2. El Verbo de José de Anchieta en los pentagramas de Heitor Villa-Lobos

Juan Pedro Pérez-Pardo
jp2002pj@hotmail.com
IULMYT, Universidad Complutense de Madrid

Resumen

Tras su llegada a las costas de Brasil en 1553, el misionero jesuita y humanista José de Anchieta ejerció de arquitecto, médico, ingeniero, maestro, intérprete, lingüista, dramaturgo y poeta, además de proteger y atender a las comunidades indígenas y ser cofundador de diversas ciudades, entre ellas la de São Paulo en 1554. Cuatrocientos años después, el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos escribe su sinfonía n.º 10 «Amerindia», en la que incluye algunos versos de Anchieta extraídos de su poema De Beata Virgine Dei Matre Maria, que sirvieron para conmemorar el IV centenario del nacimiento de São Paulo y como homenaje al poeta y taumaturgo tinerfeño.

Palabras clave

Anchieta, Villa-Lobos, Poesía, Música, Oratorio.

Abstract

Following his arrival on the coast of Brazil in 1533, the Jesuit missionary and humanist José de Anchieta worked as an architect, doctor, engineer, teacher, interpreter, linguist, playwright and poet, besides protecting and tending to the indigenous communities and being the co-founder of various cities, among them São Paulo in 1554. Four hundred years later, the Brazilian composer Heitor Villa-Lobos writes his Symphony No. 10, «Amerindia», in which he includes verses by Anchieta taken from his De Beata Virgine Dei Matre Maria, and which served to commemorate the 4th centennial of the founding of São Paulo and as an homage to the poet and wonder worker from Tenerife.

Keywords

Anchieta, Villa-Lobos, poetry, music, oratorio.

Resumo

Depois de sua chegadas às costas do Brasil em 1553 , o missionário jesuíta e humanista José de Anchieta exerceu as funções de arquiteto, médico, engenheiro, professor, linguista, dramaturgo e poeta, além de proteger e atender as comunidades indígenas e ser cofundador de diverssas cidades, entre elas a de São Paulo, em 1554. Quatrocentos anos depois, o compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos compoe sua sinfonia n.º 10 «Amerindia» , na qual inclui alguns versos de Anchieta extraídos de seu poema De Beata Virgene Dei Matre Maria, que serviu para comemorar o IV centenário do nascimento de São Paulo e como homenagem ao poeta e taumaturgo de Tenerife.

Palavras chave

Anchieta, Villa-Lobos, poesia, música, oratório.

Résumé

Après son arrivée sur la côte du Brésil en 1553, le missionnaire et humaniste jésuite José d'Anchieta a exercé les professions d'architecte, médecin, ingénieur, professeur, interprète, linguiste, dramaturge et poète. Il a été également connu par son travail comme protecteur des communautés indigènes et par son rôle de co-fondateur de plusieurs villes, parmi elles, São Paulo en 1554. Quatre cents ans plus tard, le compositeur brésilien Heitor Villa-Lobos a écrit sa Symphonie n. ° 10, appelée « amérindien », laquelle comprend quelques versets du poème d'Anchieta De Beata Virgine Dei Matre Maria et qui a servi pour célébrer le quatrième centenaire de la ville de São Paulo ainsi qu'un hommage au poète et thaumaturge de Tenerife.

Mots-clés

Anchieta, Villa-Lobos, poésie, musique, oratoire.

2.1. Anchieta: apóstol, poeta y músico en Brasil

Conocemos la personalidad de José de Anchieta (1534-1597) por la descripción que de él han hecho sus biógrafos, pero una de las mejores semblanzas que se han trazado sobre este misionero jesuita ha sido, sin duda, la del historiador mejicano Carlos Pereyra (1871-1942):

> Allí vivía y trabajaba el Padre Anchieta, miembro de la Compañía de Jesús, tipo excelso del colonizador, maestro y oficial en las artes útiles como Pedro de Gante; lingüista y etnólogo como fray Bernardino de Sahagún; elocuente

> como fray Bartolomé de las Casas; hábil y negociador como Bartolomé de Olmedo; caritativo como fray Toribio de Benavente; austero como fray Juan de Zumárraga, y caminante como Santo Toribio de Mogrovejo. Era, además de todo esto, músico y poeta (Pereyra, 1924).

El misionero y humanista José de Anchieta nace el 19 de marzo de 1534 en San Cristóbal de La Laguna (Tenerife). Con tan solo 15 años de edad deja su tierra natal al ser enviado por sus padres a la ciudad portuguesa de Coimbra, en la que estudiará Humanidades, Arte y Filosofía, y donde ingresa en el noviciado de la Compañía de Jesús. Desde joven demuestra poseer gran facilidad para los idiomas así como un talento innato que se refleja ya en la composición de sus primeras poesías. Su espíritu vivo y enérgico choca frontalmente con una precaria fortaleza física que acabó mermando su actividad estudiantil —para saber más sobre la salud y en general sobre la vida de Anchieta consultar la extraordinaria obra de H. A. Viotti (1966)—. Debido a su delicado estado de salud, tanto los médicos como sus superiores llegaron a la conclusión de que lo mejor para el joven novicio era dar un cambio radical a su vida. Dispuesto a enfrentarse a su destino y con la ilusión puesta en una nueva vida, en mayo de 1553 y junto a siete compañeros de su misma orden, se embarca Anchieta rumbo a las costas de Brasil. Nos lo cuenta el P. Julián Escribano Garrido:

> El 8 de mayo de 1553, cuando aún vivía San Ignacio, se embarca José de Anchieta en la armada mandada por Duarte da Costa, segundo gobernador del Brasil, y que se componía de una nave y tres carabelas; el pasaje lo componían 260 personas. La expedición de jesuitas estaba formada por ocho religiosos: cuatro sacerdotes y cuatro estudiantes; hacía de Superior el P. Luis Grao y el más joven de todos ellos era José de Anchieta, que aún llevaba fresca la herida de la muerte de su padre acaecida en Tenerife a finales de febrero de ese mismo año. En esta expedición se le enviaba al P. Manuel de Nóbrega el nombramiento de Provincial de Brasil (Escribano Garrido, 1983).

Anchieta en Brasil se siente renovado, y a pesar de sus dolencias trabaja sin descanso: Al año siguiente de su llegada a tierras americanas, exactamente el 25 de enero de 1554, y con el propósito de catequizar a los nativos, pone en marcha siendo novicio y junto al padre Manoel da Nóbrega (1517-1570) —*de quien era intérprete en latín para con los superiores de Roma y en tupí-guaraní para con los indios* (Fornell, 1986)— el Colegio de São Paulo, hoy sede del Museu Padre Anchieta. Fue en Piratininga, primitivo nombre de Sao Paulo, donde se celebró la primera misa en una humilde cabaña. Así consta en una de las primeras cartas escritas por los jesuitas:

> Assim alguns dos irmãos mandados para esta aldeia que se chama Piratininga, chegamos a 25 de janeiro do ano do Senhor 1554 e celebramos em paupérrima e estreitíssima casinha a primera missa, no dia da conversão do apóstolo São Paulo e, por isso a êle dedicamos a nossa casa (González y Hernández, 1999).

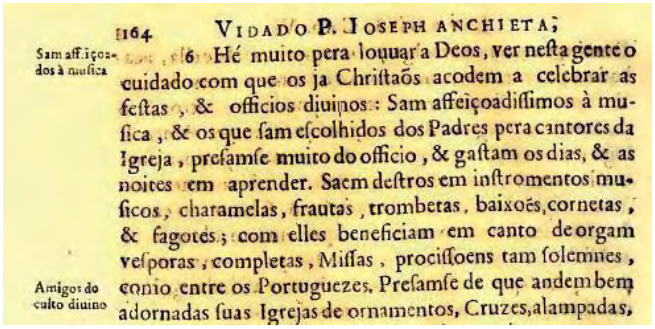
En la correspondencia que mantiene con Ignacio de Loyola (1451-1556), el mismo Anchieta explica que aquellas cuatro paredes hechas de madera, barro y cubiertas de paja sirvieron tanto de iglesia como de colegio, enfermería, dormitorio, comedor, cocina y despensa. A pesar de los múltiples problemas que encuentra a su alrededor, Anchieta se siente renovado, las tierras brasileñas transforman por completo su vida que se vuelve productiva y fructífera. Su mayor énfasis lo pone en la educación religiosa de los indios, ayudando a la conversión de muchos de ellos, pero también ejerciendo una gran labor como pedagogo. De todo ello nos ha dejado constancia en una carta que escribe el 15 de agosto de 1554 *Aos padres e irmãos de Coimbra*, en la que les cuenta que en la aldea de Piratininga enseñan a los hijos de los indios a leer y escribir, y que algunos de los meninos ayudan ya en la misa con el canto, o les cuenta anécdotas tan significativas como que, gracias a la educación que reciben, ya no matan ni comen a sus semejantes como suelen hacer en otras aldeas (testimonio de la lucha que los jesuitas mantuvieron en contra de la antropofagia):

> Estamos como lhes escrevi, nesta Aldeia de Piratininga, onde temos uma grande escola de meninos, filhos de indios, ensinados já a ler e escrever, e aborrecem muito os costumes de seus pais, e alguns sabem ajudar a cantar a missa. Estes são nossa alegria e consolaçao, porque seus pais não sao muito domaveis, posto que sejam muito diferentes dos das outras aldeias, porque já não matam nem comem contrários, nem bebem como dantes (Anchieta, 1984).

Anchieta se hace amigo de los indios, estudia sus costumbres y aprende con rapidez su lengua, lo que le permite escribir su *Arte de Grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*, impresa en Coimbra en 1595 pero usada ya como libro de texto en los colegios jesuitas y como herramienta muy útil para poder enseñar la lengua indígena a los nuevos misioneros. Con el tiempo, la *Grammatica*, que fue escrita en portugués, ha sido traducida al latín, inglés y alemán.

Si en Méjico el franciscano Pedro de Gante (ca. 1479-1572) se sirve de la música para predicar el evangelio, los jesuitas en Brasil harán otro tanto, por tratarse de uno de los métodos más efectivos de comunicación y catequización: *Assim, Padre Manoel da Nobrega inicia a obra sobrehumana da catequese. Na linguagem dos Brasilindios são feitas as pregações e os canticos religiosos. Utiliza instrumentos musicais indigenas, com o mesmo proposito* (Ferreira, 1954). Sobre los instrumentos musicales destacamos la información que nos proporciona el historiador portugués Serafim Leite (1890-1969), quien afirma que los europeos (aquí se refiere a los meninos portugueses) conocieron en Brasil las maracas y un tipo de flautas hechas con bambú, mientras que los portugueses exportaron gaitas, panderos, sonajas, etc., incluso algún gaiteiro y tamborileiro cuyo cometido era atraer al gentío:

> [...] os meninos portugueses aprenderam, ao modo dos Índios, a tocar maracás e taquaras. O efeito seria maior se tocassem instrumentos de música popular portuguesa; e pediram-se de Portugal flautas, gaitas, nésperas, ferrinhos, pandeiros e soalhas e até algum «tamborileiro e gaiteiro», com os quais Nóbrega atrairia mais fácilmente o gentío (Leite, 1965).



164 VIDA DO P. IOSEPH ANCHIETA;

Sam affeiçoados à musica

6 Hé muito pera loquuar a Deos, ver nesta gente o cuidado com que os ja Christaõs acodem a celebrar as festas, & officios diuinos: Sam affeiçoadissimos à musica, & os que sam escolhidos dos Padres pera cantores da Igreja, prefamse muito do officio, & gastam os dias, & as noites em aprender. Saem destros em instromentos musicos, charamelas, frautas, trombetas, baixoes, cornetas, & fagotes; com elles beneficiam em canto de orgam vesporas, completas, Missas, procissoens tam solemnes, como entre os Portuguezes. Prefamse de que andem bem adornadas suas Igrejas de ornamentos, Cruzes, alampadas,

Amigos do culto diuino

En otra de sus obras, concretamente *Artes e Ofícios dos jesuitas no Brasil*, el mismo S. Leite explica que *os cinco Padres e Irmãos companheiros de Nóbrega eram cantores* (Leite, 1953). Uno de estos hermanos era el P. Salvador Rodrigues (1515-1553), músico y cantor, a quien se le encargó musicalizar las oraciones para que «a través del canto pudiesen entrar en el alma las cosas del cielo». Así lo relata en su *Chronica* Simão de Vasconcelos (1597-1671), uno de los primeros historiadores de la América portuguesa que Leite cita en su obra:

> Chegou a ser opinião de Nóbrega que era um dos meios, com que podia converter-se a gentilidade do Brasil, a doce harmonia do canto; e por esta causa ordenou se lhe pusessem em solfa as orações e documentos mais necesarios de nossa santa Fé, porque à volta da suavidade do canto entrasse em suas almas a inteligência das coisas do céu (Leite, 1953).

Leite menciona también a otros músicos jesuitas, entre los que se encuentra el hermano António Rodrigues (1516-1568), *mestre de canto e de flauta*, cuyos coros llegaron a crear escuela; o el hermano Leonardo Nunes (†ca. 1554), *cantor e músico*, que junto a Nóbrega llega a Brasil en la primera expedición, en 1549. Pero resulta extraño que en esta relación sobre las artes y oficios de los jesuitas en Brasil, Leite tan solo asignase a José de Anchieta dos ocupaciones: *enfermeiro* y *alparcateiro*, obviando tanto su labor de pedagogo como los servicios que prestó a la comunidad indígena y a sus propios hermanos, más aún si tenemos en cuenta que Leite era conocedor de toda esa rica relación epistolar que Anchieta mantuvo con sus hermanos de Coimbra, con Ignacio de Loyola, Francisco de Borja (1510-1572), Felipe II (1527-1598), y muchos otros de sus contemporáneos europeos. Precisamente en una de las cartas que escribe a Ignacio de Loyola a finales de agosto de 1554, es el propio Anchieta quien hace un relato sobre la importancia que tiene la labor de adoctrinar a las *crianzas*, a las que enseña música, y a leer y escribir: *nosso principal fundamento está na doctrina das crianzas,* às *quais lhes ensino a ler, escrever e cantar* (Anchieta, 1984). Simão de Vasconcelos que escribe ya en 1672 la *Vida do Veneravel Padre Ioseph de Anchieta*, en su página 164 nos ha dejado un valioso testimonio en el que nos cuenta que los nuevos cristianos son aficionadísimos a la música por lo que pasan días y noches aprendiéndola, e incluso son diestros con los instrumentos musicales, que utilizan en fiestas, oficios divinos y procesiones.

La importancia que la música tiene para Anchieta queda también reflejada en su obra: tanto en las piezas de teatro que escribió como en los poemas que compuso para ser cantados. Todo ello envuelto en un sincretismo religioso donde van de la mano danzas autóctonas, cantos y poesías a la Virgen compuestas en tupí. Así lo expresa el Dr. Salvador López Herrera al hablar de la obra del jesuita español:

> Para atraer a los indios al cristianismo componía versos en tupí. Los niños, durante las tardes, iban en procesión por las calles de las principales ciudades de «beira mar», danzando el caateretê (danza religiosa de los tupís), cantando versos en honor de la Virgen. [...] Escribió muchos dramas, en tupí, que él hacía representar por los niños indios (López Herrera, 1954).

Por su parte, José María Fornell, que ha estudiado a fondo la vida y obra de José de Anchieta, añade que se trataba de *niños de seis o siete años, adornados de pies a cabeza con plumas multicolores, con cascabeles en los brazos y en las piernas, cubiertos de collares y brazaletes, bailaban y cantaban con ritmo perfecto* (Fornell, 1988). La mayor parte de los autos anchietanos fueron escritos en varios idiomas —característica también del teatro de Gil Vicente (1470-1536)— y en ellos la música juega un papel importante: versos donde se entona alguna cantiga, se mencionan los instrumentos musicales y se describen finales apoteósicos con procesiones y danzas.

Si tomamos como ejemplo uno de sus autos, *Na festa de São Lourenço*, que fue representado —según indica el propio Anchieta en el prólogo de su obra— en la aldea brasileña de São Lourenço dos Índios (hoy Niterói en el estado de Río de Janeiro) el 10 de agosto de 1587, se ponen de manifiesto algunas de las características del teatro anchietano, como lo es en este caso la vinculación del auto con la celebración de la fiesta del santo; o la disposición de su estructura en tres o cinco actos; el haber sido escrito en varios idiomas; o su evidente carácter didáctico y religioso. En sus acotaciones, el propio Anchieta anota la fecha y el lugar de la representación, los escenarios concretos, los personajes que lo componen, el tema, su estructura en cinco actos y las lenguas en que está escrito:

ATOS:	I. Cena do martirio de S. Lourenço, cantada. II. Diálogo entre diabos y santos, com cantiga final. III. Diálogo com os Imperadores. IV. Sermões do Amor e Temor de Deus e Despedida. V. Dança dos meninos indios.
LINGUAS:	Tupi, portuguesa e castelhana. (Anchieta, 1977).

Debió de ser todo un espectáculo en aquella época el poder asistir a una de estas representaciones audiovisuales al aire libre, con sus diálogos, música, danza e indumentaria, y rodeados de exuberantes paisajes naturales que pasaban a formar parte del escenario. Al respecto suscribimos las palabras del Prof. Antonio Bueno, uno de los mejores conocedores del teatro misionero en América:

> Quien [...] ha conocido América en su estado más puro, ha descubierto sin lugar a dudas un teatro, una escena en la naturaleza donde las montañas, los ríos, los bosques y los cielos conforman el decorado más espectacular en

> el que representar la historia más auténtica. Los atavíos de las gentes, danzando al son de su música, conformarían el resto del espectáculo (Bueno, 2012).

Anchieta escribe una docena de Autos que nacen de la necesidad de catequizar a los naturales, y que junto a sus primeros poemas serán el germen de la incipiente literatura brasileña. Su extensa obra fue compuesta en varias lenguas: latín, español (su lengua materna), portugués (lengua de colonización) y la llamada lengua general o lengua más hablada en la costa de Brasil (*língua geral ou língua mais usada na costa do Brasil*). Además de su producción teatral y de su *Grammatica*, encontramos textos en prosa: fragmentos históricos, informes, sermones, cartas; poesía épica: el *De Gestis Mendi de Saa*, al que magistralmente hace referencia en este monográfico el Prof. Miguel Ángel Vega en el epígrafe dedicado a los escritos de José de Anchieta; poesía elegíaca cristiana: su poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, del que hablaremos a continuación, y poesía varia escrita en latín, portugués, tupí y castellano. Anchieta es —según han definido los diferentes estudiosos de su obra— el principal representante del barroco jesuítico brasileño de la segunda mitad del siglo XVI, y está considerado padre de la literatura brasileña.

2.2. Anchieta y Villa-Lobos, o la historia de un fructífero encuentro

Las cartas de José de Anchieta, además de un gran tesoro, son una fuente inagotable de conocimiento, y gracias a ellas podemos obtener información de primera mano sobre la labor que la Compañía de Jesús desarrollaba en Brasil, conocer los usos y costumbres de las diferentes comunidades indígenas, la vegetación del país, el paisaje, etc.; pero también nos abren una puerta por la que entramos directamente en la historia temprana del Brasil. Precisamente debido a la carta escrita el 8 de enero de 1565 que dirige al P. Diego Lainez en Roma, sabemos del papel pacificador que jugaron Anchieta y Nóbrega ante la sublevación que protagonizaron los indios tamoyos (aliados de las tropas francesas calvinistas) y que se extendió hasta las tribus de los tupís. Tras la revuelta y los sucesivos intentos para llegar a un acuerdo, Anchieta quedó como rehén de los tamoyos durante casi cinco largos meses. Durante su cautiverio en Iperuí y debido a una promesa que hace a la Virgen, escribe en la arena de la playa su poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, que va grabando en su memoria para más tarde poner por escrito en São Vicente hacia 1563, siendo publicado en Lisboa un siglo después. El poema es conocido también como *Vida de Nuestra Señora*, ya que relata toda la existencia de la Virgen, desde su nacimiento hasta su muerte. Al final del poema (versos 5780 a 5784) encontramos una dedicatoria expresa del autor en la que manifiesta haber cumplido su promesa (traducción de J. M. Fornell):

> Aquí tienes, Madre Santísima, los versos que te prometí en otro tiempo, rodeado de enemigos feroces. Cuando mi presencia amansaba a los fuertes tamoyos, y negociaba, inerme, las paces. Tu gracia me animó con cariño materno, protegiendo mi cuerpo y mi alma. Muchas veces deseé, movido por Dios, padecer tormentos y dura cárcel con muerte cruenta (Anchieta, 1987).



Este extensísimo poema escrito en latín se compone de 5786 versos (2893 dísticos) distribuidos en cinco Libros, que a su vez se subdividen en doce Cantos y estos en episodios. El dístico elegíaco o estrofa de dos versos —un hexámetro seguido de un pentámetro— era una composición usual en la lírica griega y latina (Ovidio en su poesía amorosa) y es, en palabras de Fornell, *más apto para la meditación y el sentimiento subjetivo*. Anchieta toma parte en la acción y dialoga con la protagonista: encontramos en el poema rasgos autoriales que nos hablan de su bautismo, infancia y juventud, así como de su entrada en la Compañía de Jesús o de la cabaña-colegio de Piratininga que compara con el establo donde nació Jesús; también está presente su aversión a quienes niegan la virginidad de María, como Helvidio o Calvino a quien llama «monstruo del infierno». El Libro Primero contiene: Nacimiento e Infancia de María y su Vida en el Templo (tras el Exordio de 24 versos, Canto 1.º, vv. 25 a 554 y Canto 2.º, vv. 555 a 988). El Libro Segundo: la Encarnación del Verbo en María (Canto 3.º, vv. 989 a 1549 y Canto 4.º, vv. 1550 a 2069). El Libro Tercero: Manifestación de Cristo por María (Canto 5.º, vv. 2070 a 2444; Canto 6.º, vv. 2445 a 3044 y Canto 7.º, vv. 3045 a 3289). El Libro Cuarto: Infancia de Jesús con María (Canto 8.º, vv. 3290 a 3830 y Canto 9.º, vv. 3831 a 4365). El Quinto y último Libro: Pasión y Gloria de Jesús y María (Canto 10.º, vv. 4366 a 4714; Canto 11.º, vv. 4715 a 5119 y Canto 12.º, vv. 5120 a 5786).

Es uno de los poemas más importantes de Anchieta y el elegido por el compositor brasileño Heitor Villa-Lobos (1887-1959) para musicalizar algunos de sus versos e integrarlos en la que será su 10ª Sinfonía «*Amerindia*», a la que nos referiremos a continuación, no sin antes hacer un pequeño resumen de la vida y obra del que hoy es considerado el compositor más importante de Brasil.

Heitor Villa-Lobos nace en Río de Janeiro el 5 de marzo de 1887. Siendo niño ya mostraba buenas dotes para la música, su padre le enseñó a tocar violonchelo y clarinete, además de proporcionarle las primeras nociones de teoría musical y asistir con él a ensayos, conciertos y óperas. Le gustaba interpretar al piano y especialmente a la guitarra, instrumento al que improvisaba asiduamente.

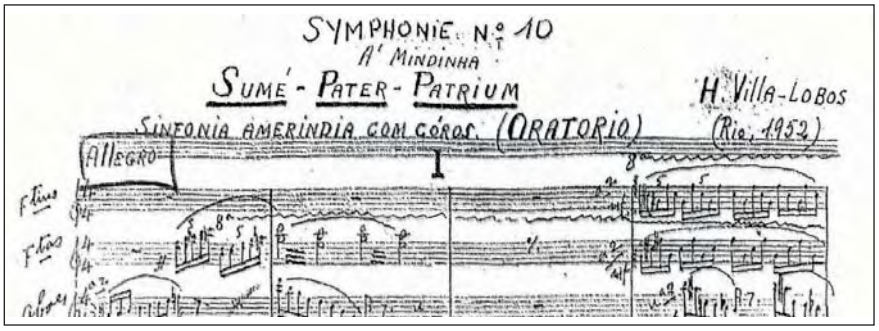
Desde temprana edad sintió gran admiración por Bach (1685-1750), lo que le llevó a escribir sus ya conocidas *Bachianas brasileiras*, composición que *representa una valiosa experiencia de yuxtaposición de ciertos ambientes armónicos contrapuntísticos de algunas regiones del Brasil al estilo de Bach* (Mariz, 1987). Era gran conocedor y admirador tanto de la música popular como folclórica del Brasil, lo que ha quedado patente en sus composiciones a lo largo de toda su carrera. Al respecto, su amigo, el director de orquesta y teórico musical Leopold Stokowsky (1882-1977), dijo de él que *fue uno de los más grandes compositores del siglo XX porque supo expresar, a través de su música, la inmensa variedad de vida de su país natal, el Brasil*.

En 1923 y gracias a la ayuda económica que le consiguió su amigo Arthur Rubinstein (1887-1982) y el aporte de un pequeño estipendio que le proporcionó el gobierno de su país, viaja por Europa y llega a establecerse durante un largo tiempo en París. Allí conoce a músicos como Ravel (1875-1937), D'Indy (1851-1931), Edgar Varèse (1883- 1965) o Manuel de Falla (1876-1946). Viaja también a España y entabla amistad con Andrés Segovia (1893-1987), para el que compone algunas piezas guitarrísticas, y con Pau Casals (1876-1973), al que dedicará la primera de sus suites escrita para ocho violonchelos. Conoce la obra de Federico García Lorca (1898-1936) e influye en él de tal manera que en el futuro una de sus óperas llevará por título *Yerma*. Viajó también hasta Japón y los Estados Unidos de Norteamérica donde dirigió, a petición de Stokowsky, la Orquesta Sinfónica de Nueva York, ciudad en cuya universidad será nombrado en 1958 *Doctor Honoris Causa*.

Además de su labor como compositor y director de orquesta, Villa-Lobos investiga constantemente en el folclore de su país, lo que probablemente le llevó a afirmar que *el aprendizaje de la armonía era el mapa de su querido Brasil*. Otra de sus pasiones fue la pedagogía musical, consecuencia de ello fue la organización y dirección en 1931 de la Superintendencia de Educación Musical y Artística, que en 1942 acaba siendo el Conservatorio Nacional de Canto Orfeónico, después conocido como Instituto Villa-Lobos.

La producción musical de Villa-Lobos es ingente, siendo autor de más de setecientas obras, a caballo entre el modernismo musical europeo y el lenguaje popular de la música brasileña. Escribió piezas para piano, violonchelo, guitarra; conciertos para diversos instrumentos y orquesta; merecen ser destacados sus famosos *Choros* (género musical netamente brasileño); compuso nueve *Bachianas brasileiras*; escribió 12 sinfonías y algunos poemas sinfónicos; canciones y danzas; y en música vocal escribió oratorios, cuatro óperas y diversas piezas corales, además de música incidental. La décima sinfonía, a la que a continuación haremos referencia, sería su trabajo número 701 de las 727 obras que conforman el gran catálogo del compositor.

En 1954 se celebraron los 400 años de la fundación de la ciudad de Sao Paulo, y para conmemorar esta efeméride la Comisión del Cuarto Centenario de esa ciudad encargó a Villa-Lobos la creación de una obra musical. El compositor accede y trabaja en la que será su 10ª Sinfonía *Amerindia com córos*, escrita para tenor, barítono, bajo, coro mixto y orquesta. La extensa partitura de 294 páginas está fechada en Río de Janeiro en el año 1952 y su estreno fue en París en 1957, a cargo de la Orquesta y Coros de la Radio Televisión Francesa que dirigió el propio Heitor Villa-Lobos. Unos meses después tuvo lugar el estreno en São Paulo en ese mismo año de 1957.



La Sinfonía «Amerindia» es un relato alegórico, histórico y religioso de la ciudad de São Paulo, en clara referencia a la entrada de los jesuitas en las costas de Brasil, concretamente la llegada de José de Anchieta a la comarca de Piratininga el 25 de enero de 1554, quien como ya dijimos dio el nombre de São Paulo a lo que entonces era una rudimentaria cabaña-iglesia-escuela levantada para catequizar a los nativos.

La obra está dedicada «A' Mindinha», apodo cariñoso que Villa-Lobos dio a su segunda mujer, Arminda Neves d'Almeida —su primera mujer fue Lucilia Guimaraes, pianista brasileña de gran fama—. Mindinha acompañó a Villa-Lobos hasta el día de su muerte, y desde 1960 se convirtió en la directora del museo que lleva el nombre del compositor. Más de 50 de sus obras están dedicadas a Mindinha.

Además del título «Amerindia», la décima sinfonía lleva el subtítulo «Sumé Pater Patrium». El término «Sumé, Sumé, Sumé» es entonado de forma repetitiva por el coro mixto, el bajo y el barítono, justo en el cuarto movimiento de la sinfonía antes de que haga su aparición la voz del propio Anchieta, a quien el compositor ha dado un papel protagonista en su obra como más adelante veremos. Al respecto del término Sumé, los dos estudiosos de la obra anchietana, González y Hernández, han afirmado lo siguiente:

> Otro concepto era «Sumé» identificado con «Maira-Monan», el héroe cultural a quien se le invocaba como inventor de la agricultura. Los misioneros asocian, aprovechando la semejanza entre ambos nombres, a «Sumé» con Santo Tomás («Tomé» en portugués), el apóstol que supuestamente introdujo el cristianismo en las poblaciones nativas (González y Hernández, 1999).

Amerindia, ¿pertenece al género musical de la sinfonía?, ¿es una cantata?, ¿se trata de un oratorio? Villa-Lobos hace referencia a todas estas formas y precisamente por ello parece difícil determinar a qué género concreto pertenece la obra. Podemos afirmar que se trata de una sinfonía ya que es una obra orquestal que mantiene la estructura clásica de este género en este caso con cinco movimientos; otra característica tipo es la duración de la pieza que con sus cinco movimientos llega casi a ser de setenta minutos. Lo que sí podría parecer ajeno a la sinfonía sería el reiterativo y gran protagonismo de sus coros y de las voces solistas que la integran, pero ¿acaso Beethoven (1770-1827) no escribió su novena sinfonía para ser interpretada por orquesta, solistas y coro mixto? Esta misma técnica la encontramos

también en algunas de las sinfonías de Gustav Mahler (1860-1911), quien apuesta igualmente por la unión de estas dos formas.

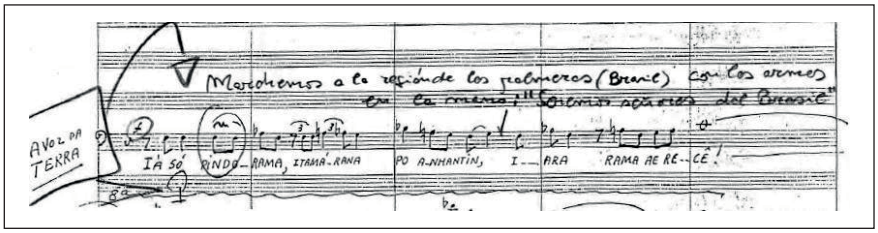
Tras el título de la sinfonía, y escrito entre paréntesis, figura el término *Oratorio*. El compositor y teórico musical Joaquín Zamacois (1894-1976) nos recuerda el origen de esta forma musical y cuáles son sus características:

> El vocablo *Oratorio* se adoptó como título de una composición, porque las primeras que lo llevaron estaban escritas para la «Congregación del Oratorio», fundada en Roma por San Felipe Neri. Los *Oratorios* empezaron siendo Laudos espirituales e Himnos, en los cuales se parafraseaban temas bíblicos (Zamacois, 1997).

Tres son las características importantes que definen al oratorio: a) *El Oratorio es el desarrollo musical de un texto literario sobre tema generalmente religioso, más no litúrgico, y en consecuencia no apto para el culto eclesiástico*. Es el caso de la Sinfonía *Amerindia*, en la que sí se cumple esta premisa ya que el compositor ha empleado como texto literario parte del poema religioso *De Beata Virgine Dei Matre Maria*, el poema mariano que, como ya dijimos, José de Anchieta dibujó sobre la arena de la playa durante su cautiverio; b) *El Oratorio deriva de la* ópera, *que es representación escénica, adoptando de ella el estilo dramático, el recitativo musical y la melodía acompañada, pero conservando la riqueza contrapuntística de la polifonía religiosa.* Tanto en sus acordes como en su expresión verbal, la sinfonía de Villa-Lobos está impregnada de un carácter dramático, al evocar los avatares que vivió el Brasil en la época señalada. La variedad de instrumentos empleados así como sus coros y solistas hacen patente la riqueza contrapuntística de la polifonía; c) *El Oratorio tiene como base principal grandes fragmentos corales, entre los cuales figuran, intercalados, recitativos que explican la acción, y a los cuales siguen arias, dúos, etc. de amplio sentido melódico, que la comentan y exprimen; todo ello sostenido y enriquecido por la orquesta, y a veces, por el órgano*. Es el caso de la sinfonía *Amerindia*, ya que cuatro de los cinco movimientos de que consta la obra contienen fragmentos con coros mixtos (indios e indias), intercalando solistas y dúos que se ocupan de ir describiendo la acción, siempre acompañados de la orquesta, entre la que también incluye el compositor un órgano.

La denominación «sinfonía-oratorio» ha provocado el que algunos críticos hayan considerado esta obra, en cuanto a la forma, como un híbrido, pero creemos que Villa- Lobos fue muy preciso con el título que dio a su composición: estamos ante una obra sinfónica, en este caso dividida en cinco movimientos (Allegro, Lento, Scherzo: Allegretto scherzando, Lento, Poco Allegro), en cuyo interior subyace un oratorio.

Como ya hemos comentado, la obra se escribe para ser interpretada por las voces de un tenor que será «La voz de Anchieta»; un barítono o voz de un «Amerindio»; un bajo como «La voz de la Tierra»; el coro mixto (en ocasiones el coro femenino es también la voz de Anchieta); y la orquesta. Dichas voces se expresan en cuatro lenguas: tupí, portugués, latín y español, idioma este último en el que el compositor hace también alguna acotación como veremos más adelante. Villa-Lobos deja constancia —pensamos que de manera intencionada— de los cuatro idiomas que conocía y en los que se expresaba José de Anchieta.



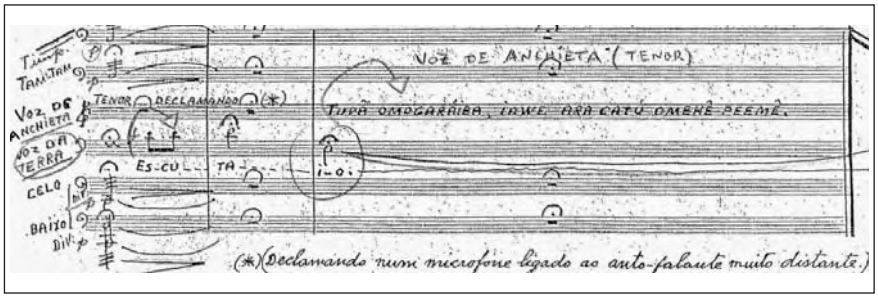
Es sorprendente la variedad de instrumentos de los que se sirve el compositor. Además de los clásicos empleados por cualquier gran orquesta: maderas, cuerdas, metales y percusión, utiliza una serie de instrumentos alternativos que provienen del rico folclore brasileño, como es el caso de los «*sinos*» (especie de tubos o láminas metálicas que reproducen sonidos tipo campana); los «*guisos*» (a modo de sonajero); «*cocos*» (que al agitarse forman un sonido peculiar como en el caso de las maracas); el *pandeiro* (especie de pandereta), *pios* (a modo de silbatos, aquí reproducen el sonido [piar] de los pájaros), y los *chocalhos* (variedad de sonajas que se emplean en fiestas populares y en los carnavales); otros como el Tam-Tam, la marimba, xilófonos, platos, gong. En el segundo y tercer movimientos merece ser destacado el uso del piano como uno de los instrumentos que sobresalen en esta sinfonía, así como las harpas y la celesta.

El primer movimiento «Allegro» sirve de introducción a la sinfonía y es la orquesta la protagonista absoluta. Abre con una fanfarria que interpretan los metales y que por sus movimientos rítmicos bien pudiera recordarnos a la *La Consagración de la Primavera* de Igor Stravinsky (1882-1971). Precisamente comenta el musicólogo Vasco Mariz que Villa-Lobos quedó muy impresionado tras escuchar por primera vez en París esta monumental obra.

En el segundo movimiento «Lento», hace su aparición el coro femenino, que al finalizar esta parte repite únicamente sonidos onomatopéyicos: *HUM!, HUM!, HUM!*, como sucede en otras composiciones corales a capela de Villa-Lobos (véase, por ejemplo, *Duas léndas ameríndias em nheengatu*). La interpretación del coro femenino en esta parte se realiza con la boca cerrada, una técnica que el compositor ya ha empleado en alguna de sus obras, es el caso de su famosa *Bachiana Brasileira n.º 5*, de la que existe un conocido registro con el propio Villa-Lobos a la batuta, y la interpretación magistral de la soprano Victoria de los Ángeles (1923-2005).

Poco antes de finalizar este segundo movimiento «Lento», hace su aparición el bajo (La voz de la tierra) que se expresa en canto silábico y en lengua tupí: *Iá só Pindorama, itamá rana po anhantin, iara rama ae recê*, cuya traducción escribe el compositor, en español, justo encima del pentagrama: *Marchemos a la región de las palmeras (Brasil) con las armas en la mano: Seremos señores del Brasil* [antigua Pindorama, provincia de Santa Cruz, y finalmente denominada Brasil —por el «palo-brasil», árbol encontrado allí en abundancia— cuyo descubrimiento databa de poco más de medio siglo, será el escenario físico de la narración anchietana (González y Hernández, 1999)].

El tercer movimiento «Scherzo: Allegretto scherzando» da paso en primer lugar a un coro femenino y después un coro masculino, ambos se expresan en tupí y finalmente se unifican todas las voces. Heitor Villa-Lobos podría haber incluido aquí música y textos extraídos de alguna de las comunidades indígenas que el compositor solía frecuentar.



Ya en el cuarto y más largo de los movimientos «Lento», un barítono (Amerindio) pregunta en portugués: *Quem canta?*, *Quem fala?*, *Quem chora?*, *Quem geme?*, y más adelante se expresa en español: *Qué penumbra…, qué luz oscura…, se aproxima iluminada aureolada, iluminada aureolada*. A continuación el bajo (La voz de la tierra) responde: É José de Anchieta, o taumaturgo! Inmediatamente después todos por igual (coro femenino y solistas) cantan: *Sumé, Sumé, Sumé… Tupã, Sumé* (sobre el término *Tupã*, González y Hernández nos informan de que *la divinidad del trueno era llamada entre los indios* «Tupa», tal *vocablo fue adoptado por los misioneros como referente análogo al Dios cristiano*). Hace su aparición el tenor (José de Anchieta) que declama en tupí —según lo anota el propio compositor en su partitura— a través de un micrófono conectado a unos altavoces distantes: *Tupã omogaráiba, iawe ara catú omehê peemê* (Dios os bendiga y os conceda también tiempos felices).

Una vez que Anchieta ha hecho su aparición en la escena a través de la voz del tenor, Villa-Lobos da paso al poema *De Beata Virgine Dei Matre Maria*. El compositor hace una selección de diez fragmentos que acopla en los dos últimos movimientos de su sinfonía, y que enumeramos a continuación siguiendo la edición latina de Armando Cardoso y la traducción al español de J. M. Fornell.

El primer fragmento consta de dieciséis versos que interpreta el coro mixto en latín (133 a 148): *Maximus immenso laetatur amore Creator* […], que pertenecen al Libro I, Canto 1.º, episodio «Concepción de la Virgen María»: *El supremo Creador se goza con un amor inmenso/cuando contempla la admirable obra de sus manos*.

El segundo fragmento elegido por el compositor lo integran cinco versos (735 a 739): *Surgo, gravis mentem multorum mole malorum*, […], que pertenecen al Libro I, Canto 2.º, episodio «Lamentación de la virginidad perdida, en presencia de la Virgen»: *Me levanto con la mente agobiada por el peso de tantas miserias*, […]. La orquesta acompaña al coro femenino en un tramo reposado y dulce.

Para el cuarto movimiento de la sinfonía, el tercer fragmento elegido consta de diez versos (745 a 754): *Captabam sola divinas aure loquelas*, […], que también forman parte, como el fragmento anterior, del Libro I, Canto 2.º, episodio «Lamentación de la virginidad perdida, en presencia de la Virgen»: *Solo con el oído captaba tus divinas palabras*, […]. El coro femenino alterna con el masculino. Aparece de nuevo la voz de Anchieta (tenor) que canta los versos 750 a 754 (*Tu mihi, perpetuo tempore, servus eris* […]; en la traducción de Fornell: *Tú serás para siempre mi siervo./La escuché y, recobrando al mismo tiempo la vida y la palabra dije:/Te sigo, Virgen bendita, adonde vayas/Mis pecados merecen la muerte, el odio, la aversión de tu santo rostro y el castigo eterno*.

El cuarto fragmento compuesto de diez versos, lo interpreta el coro femenino (1020 a 1029): *Servili culpae conditione, premi* [...], que pertenecen al Libro II, Canto 3.º, episodio «Anunciación de Maria. Plenitud de los tiempos»: *manchados con la culpa paterna, se vieron miserablemente oprimidos por la esclavitud del pecado, y que se les prometió un rey que había de limpiar el mundo con su sangre y romper las estrechas cadenas de los cautivos* [...].

El quinto de los fragmentos elegidos por Villa-Lobos consta de dieciocho versos, (1733 a 1750), episodio donde Anchieta arremete ferozmente contra Calvino, pertenece al Libro II, Canto 4.º, episodio «Contra Helvidio y Calvino, detractores de la virginidad de María»: *Sed Novus ecce draco squamato rectore terram* [...], versos que interpreta la voz del barítono, vv. 1733-34: *Más he aquí que un nuevo dragón barre la tierra con su vientre de escamas* [...]; vv. 1740-47: *El mortífero Calvino sale del negro Averno trayendo de Flegetonte alimentos contaminados. A quien alimenta muere: huid, pues, lejos los que deseáis vida eterna. A quien alimenta, muere*. El barítono da paso al coro mixto que canta: *Apartaos, que el furioso dragón viene, sediento, del fuego infernal y con su boca infestada produce enormes estragos. No perdona ni a la tierra ni perdona al alto Olimpo. Ni a ti, Dios supremo, ni a ti, Virgen sagrada*.

Acabado este último fragmento, el compositor da paso al quinto y último movimiento de la sinfonía «Poco Allegro», cuya introducción se realiza con un breve pasaje de la orquesta, a la que sigue el coro mixto que interpreta el sexto fragmento del poema, sobre el nacimiento del hijo de Dios e integrado por diecisiete versos (2673 a 2689): *His blandire piae, Mater dulcísima, proli*; pertenecientes al Libro III, Canto 6.º, episodio «Oración de la madre al niño recién nacido»: *Con estas palabras, madre dulcísima, regalas a tu piadoso niño y apenas puedes contener en tu pecho gozos tan grandes*.

El coro mixto se ocupa también del séptimo fragmento que consta de 8 versos (3793 a 3800): *Tu rorem et mitem sparges pergentibus umbram*, que pertenecen al Libro IV, Canto 8.º, episodio «La salida de Egipto»: *Tú esparcirás sobre los caminantes rocío y suave sombra, dándoles dulcemente tu auxilio por los duros campos*.

El fragmento octavo lo integran ocho versos (5087 a 5094), que interpreta también el coro mixto: *Spiritus alme, veni, caelique elapsus ab arce*, pertenecen al Libro V, Canto 11.º, episodio «Venida del Espíritu Santo»: *Ven, Espíritu Santo, bajando del cielo, y envía, bondadoso, los limpios resplandores de tu luz*.

Finaliza la selección de versos que hace Villa-Lobos del poema anchietano, con el noveno y último de los fragmentos, de ocho versos (5341 a 5348), interpretado por el coro mixto: *Qui te veridici post tempora longa Prophetae*, pertenecientes al Libro V, Canto 12.º, episodio «Coronación de la Virgen María»: *Los fieles Profetas que vaticinaron que, después de largo tiempo, habías de encerrar en tu vientre a Dios, te ensalzan, Reina ya, con divinas alabanzas, y te cantan sin fin a ti y a tu Hijo*.

Para concluir esta décima sinfonía, la orquesta al completo y el coro interpretan un *Aleluia! Aleluia! Aleluia! Dia da converção de São Paulo!*, en clara alusión a ese 25 de enero de 1554, día en que se celebró la primera misa en aquella rústica cabaña que sería el preludio de lo que hoy es una gran metrópoli, São Paulo. Coro y solistas unifican todas sus voces junto a la orquesta y cierran la obra con un apoteósico ¡*São Paulo de Piratininga*!

2.3. Consideraciones finales

«Anchieta o Taumaturgo», así es como Villa-Lobos nombra en su 10ª sinfonía al misionero jesuita a través de «La voz de la tierra» (el bajo), y es que el ingenio de aquel joven de salud precaria que un día cambió las cumbres nevadas del Teide por las costas y selvas del Brasil, daría mucho de sí. Los nuevos aires americanos alteran la vida y el espíritu de José de Anchieta se siente renovado y se transforma en constructor de viviendas, sanador, intérprete, mediador de paz, agricultor, zapatero, maestro de lengua y de música, dramaturgo y poeta, además de ser el mejor guardián de las comunidades indígenas, a las que siempre protegió —como bien podemos comprobar por sus cartas y por la misiva que en agosto de 1583 envió al rey Felipe II—. El misionero jesuita no imaginó que su poema mariano serviría, 400 años después, para conmemorar el nacimiento de la entonces bautizada São Paulo de Piratininga, ni para ensalzar su figura como «padre de la patria». El compositor Heitor Villa-Lobos —quien al igual que José de Anchieta se preocupó y trabajó por la educación musical de la juventud brasileña— traslada a sus pentagramas algunos fragmentos del poema mariano que 400 años antes el apóstol del Brasil había dibujado sobre la arena de la playa: un centenar de versos se transforman, o traducen, en algo más de 1.560 notas musicales, interpretadas por un coro mixto y un barítono, con una línea melódica que se mueve por grados conjuntos, es decir, sin que existan grandes intervalos de voz, y asignando prácticamente a cada sílaba del verso una nota musical. Todo ello sirve para dar protagonismo a la incipiente historia del Brasil, pero también para rendir homenaje al más conocido de sus benefactores, José de Anchieta, protagonista no solo de la historia, sino del presente, ya que es voluntad del compositor que el misionero se exprese a través de la voz del tenor, para desear a todos tiempos felices.

En la partitura de Villa-Lobos no solo hay música, a través de sus pentagramas vamos descubriendo también la naturaleza del Brasil con sus exóticos paisajes, los sonidos de la selva, el canto de los pájaros, las tribus autóctonas que lo poblaron, pero también el encuentro y la conciliación entre dos mundos tan opuestos, gracias a algo tan sencillo como la música y la poesía. La personalidad y la obra de José de Anchieta han logrado trascender a su tiempo, de igual manera que las notas de Heitor Villa-Lobos seguirán sonando solas, produciendo sensaciones nuevas en corazones nuevos, y viejos.

Desde estas páginas expresamos nuestro más sincero agradecimiento al director de orquesta Víctor Pablo Pérez, por su valiosa y desinteresada ayuda al hacernos llegar una copia de la Sinfonía «Amerindia», sin la cual no hubiera sido posible la realización del presente trabajo.

2.4. Referencias bibliográficas

Anchieta, José de. *Arte de Grammatica da lingoa mais usada na costa do Brasil*. Madrid: Ediciones de cultura hispánica, AECI, 1999.

— *Cartas. Correspondência ativa e passiva. Obras Completas* (Volume VI). São Paulo: Edições Loyola, 1984.

— *De Beata Virgine Dei Matre Maria*. Santa Cruz de Tenerife: Diócesis de Tenerife, 1987.

— *Teatro de Anchieta. Obras Completas* (Volume III). São Paulo: Edições Loyola, 1977.

Bueno García, Antonio. «El teatro misionero en las Indias y la traducción simbólica», en P. Martino Alba. (ed.). *La traducción en las artes escénicas*. Madrid: Editorial Dykinson, 2012.

Cardoso, Armando. *De Beata Virgine Dei Matre Maria*. Río de Janeiro: Edição do Arquivo Nacional, 1940.

Escribano Garrido, Julián. *El Beato Padre José de Anchieta de la Compañía de Jesús*. Santa Cruz de Tenerife: I. Editora Católica, 1983.

Ferreira, Tito Livio. *Nóbrega e Anchieta em São Paulo de Piratininga*. São Paulo: Ed. Casper Libero, 1952.

Fornell, José María. *Aproximación a la obra literaria de José de Anchieta*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1986.

González Luis, José y Fremiot Hernández González. *Anchieta. Su obra literaria y pervivencia*. Las Palmas de Gran Canaria: Ediciones Fundación Canaria Mapfre Guanarteme, 1999.

Leite, Serafim. *Artes e Ofícios dos jesuitas no Brasil (1549-1760)*. Lisboa: Edições Brotería, 1953.

Leite, Serafim. *Suma histórica da Companhia de Jesus no Brasil*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar, 1965.

López Herrera, Salvador. *El padre José de Anchieta, jesuita español, evangeliza el Brasil en el siglo* XVI. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1954.

Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos. El nacionalismo musical brasileño*. Colombia: Siglo XXI Editores de Colombia, 1987.

Pereyra, Carlos. *Historia de la América española* (Tomo IV). Madrid: Edit. Saturnino Calleja, 1924.

Vasconcelos, Simão de. *Vida do Veneravel Padre Ioseph de Anchieta da Companhia de Iesu, Tavmatvrgo do Nouo Mundo, na Prouincia do Brafil*. Lisboa: Officina de Ioam da Costa, 1672.

Vega Cernuda, Miguel Ángel. «José de Anchieta o la filología por impulso ético», en Martha Pulido y Miguel Ángel Vega: *El escrito misionero como mediación intercultural de carácter multidisciplinar,* Madrid: Ed. OMMPRESS, col. «Traducción», núm. 2, 2016, pp.

Vicente, Gil. *Teatro*. Lisboa: Ulisseia, 1997.

Villa-Lobos, Heitor. Partitura de la 10.ª Sinfonía «Amerindia». Paris: Éditions Max Eschig, 1954.

Viotti, Hélio Abranches. *Anchieta: o apostolo do Brasil*. São Paulo: Edições Loyola, 1966.

Zamacois, Joaquín. *Curso de formas musicales*. España: SpanPress Universitaria, 1997.

2.5. Discografía recomendada

Villa-Lobos, Heitor. Sinfonía n.º 10 «Amerindia». Sumé Pater Patrium. Orquesta Sinfónica de Tenerife. Coral Universitat de Illes Balears, Coral Reyes Bartlet, Coro de Cámara de Tenerife, Coro del Conservatorio Superior de Música de Tenerife. Víctor Pablo Pérez (Director), 1998.

Villa-Lobos, Heitor. Symphony n.º 10 «Amerindia». Sumé Pater Patrium. Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR. Members of the Staatsopernchor Stuttgart, SWR Vokalensemble Stuttgart. Carl St. Clair (Dirigent), 2007.

Villa-Lobos, Heitor. Symphony n.º 10 «Amerindia». São Paulo Symphony Orchestra and Choir. Isaac Karabtchevsky (Conductor), 2014.