumentos que las élites de las ciudades andinas han desplegado para reinventar su origen en una suerte de "nostalgia del futuro" (2006, en Mancero, 2012).

La defensa del patrimonio apoyada en los discursos de exaltación de las particularidades de la ciudad, gestó la iniciativa de declarar a Cuenca como Patrimonio Cultural de la Humanidad, un proyecto que impuso una memoria homogénea y unificada, construida desde la perspectiva de las instituciones y los grupos de poder. Esta perspectiva se manifiesta en la redacción del expediente realizado para la postulación, en donde se observan constantes alusiones a los paisajes



**Figura 1a.** Chola estilizada utilizada como elemento decorativo en la Plaza del Artesano. **Fuente:** Autoras. Cuenca, Ecuador, 2019.



**Figura 1b.** Imagen de Chola Cuencana utilizada para publicar el "Pase del Niño Viajero" el desfile popular más importante del año. **Fuente:** Autoras. Cuenca, Ecuador, 2019.

poéticos mencionados con frecuencia por los letrados de la ciudad, o, en la exaltación del carácter hispano de la ciudad mediante la mención de su planificación colonial dispuesta por Carlos V, en 1526.

A veinte años de la declaratoria de Cuenca como "Patrimonio Cultural de la Humanidad", los efectos de la globalización han marcado las diversas esferas de la vida de la ciudad. Francesc Muñoz (2008) indica que durante las últimas décadas las ciudades se han enfocando hacia el consumo y las actividades relacionadas con el ocio, la cultura o el turismo global. El consumo de la ciudad -en función de la importancia que llegan a tener las poblaciones temporales y visitantes- las ha banalizado. En el caso de Cuenca, ciertos elementos portadores de una importante carga simbólica se han transformado en la nueva imagen de la ciudad, siendo

tratados como simples íconos visuales para promocionar la "marca" de la ciudad, tal es así que, en las imágenes de la "Cuenca de postal", no pueden faltar la zona conocida como El Barranco, las cúpulas de su catedral o la mujer mestiza de la región conocida como Chola Cuencana<sup>1</sup>. (Ver Figura 1a y 1b).

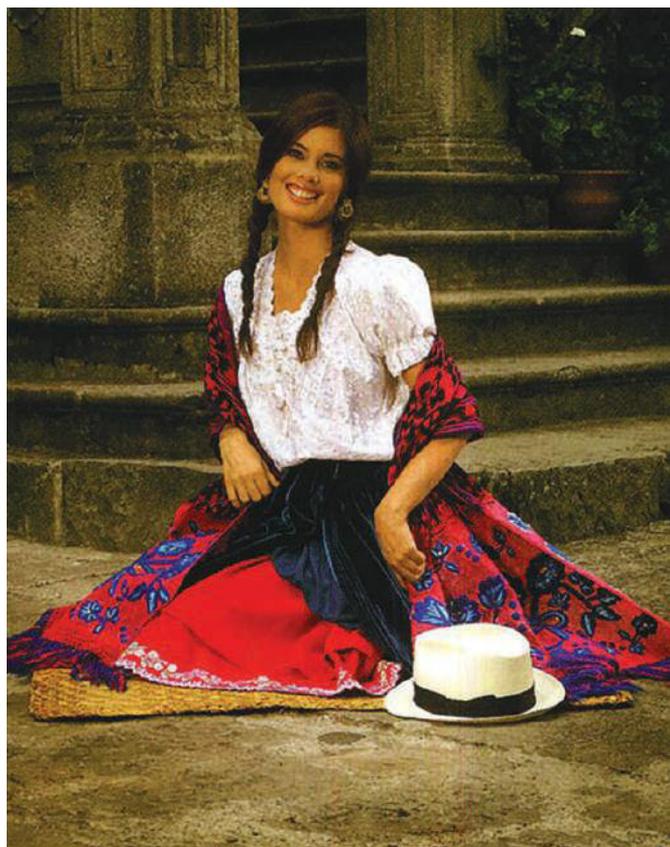
La realidad urbana se caracteriza por su dosis de globalidad y localidad, la gestión de las particularidades de las ciudades se enmarcan en un discurso propio de los global, en el que las singularidades no desaparecen, sino que continúan existiendo bajo criterios estandarizados que posibilitan su comprensión (Muñoz, 2008). El vaciamiento al que han sido expuestos los elementos representativos de la ciudad de Cuenca se corresponde con la necesidad de posicionar a la ciudad a nivel nacional e internacional, de promocionarla como una marca seductora, lista para ser consumida.

<sup>1</sup> Mujer mestiza rural identificada que se diferencia de las indígenas fundamentalmente por su forma de vestir y sus dos trenzas. Las cholos pueden ser urbanas o rurales; son indígenas que tienden hacia lo mestizo, que ocupan una posición inferior en relación con los mestizos blanqueados. Su imagen define a un grupo de mujeres (Valcuende del Río & Vásquez, 2016).

Actualmente, Cuenca se muestra como una ciudad rica en cultura popular, siendo su más visible representación la imagen de la Chola Cuencana. La Chola mostrada al mundo, al decir de Valcuende del Río y Vásquez (2016), ha sido *folclorizada*, blanqueada y reinventada en base a una imagen patrimonializada. A pesar de que su presencia es visible en la cotidianeidad urbana y rural, en contextos festivo-ceremoniales, desfiles y concursos de belleza, su representación es utilizada como un disfraz para mostrar lo exótico.

Para su exportación, la imagen de la Chola ha debido pasar por un proceso de homogeneización, en el que ha perdido su polisemia, siendo el resultado una imagen "souvenir", configurada por representaciones únicas que refuerzan al discurso creado y al disfraz. Para la construcción de este montaje ha sido necesario consolidar su imagen-objeto como la de una mujer mestiza blanca y pulcra, estandarizando la diversidad de sus accesorios, un referente es la utilización de la candonga<sup>2</sup> en detrimento de los variados diseños y tipos de zarcillos utilizados por ella. (Ver Figura 2)

Frente a esta problemática surge el cuestionamiento sobre si la memoria colectiva de la ciudad está siendo reemplazada por una memoria impuesta desde las instituciones tanto públicas como privadas, pensada en las regalías provenientes del sector turístico y del mercado. En el contexto de la vorágine a la que ha sido sometida la imagen de La Chola Cuencana y con el objeto de realizar un aporte a la salvaguarda de su traje tradicional, de aquel que preserva y transmite significados, se ha realizado una investigación sobre la diversidad de tipologías de zarcillos que aun, hoy en día, siguen siendo utilizados por las cholos, ajenos a los lineamientos definidos por el consumo.



**Figura 2.** Vestimenta de la Chola Cuencana llevada por Miss Ecuador 2004.  
Fuente: Archivo CIDAP, s/f

Para aproximarnos al entendimiento del valor representativo que tienen estos aretes dentro de la indumentaria de la Chola, se consideró necesario mencionar brevemente al imaginario que se ha construido en torno a ellas, posteriormente, se hace un recuento histórico de su indumentaria, para concluir con un estudio sobre los diseños más representativos de zarcillos. Esta narrativa fue construida en base a referencias bibliográficas, testimonios y entrevistas no estructuradas de artesanos y cholos de las ciudades de Chordeleg, Tarqui y Cuenca.

<sup>2</sup> La arracada (nombre de génesis árabe), media luna o candonga, es una forma que se encuentra presente en diferentes culturas ancestrales, ha sido plasmada en adornos corporales como aretes y narigueros (Fomento Cultural Banamex, 2015). La ciudad de Chordeleg, Ecuador, se caracteriza por la producción de un zarcillo de tipología específica construido con la técnica de la filigrana. Este zarcillo, en el Ecuador es conocido como candonga, en las últimas décadas se lo ha atribuido como el zarcillo que conforma parte del traje típico de la Chola Cuencana.

## Aproximación a la construcción social de la Chola Cuencana

La identidad cultural de la Chola Cuencana se construye sobre múltiples basamentos. En el entorno de esta realidad sincrética destaca su vestimenta que, en el mundo citadino, es el reflejo de una ciudad mestiza. En los estudios de Mancero (2012) sobre la imagen de la Chola Cuencana, se determina la identidad de Cuenca como producto de un pasado colonial europeo vinculado a su herencia ancestral indígena. En este contexto, la autora señala que en la provincia del Azuay, constituida por una población blanco-mestiza e indígena, se definen sus clases sociales; el sector con mayor poder adquisitivo, configurado por una población mayoritariamente blanca o que se *autoidentifica* como tal, se encuentra en la cúspide, mientras que, la indígena, al igual que las cholas y cholos, están en la base, siendo estos últimos -desde la mirada de las élites- la expresión y nostalgia de un pasado de identidad mestiza. El grupo social, relacionado con el área rural, es reconocido y diferenciado de los sectores de la ciudad a través de su vestimenta, creándose las nociones contrapuestas de lo que se considera lo citadino-urbano frente a lo campesino-rural.

El imaginario sobre la Chola Cuencana se ha construido a lo largo de los tiempos sobre la base de su pertenencia social a un sector o grupo marginal o subalterno, aunque no se reconoce tácitamente el estatus de inferioridad que le ha sido dado. Sus condiciones de desigualdad se reflejan en sus deficientes posibilidades de acceso a trabajos dignos y a educación.

Como afirma Mancero (2012, p. 298):

La construcción de la chola en Cuenca, a diferencia del Cuzco, proviene de la tradición indianista conservadora del siglo XIX. Mientras en el Cuzco se puede encontrar este origen en las élites de izquierda asociadas a

Mariátegui. Precisamente, las élites cuencanas "nobles" y conservadoras que construyeron a fines del siglo XIX el proyecto cultural de Cuenca Atenas, construyeron paralelamente el proyecto racial de la nobleza y pureza de sangre, al cual se articuló, cómodamente y sin fricciones, la figura de la chola. La construcción de ese otro, diferente, sólo reforzaba su propia identidad aristocrática y excluyente.

El poder y la hegemonía de los grupos sociales se manifiesta en su capacidad para definir parámetros de valoración o entendimiento del otro, indudablemente distinto. Paralelamente a estos procesos, surge una autodefinición que emana del sentido de pertenencia del grupo mestizo y se expresa en su indumentaria.

## La Chola Cuencana a través de su traje

Para acercarnos a la Chola Cuencana, mujer y humana, es necesario remontarnos a su origen, conocer sobre las construcciones sociales que se han generado alrededor de ella, alejadas de la imagen líquida vaciada de contenido, propia de la inmediatez posmoderna (Bauman, 2000). El abordaje de los imaginarios sobre la Chola se realizará a través del estudio de su indumentaria, reflejo de la situación presente y manifestación viva de sus orígenes.

Escobar (2018) describe el contexto político y social del siglo XIX, período en el que se configura la República del Ecuador. Quito surge como centro del poder político y simbólico de la sierra, siendo nombrada como capital sede del nuevo gobierno republicano, en 1830. La sociedad quiteña se caracterizó por la presencia marcada del poder de la Iglesia, por su carácter conservador y la falta de dinamismo en el ámbito económico. La sierra ecuatoriana se encontraba jerarquizada en clases sociales, expresaba una dinámica particular en su estratificación y concepción de grupos

humanos, en donde las bases, conformadas por indígenas, negros y mestizos, eran segregadas, en la esfera pública su cultura fue *invisibilizada*. Al no tener voz, se negó su historia, su imaginario fue construido desde la visión sesgada de los grupos de poder, eliminando su autodefinición, sus formas de pensar, sentir y ser.

La negación de las clases subalternas "no impedía que los "no reconocidos" desarrollasen formas propias de socialización y de cultura. Construían una nueva forma de cultura, expresada en el espíritu de la plaza pública como una cultura paralela que vivía su lógica dentro de la cultura del otro" (Ayala, 2013 & Kingman, 2006, en Escobar, 2018, pp.17). Bajo esta perspectiva, es importante identificar a la mujer con la indumentaria de aquella época, conocida como "*la llapanga o ñapanga*", una mujer descalza de origen mestizo y popular que residía en las ciudades de Quito, Pasto y Popayán. En Quito fue más conocida como *llapanga* o *bolsicona*, en sus representaciones se observa que sobresalen sus pies pequeños, descalzos y de talones rosados, utilizaba trenzas largas y cosméticos. Los cronistas y viajeros la describían como una mujer de pueblo, personaje femenino e icono popular (Ver Figura 3). Esta mujer mestiza de la colonia se caracterizaba por cumplir roles económicos, sociales, rituales y políticos, era una mujer de oficios, para sostenerse económicamente bordaba, cocinaba o se dedicaba al comercio (Escobar, 2018).



**Figura 3.** Representación de Bolsicona.  
Autor: Juan Agustín Guerrero siglo XIX (Hallo, 1981)

En el siglo XIX, la imagen y el traje de la Bolsicona sirvieron como identificador de la actividad social de estas mujeres. Su atuendo se componía por un bolsicón y una camisa de ornamentación arábiga. Sobre la camisa se colocaba un chal y un rebozo. Un elemento característico son los bolsillos que porta su bolsicón. Los tejidos eran de bayeta, satén, algodón franela o terciopelo, predominando los colores primarios que resaltaban al ser contrapuestos con el blanco de la blusa y las enaguas. Entre sus accesorios se destacan los aretes, collares, gargantillas, anillos, tocados con cintas en la cabeza y brazaletes - especialmente- de cuentas de color rojo.

En el sur del país, en la zona del austro, la Chola Cuencana reproduce en sus atuendos circunstancias similares a las descritas anteriormente. Es evidente la relación entre el traje de la Bolsicona y el de la Chola Cuencana, los rasgos sociales que configuran al personaje de la Bolsicona son comparables con los de las cholitas de diferentes sectores de la sierra.

El vestuario de la Chola Cuencana es la expresión de una tradición ancestral, que ha evolucionado a lo largo de los tiempos. Los cambios y modificaciones son el resultado de múltiples influencias, es posible que el dinamismo del traje haya incorporado rasgos foráneos, sin embargo, éstos han correspondido a los propios deseos de la población que, a pretexto de generar un placer estético o una situación de comodidad, han transformado y trastocado a la indumentaria tradicional. Los estilos, colores, diseños, formas de uso, son solo parte de la gama de resultados que, basados en la costumbre, tradición, belleza y comodidad, han marcado el cambio o continuidad de estilos.

Diego Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) describe a las prendas y accesorios de la Chola del siglo XVII -indica que es partir de esta fecha que se tiene constancia de la indumentaria de la chola cuencana-, usaban vestidos compuestos de *liglla* con una franjita de hilo de oro y faldellín, polleras de bayeta con vueltas de cinta amarilla o tafetán, con guarniciones de *sevillaneta* (encajes y adornos de indumentaria traídos de Europa) decoradas con hilo de oro, y medio anaco con guarniciones de hilo de plata. En la cabeza se colocaban paños de rengu con puntas de tela de Flandes. Vestían camisas de rúan y seda labrada, enaguas de lienzo, pechos bordados con seda carmesí e hilo de oro y lentejuela y medias de seda. Como complemento, enumera las joyas descritas de tradicionales de España, pertenecientes a la Chola Catalina Ortiz:

- 1 Broche cuajado de perlas finas grandes
- 1 Par de zarcillos hechura de media luna, zarcillos de oro y una gargantilla de oro
- 1 Gargantilla de perlas finas, mediana, de doce hilos
- 3 pares de zarcillos de oro de perlas finas, los dos pares con piedras coloradas y el otro de esmeraldas
- 1 tembladera de plata grande,
- 1 Sortija de oro con piedra de esmeralda,
- 1 Gargantilla de chaquiras,

- 2 Manillas de granates y perlas finas y la otra de canutillos dorados y chaquiras verdes (Arteaga, s.f)

Otros autores como Claudio Malo (en Jimbo & Ossandón, 2002) mencionan que la pollera de la Chola comienza a utilizarse en la época de la colonia y que su origen es europeo. La pollera no fue exclusiva de un grupo étnico en particular, fue utilizada tanto por mujeres blancas, como mestizas e indias, la diferencia de pollera radicaba, posiblemente, en el tipo de tela para su elaboración (Arteaga, s.f).

Sobre su nominación, Encalada (en Jimbo & Ossandón, 2002) indica que éste hace referencia a su capacidad de ser utilizada como cesto para colocar los pollos. De igual modo, explica que el número de polleras se relaciona con su estatus social y económico, mientras más alto es el estatus más polleras se usan. En cuanto al colorido, habla sobre el significado de los colores según el estado civil de sus usuarias: el rojo corresponde a la mujer comprometida; verdes y tonos azulados, a las mujeres que quieren hacer notar su condición de solteras; negro y morado, indica una situación de luto; el amarillo y ají manteca (naranja) son los comúnmente utilizados.

Referente a la evolución del traje, Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) considera que la saya, utilizada hoy en día, puede haber derivado del bolsicón. La blusa, en ocasiones, se la identifica con la polca (blusa europea polaca). Las cintas que envolvían a las polleras han desaparecido, al igual que los anacos. En la provincia del Cañar aún se utilizan las *ligllas*. En la época republicana, la prenda exterior fue conocida como bolsicón y la interior como centro.

El sincretismo entre lo indígena y español se observa en la combinación de prendas indígenas como la *liglla* y el anaco con accesorios caracterizados por sus diseños europeos, como es el caso de la joyería. La utilización de perlas y piedras preciosas tiene un origen europeo, mientras que, las piezas con chaquiras y canutillos, podrían



**Figura 4.** Manufactura de sombrero de paja toquilla para exportación.  
**Fuente:** Manuel Jesús Serrano. Archivo histórico del Guayas. Cuenca, 1890 -1915.  
 Fondo de fotografía patrimonial.

haber sido influenciadas por los accesorios corporales indígenas. Arteaga (en Jimbo & Ossandón, 2002) advierte que esta influencia fue resultado de las donaciones de trajes -que las mujeres blancas hacían a las cholos-, por esta razón su ropaje adquirió un carácter heterogéneo.

En la actualidad se utilizan dos polleras festoneadas -pliegues que forman ondas verticales-, una interior bordada con flores y guirnaldas de colores, y otra exterior de un solo color; blusas adornadas con alforzas y bordados de hilos brillantes y lentejuelas en puños, mangas y cuellos; paño tejido con la técnica del *ikat*; sombrero de paja toquilla; zarcillos; media de seda; zapatos de charol. (Ver Figura 4)

### Sobre zarcillos, candongas y estandarización

El traje tradicional de la Chola Cuencana ha sido explotado a modo de souvenir, siendo despojado de su contenido y significado real. Como se mencionó anteriormente, el sincretismo entre lo indígena y europeo se plasmó en la riqueza del traje, el diseño de sus zarcillos, a pesar de presentar una clara

influencia española, tiene un acentuado carácter local. La diversidad de motivos es amplia y variada, sin embargo, la gestión e institucionalización de la imagen de la Chola ha instaurado a la candonga de Chordeleg como único zarcillo del traje. (Ver Figura 5)



**Figura 5.** Candonga de Chordeleg realizada por Manolo Jara. Se observa que el módulo base de la pieza es la media luna. En zona superior, el trébol se conforma a partir de la rotación de tres medias lunas.  
**Fuente:** Andrea Valdiviezo, archivo CIDAP

La identificación de la Chola con el uso de la candonga podría ser consecuencia de dos factores: el primero responde a una estrategia comercial que ha buscado potenciar la venta de uno de los productos más emblemáticos del cantón Chordeleg, su candonga de filigrana; el segundo, puede deberse a una inadecuada interpretación de los diversos textos que describen a la indumentaria de la Chola, en los que se nombran a sus múltiples zarcillos y entre ellos a las candongas. Cabe señalar que, en estos casos, el término candonga es utilizado de forma genérica, hace referencia a los aros tipo media luna (RAE, 2019), conocidos también como arracadas, no se especifica que se trate del tipo de candonga producida en Chordeleg.

En el año 2004, se realiza en Ecuador el certamen internacional de belleza Miss Universo, las candidatas visitaron la ciudad de Cuenca y recibieron como obsequio candongas elaboradas en Chordeleg. A partir de este punto, este tipo de candonga toma relevancia y se constituye como expresión de moda y diseño, su nominación se posiciona a nivel nacional, siendo, generalmente, desconocido que su nombre deriva de las media lunas que la configuran.

A diferencia del impacto comercial de la candonga, los otros zarcillos se han mantenido para consumo exclusivo de las cholos. Sus diseños han sido subvalorados, Aguilar (1988, p. 209) al hablar sobre los aretes tradicionales describe que:

las campesinas lucen grandes aretes con perlas de singular tamaño, ellas las lucen satisfechas y muy orgullosas, si bien el precio de esas joyas es alto por el valor del metal y de las perlas, la clase económicamente superior no las usan pues la consideran toscas de mal gusto" (Ver Figura 6)

La orfebrería del Ecuador se manifiesta principalmente en la provincia del Azuay en las ciudades de Cuenca y Chordeleg, siendo estos los centros de producción de los zarcillos de las cholos. En Cuenca la tradición orfebre se remonta al período precolombino, con la llegada de los españoles al continente se



Figura 6. Aretes antiguos, modelos de la Joyería Pesántez  
Fuente: Archivo CIDAP, 2020.

genera una fusión de técnicas, herramientas, rasgos morfológicos y elementos iconográficos, la riqueza de producción formal resultante de este proceso sigue latente en nuestros días.

El Artesano Hernán Pesántez, con 50 años de experiencia en el oficio, indica que los diseños tradicionales de aretes de Chola son la argolla esmaltada y entorchada, mismos que en la ciudad de Cuenca son elaboradas por el maestro Artesano Cornelio Vintimilla. De igual modo comenta que entre los diferentes modelos de zarcillos que adquieren las cholos, son ellas, sus clientes, quienes aportan con sugerencias para la incorporación de nuevos motivos, mejoras en los modos de uso y en el rediseño de los aretes.

Sobre el diseño de la Candonga, el artesano lo reconoce como uno de los tantos pendientes que forman parte del traje de la Chola Cuencana. Menciona que su posible origen se remonta a un modelo tradicional, denominado con este mismo nombre, cuyo diseño consiste en una moneda con tres colgantes. (Ver Figura 7)



**Figura 7.** Arete antiguo realizado con moneda. Joyería Pesántez.  
Fuente: Archivo CIDAP, 2020.

Los testimonios de artesanos de Chordeleg hablan de que el inicio de la joyería en este cantón se ubica, aproximadamente, hace 80 años. Juan Octavio Jara, fue quien aprendió el arte de la joyería en Cuenca y lo transmitió a sus hijos Gilberto y José. Por otro lado, Mario Farfán, artesano de Chordeleg, menciona que Gilberto Jara fue quien preparó a varios de los joyeros del cantón. Esta experiencia, junto con el apoyo del desaparecido CREA -Centro de Reconversión Económica del Azuay, Cañar y Morona Santiago-, dio como resultado la creación de la cooperativa "Alianza Artesanal de Joyeros de Chordeleg". A partir de este proyecto, que inició con 30 oficiales, se conformó en 1969 "La Huaca", la primera joyería de Chordeleg.

En la actualidad existen contadas joyerías en las que se encuentran los modelos tradicionales de zarcillos de chola, varios de ellos se realizan solamente bajo pedido. Las mujeres campesinas de los pueblos del sur oriente de la provincia del Azuay adquieren sus zar-

cillos en un pequeño local ubicado en el Sig-sig, cantón vecino de Chordeleg. Este negocio, perteneciente a Carmela, Isabel y Mario Ramos, produce medias lunas grabadas a ambos lados con esmalte, aretes adornados con hojas de uvas y perlas cultivadas, pajarricos, principalmente. En Chordeleg, estos productos tradicionales se comercian en la Joyería La Vasija, sus modelos difieren de los ofertados por la familia Ramos, presentando una mayor variedad de diseños. En la ciudad de Cuenca, las cholitas urbanas encargan sus zarcillos a las joyerías Celleri, Romero o Pesántez, en estos locales se comercian tanto diseños tradicionales como variaciones de los mismos. Los modelos ofertados en Chordeleg y Cuenca se caracterizan por su opulencia, cuyos costos varían entre \$300 y \$1000 dólares.

En cuanto a los diseños de los zarcillos se observa que sus características formales son cambiantes, los motivos utilizados y su materialidad son producto de los contex-

tos temporales, sociales y económicos en los que han sido concebidos. Los diseños tradicionales sufren pequeñas transformaciones formales y materiales que se relacionan directamente con el costo de la materia primera. De igual modo, los usos han experimentado cambios determinados por el mercado de la moda. El caso más relevante, posiblemente, es el del modelo de la candonga, cuyo uso se ha trasladado a zonas urbanas, siendo llevado por una población blanco mestiza. El uso de los modelos clásicos se ha mantenido en las zonas rurales, para el uso diario se utilizan los modelos menos llamativos, mientras que en las diversas manifestaciones populares, es común ver a las cholos lucir grandes zarcillos de oro rematados con perlas. (Ver Figuras 8a y 8b).



**Figura 8a.** Mujer con sus zarcillos de uso diario.  
Fuente: Autoras, 2019.



**Figura 8b.** Mujer en festividades de la parroquia de Tarqui, Azuay.  
Fuente: Autoras, 2019.

Los cambios de los procesos de desarrollo económico implicaron modificaciones en las formas de vida y entendimiento del mundo, en Chordeleg varias actividades fueron relegadas como expresa Mario Farfán:

"Se hace un Chordeleg turístico, la gente aprovecha, las tiendas que eran de polleras, de comida de fideos, de arroz, de alimentos, cambian a joyería".

El auge de la joyería vinculó sólidamente a Cuenca con Chordeleg, se compartieron técnicas de joyería, y procesos de trabajo, se consolidó una red de comercialización dinámica en la que sobresalieron, como manifiesta Mario Farfán, las familias Vera, Castro y Vásquez. La dinamización del mercado de la joyería en este cantón incrementó su demanda en toda la provincia, con lo cual se diversificó la producción de modelos, tanto para la ciudad como para la zona rural. Se introdujeron catálogos europeos, principalmente italianos y estadounidenses, cuyos modelos fueron replicados y en algunos casos, reinventados.

Como parte de las estrategias para incrementar el turismo por medio de la visibilización de su producción orfebre, las calles centrales de Chordeleg reciben a los viajeros con candongas decorativas suspendidas en las fachadas de sus edificaciones, la candonga también está presente en un importante monumento de la ciudad y en el logotipo de su Municipio, este tipo de zarcillo se ha convertido en el símbolo de la joyería del cantón. Para sus habitantes su valor va más allá de la imagen, en este objeto se plasma el impacto económico y social que tuvo para el sector la introducción de la orfebrería como oficio.

En las palabras de los artesanos del sector se observa una apropiación del diseño de la candonga, el artesano Eloy Lituma al hablar sobre los distintos aretes que son elaborados para las cholos comenta que la candonga ya se la realizaba hace 50 años y afirma:

"La candonga también se hacía en Chordeleg, ¡es nuestro símbolo! (...). La candonga es típico arete de la chola cuencana y del Azuay".

Manolo Jara, artesano de Chordeleg, sostiene que la candonga se conocía como zarcillo, antiguamente la llamaban "Arete de Chola". No se la utilizaba en Cuenca, su uso se destinaba para las cholos de las zonas rurales, siendo su origen Chordeleg. En agosto del presente año, en una conversación informal con

cholas de la zona de la Victoria del Portete de Tarquí, se constató que las mujeres identificaban al modelo de candonga de Chordeleg pero no lo identificaban como candonga, para ellas era un "Arete de Chola".

En cuanto al origen de la candonga de Chordeleg, se puede apreciar que existe una influencia de diferentes diseños de joyas provenientes de España, República Checa y Marruecos (Ver Figura 9). Si se analizan los zarcillos de filigrana españoles, peruanos y mexicanos se observa que su composición es muy similar, las diferencias se advierten en los tipos de motivos diseñados para rellenar las estructuras externas de las joyas y en la destreza en la aplicación de la técnica (Ver Figura 10). En la lectura global de la candonga de Chordeleg se evidencia que cuenta con rasgos morfológicos propios que marcan su carácter.



**Figura 9.** Árbol genealógico de los aretes de filigrana mexicanos. En la esquina izquierda se encuentra el principio del árbol, un arete proveniente de Marruecos; en la esquina derecha se representa un arete español; la pieza inferior izquierda es de los años sesenta, por último la de la derecha corresponde a un arete mexicano antiguo.

**Fuente:** Davis & Pack, 1963.



**Figura 10.** **Izquierda:** Diseño tradicional de Cáceres. **Fuente:** Fotografía cedida para libro Artesanía de España del Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía (Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985).

**Imagen central:** Pendientes dormilonas de Humberto Vilchez, Catacaos. **Fuente:** André Ramírez (Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú, 2015).

**Derecha:** Candongas de Chordeleg. **Fuente:** Fotografía de las autoras.

Según el artesano Mario Farfán, el modelo de la candonga de Chordeleg derivó de las candongas que se utilizan en Saraguro, provincia de Loja, cuyo diseño se fue perfeccionado:

"La Candonga de Saraguro, es similar a la de Chordeleg, pero la de acá tiene sus colgantes, varía su diseño, lleva el mismo nombre pero no es lo mismo. La candonga la hacen también en el Perú siendo el trabajo más grueso al igual que el de Saraguro".

Si bien es cierto que en Catacaos y Trujillo, Perú, se realiza una candonga muy similar a la de Chordeleg, cabe resaltar que en este caso el diseño fue introducido desde Ecuador. En 1998, los artesanos peruanos Carlos Ortiz y Ricardo Tello llegan a Cuenca para comercializar sus productos, específicamente la dormilona peruana, a su regreso llevaron el modelo de la candonga de Chordeleg.

Sobre la similitud de los aretes de la indumentaria de la mujer Saraguro, Flor Cartuche, artesana de esta nacionalidad, sostiene que los artesanos de la provincia del Azuay desarrollaron el diseño de las candongas de Chordeleg basados en el modelo de los zarcillos de Saraguro. Considera que esta situación puede deberse a que al ser Cuenca y Chordeleg los centros de producción y comercialización de los aretes del traje de la mujer Saraguro, probablemente, durante el proceso de creación de la candonga azuaya se tomaron elementos del zarcillo de Saraguro como su estructura general, las media lunas que los componen y la aplicación de la técnica de la filigrana. Los aretes saraguros doblan en dimensión a las candongas de Chordeleg, miden alrededor de 12 cm. de largo., son elaborados con plata o níquel y en ocasiones utilizan piedras preciosas, los dos aretes se entrelazan mediante una cadena que va por detrás del cuello de quien los lleva.

Los zarcillos saraguro adquieren valor simbólico al ser llevados como accesorio complementario del traje de la mujer de este grupo étnico. Una de las manifestaciones identitarias del pueblo Saraguro es su vestimenta, aun en la actualidad, su traje tradicional, en

el que prima el color negro, es llevado durante sus actividades diarias. La indumentaria femenina se compone por un anaco exterior (falda negra plisada tejida en telar con lana de oveja), una pollera interior cuyo borde inferior es rematado con un bordado que se observa por debajo del anaco exterior, una faja o chumbi, un rebozo negro o bayeta (pedazo de tela negra tejida en telar que se la coloca sobre los hombros y se sujeta con un alfiler llamado tupu), una blusa de seda confeccionada con colores vivos y un sombrero blanco de lana prensada y ala ancha, cuya base es moteada con color negro. El diseño del traje junto con su materialidad y cromática expresan elegancia, la cual es reforzada mediante el uso de tres accesorios esenciales para la mujer saraguro: un tupu de 21 cm. de largo de cabeza circular elaborado en plata, posee una cadena gruesa para colgarlo al cuello; una walka o collar de mullos de vidrio de diversos colores, el tejido se lo realiza manualmente; grandes zarcillos de filigrana en plata. (Ver Figura 11).



Figura 11. Mujer saragureña con traje típico  
Fuente: Juan Carlos Astudillo, archivo CIDAP, 2014



**Figura 12. Izquierda:** Argollas de plata esmaltadas. Marruecos, Bereber Alto Atlas. Plata esmaltada, vidrio y turquesas- Altura 11 cm. El hilalo luna creciente simboliza el cálculo de los meses que siguieron a la guerra de Mahoma en Medina. **Fuente:** Van Cutsem, 2001.  
**Derecha:** zarcillo tradicional de chola conocido como canasta.  
**Ilustración:** Ernesto Jara (Martínez, 1988)



**Figura 13.** Orejera circular con representación de escena mítica – chamánica (no se conoce el significado). Llanuras del Caribe Zenú. Río Palomino, Guajira. Colombia. 6.6 × 6.3 cm.  
**Fuente:** Reichel-Dolmatoff, 2005

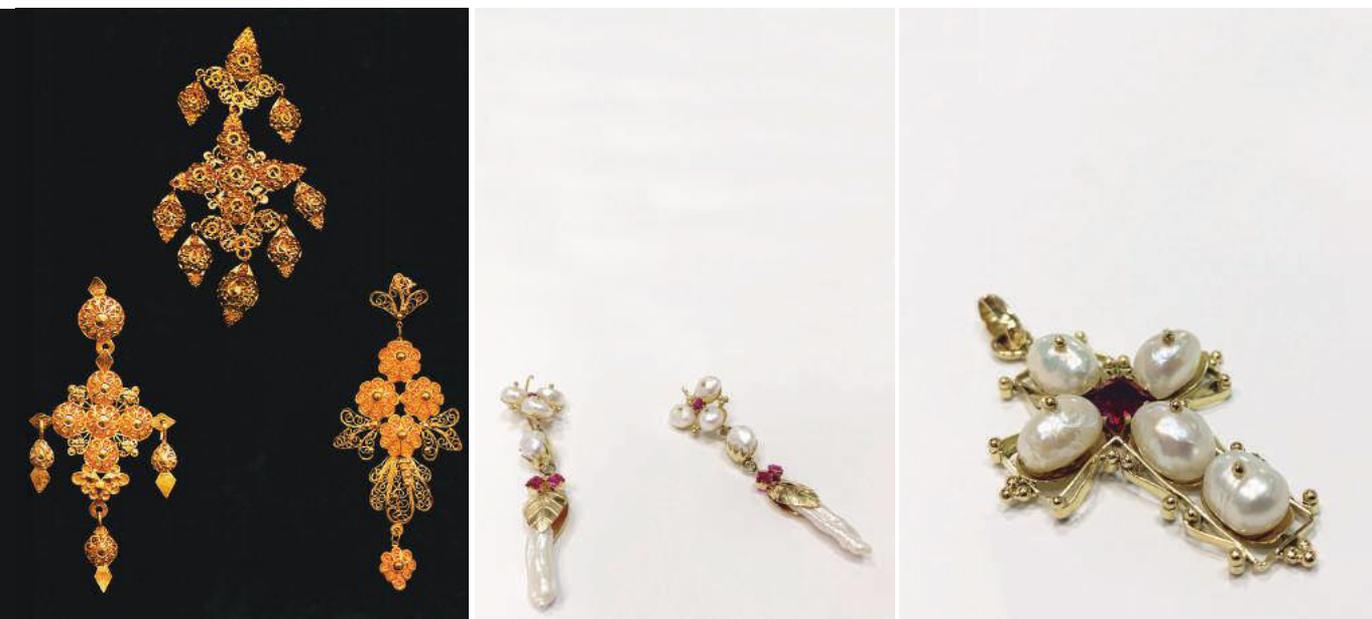
Los zarcillos de chola, producidos en el Azuay, son también comercializados en la provincia del Cañar. El artesano Eloy Lituma indica que en la producción que realiza para Cuenca y Chordeleg no incorpora en los diseños piedras preciosas o zircones, mientras que, en los aretes elaborados para el Cañar, no se puede prescindir del uso de piedras.

La forma de media luna de la que deriva la candonga de Chordeleg se heredó de España, a la vez, ésta la heredó de Marruecos o de los pueblos gitanos

(Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985) (Ver Figura 12). En el caso de las culturas precolombinas, esta forma estuvo presente en aretes y narigueras (Fomento Cultural Banamex, 2015) (Ver Figura 13). En cuanto a los diseños de los otros tipos de zarcillos que son utilizados por las cholitas rurales, varios parten de este motivo, como son los zarcillos media luna, encontrados en México y Perú (Ver Figura 14).

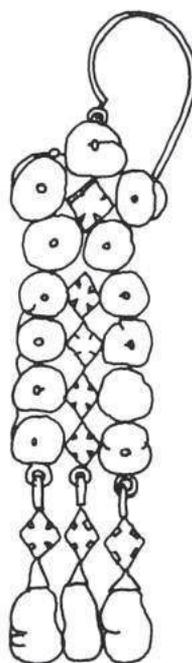
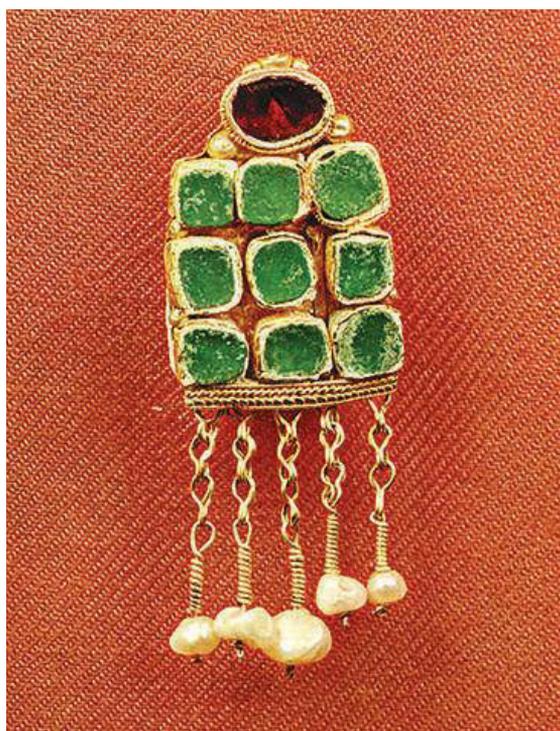


**Figura 14. Izquierda:** Aretes mexicanos, s.f. Autor no identificado. Colección Ruth Lechuga. Museo Franz Mayer. **Fuente:** Sebastián Crespo Camacho, Fomento Cultural Banamex, 2015. **Derecha:** pendientes peruanos conocidos como dormilonas, Alberto Quinde, Catacaos. **Fuente:** André Ramírez, Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú, 2015.



**Figura 15. Izquierda:** Juego de joyería tradicional de Piedrahita, España. Fotografía cedida para libro Artesanía de España por el Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía (Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa Artesanía Programa, 1985). **Imágenes derecha:** arete tradicional y cruz utilizados como parte de la indumentaria de la Chola Cuencana. **Fotografía:** Andrea Valdiviezo, archivo CIDAP, modelos de joyería Celleri, 2019.

A más de las media lunas, en los diseños de los aretes de chola se plasma la diversidad de la flora y fauna de las región austral del Ecuador. Se evidencia que las formas han pasado por un proceso de estilización y abstracción que resulta en composiciones barrocas. Los zarcillos llevan incrustaciones de piedras preciosas como rubíes y perlas. Son trabajados, principalmente, con oro y plata, utilizando técnicas variadas: filigrana, cincelado, burilado, vaciado, laminado, engastado, entre otras. Al igual que en el modelo de la candonga, se observa la influencia de joyas europeas (estilo gregoriano) y de medio oriente (Figuras 15 y 16).



**Figura 16.** Comparación entre joya del primer período medieval y zarcillo cortinas.  
**Izquierda:** Pendiente. Museo de Louvre, París. Siglo sexto. Altura 5cm. Joya característica del primer período medieval. No se tiene certeza si su origen es italiano o bizantino. **Fuente:** Coche de la Ferté, 1962.  
**Derecha:** (Malo, 1983)

Los artesanos Carlos Machado y Germán Loja, joyeros de la provincia del Azuay, identifican posibles orígenes de estos diseños tradicionales en los talleres de joyería de la ciudad de Cuenca. Mencionan que Humberto Crespo y Emilio Huiracocha fueron maestros de varios artesanos, a quienes transmitieron no solo la técnica, sino los diferentes diseños y los nombres con los que los habían bautizado.

Los diseños que incluyen piedras preciosas de mayor valor y que son elaborados en oro son referentes de una posición social y poder económico. En la actualidad todavía se producen este tipo de diseños. El artesano Eduardo Siavichay, quien es uno de sus productores, comenta que debido al alto valor de la onza del oro y la introducción en el mercado de joyas de menor costo, este tipo de diseños no



Figura 17. Arete tradicional "mosca".  
Fotografía: Archivo CIDAP,  
modelos de joyería Pesántez, 2020.



Figura 18. Arete tradicional "canasta".  
Fotografía: Archivo CIDAP,  
modelos de joyería Pesántez, 2020.

tienen la misma demanda que tenían décadas atrás.

Las tendencias en la producción actual de los aretes de cholas se encuentran en profunda relación con el aprendizaje de nuevas tecnologías, el costo de la materia prima y la demanda del mercado. En cuanto a la nominación de los diseños, los joyeros bautizan a sus creaciones con nombres que hacen alusión a su forma, símbolos religiosos, elementos de la naturaleza o a la relación con su uso. Entre los modelos más representativos encon-

tramos nombres tales como: pensamientos, paulas o tres marías, trébol de paula, cruces, coronas de virgen, canastas, dormilonas, lentejas, choclos, victorias, rosas, bocadillo, lazos, y pata de mula, mosquito, faroles, moscardones, cartuchos, palmas y uvas. (Ver Figuras 17 y 18).

Para cerrar este apartado, se presenta a continuación una compilación realizada por el Centro Interamericano de Artesanías y Artes populares, CIDAP, de ilustraciones de los aretes de chola más populares durante la década de los ochenta.

## Conclusiones

Sobre la imagen de la Chola Cuencana se han construido, esencialmente, dos discursos: el primero, el institucionalizado, ha hecho de ella una marca en la que se muestra a una mujer mestiza blanqueada, patrimonializada, museografiable y folclorizada, la imagen ideal para promocionar a la ciudad; el segundo, el que se ha construido desde las élites sociales, la mira como una mujer campesina, sin educación y agresiva. Este segundo discurso recurre al primero cuando se trata de mostrar al mundo las singularidades de la ciudad.

La Chola sigue siendo excluida de la vida política y cultural de la ciudad, en la vida cotidiana pasa a ser un actor secundario, se considera necesaria la construcción de un tercer discurso que provenga desde su propia voz, que la visibilice y reivindique su presencia en la sociedad. Es, entonces, un desafío, la búsqueda de estrategias para encontrar los mecanismos que -desde la interdisciplina- apoyen a una reestructuración de su imagen viva.

Reconocer a la Chola Cuencana humana, va más allá de un traje, su ser se corresponde con el contexto en el que habita. Las actividades de su quehacer diario, las decisiones en cuanto a los modos de llevar su indumentaria y accesorios, su individualidad tanto sujeto, no requieren de una mirada externa para definirla. Las observaciones de campo realizadas para esta investigación han permitido evidenciar que la Chola es ajena a la imagen banalizada que se ha construido sobre ella. Los elementos de su traje, como es el caso de los zarcillos o aretes de chola, mantienen su valor simbólico, en las fiestas populares es común verlas llevar los diseños tradicionales más no las candongas. ■

## Bibliografía

- Aguilar, M. L. (1988). *Joyería del Azuay*. Cuenca: CIDAP.
- Arteaga, D. (s.f). *Tras las Huellas de la Chola Cuencana (siglos XVI – XVII)*.
- Bauman, Z. (2000). *Modernidad Líquida. Traducción al castellano por Mirta Rosemberg en colaboración con Jaime Arrambide, Liquid Modernity* (Reimpresión 2004). Argentina: Fondo de Cultura Económica, FCE.
- Brandão, P. (2011). *La imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación* (Primera ed.). España: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Coche de la Ferté, E. (1962). *Antique Jewellery. From the second to the eight century A.D.* (1967.a ed.). Suiza: Hallwag Ltd. Berne.
- Davis, M. L., & Pack, G. (1963). *Mexican Jewelry, with drawings by Mary L. Davis* (Segunda impresión; 1973). Estados Unidos de Norte América: University of Texas Press, Austin.
- Delgado, M. (2006). *Sobre antropología, patrimonio y espacio público. Revista Austral de Ciencias Sociales*.
- Escobar, T. (2018). *Imaginario vestimentarios de la Bolsicono, Quito siglo XIX*. Ambato, Ecuador: Universidad Técnica de Ambato
- Fomento Cultural Banamex. (2015). *Artifícios, plata y diseño en México, 1880 -2015* (Primera Ed.). México: Fomento Cultural Banamex.
- Hallo, W. (1981). *Imágenes del Ecuador del Siglo XIX. Juan Agustín Guerrero, 1818 – 1880* (Primera ed.). Quito, Ecuador: Ediciones del Sol y Espasa- Calpe, S.A.
- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002a). *Entrevista a Claudio Malo en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002b). *Entrevista a Diego Arteaga en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.

- Jimbo, A., & Ossandón, C. (2002c). *Entrevista a Oswaldo Encalada en Tras las raíces y trascendencia hasta nuestros días de la Chola Cuencana*. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Morales, M.(2014). Estrategias para proyectar los rasgos característicos de la indumentaria ecuatoriana en textiles y ropa actual, caso Saraguro. Universidad del Azuay, Cuenca, Ecuador.
- Malo, C. (1983). *Expresión Estética Popular de Cuenca* (Primera ed.). Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Mancero, M. (2012). *Nobles y cholos: raza, género y clase en Cuenca 1995 – 2005* (Primera ed.). Ecuador: Flacso, sede Ecuador.
- Martínez, J. (1988). *Creación El Arte Popular en el Museo Comunidad de Chordeleg* (Primera ed.). Cuenca, Ecuador: CIDAP.
- Ministerio de Comercio Exterior y Turismo – MINCETUR, Perú. (2015). *Filigrana de Catacaos y San Jerónimo de Tunán* (Primera ed.). Perú: Promperú – Departamento de Producción Gráfica y Audiovisual, Dirección General de Artesanía.
- Ministerio de Industria y Energía. Dirección General de la Pequeña y Mediana Industria. Programa ArtesaníaPrograma. (1985). *Artesanía de España* (Primera). España: Lunwerg Editores, S.A.
- Muñoz, F. (2008). *Urbanalización: paisajes comunes, lugares globales* (Primera ed.). España: Gustavo Gili.
- RAE. (2019). Recuperado de <https://dle.rae.es/candongo#76x4owj>
- Reichel-Dolmatoff, G. (2005). *Orfebrería y Chamanismo. Un estudio iconográfico del Museo del Oro del Banco de la República de Colombia* (Primera). Colombia: Villegas Editores.
- Serrano, M. J. (1890). *Manufactura de sombrero de paja toquilla para exportación* [Fotografía]. Recuperado de <http://fotografiapatrimonial.gob.ec/web/qu/galeria/element/19117>
- Valcuende del Río, J. M., & Vásquez, P. (2016). orden corporal y representaciones raciales, de clase y género en la ciudad de Cuenca (Ecuador). *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 48, No 2, 3017–3317.
- Van Cutsem, A. (2001). *A World of Earrings. Africa, Asia, América* (Primera ed.). Italia: Skira.

## Testimonios, entrevistas no estructuradas

- Farfán, M. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Jara, M. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Lituma, E. (2018, de diciembre del). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en Chordeleg*.
- Loja, G. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana y joyería en el Azuay*.
- Machado, C. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.
- Pesántez, H. (2020). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.
- Ramos, M. (2018). *Aretes tradicionales de la Chola Cuencana*.