

VILLANCICOS, TONOS DEL NIÑO Y OTRAS MÚSICAS ECUATORIANAS DE CULTO AL NACIMIENTO DE CRISTO

Villancicos, Tonos del Niño and Other Ecuadorian Music of Cult of the Birth of Jesus Christ

Jannet ALVARADO DELGADO 

Universidad de Cuenca (Ecuador)

RESUMEN: *Villancicos, chanzonetas, cachuas, chigualos, tonos del Niño cuencanos y tonos de Niño riobambeños* son revisados en este artículo como géneros y piezas musicales con sus propias estéticas y contextos, desarrolladas en el Ecuador como resultado de las intrincadas relaciones de poder musical entre las culturas occidental, indígena y afroecuatoriana; por lo que el objetivo general es considerar cada género o pieza musical dedicada al culto del nacimiento de Cristo como un elemento sonoro semiótico específico y no como parte de un conjunto de piezas, producto de variaciones de la música occidental. La metodología seleccionada para obtener el objetivo utiliza técnicas de la investigación etnográfica, musicológica, de análisis histórico diacrónico, sincrónico y semiótico, dando como resultado la identificación de elementos musicales singulares de gran riqueza transcultural en cada género; de igual manera se han reconocido significados de compleja diversidad, así como de realidades socioculturales desiguales, racistas y sexistas, pero también códigos de otros saberes. La discusión y las conclusiones ofrecen referentes para que cada género musical indagado sea reconocido como autónomo con su propia construcción sonora y estética.

Palabras clave: *villancicos ecuatorianos; tonos del Niño; estéticas autónomas; transculturalidad.*

ABSTRACT: *Villancicos, chanzonetas, cachuas, chigualos, tonos del Niño cuencanos and tonos del Niño riobambeños* are reviewed in this article

as genres and musical pieces with their own aesthetics and contexts, developed in Ecuador as a product of the intricate relations of musical power between Western, indigenous and Afro-Ecuadorian cultures; therefore, the general objective is to consider each genre or musical piece dedicated to the cult of the birth of Jesus Christ as a specific semiotic sound element and not as part of a set of pieces, product of variations of Western music. The selected methodology to obtain the objective uses ethnographic, musicological, historical, diachronic and synchronous and semiotic research techniques, resulting in the identification of singular musical elements of great transcultural richness in each genre; in the same way, they have been recognized meanings of complex diversity, as well as unequal, racist and sexist sociocultural realities, but also codes of other knowledge. The discussion and conclusions offer references so that each investigated musical genre is recognized as autonomous with its own sound and aesthetic construction.

Keywords: Ecuadorian carols; Niño tones; autonomous aesthetics; transculturality.

1. INTRODUCCIÓN

La diversidad de géneros musicales ecuatorianos de culto religioso católico, en particular del nacimiento de Cristo, es el resultado del sincretismo de varias culturas en distintos momentos desde la conquista hispana; la imposición de cantos y formas instrumentales no solo perduró en parte, sino que aniquiló tradiciones sonoras antiguas y sus códigos civilizatorios; pero, a pesar de esa codigofagia, como diría Echeverría (2008), gestos rítmicos, interválicos, armónicos, organológicos, emocionales y simbólicos se han filtrado, manteniéndose y depurándose con características *sui generis* mediante formas sonoras propias; por lo que el objetivo general de este estudio es considerar cada género o pieza musical dedicada al culto del nacimiento de Cristo como un elemento sonoro semiótico específico y no como parte de un conjunto de piezas, producto de variaciones de la música occidental. En este trabajo, se considera cada forma sonora no solo desde el imaginario descriptivo del yo investigativo etnográfico establecido, sino desde el intento de comprensión semiótica de supervivencias transculturales. Los géneros mencionados en este trabajo son *villancicos*, *chanzonetas*, *cachwas*, *chigualos*, *tonos del Niño cuencanos* y *tonos de Niño riobambeños*; con énfasis en el *tono del Niño cuencano*, temática estudiada por varias décadas. La metodología de investigación utiliza técnicas de la investigación participativa y etnográfica, desde la perspectiva de Lila Abu-Lughod (1991) de etnografías particulares; técnicas de

análisis musical y musicológico y de diversidad semiótica. Como resultados se muestra la diversidad de géneros, ritmos y piezas musicales singulares, mimetizadas entre lo occidental, lo indígena y lo afroecuatoriano; mas no se presentan como imitaciones de formas europeas; sin embargo, las industrias culturales han homogenizado la oferta actual de *villancicos* de características tonales y ritmos *pop*, de estéticas norteamericanas, europeas o de rasgos tecnocumbieros que ocultan en buena medida los componentes de antigüedad y complejidad de los cantos y piezas revisadas en esta reseña. Por otra parte, grupos de la sociedad plural todavía los interpretan con nuevas propuestas estéticas e identitarias.

2. VILLANCICO

En el Ecuador, actualmente el término *villancico* hace referencia a un canto de alabanza al Niño Jesús, aun cuando posee una larga historia desde su origen hispánico, llena de distintos formatos poéticos y musicales con múltiples argumentos; revisemos brevemente algunos antecedentes de este. Precedentes del *villancico* religioso español se pueden considerar las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (siglo XIII), en las que el rey juntó poesía y música modal en estrofas y estribillos; los textos de estas canciones podían contener indistintamente cualquier tema, no necesariamente religioso. En el siglo XV en España, el *villancico* adquirió un formato literario de estribillo en alternancia con varias estrofas o versos regulares, son populares los a tres voces. Son célebres los *villancicos* y canciones estróficas de Juan de la Encina (1468-1530) al igual que la polifonía de Cristóbal de Morales desarrollada en motetes, misas o magníficats. En el siglo XVII se incluyen en la Iglesia los *villancicos*; la presencia de Francisco Guerrero es notable en esta época, se incrementan los temas religiosos y el número de voces polifónicas. Conocida es la influencia que ejerció musicalmente el compositor español Juan de Araujo (1646-1712) sobre la música dedicada al Niño Jesús en varias zonas de América del Sur; aunque también recibió influencia local, puesto que llegó tempranamente a tierras colonizadas, hoy países como Perú, Bolivia, Panamá entre otros (García, 1981). Al escuchar registros de sus obras, como en «Los Coflades de la Estleya –Negritos a la Navidad del Señor»¹, se constatan el acento rítmico, líneas melódicas y texturales con características de géneros populares de Suramérica.

En Ecuador, uno de los trabajos de transcripción que exhiben *villancicos* dedicados a varios personajes de la religión católica, y al Niño Jesús en particular, es

1 Canal GCC – Grupo de Canto Coral & Nestor Andreccacci. (6 de marzo de 2022). *Los cofades de la estleya –negritos a la Navidad del Señor–*. Juan de Araujo [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/edzoxo>

el realizado y editado por Miguel Juárez y recolectado por el musicólogo Mario Godoy; esta recopilación de obras corresponde a lo que se consideraría como parte del Barroco musical ecuatoriano, siglos XVII y XVIII; están publicadas en *Villancicos, Romances y Chanzonetas. Archivo histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII* (2018). «Al Sol de la Tierra y el Cielo»² es un *villancico* a ocho voces al nacimiento de Jesucristo de Gonzalo Pillajo que se encuentra dentro del *Codex de Ibarra*, como se lo podría denominar a este catálogo.

Villancicos, chanzonetas y cachuas son formas musicales encontradas en países como Ecuador, Perú y Bolivia, con textos variados, incluido el religioso navideño. *Las chanzonetas*, piezas polifónicas festivas dedicadas a varios tiempos litúrgicos, están incluidas en el Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, siglos XVII y XVIII. Una *chanzoneta* ecuatoriana anónima destinada al tiempo de Navidad es «Una Tondilla Nueva», a cinco voces, justamente, transcrita y reconstruida por Miguel Juárez.

En el Virreinato del Perú, que comprendía los territorios de varios países ahora independientes, a fines del siglo XVIII, el obispo de Trujillo Baltazar Jaime Martínez Compañón recolectó imágenes, conocidas ahora como el *Codex Martínez Compañón* para enviar al rey de España, en el que se encontraban partituras de veinte piezas musicales, entre ellas algunas cachuas que son piezas dedicada al nacimiento de Cristo comparables a *villancicos*, como la «Cachua a Dúo o a Cuatro, con Violines y Bajo al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor» o la «Cachua Serranita»³.

Dentro de la documentación *Yaravíes Quiteños* (1884) que enviara el ecuatoriano Juan Agustín Guerrero a Jiménez de la Espada, que a su vez fue presentada en el Congreso Internacional de Americanistas en Madrid en 1883, constan algunas *cachuas* del *Código Martínez Compañón*, como la «Cachua a Dos y a Cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor»⁴, esta es una pieza dedicada al nacimiento de Cristo, también equiparable a un *villancico*.

Mientras en el siglo XIX el *villancico* ibérico iba restando su acogida en provecho de formas musicales religiosas más grandes como son el motete o la misa, en América Latina ocurre lo contrario, el *villancico* y las formas musicales religiosas cortas tienen un gran desarrollo y acogida en el sector ciudadano y en las

2 Canal Enrique Guerrero. (7 de marzo de 2022). *Al sol de la tierra y el cielo de Gonzalo Pillajo*. Ensemble Villancico, dirige Peter Pontvik. [Archivo de video] YouTube. <https://n9.cl/tich8p>

3 Canal ReyesBartlet (16 de diciembre de 2022) *Cachua Serranita*. Coral Reyes Bartlet. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/6f4uo>

4 Canal Capilla de Indias – Tema (20 de diciembre de 2022) *Cachua a dos y a cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*. Codex Martínez Compañón. Ensemble Capilla de Indias. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/910cw>

iglesias, en las que se podía componer quizás con más cuidado, sin prescindir de las formas grandes como la misa, el «Stabat Mater» o el motete.

En Ecuador, los *villancicos* mestizos que han germinado en el siglo XIX y XX en pequeños formatos han ido arraigándose sobre los ritmos y géneros musicales de salón, contando con peculiaridades sonoras patrimoniales de las culturas originarias que conservaron sus herencias sonoras. Algunas regiones se destacan por aportar sus propios *villancicos* tradicionales o géneros similares. Así, por ejemplo, en la provincia de Manabí y en otros sectores afroesmeraldeños despunta el *chigualo*, que es un canto y poesía popular que se interpreta en los velorios de los niños, festejando su camino al cielo; pero también se pueden entender como *villancicos* en homenaje al Niño Dios y se interpretan con gran fervor con instrumentos tradicionales como marimba, cununo o tambor originario, guasá –sonajero elaborado con semillas naturales– y, por supuesto, el canto responsorial o solista. Rosa Wila⁵ es una cantora importante de *chigualos* y otros géneros como *arrullos* y *alabaos*, vinculados a la religiosidad y al canto de cuna afroesmeraldeño respectivamente. Cuenta Justino Cornejo en *Chigualito-Chigualó* (1959) que en las celebraciones con *chigualos* se juntan lo divino y lo profano en un mismo espacio. Los textos poéticos populares y sencillos tienen características lingüísticas del dialecto afroecuatoriano; son muy conocidos por la comunidad, la misma que realiza velaciones masivas al Niño con el canto de *chigualos*, que también se mezclan en algunas ocasiones con los *villancicos* occidentales (este género amerita una esmerada investigación). En Chimborazo (provincia de la sierra centro del Ecuador) se destacan los *tonos de Niño riobambeños* y en Azuay (provincia de la sierra sur del Ecuador) los *tonos del Niño cuencanos* aludidos por Segundo Luis Moreno o el mismo Justino Cornejo por su importancia simbólica y originalidad; no obstante, algunos *villancicos* cuyos textos y música tienen influencia de siglos atrás, tanto ibérica como regional, han perdurado y resurgen todos los diciembres en toda ceremonia religiosa navideña: procesiones o Pases del Niño, novenas al Niño (rezos), misas, festivales y conciertos navideños; son entonados con instrumentos tradicionales y occidentales, cantados o reproducidos en equipos de audio (Alvarado, 2009). Una breve lista habitual de estas piezas es la siguiente: «Ya viene el Niñito», «Claveles y Rosas», «Dulce Jesús mío», «En Brazos de una Doncella», «Entre Pajas y el Heno» y «No Sé Niño hermoso», entre otros.

Es importante advertir que algunos *villancicos* populares tienen una larga usanza; sin embargo, como se ha verificado en el transcurso del tiempo, la tradición oral y auditiva, que pasa de boca en boca, de generación en generación y de territorio en territorio, ejerce cambios y modificaciones en texto, melodía,

5 Canal SÚMA Laboratorio Cultural. (2 de enero de 2023). *Chigualo* – Rosa Wila. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/wh0vu>

modalidad y más aspectos técnicos e interpretativos según las dinámicas culturales de cada pueblo; antedichas estas aclaraciones comunes a toda tradición, se ha podido constatar (durante la investigación personal de varias décadas) que un mismo *villancico* anónimo ha sido atribuido a autores diferentes en distintos momentos de la historia; estas inconsistencias también se ratifican en algunos villancicos ecuatorianos, hagamos algunos acercamientos. El antiguo *villancico* «Dulce Jesús mío», del cual se tiene muchas referencias; consta en *La novena para el Aguinaldo - Aspiraciones para la venida del Niño Dios* escrita por el fraile ecuatoriano Fernando de Jesús Larrea (1700-1773); siendo en el Ecuador uno de los *villancicos* patrimoniales más sonados; también ha tenido un campo de influencia en Colombia, pues se lo canta rutinariamente en todas las Navidades como aguinaldo (villancico) colombiano⁶. «En el Archivo Histórico del Banco Central del Ecuador, existe un cuadernillo del siglo XVII-s. XVIII [...]. Una de las piezas insertas en el mencionado compilatorio es el conocido villancico *Dulce Jesús mío*» (Guerrero, 2002: 14).

En *Antología ecuatoriana: Cantares del Pueblo Ecuatoriano* (1892), el escritor Juan León Mera alude a varios cantos de Navidad para recordar la tradición, ahí se encuentran algunos ya conocidos: «Ya Viene el Niñito» (León Mera, 1892: 6), «Vamos Pastores» (1892: 7), «Desde el alto Cielo» (1892: 11), «Cay Chiri tutapi» (1892: 11), «En Noche tan fría» (1892: 13); se ha tomado el primer verso de las primeras estrofas de cada canto para nombrar a estos villancicos populares ecuatorianos. Todas estas reseñas nos exigen reparar sobre difundidas autorías poco justificables, vendría bien calificar a muchos de ellos como anónimos por su uso, antigüedad, estilos literarios y musicales. Este repertorio, junto a otros *villancicos*, se encuentran en la producción discográfica cantada por Los Pibes Trujillo, con arreglos y dirección de Segundo Bautista; está manufacturado por FEDISCOS de Guayaquil en 1977 (también grabado en otras empresas). La colección de *villancicos* que consta en el disco LP (larga duración) es atribuida, en su totalidad, con excepción de uno, al músico lojano Salvador Bustamante Celi. Los diez *villancicos* que constan en el disco son: «Claveles y Rosas», «Ya viene el Niñito», «Entre Pajas y el Heno», «Duerme Niño», «Lindo Niño», «Bienvenido Seas», «No Sé Niño hermoso», «Dulce Jesús mío», «Niño si el Amor», «Desde el alto Cielo» (Guillermo Garzón). El musicólogo Mario Godoy también hace una serie de puntualizaciones sobre los errores de autoría de las piezas en mención en su escrito *Villancicos patrimoniales del Ecuador* (2020)⁷. Ante estas aclaracio-

6 *El Colombiano*. (14 de mayo de 2022). En este diario se encuentra una nota de prensa del 15 de diciembre del 2020 que se titula «El Dulce Jesús Mío» suena hace 200 años, en el que refiere a este *villancico* y su relación con Colombia. <https://n9.cl/bdf29>

7 Godoy, M. (23 de diciembre de 2020). *Villancicos patrimoniales del Ecuador*. Facebook. <https://n9.cl/qlkfh>

nes, vale la pena reconsiderar la autoría de textos y música de algunos *villancicos* populares ecuatorianos, que, quizás por su acervo patrimonial, pertenecen a la categoría de anónimos.

2.1. Ritmos y formas de villancicos ecuatorianos tradicionales

Mediante la investigación participativa en actos de religiosidad popular, entrevistas, presencia en misas de Niño⁸, novenas al Niño, conciertos, reproducciones fonográficas, radiofónicas, multimedia, Pases del Niño, en suma, investigaciones realizadas con técnicas etnográficas y musicológicas, se han podido percibir algunas características formales y ritmos de *villancicos* ecuatorianos vigentes que son recreados permanentemente por devotos y músicos.

La estructura de los *villancicos* citados y otros responde al pequeño formato introducción A-B, con una idea musical principal. En algunas ocasiones, la introducción se replica como estribillo para anteceder a cada nueva estrofa del texto; también puede tener una sola parte A que se repite con diferentes estrofas o A-B; otros están estructurados por estribillos y estrofas acordes a los textos, poesía de arte menor. Existen también de tres temas cortos A-B-C, entre otras variedades.

Los ritmos mestizos ecuatorianos que utilizan los *villancicos* más populares son:

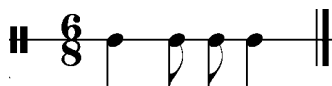


Figura 1. *Albazo*. Fórmula rítmica. (Transcripción de la autora).

Esta es una de las variantes del ritmo de *albazo*, género alegre, de fiesta indígena y mestiza. Piezas que comparten este ritmo son «Claveles y Rosas», «Desde el alto Cielo», «Dulce Jesús mío», «Cay Chiri tutapi» y muchos más.



Figura 2. *Sanjuanito*. Fórmula rítmica. (Transcripción de la autora).

En el ritmo de *sanjuanito*, desarrollado al norte y al sur del país, en varias nacionalidades indígenas, están «Ya viene el Niñito», «Bienvenido Seas», «No Sé Niño hermoso», «En Brazos de una Doncella», «Vamos a Buscar», «Canto de

8 Misas celebradas en honor a la imagen o escultura del niño Dios.

las Posadas». Hay que destacar que estos *villancicos* se pueden encontrar en otras versiones con otros ritmos.

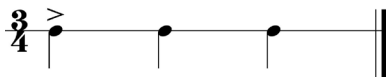


Figura 3. *Vals*. Fórmula rítmica. (Transcripción de la autora).

Siendo el vals un ritmo desarrollado en Europa, se desarrolló en Ecuador y América con estilos matizados de aires propios. «Entre Pajas y el Heno», «Lindo Niño», «Niño si el Amor» son algunos *villancicos* en tiempo de vals.



Figura 4. *Tonada*. Fórmula rítmica. (Transcripción de la autora).

La *tonada* es un ritmo mestizo de la sierra ecuatoriana. «Duerme Niño» es un ejemplo de *villancico* con este ritmo. Referencias de estos *villancicos* se puede encontrar en *Villancicos cuencanos y tonos de Niño* (Alvarado, 2012). Armónicamente los villancicos en buena parte son una mezcla tonal-modal, la pentafonía y sus relaciones de intercambios armónicos están presentes; aunque otros son tonales. La segunda parte, cuando existe, se desarrolla generalmente en la dominante o en la relativa de la tonalidad principal. La textura es, generalmente, homofónica, de canto con acompañamiento, con excepción de los que cuentan con arreglos polifónicos y orquestales.

Muchos villancicos son parte de la tradición oral ecuatoriana, por lo que su transcripción a partitura es provechosa para tener un sustento escrito y difundirlos para ser reinterpretados con diferentes versiones por las nuevas generaciones; no obstante, la práctica al oído es la habitual. Es necesario reconocer que la diversidad de ritmos populares mediáticos y comerciales ha hecho que los *villancicos* se presenten no solo con su ritmo tradicional, sino también como *cumbias*, *tecnocumbias*; y estilos fusionados con *rock* y géneros *pop*.

3. TONOS DEL NIÑO CUENCANOS

Como *tonos de Niño* o *tonos del Niño* se identifican canciones dedicadas al niño Dios en algunas regiones del Ecuador, igualmente se los conoce como

villancicos. En Cuenca (antigua capital cañari, cultura preinca), se han desarrollado, con prolijidad, piezas cortas cantadas e instrumentales para exaltar y lisonjear la figura del Niño Jesús y su nacimiento como símbolo y centro de la religiosidad católica. Tomando en cuenta que dicha religión con sus cultos fue la que se impuso con la conquista hispana, en detrimento de cualquier manifestación ritual que tuviera otros centros de alabanza divina, la música que se forjó desde el siglo XIX en adelante, a pesar de dicha imposición, resultó llegar a ser una fusión de sonoridades indígenas y occidentales, sustentada en prácticas rituales nativas y de trabajo que se apoyaban en cantos y responsos. Efectivamente, algunas actividades de siembra y cosecha mantienen todavía esta dinámica cantada como el *Jaguay* o fiesta de la cosecha en la provincia del Cañar o en la de Chimborazo. Estos breves antecedentes, y otros revisados más adelante, nos sirven para fundamentar el advenimiento de pequeñas formas musicales autónomas, que dieron lugar a los tonos del Niño cuencanos afianzados en la ciudad y en el campo, que ostentan un preciosismo peculiar manifestado en sus acentuaciones temporales, armonías con intercambios modales, melodías pentafónicas con modulaciones tonales inesperadas, ricas interpretaciones con instrumentos de la tierra y occidentales, con textos poéticos cuyos significados delatan la sabiduría popular antigua, así como la contrastante y desigual situación social y de género entre grupos de rasgos raciales y económicos opuestos.

Carlos Aguilar Vázquez, escritor azuayo, se expresó así acerca del *tono del Niño cuencano*:

Es cosa propia de la tierra, tiene el sabor de nuestros valles y de nuestras aguas. Huele con el aroma de nuestros jardines y de nuestros chagrillos; y en la Historia nuestra será Tono del Niño, por los siglos de los siglos [...] Ya vendrán nuevos tiempos. Tal vez desaparezcan para siempre, los Tonos del Niño; quizá los Pases se derrumben con toda su brillante policromía, el olvido; entonces el villancico, con versos de poetas cultos, interpretados por músicos de conservatorio, alegrará el nacimiento de otras navidades y otras esperanzas. (Alvarado, 2012: 121)

Examinando el término *tono*, es un polisémico de uso diverso en diferentes localidades del mundo. En la ciudad era generalizado hasta hace unas cinco décadas que se solicitara interpretar un *tono* o un *tonito* a los músicos de casa o a los foráneos, refiriéndose a una pieza musical cualquiera o a un canto dedicado al Niño Dios.

Rítmicamente, desde el siglo XIX se fue gestando un ritmo en hemiola, que caracterizaría el *tono del Niño cuencano* del siglo XX. El ritmo al que se arribó es:



Figura 5. Ritmo de *tono del Niño cuencano*. (Transcripción de la autora).

Tonos del Niño que se encuentran en este ritmo son, entre otros:

«Gloria Cantando en los Cielos»

Gloria cantando en los cielos (variación)

A Allegro M.M. ♩ = c. 110 Arreglo: Jannet Alvarado

A musical score for piano in 6/8 time, marked 'Allegro' with a tempo of approximately 110 beats per minute. The score is for a variation of 'Gloria cantando en los cielos'. It features a treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a bass clef. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The lyrics are: 'Glo ria can tan doen los cie los mi les deán ge les es tán,'. The score is marked with a box containing the letter 'A' in the top left corner.

Figura 6. «Gloria Cantando en los Cielos». Fragmento. (Transcripción de la autora).

La estructura de este *tono del Niño* es A-B. Armónicamente, la parte A comienza con el V grado para después ir a la tónica; la parte B, que hace de estribillo, empieza con el VI grado, luego se articula con el III, V y I. Esta última progresión se asemeja a la de los *yaravíes* y otros géneros de tradición ecuatoriana.

El texto está conformado por octosílabos y su argumento glorifica al nacido con reiteraciones tiernas y bucólicas, sobre todo en el estribillo, que tampoco puede hacer faltar los diminutivos típicamente cuencanos, en este caso, Niñito:

Gloria cantando en los cielos
miles de ángeles están
anunciando paz al hombre
si es de buena voluntad.

Estribillo

Ay, por Dios, vamos todos a Belén.
Ay, por Dios, no perdamos tanto bien.
¡Tierno Niñito, dulce Jesús!
¡Dulce Niñito, tierno Jesús!

¡Tierno Niñito, dulce Jesús!
¡Dulce Niñito, tierno Jesús!
–De sus rebaños de ovejas
los pastorcitos llevando van
los más blancos corderitos
que en la pradera balando van.
–Todos vamos y corramos
hasta llegar a sus pies
llegando los besaremos
una y una y otra vez.
–Allí la dulce María
y el amable San José
dan al Niñito a los pobres
que le han ido a conocer.

«Hola Huiracocha»

The image shows a musical score for piano (Pno.) in 8/8 time, marked 'Allegro'. The score consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. The melody is written in a major key and features a characteristic hemiola rhythm. The accompaniment is written in a minor key and features a bimodal rhythm, with the label 'bimodalidad' placed above the bass staff. The score is transcribed by the author.

Figura 7. «Hola Huiracocha», fragmento. (Transcripción de la autora).

Este *tono del Niño* lleva también el ritmo característico de hemiola y es célebre por antiguo, alegre y porque todavía se lo canta en muchas versiones. El texto no puede evidenciar mejor la aciaga realidad del indígena de la región; sin embargo, por cantar al Niño Dios, que en este caso toma el nombre de Huiracocha o Dios hacedor del mundo en la cultura inca, el devoto hace cualquier sacrificio. En esta pieza encontramos la sonoridad singular que le da la bimodalidad en algunos pasajes, como en el primer compás; es decir, coinciden verticalmente en el tiempo la tonalidad mayor en el acompañamiento y la menor en la melodía, que también se la puede asociar con la escala pentafónica. Muchos *tonos del Niño* y otros géneros ecuatorianos gozan de esta particularidad.

Estructuralmente, este *tono del Niño* tiene una sola parte con una pregunta y una respuesta de cuatro compases cada una. Armónicamente, el V y I grado se presentan permanentemente; en la pregunta siempre está planteada la bimodalidad en el espacio que ocupa la dominante, y el ritmo melódico se desarrolla en concordancia con los acentos de los versos del texto.

«Hola Huiracocha» (fragmento del texto tradicional)

¡Hola Huiracocha!
nada me digáis,
que soy indiecito
de San Sebastián.
En ayunas vengo
y sin almorzar
a la gran vigilia
de la Navidad.
A este hermoso Niño,
Niño de achalay,
luego que él nazca
yo lo he de cargar.
Porque cuando veo
fiestas de pascual
queda la cabeza
llagalatalag.

«De la Milicia del Cielo», «Niño tan bonito» y muchos más se tocan en esta versión rítmica típica; no obstante, también se los ha encontrado escritos en cuadernos de maestro de capilla con un diseño rítmico-melódico anterior al analizado, que viene desde el siglo XIX o antes, dando paso en el XX al que hemos revisado, es el de tres corcheas por cada tiempo. El instrumento de teclado y fuelle que interpretaba era generalmente el órgano o el armonio, al que se lo trasladaba con facilidad a diversos espacios de la ciudad.



Figura 8. Otro diseño rítmico melódico del acompañamiento del *tono del Niño cuencano*.
(Transcripción de la autora).

Es un modelo rítmico-melódico que está basado en el arpeggio del acorde acompañante. En el siguiente ejemplo se observa la transcripción de por el maestro Jhoffer Mora, quien fue maestro de ca «Yo te Adoro Jesús mío» pilla de la iglesia de Santo Domingo y de la Catedral (nueva) en Cuenca (siglo XX). Presenta bimodalidad en el tercer compás como en el caso de «Hola Huiracocha», pues, el acompañamiento está en la mayor y la melodía cantante en la menor; además, la escritura no contiene articulación de fraseo, por lo que al interpretarlo hay que apelar a los acentos del texto y a la tradición oral.

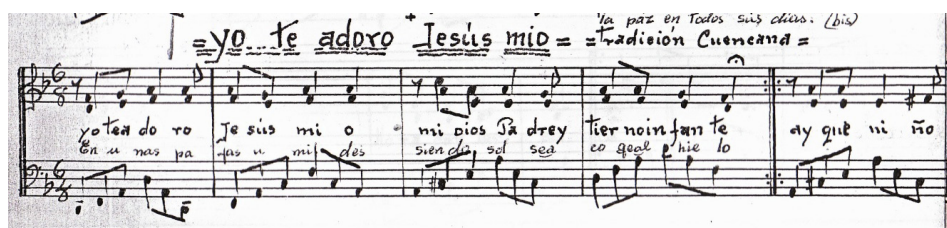


Figura 9. Fragmento de «Yo te Adoro Jesús mío», tomado del cuaderno de villancicos del maestro de Capilla Jhoffer Mora, en Alvarado (2012).

«Peregrino Jesús mío» es otro *tono del Niño* de la misma estructura rítmica de seis corcheas, tres en cada tiempo; muchos otros están escritos así. José María Rodríguez, Amadeo Pauta, Luis Pauta, Rafael Carpio y más maestros de capilla compartieron este esquema en el siglo XIX y parte del XX. Es de destacar lo expresado por Carpio sobre el *tono del Niño cuencano* en *Florilegio del villancico tradicional cuencano*: «Si tiene mérito mi trabajo, es este: preservar y fijar –quizás definitivamente– el espíritu y el cuerpo del villancico tradicional cuencano, preciosa herencia vernácula que ojalá no se deprede nunca más» (1987); sin embargo, la dinámica de la tradición ha plasmado variaciones rítmicas, melódicas e instrumentales que quizás lo han enriquecido; pero no ha desaparecido. Las grabaciones de interpretaciones de *tonos del Niño* durante el siglo XX recogen la versión rítmica actual; aunque en bandas institucionales, bandas de pueblo, grupos de cámara u orquestas sinfónicas, ambas figuraciones suelen superponerse formando una textura polifónica como base armónica y rítmica del canto principal.

3.1. Otras características del tono del Niño cuencano

Las voces que cantan habitualmente estos tonos buscan registros agudos. De igual manera en los conventos como en el del Carmen de la Asunción o en el de las Conceptas, las monjas cantan con estilo popular a dos voces con intervalos

JANNET ALVARADO DELGADO
VILLANCICOS, TONOS DEL NIÑO Y OTRAS MÚSICAS ECUATORIANAS
DE CULTO AL NACIMIENTO DE CRISTO

Mamita María - Taitito Jesús Dr. Rafael Sojos

Villancico estilo indígena tradicional - Música de *Uyu Chitichit*

Tempo *allegretto*.

Tambor

Voz

Mi ca cu yur an ta ru no tu can gui cie to ta en quish pa

ur si' can can si' Kay pu ra tu to pi a' har can mi si

en sey huan pu yu huan chug can can gui si.

Figura 10. Facsímil de la partitura del villancico «Mamita María-Taitito Jesús», de Rafael Sojos. (Archivo del Conservatorio Nacional [público] José María Rodríguez, Cuenca).

de tercera a más de preferir tesituras agudas con acompañamiento de teclado; esta propensión a utilizar voces agudas es una influencia de los cantos indígenas, que en muchas comunidades originarias del Ecuador es la directriz melódica. También se ejecutan con bandas y orquestas de forma instrumental sin canto, sobre todo en los Pases del Niño y en ceremonias de alabanzas en Navidad. Por otro lado, la complejidad del ritmo en hemiola que tiene cinco acentos dentro de dos compases de 6/8 ha sido comparada con otros tipos de danzas foráneas como el *zortzico*, danza española de cinco tiempos de igual valor entre ellos; evidentemente no corresponde a la organización rítmica del *tono del Niño*, puesto que, en este, los acentos rítmicos no son de igual valor. Rafael Sojos compuso «Mamita María-Taitito Jusé» con cinco tiempos iguales y como subtítulo colocó «Villancico –estilo indígena tradicional–». Con esta obra Sojos participó en un concurso de *villancicos* que era común en la ciudad en la década de los cuarenta con el seudónimo «Aya chilchil».

3.1.1. Instrumentación e interpretación

Arreglos musicales con distintas propuestas y fusiones se han realizado con los *tonos del Niño*, «Festejemos todos» ha sido interpretado en fusión con el *rock* por el grupo La doble, y grabado en CD junto con otros *villancicos* en el año 2013 como un modo de expresión de las nuevas generaciones. Orquestas de mediados de siglo, como la Típica Ortiz, hicieron un trabajo lleno de colores tímbricos, «Velación en Todos Santos» de Carlos Ortiz o «Virgen de la Navidad» de Enrique Ortiz fueron grabados por la Típica Ortiz con las voces del dúo infantil de las hermanas Carrasco Ayala con acompañamiento de acordeón, piano, contrabajo y violines, grupo de música tradicional que protagonizó durante varias décadas del siglo XX la música popular en la ciudad. El canto de las niñas a dúo está ubicado en una tesitura muy aguda, característica cercana a los cantos de algunas nacionalidades indígenas nativas. La armonía, como ya se ha anotado, goza de mixturas tonales y modales muy curiosas, como es la que caracteriza a «Oh Jesús tiernequito»⁹; y otros, como «Belén lllactapi» («La Tierra de Belén»), villancico de estética cañari pentafónica.

Orquestas sinfónicas de la ciudad interpretan los *tonos del Niño*. José Castellví Queralt, director de la Orquesta de Cuenca desde los años setenta hasta los noventa, incluía con predilección estas obras con arreglos de Carlos Ortiz Cobos o Leopoldo Yanzaguano, que destacaban la rítmica en hemiola. Las versiones

9 Canal Emperatriz. *Tres tonos del Niño cuencanos siglo XIX*. Villancicos ecuatorianos. Investigación Jannet Alvarado. (4 de junio de 2022). *Oh Jesús tiernequito, Peregrino Jesús mío, festejemos todos*. Canto Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna. [Archivo de video]. YouTube. <https://n9.cl/gfcgg>.

resultantes tenían instrumentaciones en las que sobresalían melodías con cuerdas frotadas y acompañamiento en *pizzicato*; el redoblante siempre cumplía con las figuraciones del tono en estudio para insistir en la característica principal del estilo. Es necesario comentar que Castellví organizaba festivales y concursos de *villancicos*, lo que aportó en buena medida a la creación y difusión de *tonos del Niño cuencanos*. La Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuenca actualmente también los interpreta junto con coros que participan *a capella* o con acompañamiento. No faltan los grupos con instrumentos andinos de herencias arqueológicas como el rondador, el pingullo, la antara, la quena y el bombo.

Las bandas formales o las conocidas como bandas de pueblo no pueden faltar en los Pases del Niño tocando *tonos y villancicos*, cumpliendo con toda su significación cultural, simbólica, social y religiosa; aunque no todos los asistentes a los Pases son creyentes. Como en toda música de tradición oral, el aprendizaje es al oído, si bien algunos miembros de bandas tienen formación académica. Comentó Manuel Pacho¹⁰, director de una de las bandas del pueblo de Baños por el año 2012: «Cada músico se encarga de una línea melódica o armónica y va aportando con su creatividad basada siempre en la interpretación tradicional en concordancia con el director».

Los grupos de cámara son quizás los más numerosos y variados, encontramos grupos de profesionales y de aficionados con diversos formatos instrumentales. Grupos de batucadas, formatos modernos y grupos con instrumentos ancestrales o copias de ellos también se observan y escuchan en Pases del Niño; así como en recitales en la ciudad tocando *villancicos y tonos del Niño*.

3.2. Maestros de capilla

El maestro de capilla, conocido en Cuenca como «maestro capilla», era el personaje encargado de tocar y a veces crear *villancicos y tonos del Niño*. Una lista considerable de ellos tocaba en las iglesias cuencanas en siglos anteriores: Martín Gárate, organista de la catedral por las primeras décadas del siglo XIX; Manuel Coronel; Felipe Salamea; Hermenegildo Parra; luego, José Nicolás Rodríguez; José María Rodríguez; Miguel Morocho; Manuel María Saquicela, y más. En el siglo XX algunos músicos ejercieron el oficio de maestros de capilla en algunas iglesias de Cuenca: Luis Arcentales, Luis Barbecho, Víctor Sinchi, Manuel Orellana, Vicente Chamba, Manuel Guailas, entre otros. Víctor Mejía nos compartió hace un par de décadas algunas experiencias sobre *villancicos y tonos del Niño cuencanos*; Mejía¹¹ se deleitaba al interpretar los *villancicos* cuencanos, y mencionaba que el auténtico *tono del Niño cuencano* es aquel que posee el diseño rítmico en hemiola

10 M. Pacho, comunicación personal, 5 de febrero de 2012.

11 V. Mejía, comunicación personal, 15 de julio de 2009.

distribuido en dos compases de 6/8. Comentaba que Rafael Sojos Jaramillo, su profesor por los años 60, señalaba que efectivamente en Cuenca se generó el «auténtico tono del Niño», refiriéndose al de las características ya señaladas. Mejía tomaba tan en serio el oficio de tocar este repertorio y tocarlo bien, que no estaba de acuerdo que, para el 2009, en algunas iglesias de la ciudad improvisen *villancicos* con despreocupación, jóvenes que apenas tocaban sus guitarras y cantaban, «eso no debería ocurrir, no son profesionales, son *pachilla*»¹², concluye Mejía, quien además tocaba música tradicional en piano y acordeón y era contrabajista de la Orquesta Sinfónica de Cuenca.

3.3. Texto literario y música

La gramática y la sintaxis poética tienen correspondencia con el fraseo musical en los *tonos del Niño*; la oración y los acentos de los textos generalmente se imponen sobre la melodía, aunque hay excepciones en las que el acento de una sílaba coincide con una nota grave en lugar de con una nota aguda como sería lo usual en una canción. La creatividad artística y las herencias culturales de otros idiomas salen a relucir en estas entonaciones, un ejemplo de estas particularidades se encuentra en el estribillo del *tono del Niño* «En la Milicia del Cielo»:

disque dices niño bonito (se canta bonitó)
que te ha traído niñito (se canta niñitó)
el amor que tienes niñito (se canta niñitó)
a los mortales niñito (se canta niñitó)

El diminutivo es una característica principal en el habla cuencana no solo para señalar la reducción de proporciones de todo lo que suena con la utilización del morfema de diminutivo, sino para demostrar ternura, cariño, consideración, amabilidad y familiaridad. Por lo que no puede faltar su uso al referirse o cantarle al Niño Dios o a sus atributos, prendas y pertenencias. El *tono del Niño* «En noche tan fría» recurre a una curiosa fusión entre versos en castellano y quichua que muestra una transculturalidad. Un fragmento tomado de *Cantos de Navidad* de la Biblioteca Campesina del Cañar (1994) de este poema del saber popular manifiesta:

En noche tan fría
huiñashcanguimi,
a la escarcha y hielo, Niñito,
ruparicunmi.

12 *Pachilla* significa que no vale nada.

Tiernas lagrimitas
huacacunguimi,
tu corazoncito, Niñito,
ruparicunmi.

Tres reyes de oriente
adorangami,
y otro rey tirano, Niñito,
llaquichingami.

No se pueden dejar de mencionar algunos aspectos semióticos de los textos, que señalan y develan complejas relaciones psicosociales y económicas de poder surgidas de las imposiciones coloniales de raza y sexo. La subalternidad del indígena, la mujer, la pobreza, así como de grupos sociales campesinos, se reflejan en los textos, que también evidencian patrones heterosexuales con mensajes sexistas, racistas y misóginos (Alvarado, 2020). El objeto de adoración navideña es generalmente un Niño blanco, ojos claros y pelo rubio; gran parte de las esculturas e imágenes del Niño tienen esas características ligadas al blanqueamiento que no solo se relacionan con el prototipo del color de la piel, sino con las formas de pensamiento neocolonizadoras dominantes de inequidad (Echeverría 2008). De igual manera, en la música relacionada con lo nacional, incluidos algunos *villancicos*, también se extiende el dominio de la estética occidental. La música en gran parte se ha rendido ante las trampas del nacionalismo (Fanon, 2009) que encubre saberes ancestrales; a pesar de todo y en menor medida, han florecido una música, un pensamiento y un comportamiento autónomo y crítico, producto del mestizaje, que han generado imaginarios artísticos y artesanales propios que están propiciando el reconocimiento y la valoración de otros paradigmas culturales.

3.3.1. La poética popular del *villancico*

Es oportuno citar algunas conclusiones más al respecto, redactadas por el escritor Oswaldo Encalada Vázquez, quien fue parte del Proyecto de Investigación *Estudio musicológico y etnomusicológico del Pase del Niño en Cuenca*, proyecto ganador del IX Concurso de Proyectos de Investigación de la Universidad de Cuenca (2010), dirigido por quien suscribe.

Respecto a la poesía popular de villancicos y tonos del Niño, Encalada precisa algunas características:

Presencia abundante de diminutivos. La expresión popular, hasta hoy, recurre a su uso y, a veces, hasta el abuso:
«Tan bonito, que niñito tan hermoso». (Yo te adoro, Jesús mío).

«Ven a nuestras almas, niño,
Ven no tardes tanto». (Dulce Jesús mío).

«Duerme, niño, muy quietito». (Duerme, niño).

Si el diminutivo es un apreciativo que sirve para señalar afectuosidad, aprecio y, sobre todo, una relación de gran cercanía emotiva con lo nombrado, [...] precisamente eso se percibe en el villancico: un deseo y una realidad de gran afecto y proximidad con el Dios recién nacido y con su imagen.

En lo tocante a las figuras literarias, al villancico y al poeta popular no se les puede pedir ni metáforas ni sinédoques, ni sinestesias o encabalgamientos. La expresión popular es directa [...]; aunque, cargada de mucha afectuosidad. Lo único que hemos encontrado explicitado es una oposición conceptual como es el caso de

«Yo te adoro, Jesús mío,
Mi Dios padre y tierno infante». (Yo te adoro, Jesús mío).

La oposición se establece entre *Dios padre*, que es, al mismo tiempo *tierno infante*, oposición fácilmente salvable porque Dios es Dios.

Si bien no podemos hallar figuras literarias, lo que sí existe y en abundancia es la rima, y la razón –más que literaria– es que la rima es una ayuda para la memoria y el aprendizaje.

Ejemplo:

«Niño, si el amor te hace padecer
No vengas de noche, niño, ni al amanecer».

Nuestra cultura es mestiza y esta realidad es mucho más evidente y más fuerte cuando se trata de la cultura popular: alimentación, costumbres, cosmovisión, lengua; y como era de esperarse, el mestizaje está también presente en la expresión lingüística del villancico.

«Cay chiri tutapi
Huiñashcanguimí;
Casahuan, shullahuan
Chucchucunguimí.

Cuyaylla huiquita
Huacacunguimí;
Ñatag shunguyquica
Ruparicunmí».

Traducción:
«En noche tan fría
Nacidito estás,
Entre escarcha y hielo,
Que te hacen temblar.

Tiernas lagrimitas
Viertes; pero ya

Tu corazoncito
Arde sin cesar».

3.4. Compositores y compositoras

Los *villancicos* y *tonos del Niño* tradicionales son en su mayoría anónimos; pero también se conocen compositores y compositoras a más de los maestros de capilla de los siglos anteriores. Integran la lista de los del siglo XX Rafael Sojos, Carlos Ortiz Cobos, César Mosquera, Rubén Mosquera, Rafael Carpio, Leopoldo Yanzaguano, Arturo Vanegas, Aurelio Alvarado, entre otros. Partituras de estos autores se encuentran en la biblioteca patrimonial del conservatorio José María Rodríguez, en propiedad de familiares de los músicos y en archivos particulares de investigadores. Está invisibilizado el trabajo de composición, transcripción e interpretación que realizaban y realizan las monjas en los conventos, como en el monasterio de las Conceptas; ellas poseen archivos de manuscritos por investigar, no pueden faltar cantos al Niño para la época de Navidad en su listado, las obras en su mayoría son piezas homofónicas. Un trabajo de investigación y grabación con versiones nuevas de *tonos del Niño cuencanos* del siglo XIX es el que consta en el CD de audio *Tonos del Niño Cuencanos. Siglo XIX*, con interpretación vocal de Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna e interpretación instrumental, arreglos e investigación de quien suscribe este trabajo. Las obras grabadas son: «Hola Wiracocha», «Oh Jesús tiernequito», «Gloria Cantando en los Cielos», «Mi Dios humanado», «Zagales a prisa», «Festejemos todos», «En Noche tan fría», «En el Portal de Belén», «Tono del Niño tradicional» (instrumental), «De la Milicia del Cielo», «Peregrino Jesús mío», «No te Demores Madre» (texto de Oswaldo Encalada y música de Jannet Alvarado) y «La Cuna de Luz» (texto de Oswaldo Encalada y música de Jannet Alvarado). No solo se ha compuesto música de estilo tradicional, sino también académico y contemporáneo tomando como base estética los *tonos del Niño*. Estudiantes de la Universidad de Cuenca y aficionados también han compuesto *tonos de Niño*.

3.5. Tonos y Pases del Niño

Los espacios en que lucen más el *tono del Niño cuencano* y los *villancicos* tradicionales en la ciudad son aquellos en los cuales se desarrollan las actividades relacionadas con la Navidad católica; pero hay que resaltar un evento escénico, dancístico y musical cuya performatividad simboliza la fe popular al nacimiento de Jesús que es el Pase del Niño o procesión, cuyo centro de alabanza e interés es la escultura del Niño que simboliza a Jesús con todos sus misterios religiosos. Estas procesiones también tienen su historia, surgieron en el campo, con la simplicidad de sus textos antiguos de sabiduría popular; con la música de otros

ordenamientos interválicos que luego se adaptaron a la afinación diatónica occidental; los instrumentos musicales pasaron de los redoblantes, pingullos, quipas y bocinas a mezclarse con la guitarra, violín, armonio, mandolinas y demás instrumentos de origen europeo y tecnología moderna.

Las procesiones se llamaban Entrego o Entrega antes de tener el nombre de Pase del Niño a finales del siglo XIX. Se constituían en una fiesta inicialmente familiar en la que intervenían sobre todo los niños de la comunidad revestidos de trajes de los personajes de las diferentes culturas ecuatorianas que iban bailando por las calles en un acto entre profano y religioso. Las calles quedaban llenas de «chagrillo» o pétalos de flores de todos los colores; tras de ellos iban los grupos de músicos con sus propios instrumentos y luego con la banda de músicos del pueblo que acompañaban hasta el final de la pequeña peregrinación, que se preparaba con todo un año de anticipación, empezando con la elección de sacerdotes que organizarán la festividad para el año siguiente; pero la celebración no terminaba ni termina en la Procesión. La confección del pesebre o Nacimiento era y es otro acontecimiento de fe, que incluía el rezo de novenas y la realización de misas y más oraciones con la inclusión de *villancicos* de la tierra.

El poeta regional Rigoberto Cordero y León describe con máximo lirismo (1950) algunos momentos de Adviento de la Navidad, propiamente los de finales del siglo XIX a mediados del XX; así, por ejemplo, relata el colorido conjunto de personajes del pesebre en estos términos:

[...] se pone lo mejor de la juguetería, en desorden y contraste deliciosos: la muñeca parisiense de porcelana y el pastor judío de luengas barbas y tosco cayado; el húsar en fiero caballo y el indio de poncho a rayas rojas y azules; las mariposas de cartón y los loros de regiones cálidas, el oso de la Siberia y el león de las tierras africanas; el asnillo y el buey junto al tigre y la serpiente... Hermandad universal soñada por Jesús, poetizada por Francisco de Asís, y realizada solo en los Nacimientos. (Cordero y León, 1950: 14)

Acerca de los *tonos del Niño cuencanos*, concluye con términos no musicales ni musicológicos, sino con las impresiones de la percepción sensible:

Los Tonos del Niño encarnan, como ninguna otra música, la poesía más poética del pueblo morlaco, porque son reacciones de su alma sentimental frente al hecho más grande del tiempo: el nacer de un niño que había de ser paz florecida en corazón... Yo los escucho en las amanecidas de Cuenca, bajo los cielos rubricados de jilgueros, y siento en el lama mi raíz morlaca auténtica, y me tiemblan las lágrimas en las pupilas [...]. (1950: 24)

Actualmente los Pases del Niño continúan celebrándose en la ciudad, con la diferencia de que los personajes no son solamente niños y niñas del campo, sino

la sociedad toda, que se siente convocada a protagonizar los Pases o Pasadas del Niño representando escenas del misterio de la Navidad; bailando danzas de las diferentes culturas ecuatorianas, o tocando todo tipo de *villancicos*, y, por supuesto, *tonos del Niño cuencanos*. El *Pase del Niño Viajero* ha sido designado Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador en 2008 por su esplendor y originalidad, al que asisten no solo cuencanos todos los 24 de diciembre, sino actores de todo el país y de fuera de él, de todas las edades y sectores sociales, revestidos con trajes; sobre todo de las etnias ecuatorianas, para participar con carros alegóricos, mayorales (personajes sentados en sus caballos ostentando adornos, frutas, bebidas y comida típica), grupos de danza, de música; caminando, bailando, escenificando y cantando en una velada cultural de creyentes o no creyentes, sacra y profana; los espectadores no caben a lo largo de las calles céntricas de la ciudad por donde se despliega el Pase para constatar la gran fiesta llena de contrastes.

4. TONOS DE NIÑO DE RIOBAMBA

De manera muy resumida daremos algunas referencias de los *tonos de Niño de Riobamba*, capital de la provincia del Chimborazo, ubicada en el centro de la sierra ecuatoriana. Este sector del Ecuador está habitado en buena parte por varias comunidades indígenas que han mantenido rituales y fiestas ancestrales llenas de sonoridades antiguas, entre las que se insertan ceremonias sincréticas religiosas como las de la alabanza al Niño Jesús en tiempos de Adviento, en Navidad y en la Epifanía. También se solemniza este culto con Pases de Niño, procesiones con sus particularidades y ritmos nativos locales como *sanjuanitos*, *tonadas*, *albazos*, *yumbos*, entre otros; en el siglo XX se desarrollan los *tonos de Niño de Riobamba*, piezas creadas en compás de 6/8 como muchos géneros ecuatorianos, pero con su propio estilo y disposición de acentos. El musicólogo Mario Godoy, oriundo de Riobamba, señala como diseño rítmico del *tono de Niño* una frase de cuatro compases con su pregunta y respuesta tonal de dos compases cada una. Godoy proporciona un ejemplo completo a dos voces, porque así es como está conformado este ritmo. Todo Pase de Niño goza de piezas con este ritmo como parte de su paisaje sonoro.

JANNET ALVARADO DELGADO
 VILLANCICOS, TONOS DEL NIÑO Y OTRAS MÚSICAS ECUATORIANAS
 DE CULTO AL NACIMIENTO DE CRISTO



Figura 11. Modelo rítmico del Tono de Niño riobambeño señalado por Mario Godoy.
 Fuente: Texto inédito de Mario Godoy *Tonos de Niño, danzantes, diablitos, curianguines, jaguares, sacharunas, auto sacramentales y loas.*

Constatamos también la presencia de otro ritmo tradicional en el Pase de Niño riobambeño, en el compás 6/8, con diferente acentuación, es la tonada, que varía notablemente del anterior *villancico* examinado; aunque mantiene el mismo compás.



Figura 12. Ritmo de tonada. (Transcripción de la autora).

Estos dos modelos rítmicos no solamente generan la música del Pase de Niño riobambeño, sino las danzas con sus pasos específicos, de gran elegancia y originalidad. En el siguiente ejemplo se señala el acento que realizan los pies derecho e izquierdo en la primera y en la segunda danza. En la primera se alterna el pie de inicio, primero el derecho y luego el izquierdo. En la segunda se repite la misma secuencia.



Figura 13. Secuencia del movimiento de los pies en la primera y segunda danza del *tono del Niño riobambeño*. (Transcripción de la autora).

Con estas danzas, el cuerpo ejerce una importancia transversal dentro del Pase de Niño riobambeño declarado Patrimonio Cultural Inmaterial del Ecuador desde 2018; un cuerpo revestido y cubierto con máscara su cara comunica códigos relacionados con cada personaje que representa, así como un discurso identitario de la cultura popular, en el que la identidad es «la propiedad por la cual un grupo se constituye como una unidad específica en sí y para sí» (Espinoza, 2000: 13). El movimiento corporal se efectúa a partir de los acentos marcados, que en el Pase de Niño se juntan polirrítmicamente en las dos danzas a la vez, con la finura de la performance de sus personajes llenos de significados, emociones e información. En el *Pase del Niño Rey de los Milagros*¹³ coexisten estas danzas y otras de varios sectores del Ecuador. Un *tono de Niño riobambense* que comparte la primera fórmula es justamente una pieza con el mismo título de Mario Godoy¹⁴.

Un componente imprescindible en los Pases de Niño de Riobamba es la participación de los personajes patrimoniales del sector indígena y mestizo con sus máscaras, que intervienen danzando activamente y desempeñan un rol simbólico de complemento a la glorificación al Niño. Mencionemos sucintamente a estos personajes puesto que se han estudiado con detalle entre los investigadores de la zona. Entre los personajes más notables están: el Diablo de Lata (Diablito de Lata), que se expresa con su refinado traje y baile representando el bien y el mal. El Curiquingue, que representa el ave de su mismo nombre. Los Danzantes de Yaruquíes, que dan fe de la presencia de las manifestaciones dancísticas anteriores a la conquista, de alabanza al sol y a la luna. El Perro y el Payaso, que desempeñan funciones similares de protección a la escultura del Niño. El *Sacha Runa* u hombre de las montañas es el defensor ancestral de la naturaleza, con su indumentaria que se asemeja a musgo, al verde de la naturaleza, hace piruetas en el Pase de Niño, mientras los demás personajes danzan.

La música mestiza revisada, así como los personajes de la fiesta del Pase de Niño riobambeño, utilizan como centro de interés trascendental el nacimiento de Jesús como móvil para exponer un sincretismo religioso cultural peculiar. La formalidad dramática con que se toman los participantes sus papeles y sus roles, la devoción y el derroche de riqueza simbólica contrastante entre lo sagrado y lo profano, la naturaleza, los protagonistas de una cultura e historia ancestral presente de esta procesión, no es lo único que tiene lugar en la provincia del Chimborazo, los rituales y las ceremonias que se mantienen en toda la provincia dan cuenta de otras músicas y otros órdenes de pensamiento que permanecen, se mezclan y se transforman; no pueden faltar en la procesión del Pase de Niño de

13 Canal Iván Pilco Llerena. *Pase del Niño Rey de los milagros*. (25 de marzo de 2022). [Archivo de video]. YouTube <https://n9.cl/bgu1f>

14 Canal Mario Godoy. *Tono de Niño riobambense*. (24 de marzo de 2022). [Archivo de video]. YouTube <https://n9.cl/qyrbd>

Riobamba (como en muchas otras manifestaciones tradicionales ecuatorianas) los ritmos expuestos en fusión con la *cumbia*, la *tecnocumbia*, que han rozado a gran parte de los géneros tradicionales ecuatorianos convirtiéndose en otros referentes de la modernidad sonora ecuatoriana y latinoamericana.

5. RESULTADOS

Mediante esta investigación, el objetivo de considerar cada género o pieza musical (ecuatoriana) dedicada al culto del nacimiento de Cristo, como un elemento sonoro semiótico específico y no como parte de un conjunto de piezas, producto de variaciones de la música occidental, ha arrojado como resultado la caracterización propia de *villancicos*, *chanzonetas*, *cachuas*, *chigualos*, *tonos del Niño cuencanos* y *tonos de Niño riobambeño*; lo que ha permitido proponer una distinción multicultural entre ellos en relación a su autonomía sonora y a sus significados socioculturales y religiosos específicos, partiendo tanto de la réplica de formas musicales occidentales como de reconstrucciones sonoras originarias y mestizajes sonoros, que llegan con claridad a cada receptor de cada grupo social, que decodifica claramente el contenido signico del sincretismo festivo y religioso.

6. CONCLUSIONES

Quedan abiertas la investigación y la discusión sobre las músicas en estudio, así como de sus significados, cuanto más, si algunas parten de la imposición de *villancicos* y otros géneros hispanos con cualidades técnicas y expresivas definidas, depositadas en los territorios conquistados, como la forma de práctica musical única e indiscutible para la veneración de los personajes divinos de la religión católica, en este caso centrada en el nacimiento de Cristo y también en la exclusión de códigos civilizatorios de pensamiento y comportamiento ritual de los pueblos nativos. No obstante, los paisajes sonoros, prácticas rituales, de convivencia, de transmisión de conocimiento, de trabajo y de fiesta de las culturas originarias que lograron trascender fueron tan contundentes que consciente o inconscientemente fueron parte de la construcción de sus propias formas sonoras autónomas de alabanza, que son justamente las que se incluyeron en los géneros y piezas revisadas. Estas ameritan continuar con una investigación profunda para comprender su cimentación desde contextos antropológicos, étnicos, musicales y de consumo; creando una hermenéutica adecuada para decodificar sus secretas experiencias culturales anteriores. De esta manera se ha sustentado el objetivo de considerar cada género o pieza musical dedicada al culto del nacimiento de Cristo como un elemento sonoro semiótico específico y no como parte de un conjunto de piezas, producto de variaciones de la música

occidental, mediante un trabajo metodológico etnográfico, musicológico, de análisis musical, semiótico e histórico.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abu-Lughod, L. (1991). Writing Against Culture. En R. Fox, *Recapturing Anthropology: Working in the Present* (pp. 466-479). School of American Research Press.
- Alvarado, J. (2009). Villancicos y tonos del Niño en Cuenca. *Revista internacional CIDAP Artesanías de América*, 69.
- Alvarado, J. (2010). *Estudio musicológico y etnomusicológico del Pase del Niño en Cuenca*. Proyecto ganador del IX Concurso de Proyectos de Investigación de la Universidad de Cuenca.
- Alvarado, J. (2012). Villancicos Cuencanos y tonos del Niño. En *Memorias del II Encuentro Internacional de Musicología. Musicología desde Ecuador* (vol. 1, pp. 113-159). Ministerio de Cultura.
- Alvarado, J. (2020). *Género social y música popular ecuatoriana*. Blog de la ciencia. Universidad de Cuenca. <https://n9.cl/6463i>
- Anónimo. (15 de diciembre del 2020). El Dulce Jesús Mío suena hace 200 años. *Diario El Colombiano*. <https://n9.cl/bdf29>
- Canal Capilla de Indias – Tema. (20 de diciembre de 2022). *Cáchua a dos y a cuatro al Nacimiento de Cristo Nuestro Señor*. Codex Martínez Compañón. Ensamble Capilla de Indias. [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/910cw>
- Canal Emperatriz. (4 de junio de 2022). *Tres tonos del Niño cuencanos siglo XIX*. Villancicos ecuatorianos. Investigación Jannet Alvarado. *Oh Jesús tiernecito, Peregrino Jesús mío, Festejemos todos*. Canto Sandra Argudo y Juan Carlos Cerna. [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://n9.cl/gfcgg>.
- Canal Enrique Guerrero. (7 de marzo de 2022). *Al sol de la tierra y el cielo de Gonzalo Pillajo*. Ensamble Villancico, dirige Peter Pontvik. [Archivo de vídeo] YouTube <https://n9.cl/tich8p>
- Canal GCC – Grupo de Canto Coral & Néstor Andrenacci. (6 de marzo de 2022). *Los coflades de la estleya – negritos a la Navidad del Señor–*. Juan de Araujo [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/edzoxo>
- Canal Iván Pilco Llerena. (25 de marzo de 2022). *Pase del Niño Rey de los milagros*. [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/bgu1f>
- Canal Mario Godoy. (24 de marzo de 2022). *Tono de Niño riobambense*. [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/qyrbd>
- Canal ReyesBartlet. (16 de diciembre de 2022). *Cachua Serranita*. Coral Reyes Bartlet. [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/6f4uo>
- Canal SÚMA Laboratorio Cultural. (2 de enero de 2023). *Chigualo – Rosa Wila*. [Archivo de vídeo]. YouTube <https://n9.cl/wh0vu>
- Carpio, R. (1987). *Florilegio de villancico tradicional cuencano*. Banco Central de Ecuador.
- Cordero y León, R. (1950). *El alma del villancico*. Cuenca.

- Cornejo, J. (1959). *Chigualito-Chigualó. (Biografía completa del villancico ecuatoriano)*. Ed. Universidad de Guayaquil.
- Echeverría, B. (2008). El ethos barroco y los indios. *Revista de Filosofía Sophia*, 2. www.revistasophia.com
- Espinoza, M. (2000). *Los mestizos ecuatorianos y las señas de identidad cultural*. Ed. Tramasocial.
- Fanon, F. (2009). *Piel negra, máscaras blancas*. Akal.
- García, C. (1981). Aproximación a la obra de Juan de Araujo. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, 4, 25-65. <https://n9.cl/1tz9u>
- Godoy, M. (2020). *Villancicos patrimoniales del Ecuador*. <https://n9.cl/qklfh>
- Godoy, M. (s. f.). *Tonos de Niño, danzantes, diablitos, curiquingues, jaguares, sacharunas, autos sacramentales y loas*. Texto inédito.
- Guerrero, J. A. (1883). Yaravías Quiteños. *En Actas del Congreso Internacional de Americanistas*, tomo segundo. Imprenta Fortanet.
- Guerrero, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. CONMUSICA.
- Juárez, M. (2018). Villancicos, Romances y Chanzonetas. *En Archivo Histórico de la Diócesis de Ibarra, Ecuador. Siglos XVII y XVIII*. Fundación Casa de la Música (Quito).
- León Mera, J. (1892). *Cantares del pueblo ecuatoriano*. Universidad Central del Ecuador.

