

---

# Las obras de Haendel relacionadas con España

---

Lothar Siemens Hernández  
Las Palmas de Gran Canaria

---



G  
HAN  
E  
r

**MINISTERIO DE CULTURA**  
Instituto Nacional de los Artes Escénicas y de la Música

# Las obras de Haendel relacionadas con España

Lothar Siemens Hernández  
Las Palmas de Gran Canaria



**L**a primera y más larga estancia de Haendel en Italia, desde el otoño de 1706 hasta febrero de 1710, período en el que culmina la formación musical del gran maestro sajón, constituye una interesantísima etapa a la cual, por lo poco perfilada que aparece en la dieciochesca biografía del maestro que nos legó Mainwaring, los investigadores han prestado cuidadosa atención desde entonces. Poco a poco se ha ido conociendo con mayor exactitud su periplo italiano, especialmente en estas últimas décadas, en las que se han publicado monografías decisivas en este sentido, si bien el tema aún no está agotado ni mucho menos.

Haendel, como se sabe, fue invitado a Florencia por el príncipe Fernando de Medici, Gran Duque de Toscana, a donde llega procedente de Hamburgo a principios del otoño de 1706. Pronto, en 1707, se traslada a Roma contratado por el marqués Francesco Ruspoli. Aquí pasará la mayor parte de su estancia italiana, si bien el compromiso de suministrar cantatas al magnate era de tal flexibilidad que le permitía trabajar para otras personalidades y ausentarse por largos períodos. Así vemos que cada otoño-invierno volvía a Florencia a la temporada de ópera y que hizo también incursiones más cortas a Venecia y a Nápoles. La cronología de sus estancias se conoce ya en gran medida, aunque persisten algunas dudas. Las importantes contribuciones que para establecer la misma realizaran Alessandro Ademollo en sus escritos sobre *G. F. Haendel in Italia*, publicados en 1889 en la «Gazetta Musicale di Milano», y especialmente R. A. Streatfeild en su artículo *Haendel in Italy* (en «The Musical Antiquary» I, 1909-10, pp. 6-14), fueron sabiamente aprovechados por Hugo Leichtentritt en su trabajo fundamental *Händel in Italien* (en «Die Musik» XV. II. Noviembre de 1922, pp. 85-99). Estas contribuciones se han visto luego enriquecidas y complementadas con las de Ursula Kirkendale: *The Ruspoli Documents on Händel* (en «Journal of American Musicological Society», XX, 1967, pp. 222-255) y Reinhard Strohm: *Händel in Italia: nuovi contributi* (en «Revista Italiana de Musicología», IX, 1974, pp. 153-174). Más recientemente se ha aplicado el estudio directo de los autógrafos haendelianos y sus marcas de papel a la determinación de sus producciones en cada estancia, lo que ha dado lugar a nuevas e importantísimas precisiones. Cabe destacar en este sentido los trabajos de Ellen T. Harris: *Haendel and the Pastoral Tradition* (London, Oxford University Press, 1980) y *Händel in Florenz* (en *Händel-Jahrbuch*, 27, 1981, pp. 41-61), y el de Keiichiro Watanabe: *The Paper used by Händel and his Copyists during the Time of 1706-1710* (en «Ongaku Gaku-Journal of the Japanese Musicological Society», XXVII, núm. 2, 1981, pp. 129-171).

No ha pasado desapercibido a los investigadores el hecho de que la estancia de Haendel en Italia coincida con decisivos momentos de la contienda europea generada por la Guerra de Sucesión Española, de la cual fue la Península Apenina importante escenario, merced a los territorios italianos ligados a la corona de España. Y en este sentido es Rein-

hard Strohm, en su mencionado trabajo de 1974, el primero que relaciona enfáticamente ciertas obras de Haendel con los acontecimientos políticos derivados de la guerra española; concretamente, una ópera y cinco cantatas italianas, a las que hay que añadir las cantatas francesa y española. Examinaremos aquí el estado de esta cuestión, que constituye aún un campo susceptible de ser ampliado, perfilándola con algunas reflexiones y mejores precisiones sobre las consecuencias políticas de la contienda española en Italia, especialmente en aquellos lugares en los que residió Haendel.

La llegada de Haendel a Italia coincide con los primeros reveses borbónicos sobre aquel suelo. Felipe V, tras su victoriosa campaña italiana en 1702, había dejado al mando de sus tropas italianas a su pariente el duque de Vendôme, quien hasta 1706 pudo mantener la situación de control, pese a que tres años antes se había sublevado y entrado en la alianza imperial austríaca el Gran Duque de Saboya, suegro del propio rey de España. Hasta septiembre de 1706 mantuvo Vendôme el cerco de Turín, que se ve obligado a levantar el día 7 de dicho mes para consolidar otras posiciones, ante las alarmantes noticias de los reveses borbónicos en Europa. Mientras Saboya entra triunfante en Milán, llega Haendel a Florencia, cuyos príncipes habían podido mantener hasta entonces una neutral inhibición política, que favoreció en aquel momento además el traslado a dicha ciudad de buenos cantantes mantuanos. Dado que la temporada operística era inminente, el encargo de una ópera de Haendel, sobre texto con toda probabilidad especialmente sugerido, no se vería traducido en un estreno hasta la temporada siguiente, en el otoño de 1707. En su primera estancia florentina, y antes de instalarse en Roma, el maestro sajón, al margen de realizar otras composiciones camerísticas, pudo comenzar a trabajar en dicho proyecto tras concordarse con el guionista, conocer los modos de hacer, el estilo de los cantantes disponibles, etc.

Esta ópera, cuyo título no cita Mainwaring, si bien nos habla del gran prestigio y los beneficios materiales que reportó a Haendel, no pudo haber sido otra, según Leichtenritt, que la llamada *Rodrigo*, única cuya ubicación cronológica italiana no aparece documentada. Se conservan copias de la misma en Viena, Cambridge y Manchester, mientras que su material autógrafo se conserva en Londres, en la Biblioteca Musical del British Museum. Este autógrafo, algo incompleto, aparece faltó de la página del título, razón por la cual se denominó a la ópera con el nombre del personaje principal, Rodrigo, siguiendo una costumbre implantada por Haendel para sus propias obras teatrales. Pero en los anales de Florencia no figura que se estrenara ninguna obra de este título en los años que allí estuvo Haendel, ni tampoco aparecía libreto alguno con tal denominación. Reinhard Strohm describió en 1974 el verdadero título original de esta ópera: *Vincer se stesso è la maggior vittoria*, cuyo libreto, compuesto por todos los textos de la llamada *Rodrigo*, pudo localizar y estudiar en sus investigaciones florentinas. Consta en el impreso que, en efecto, fue estrenada en Florencia en el otoño de 1707, si bien no figuran en él los nombres del compositor ni del libretista. Tal texto resulta ser una reelaboración literaria basada en el argumento de otra ópera llamada *Il duello d'amore e di vendetta* que con música de M. A. Ziani y libreto de Francesco Silvani había sido estrenada en la temporada del carnaval veneciano de 1700, habiendo sido repuesta con ciertas modificaciones durante tal temporada. Según Strohm, el nuevo libreto elaborado para Haendel debió ser hecho probablemente por Antonio Salvi, poeta de los Medicis, con quien colaboraría varias veces el maestro sajón.

El tema de *Rodrigo* es español: trátase de la defensa que hace dicho rey godó de la corona hispánica que él mismo había usurpado, frente a las conspiraciones del conde Julián, que se alía con fuerzas extranjeras. Entre 1700 y 1701, este motivo, abiertamente pro borbónico en su tratamiento, tuvo en Venecia unas connotaciones políticas de toma de partido que desaparecieron con dicha ópera posteriormente, al caer Venecia en manos de los imperiales austríacos. Ahora, seis años más tarde de su estreno, se revivía su trasfondo ideológico en Florencia, aunque no en el Pratalino de los Medicis (lo que hu-

biera podido ser demasiado comprometedor para las apariencias neutrales de dicha familia) sino probablemente en el Palazzo Pitti. Según Strohm, Haendel prestó indirectamente con la composición de esta ópera una contribución a los advenimientos políticos del momento. Y ésta no fue la única, ni la primera.

Ya a principios de 1707 había hecho Haendel un corto viaje a Roma, a donde trasladaría su residencia en la primavera llamado por el marqués de Ruspoli, aunque sin vincularse exclusivamente a éste. La composición de *Rodrigo* no le impide desarrollar allí una gran actividad creadora, que se traduce en un buen número de cantatas a solo y de obras religiosas en latín. Es el momento culminante de Haendel en Italia: su concurrencia a los actos músico-poéticos de aquella pintoresca sociedad llamada «Arcadia», en la que participaban figuras políticas, eclesiásticas y artísticas de primer rango, los cuales actos eran frecuentemente acogidos en la sede del propio Ruspoli, donde él residía; su participación en las tertulias musicales de los opulentos cardenales Ottoboni y Colonna, etcétera. En esta temporada se documenta su pública prueba de arte frente a Domenico Scarlatti y sus celebradas disputas con Arcángelo Corelli, por ejemplo.

A este período corresponde, de acuerdo con las más recientes investigaciones, un grupo de diez cantatas compuestas para el cardenal Ottoboni, cuya ideología en aquel momento era pro borbónica, entre las cuales hay dos que se consideran políticamente implicadas y que aparecen escritas precisamente, al contrario que las ocho restantes, en lengua no italiana: la francesa *Sans y penser* y la española *No se enmendará jamás*. Ambas fueron demandadas posteriormente a su composición por el también pro borbónico marqués de Ruspoli y suministradas al mismo por el colaborador de Haendel, Angelini, el 22 de septiembre de 1707, día en que dicho copista firma para el marqués el recibo de sus emolumentos por el suministro de tales dos obras. Dado que de su texto es difícil deducir doctrina política alguna, es de suponer que el significado político de la cantata española se justifique más bien por otras circunstancias que desconocemos, ligadas tal vez al autor de la letra, al acto en que se ejecutara o a los propósitos del demandante. Pero el hecho de que se trata de la única obra de Haendel con texto en castellano bien merece un examen y unos comentarios detenidos, tanto sobre sus fuentes como sobre las ediciones que de la misma se han realizado.

*No se enmendará jamás*, «cantata spagnuola», está escrita para voz sola de soprano, guitarra obligada y bajo continuo. De ella se conserva el autógrafo de Haendel en el British Museum (signatura R.M.20.e.2, fol. 69 y ss.) y una copia realizada por Angelini con anotaciones autógrafas de Haendel en la Biblioteca Santini de Münster (Manuscrito núm. 1910). Se compone de tres partes: el aria da capo *No se enmendará jamás*, el recitativo *Si del quereros es causa* y el aria-allegro *Dicente mis oxos*. Una copia autógrafa de esta tercera pieza salió a la venta en pública subasta en Londres por Sotheby's el 13 de abril de 1954, en cuyo catálogo figura incluso un facsímil de la misma. Lo particular es que Haendel se aparta en estos autógrafos de su sistema de notación habitual e imita la escritura de los españoles, con notas más gordas, ajustándose al viejo sistema mensural blanco del ternario compás «de porcioncilla», con sus típicos ennegrecimientos de las notas sincopadas y de las cuadradas o breves imperfectas. No parece sino que Haendel se hubiera preocupado antes de informarse sobre la manera de escribir de los españoles. Esto llama tanto la atención, que Anthony Lewis, en su artículo sobre *The Songs and Chamber Cantatas* publicado en «Handel: A Symposium» (ed. por Gerald Abraham. London, Oxford University Press, 1954), escribe a propósito no sólo del aspecto, sino especialmente del espíritu de las cantatas francesa y española, que confirman la capacidad de Haendel para adaptarse, a la manera de un camaleón, a asimilar el carácter predominante de cualquier estilo dado (op. cit., p. 190). En general, estas «excentricidades» están consideradas como experimentos propios de su época formativa. Sin embargo, aunque se reconoce que no añaden gran cosa a Haendel, es preciso consignar que sí tienen mucho de Haendel dentro de los estilos adoptados.

La parte del continuo de la cantanta española viene precedida de la palabra *bassi*, en plural; es decir, para al menos dos instrumentos acompañantes: probablemente un cembalo y una viola da gamba. Esto es importante para la ejecución práctica de la cantata, que sin duda fue escuchada en Roma en septiembre de 1707. Ahora bien: si por una parte conocemos el nombre de la soprano destinada a cantar las cantatas de Haendel, ¿para qué guitarrista (un instrumentista poco frecuente) compuso Haendel esta pieza? Existe un testimonio que puede ser decisivo en este caso: una carta de Annibale Merlini a Fernando de Medici conservada en el Archivo Mediceo fechada el 24 de septiembre de 1707, esto es, dos días después del suministro de la copia de la cantata a Ruspoli por Angelini, en la cual se habla con admiración de un niño prodigio romano de doce años que en aquellos momentos era convocado a los salones de la Ciudad Eterna para mostrar sus maravillosas dotes como virtuoso de archilaud. Merlini añade: «Todo esto lo puede atestiguar el famoso sajón (= Haendel), que lo ha oído en casa de Ottoboni, y que ha tocado con él en casa de Colonna, donde se hace oír frecuentemente». Es posible, por tanto, que, tras oírlo en la tertulia de Ottoboni, Haendel compusiera la cantata española con «chitarra» por encargo del cardenal para que interviniera en ella este pequeño virtuoso, con el fin de ejecutarla con él, corriendo a cargo de Haendel la parte del acompañamiento al cembalo. ¿En qué otra pieza podría pensarse si no, en aquel preciso momento? El escenario del estreno absoluto debió ser, pues, el palacio del cardenal Colonna pocos días antes de que Ruspoli, fascinado, demandara una copia de esta pieza. El testimonio fechado de Merlini resulta, en este caso, providencial.

Sólo tres ediciones de la cantanta española *No se enmendará jamás* han llegado a nuestra noticia.

La más antigua figura en el tomo LII<sup>o</sup> de la magna obra «G. F. Händel's Werke, für die Deutsche Händelsgesellschaft» editada por Friedrich Chrysander (Leipzig, 1889). Es el segundo tomo de las cantatas italianas con acompañamiento instrumental, editadas por orden alfabético. Nuestra cantata es la núm. 18 y figura entre las páginas 34 y 37 de dicho tomo. Chrysander realiza una transcripción diplomática, respetando valores y ennegrecimientos de notas propios de la notación original. La parte de guitarra viene a dos pentagramas y no se produce nunca en acordes, sino a dos voces: la grave marcha al unísono con el bajo continuo, aunque con sabias interrupciones y, cuando operan concertadamente, con muy esporádicas discrepancias de octava, y esto siempre en alguna nota aislada, nunca en episodios cortos o largos; el discanto lineal de la guitarra sólo opera cuando no canta la voz, rellenando de discurso melódico en estilo discretamente disminuido los espacios puente que se producen entre frase y frase del canto. No consta, de acuerdo con el original manuscrito, que el único bajo acompañante del recitativo, parte central de la obra, sea precisamente la guitarra. Esta edición de Chrysander nos parece rigurosa y básica como punto de partida para una edición práctica de la obra, teniendo todo el valor de la misma fuente autógrafa.

La segunda edición que conocemos fue preparada y editada en 1960 por Siegfried Behrend, constituyendo el cuaderno núm. 575 de «Edition Sikorski», del Musikverlag Hans Sikorski de Hamburgo. De ella cabe decir que pretende ser una edición práctica, para lo cual se ha sometido el texto original a notables manipulaciones: sobre todo, discontinuidad del bajo continuo (resueltamente encomendado aquí a sólo una «viola de gamba») y mayor preponderancia de la guitarra, que asume toda la parte del bajo y se produce polifónicamente en muchos momentos, con acordes hasta de seis notas. Se ha resuelto un discanto guitarrístico muchas veces simultáneo con la voz, si bien unas en contracanto y otras al unísono con ésta. Todo el recitativo es acompañado sólo de guitarra. Quien sólo tenga esta edición a mano, cuyo acierto o desacierto artístico no viene al caso discutir aquí, no se podrá hacer idea de cómo era el original de Haendel.

Esto mismo ocurre con la tercera edición que conocemos, que es la realizada por Mariángeles Sánchez Benimeli en 1978 y editada en Madrid por Editorial Alpuerto. Los

vicios de manipulación señalados para la edición de Behrend se repiten aquí al pie de la letra, con la única diferencia de que el bajo continuo no sufre las interrupciones que allí. El desarrollo de la parte guitarrística, siendo distinto en sus pormenores, se rige por el mismo criterio.

Estas dos últimas ediciones no son críticas y carecen de comentarios históricos y justificativos de las manipulaciones introducidas. Por ello nos deja perplejos una información que se consigna en letras de molde en la portada de la edición madrileña, debajo del título, en la que se afirma contundentemente: «texto de Manuel Rincón, Barón de Astorga (1680-1757)».

Ignoramos si esta aseveración tiene un respaldo documental o es una simple especulación de la editora, que en cualquier caso no sabemos que se haya justificado aún. Lo cierto es que los investigadores de Haendel que han publicado trabajos sobre sus cantatas de la época italiana después de 1978 siguen ignorando al autor de la letra de la cantata española. La sugerencia de Mariángeles Sánchez Benimeli es, no obstante, interesante. De Astorga, compositor italiano de remoto origen español, se sabe aún muy poco, aunque sí que coincidió con Haendel en Roma quizá en 1707, o más bien en 1708. Su amistad con Caldara inclina a los investigadores a creer que fue en este último año, con lo cual la colaboración supuesta no sería posible, pues se situaría en período posterior al momento en que fue compuesta la cantata española de Haendel. Se sabe que Astorga se movió en Roma cerca del duque de Osseda (¿Uceda?), representante de los intereses diplomáticos de España ante el Papa, en el círculo de cuyo embajador (cuya trasendencia artística no se ha contemplado todavía en relación con Haendel) se hizo amigo del poeta Sebastiano Biancardi, quien proveería a Emanuele d'Astorga de las letras para sus cantatas italianas. Si el compositor Astorga, que era lingüísticamente más italiano que español, no escribía los textos de sus propias cantatas italianas, poco fundamento hay para pensar que escribiera un texto en castellano para Haendel, y aun cuando él le hubiera puesto música también a dicho texto, ello no sería indicativo de que fuera el autor del mismo. Como quiera que sea, y aunque quede todavía pendiente de esclarecer la verdadera conexión española de Haendel, la afirmación de Mariángeles Sánchez Benimeli sí nos conduce a reparar en el hecho de que, realmente, mientras Haendel estuvo en Roma pasó por allí Astorga, y a constatar por sus actividades que la diplomacia española mantenía también abierto otro frente artístico en aquel ambiente, paralelo a los de Ruspoli, Ottoboni y Colonna, el conocimiento de cuya importancia y pormenores habrá de ser contemplado en investigaciones futuras.

Lo que sí sabemos es que Astorga y Caldara pronto se inclinaron por el partido austriaco. Astorga se establecerá a partir de 1709 en Mantua, mientras que Caldara, sin que sus preferencias políticas le causaran grave perjuicio, sucederá a Haendel como maestro al servicio de Ruspoli. En el verano de este mismo año, el archiduque Carlos de Austria, que había sido coronado rey de España en Barcelona, celebrará allí las fiestas de su boda, y con este motivo se pondrán en la Ciudad Condal óperas de Astorga y de Caldara, se dice incluso que con la presencia de dichos compositores. Este tema no se ha vuelto a revisar desde el primer lustro del presente siglo, en que Carreras y Bulbena publicó varios trabajos sobre Astorga y sobre los acontecimientos musicales barceloneses de la Guerra de Sucesión, a no ser en un artículo más reciente de Ursula Kirkendale titulado *The War of the Spanish Succession Reflected in Works of Antonio Caldara* (en «Acta Musicológica», XXXVI, 1964, pp. 221-233). El punto de partida del trabajo de Kirkendale es, sin duda, la información contenida en las viejas publicaciones de Carreras y Bulbena, las cuales, desde el punto de vista español y a la luz de los últimos conocimientos, están pidiendo una urgente revisión y puesta al día. Lo mismo ocurre con la aún imprecisa biografía de Emanuele Gioachino Cesare Rincón d'Astorga, compositor cuya vinculación con lo ibérico no viene dada sólo por su origen español y sus compromisos con la casa de Austria durante nuestra Guerra de Sucesión, sino además porque se estableció

en Lisboa hacia 1723, cuando acababan de confluír allí Domenico Scarlatti y el joven Carlos Seixas; en que allí publicó un importante volumen de cantatas para voz sola con instrumentos en 1726, material este muy poco estudiado, y en que se dice que incluso pudo haber fallecido en Lisboa muchos años después. Los historiógrafos musicales lusitanos poco nos han aclarado hasta ahora sobre el paso de Astorga por la Península, y toca a ellos acometer esta interesante tarea. Aunque pongamos en duda que fuera Astorga el autor del texto de la cantata española de Haendel, el cruce del siciliano por la trayectoria romana del maestro sajón bien merecía la digresión que le hemos dedicado.

Volviendo a la producción de Haendel relacionada con los acontecimientos políticos, digamos que en 1707, año de sus cantatas española y francesa y de la producción y estreno de su ópera *Rodrigo*, los imperiales austriacos se apoderan del reino de las dos Sicilias y entran victoriosos en Nápoles, donde asume el cargo de virrey el duque Felipe Lorenzo de Daun. Este se niega a declararse vasallo del Papa, sin duda para forzar a éste a tomar públicamente partido por los Austrias, y Clemente XI no le concedió la investidura.

Al regresar Haendel a Roma en 1708, después de la temporada operística florentina y de su primera estancia carnavalesca en Venecia, la situación política era muy tensa. España y sus aliados sufrirán graves derrotas marítimas, sólo compensadas con la decisiva gran victoria de Felipe V en Almansa, sobre suelo español. En Roma contacta nuestro compositor con algunas personalidades proimperiales, como el cardenal Grimani y el duque d'Alvito. Lo cierto es que es invitado a Nápoles por los protagonistas de la nueva situación antiborbónica, a donde se traslada en mayo de 1708 y donde reside hasta mitad de julio del mismo año para festejar con su música a los magnates pro austriacos: la cantata *Aci, Galatea e Polifemo* fue compuesta para conmemorar unas bodas ducales napolitanas, y la titulada *Nel dolce tempo* alude a particularidades relacionadas con un noble napolitano, quizá el mismo duque d'Alvito.

Al regresar Haendel a Roma en julio de 1708, a casa de Ruspoli, vemos que contemporalizará políticamente con la misma gran habilidad con la que siempre contemporalizó desde el punto de vista religioso. En efecto: no tardaría en dejarse sentir la presión austriaca sobre Roma para arrancarle al Papa y sus cardenales una toma de partido definitiva. A finales de año, los imperiales invaden los Estados Pontificios y consiguen a la fuerza que Clemente XI reconozca al archiduque Carlos de Austria como «Ré Católico» (título inherente a la corona española). El Papa se pronunció con grandes reservas y en beligerantes tonos antiaustriacos, mientras el senado romano inclinaba su opinión en favor de los Austrias y conminaba al Papa para que negociara y cediera, en favor de la paz.

Estos acontecimientos se reflejan en cinco cantatas de Haendel. Son antiabsburgueas las cantatas *Mentre il tutto è in furore* y *Oh come chiare e belle*, encargadas por Ruspoli y compuestas en agosto y principios de septiembre de 1708, respectivamente. En esta última, compuesta todavía antes del asedio, Haendel presenta a «Olinto» (nombre pastoral de Ruspoli en la sociedad Arcadia) como ayudante de la Gloria para restablecer el antiguo esplendor bajo la luz del «Astro Clemente» (el Papa); la alegoría conduce a rebuscados anuncios de paz. Como acabamos de indicar, todavía los acontecimientos políticos arriba mencionados no habían producido la crisis del manifiesto papal.

Después de éste, la neutralidad apenas puede mantenerse, y hay que imaginar el ambiente contradictorio que se viviría en Roma. Los acontecimientos bélicos de 1708-1709 en torno a los Estados Pontificios son aludidos por Haendel en dos cantatas: *Ah che troppo ineguali* y *Io languisco fra le gioie*. En la primera se intercala un aria, *O del ciel Maria Regina*, que no es más que una plegaria a la Virgen en los momentos de lucha del asedio a los Estados Pontificios. La segunda, *Io languisco fra le gioie*, según nos apunta Stroh, parece celebrar el tratado convencional entre el Emperador austriaco y el Papa, que de poco serviría. Ellen T. Harris ha probado que *Io languisco* no fue es-

crita en Roma, sino más tarde, al llegar Haendel a Inglaterra en 1710, constituyendo una verdadera manifestación de homenaje al archiduque Carlos de Austria.

La última cantata romana de Haendel relacionada con estos acontecimientos fue, en realidad, *Donna che il ciel*, la cual, de acuerdo con las argumentaciones de Strohm, fue escrita probablemente por encargo del senado romano para conmemorar en febrero de 1709 el sexto aniversario del terremoto de Roma. Su texto es también significativo: en él da Haendel público respaldo a las tendencias pacifistas de dicho senado que, contra la opinión de los propios protectores de Haendel, no respaldaba la política belicista del Papa.

Vemos, pues, que Haendel no sólo contemporiza, sino que poco a poco va apartándose de la línea pro borbónica. Esto se pone claramente de manifiesto en la última (desde el punto de vista cronológico) de las cantatas mencionadas, la londinense *Io languisco*. Y no se trataría, ciertamente, de la postrera obra de Haendel relacionada con nuestra Guerra de Sucesión.

Este interminable conflicto español mantenía desasosegados a los espíritus ingleses, potentes aliados de los Austrias. Por ello, cuando en 1714 se puso fin a la contienda mediante la firma del tratado de Utrecht, la explosión de paz cayó sobre toda Europa como una verdadera bendición del cielo. Haendel esperaba este acontecimiento con ansiedad, y ya desde 1713 había concluido un gran *Te Deum* para conmemorar dicho momento. Esta obra, que se ejecutó oportunamente en la catedral londinense de San Pablo mediante permisos especiales, pues Haendel era extranjero y además luterano, no anglicano, significó mucho para su definitiva vinculación a Inglaterra y para la consolidación de su crédito artístico en aquel país. Este *Te Deum* cierra el principal capítulo de las obras de Haendel relacionadas con los acontecimientos de España.

Como hemos visto en nuestro esbozo del tema, éste dista bastante de estar agotado. Pero nos ha parecido oportuno considerarlo en su estado actual en el seno de este congreso y con motivo del tercer centenario del gran maestro sajón que, con los de J. S. Bach, D. Scarlatti y H. Schütz, han dado motivo a la celebración ahora del Año Europeo de la Música. Sin duda que nuevas investigaciones en torno a las actividades artístico-políticas generadas por las jerarquías diplomáticas y eclesiásticas españolas en Roma durante los años en que allí permaneció Haendel nos terminarán de completar el panorama.





