



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPIIS DE EXCEl ENCIA INTERNACIONAI



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

DRAMA DE UNA MUERTE ANUNCIADA
MESALINA (TAC. ANN. 11.12,26-38)

Alumno: Federico Pedreira Nores

Tutora: Isabel Moreno Ferrero

Salamanca, 25 de junio de 2014

DECLARACIÓN PERSONAL DE ORIGINALIDAD

D. / Dña. FEDERICO PEDREIRA NORES, NIF 32719101-Z

Estudiante de TFG del Grado en Filología Clásica de la Universidad de Salamanca, del curso 2013 – 2014 como autor/a de este documento académico, titulado:

DRAMA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. MESALINA (TAC. ANN. 11.12,26-38)

y presentado como Trabajo Fin de Grado, para la obtención del título correspondiente,

DECLARO QUE:

El TFG es fruto de mi trabajo personal, que no copio, que no utilizo ideas, formulaciones, citas integrales e ilustraciones diversas, sacadas de cualquier obra, artículo, memoria, etc., (en versión impresa o electrónica), sin mencionar de forma clara y estricta su origen, tanto en el cuerpo del texto como en la bibliografía.

Asimismo, soy plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos extremos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden.

En Salamanca, a 25 de junio de 2014

Fdo.: FEDERICO PEDREIRA NORES

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

Esta DECLARACIÓN DE ORIGINALIDAD debe ser insertada en primera página de todos los Trabajos Fin de Grado conducentes a la obtención del Título de Graduado en Filología Clásica.

RESUMEN

Este Trabajo de Fin de Grado busca analizar el dramatismo con que Cornelio Tácito relata los últimos escándalos y la muerte de la emperatriz Mesalina en los *Annales* (11.12, 26-38). El interés de este estudio reside tanto en el texto seleccionado, cuyos méritos reconocidos contrastan con una atención aparentemente escasa hasta la fecha, como en el análisis teatral de la prosa historiográfica, que actualmente goza de buena acogida en los estudios literarios. La metodología adoptada, partiendo de la lectura filológica del pasaje, consiste en examinar desde varias perspectivas críticas las categorías estructurales que conforman y caracterizan la naturaleza dramática del episodio.

THESAURUS

Tácito, *Annales*, Historiografía latina, Mesalina, Claudio, dramatismo.

ABSTRACT

In this essay the author studies the narrative and dramatical techniques that conceive Tacitus in the account of Messalina's last scandals and death (*ann.* 11.12, 26-38). The method employed consists in a filological reading of the episode and in an analysis based on narratology and theory of drama. The main purpose of this contribution is to draw the structure of these tacitean drama and to expose a new interpretation for the passage that can explain better the historian's opinion about Claudius the emperor.

THESAURUS

Tacitus, *Annales*, Roman historiography, Messalina, Claudius, dramatism.

ÍNDICE

0. Introducción	5
0.1. Objeto y justificación del trabajo	5
0.2. Metodología	6
1. Las cualidades dramáticas de la muerte de Mesalina	8
2. Estructura dramático-narrativa.....	9
2.1. Argumento	9
2.2. Relato	11
2.3. Drama: actos y escenas	15
3. Singularidades dramáticas: más allá de la tragedia	23
4. Conclusiones	28
5. Bibliografía consultada	29
Anexo primero. Texto latino (Tac. <i>ann.</i> 11.12, 26-38)	32
Anexo segundo. Traducción	36
Anexo tercero. Cuadro sinóptico del último drama de Mesalina	41

0. Introducción

0.1. Objeto y justificación del trabajo

El lector que se acerca a los *Annales* de Cornelio Tácito puede contemplar la mayor parte de la historia del Principado desde el ascenso de Tiberio hasta unos años antes de la muerte de Nerón. Pese a sus deficiencias textuales, en esta obra se relatan los principales hitos de la época de los emperadores Julio-Claudios; en ella tienen cabida acontecimientos de todo tipo, interiores y exteriores, militares y civiles, públicos y privados.

Tácito contempla imaginativamente muchos de estos sucesos históricos, los ingenia como si de un drama teatral se tratase y así se los hace ver al lector, evocando una representación de la historia en prosa. Este procedimiento del *dramatismo* es uno de los rasgos literarios más característicos de cuantas técnicas se vale el historiador para componer numerosos episodios de su obra. Tal concepción historiográfica ya la alabó vehementemente Leo (1896: 13-16) al considerar que Tácito había sido un poeta trágico de primera magnitud. Poco después, Courbaud (1918) escribió el primer ensayo amplio en que se reflexiona sobre las narraciones y las escenas de las *Historiae*. Desde entonces, han sido numerosos los estudiosos que han señalado o han profundizado en este aspecto¹.

La teatralidad de la historiografía antigua en general, y tacitea en particular, está gozando en los últimos años de buena acogida en el seno de la filología y de los estudios literarios. La bibliografía más reciente al respecto pasa por teorizar sobre la interrelación entre el teatro y la historiografía, o bien, por proponer nuevas perspectivas de análisis. En consecuencia, esta renovación metodológica favorece la aparición de nuevos trabajos acerca de unidades o elementos dramáticos concretos.

La muerte de la emperatriz Mesalina (*ann.* 11.26-38) es uno de esos episodios famosos que ha merecido admiración y el reconocimiento por su perfección dramática y por la madurez creadora del historiador². Sin duda alguna, se trata del relato histórico más interesante y complejo que ha subsistido acerca de la figura de Mesalina³.

¹ Santoro L'Hoir (2006: 1, 265-266) ofrece una nómina breve e ilustrativa de los especialistas que han realizado alguna contribución interesante al respecto.

² Por ejemplo, Syme asegura que Tácito «disfruta con la narración de los escándalos de Mesalina, su boda con Silio y su asesinato» (1958: 375), un pasaje dotado de un «virtuosismo extraordinario en cuanto a la invención» (1981: 40). También Dudley (1968: 49) y Fagan (2002: 566-568, 575) consideran que se trata de una de las historias más dramáticas de la dinastía Julio-Claudia conforme al tono de los *Annales*. Mastellone (2004: 531-532) advierte su complejidad dramática e intertextual y también su función dentro del libro undécimo.

³ Sólo Suetonio (*Claud.* 26.2.5) y el epitomador de Dión Casio (Dión 60.31.1-5) se refieren a los últimos excesos y al fin de Mesalina. En sus obras, la importancia de los hechos queda relegada a lo secundario o a lo anecdótico, respectivamente, y en ambos casos la versión de los acontecimientos difiere bastante del texto taciteo. La realidad histórica acerca de Claudio y Mesalina sigue siendo hoy objeto de discusión (cf. Levick 1990; Joshel 1995; Fagan 2002; Hidalgo de la Vega 2012).

En cambio, en contra de lo que cabría esperar, la bibliografía que se le ha dedicado a este pasaje, como a los libros de Claudio, dista mucho de ser excesiva⁴.

Por eso parece apropiado ofrecer una breve contribución al análisis de la técnica dramática con que Tácito representa los últimos escándalos y la muerte de Mesalina. Concretamente, para examinar cómo el historiador le hace ver al lector un suceso histórico tan inclinado al drama, se estudian por separado las diferentes categorías que en la narración evocan la representación escénica (el desarrollo de la acción, por medio de escenas y actos, el tratamiento del tiempo y del espacio en que tiene lugar la acción, y la caracterización de los personajes), desatendiendo, por desgracia, su relación con el particular estilo taciteo. Finalmente, se destacan las particularidades dramáticas del pasaje, a fin de presentar una visión de conjunto novedosa y de demostrar qué atípica, pero también qué meritoria, es la última función teatral de Mesalina en los *Annales*.

0.2. Metodología

La primera fase de estudio consistió en una lectura reflexiva del texto taciteo escogido a partir de la edición crítica de Fisher (1906). Para ello prestó una ayuda indispensable la consulta de diferentes comentarios de los *Annales* debidos a Jacob (1886), Furneaux (1907) y Koestermann (1967). Resultado de este primer acercamiento al pasaje es la traducción que se propone en el anexo segundo de este trabajo. Luego, se ha consultado la bibliografía que ha tratado directa o indirectamente el pasaje escogido, a fin de conocer cuáles han sido las perspectivas de la investigación y de tener en cuenta las ideas más pertinentes e interesantes para este trabajo.

A continuación, antes de proceder al estudio, se han considerado diversas propuestas teóricas e interpretativas recientes a propósito de la historiografía dramática y, en particular, tacitea⁵. Es evidente que a la hora de tratar un aspecto tan amplio como el del dramatismo en un autor tan complejo como es Tácito no conviene limitar demasiado las perspectivas de análisis. Por eso, se ha adoptado un enfoque ecléctico que permita atender a la mayor cantidad de aspectos posible.

⁴ Una documentación exhaustiva apenas logra reunir unos cuantos artículos y algunas referencias en monografías de conjunto (vid. Bibliografía), lo cual no deja de ser paradójico si se tienen en cuenta los méritos literarios del pasaje y la cantidad ingente de contribuciones a otras muertes, como la de Agripina (*ann.* 14.1-13), Británico (*ann.* 13.14-17) o Petronio (*ann.* 16.19). Respecto a los libros claudianos, especialmente el libro undécimo de los *Annales*, aunque se ha sugerido que debía de ser «un libro muy bien planificado y variado en cuanto a su composición» (Syme 1958: 260), tampoco ha recibido demasiada atención por parte de la investigación debido, presumiblemente, a su actual estado fragmentario.

⁵ Tradicionalmente, con la salvedad de Courbaud (1918), desde los franceses Boissier (1903) y Bacha (1906) hasta incluso Syme (1958) y Walker (1960) el peso dramático de los *opera maiora* apenas se había considerado como un elemento de juicio más para determinar la veracidad histórica de Tácito. Se puede ver en Barthes (1964) al primero que advierte, siquiera brevemente, la estrecha relación entre teatralidad, estética e ideología en el escritor. Más recientemente, estudiosos como Aubrion (1985) o Devillers (1997) centran su análisis sólo en la preceptiva literaria antigua. Santoro L'Hoir (2006) prefiere combinarla con el análisis lexicológico y en la medida de lo posible con la intertextualidad. Galtier (2010, 2011) explica la imagen trágica de la historia en Tácito conforme a la concepción que manejaban los antiguos, pero en su análisis incluye toda una panoplia de nociones narratológicas y teatrales.

El marco teórico más elemental del que parte este trabajo lo conforma un artículo muy claro de Rutherford (2007), que revisa y replantea con criterio sopesado las relaciones literarias entre la tragedia y la historiografía. Se ha elegido este punto de referencia ya que, por su actualidad y realismo, ofrece unos presupuestos teóricos rigurosos que previenen todo exceso interpretativo⁶. Asimismo, de la ingente bibliografía reciente a propósito del dramatismo taciteo, se tiene siempre en cuenta la monografía de Galtier (2011), que ofrece un panorama metodológico y conceptual muy sugerente a la hora de estudiar con detenimiento un pasaje determinado.

La retórica y la poética grecolatina explican en sus propios términos la elaboración y la naturaleza teatral del discurso histórico (cf. Galtier 2010; 2011: 110-141). Según la preceptiva antigua, el orador o el historiador ha de imaginar diferentes escenas sucesivas (*uisio, φαντασία*), mediante el ejercicio de la invención retórica y sus normas (*inuentio, εῖρησις*), de tal manera que con su discurso sea capaz de hacerle ver al oyente o al lector los hechos mismos (*euidencia, ἐνάργεια*) a modo de espectáculo teatral (*spectaculum*). A crear esta ilusión dramática contribuyen también las referencias constantes a todo el imaginario del drama, tales como la creación de determinadas escenas típicas, la reproducción del discurso de los personajes (*imitatio, μίμησις*) o su gestualidad de los personajes (*actio, ὑπόκρισις*) o el propio desarrollo del argumento (*fabula, μῦθος*). Esta descripción del procedimiento retórico y poético señala en una primera instancia algunos puntos interesantes para el análisis y, desde luego, imprescindibles para una valoración dentro de las propias expectativas literarias del autor.

Por otra parte, la teoría literaria moderna también resulta para abordar todo texto antiguo. Todo relato historiográfico se vale necesariamente de la narración para dar cuenta de hechos pretéritos, situados en un espacio y un tiempo, protagonizados por personajes históricos y concatenados según una congruencia de causas y efectos. Un pasaje de este tipo, por tanto, presenta diferentes elementos que ha tratado la narratología actual, lo cual permite un estudio completo del principal plano técnico que caracteriza al género literario. Asimismo, el carácter dramático que en ocasiones incorpora la narración de la Historia requiere un tratamiento expreso. De ahí que convenga recurrir también a la teoría teatral moderna y a los estudios sobre teatro romano para descubrir la verdadera impronta y el funcionamiento dramático del relato *per se*.

⁶ Dada su importancia en este apartado del trabajo, se señalan a continuación las conclusiones de este especialista. (i) Entre la tragedia y la historiografía existen numerosas diferencias textuales, estéticas, etc., de tal modo que no se pueden identificar indiscriminadamente la técnica literaria propia de la historiografía (narración) con la técnica sustancial de la tragedia (poesía teatral). (ii) La tragedia no sólo trata la mitología, y todos los temas restantes, en tanto que producto de una época histórica pretérita, aparecen tratados en la historiografía antigua. (iii) La historiografía busca emociones similares a las que provoca la tragedia, aunque por lo general pretende un fin más político o moral, no tanto estético. (iv) Puede haber, probablemente, lugares comunes en la actitud intelectual de la tragedia y la historiografía. (v) La historiografía puede evocar y referirse a la tragedia explícitamente en algunas ocasiones.

1. Las cualidades dramáticas de la muerte de Mesalina

Tácito relata pormenorizadamente los últimos escándalos y el asesinato de Mesalina, la esposa del emperador Claudio. Es la historia de una conspiración política fallida, surrealista por los personajes implicados y sus enloquecidos proyectos, magistralmente ideada como un episodio novelado de ecos de sociedad más que como una verdadera crónica política: en ella aparecen infidelidades, intrigas cortesanas, conductas lascivas, infamia abundante, temores personales, ambiciones desmesuradas y durísima represión.

La estética del pasaje tiene toda la severidad del Barroco fúnebre: el pasado histórico se convierte en «un fantasma, teatro obsesivo, escena, más que lección; la muerte es un protocolo» (Barthes 1964: 109). El origen de los hechos incluso justifica «prólogo» *sui generis* (cf. Fagan 2002: 566), que confirma lo degradado e inverosímil del relato. Contribuye, asimismo, el tratamiento del espacio y del tiempo en un «caso extremo y único de concentración dramática» (Segura Ramos 1999: 286): la mayor parte de los hechos se sitúan en tan sólo dos días, el último de los cuales examinado hora por hora, los lugares de la acción, primero separados entre Roma y Ostia, acaban confluyendo para precipitar los acontecimientos. La caracterización y la actuación de los personajes resulta rigurosa gracias al discurso y al gesto, que con el análisis psicológico del historiador dejan traslucir su pensamiento. La representación, gracias a la *evidentia*, resulta impactante.

La posición que ocupa en el libro es también relevante. La figura de Mesalina vertebrada en buena medida el libro undécimo de los *Annales*: la acusación contra Valerio Asiático y Popea Sabina (*ann.* 11.1-4), los comienzos de su relación con Gayo Silio (*ann.* 11.12) y, al fin, su muerte. Este episodio último adquiere tal interés dramático para el historiador, que se toma la libertad de realzarlo en una posición destacada del libro aun transgrediendo el orden analítico prescriptivo.

Más aún, la envergadura de los hechos hace que incluso el recuerdo de Mesalina trascienda su propio libro y se encabalgue no ya en el libro siguiente, sino en el año siguiente, con lo que la alteración es doble. Para que «la *dominatio* de Mesalina dé paso al *regnum* de Agripina» (Vessey 1971: 401, cf. Syme 1958: 437), la imagen de aquella se ha de proyectar sobre ésta⁷.

⁷ Sin embargo, hay quien cree que esta omnipresencia de Mesalina no es tal, aduciendo que en realidad el libro undécimo es un libro «misceláneo» en que el episodio final de la emperatriz es una culminación del régimen de Claudio (Nappa 2010: 191, 195). Más verosímil resulta la conjetura de Syme (1958: 260), que hace girar el libro undécimo en torno a tres ejes temáticos: las campañas romanas en Britania, la administración de Claudio y la conducta de Mesalina. En todo caso, parece clara la función de clímax que tiene el episodio al final del libro (Martin 1981: 150; Malloch 2010: 117; Mastellone 2004: 531-532). Cabría, por tanto, hablar de un *interregnum* de emperatrices articulado a caballo entre los dos libros, habida cuenta de que la contraposición de las dos mujeres de Claudio es palmaria (Devillers 1999: 157-158). Las fluctuaciones entre materia histórica y rigor analítico entre los libros de los *Annales* es un aspecto interesante que, a diferencia de otras convenciones literarias semejantes bien conocidas como el libro agosto de poemas (cf. Fernández Corte 2004), requiere aún un estudio detenido.

2. Estructura narrativo-dramática

2.1. Argumento

El texto en cuestión sobre Mesalina, como otros similares, está compuesto según unos principios formales que ponen de relieve su autonomía dentro del discurso de los *Annales* y, a la vez, a sus cualidades dramáticas. Diferentes modelos de análisis estructural permiten entrever en la historia del pasaje un planteamiento argumental prototípico y, al mismo tiempo, la formalidad más genuina de los crímenes en Tácito.

Según la teoría literaria pura, se puede considerar que el relato de Mesalina consta de las fases elementales de la morfología narrativa –a saber, situación inicial, complicación, acción, resolución y situación final (Larivaille 1974)–, según se indica en el resumen que sigue:

El romance de Mesalina y Silio (situación inicial) acaba en matrimonio y en proyecto de conjuración política, garantizado con unas bodas (complicación). En consecuencia, los libertos imperiales se estremecen y, de ellos, Narciso lleva adelante la delación por medio de dos concubinas (acción). Entonces se suceden diversos episodios por parte de la emperatriz y el liberto: Mesalina celebra una fiesta de vendimia, en el círculo de Claudio se toman las medidas oportunas por iniciativa de Narciso para abortar el inminente golpe de Estado, en la casa de Silio irrumpen primero los mensajeros y luego los centuriones, que apresan a la mayoría de los implicados y se encuentran en la Vía Ostiense Claudio y su mujer. Finalmente, se ejecuta a todos los participantes y colaboradores del escándalo, incluida Mesalina (resolución) y, finalmente, la corte y el Principado recobran la normalidad (situación final).

Fundamentalmente, se da una situación de partida que se trastoca por una perturbación del orden previo; por consiguiente, se produce una reacción y se suceden diversos episodios; al final, se resuelven los hechos y se recobra de nuevo el orden.

Sin embargo, el autor no sólo pone en práctica las reglas estructurales de la narrativa, sino que las domina y las modifica de manera extraordinaria para crear un tipo o un procedimiento que, gracias a la repetición y a la variación, ahonda en el mundo del Barroco fúnebre. En los últimos años, se ha propuesto un «sintagma narrativo del *scelus taciteo*» (Galtier 2011: 107-110) de carácter general, que sin duda opera en el pasaje en cuestión. Un acontecimiento o una situación suscita el origen de una sospecha (de nuevo, la conjuración política y las bodas de los dos amantes). Por tanto, se prepara un complot contra la víctima (la deliberación de los libertos y la determinación de uno de ellos) y se incita al crimen (otra vez, la delación de las concubinas). Luego se juzgan y se condenan los hechos (el juicio contra los implicados en la conspiración), de tal manera que siempre se recurre al asesinato (la muerte de la emperatriz). Finalmente, se reconoce de algún modo el crimen, que puede quedar impune (la *damnatio memoriae* de la víctima y la recompensa del instigador).

Este tipo de estructuras narrativas se pueden *dramatizar* con mayor facilidad que ninguna otra, ya que su argumento guarda muchas semejanzas con las formas teatrales más paradigmáticas. De hecho, todo drama requiere necesariamente una historia mínimamente compleja y cerrada en sí misma, como ocurre con el pasaje de Mesalina. *Grosso modo*, una obra teatral no es sino representar ante un público un argumento establecido conforme a un código semiótico propio, que, entre otros aspectos, delimita la acción en unidades dramáticas representativas por sí mismas.

Tácito, al igual que los dramaturgos, construye sus dramas a base de escenas. Incluso podría decirse que la escena es la célula de todo drama taciteo. Cada una se articula en torno a una serie de elementos retóricos y poéticos, tanto de la prosa narrativa, como de la literatura teatral. Es la unidad principal de que se vale el historiador para lograr la *evidentia* y para recrear el *spectaculum* del relato histórico. En otras palabras, no es el drama en su conjunto, sino la sucesión de diferentes escenas concretas la que en Tácito ha de evocar la totalidad del drama para representar la Historia.

Técnicamente, se denomina así toda aquella sección que desarrolla una acción concreta limitándola a un mismo espacio, tiempo y personajes (Genette 1972: 141-144). Por su propia definición, suelen incorporar dos rasgos, aunque no del todo imprescindibles: por una parte, tienden a aunar el tiempo del discurso con el tiempo de la historia y, por otra, pueden introducir diálogos entre los personajes, características que incrementan la sensación de *evidentia* de la historia y que remiten a la semiótica teatral.

Ahora bien, se trata de la unidad teatral representativa mínima, conque en todo caso se ha de recurrir a secciones mayores para conformar el drama. Actualmente se pone en duda que se pueda hablar con propiedad de actos en la historiografía tacitea, so pretexto de que la regla poética de los cinco actos no siempre se cumple en los dramas taciteos; por eso en términos generales se propone, como algo más apropiado, la noción de «estructuras episódicas» (Galtier 2011: 104-106). En efecto, no es posible considerar siempre cinco actos en todo este tipo de relatos. Sin embargo, que no se cumpla sistemáticamente la preceptiva poética horaciana, no implica que nunca se pueda hablar de actos. De hecho, hasta la fecha no se ha explicado por qué todos los dramas taciteos son episódicos pero sólo algunos presentan la estructura preceptiva. Entonces, es lícito pensar que en realidad puede haber pasajes en este aspecto más canónicos que otros debido al propio interés de Tácito en idearlos como verdaderos dramas históricos. Cabe tal posibilidad y, en principio, no se podría rechazar sin más.

En el drama último de Mesalina se pueden apreciar dieciocho escenas, caracterizadas y opuestas entre sí por la situación de un determinado número de personajes que llevan a cabo una sola acción concreta en un tiempo y en un espacio determinado dentro del universo dramático. A su vez, todas estas se reparten en cinco actos conforme a los diferentes estadios narrativos tanto de la

morfología del relato, como de la narración del *scelus* taciteo sin incurrir en arbitrariedades (vid. Anexo tercero). Es más, la arquitectura del drama, sea o no buscada hasta tal extremo, parece que ha de ser otro más signo del interés y de la perfección de que dotó Tácito el final de un libro y la muerte de una influyente emperatriz.

2.2. Relato

Pero no conviene olvidar que todo discurso historiográfico, por la propia naturaleza de su materia y a diferencia de otros géneros literarios antiguos, es sustancialmente relato. El historiador expone con mayor o menor profusión hechos pretéritos cumpliendo con las convenciones del subgénero escogido y guiándose por sus propias concepciones ideológicas y estéticas. Si considera apropiado concebir su obra aproximándola a los códigos teatrales, por ejemplo, ha de proceder según las semejanzas entre la narrativa y el drama (cf. Aguiar e Silva 1986: 180-196), pero su producto literario seguirá siendo historiográfico. Por tanto, por mucho que a menudo se hable de la *historia dramática* o del *dramatismo taciteo*, no conviene descuidar su fundamento narrativo, ya que toda técnica, cualquiera que siga cada autor, es un elemento acaso secundario o accesorio.

Para Tácito ha de ser el relato el principal instrumento que le permita recrear la Historia y para ello ha de elegir la clase de voz narrativa más apropiada. En toda la obra y concretamente en el pasaje sobre la muerte de Mesalina, adopta una posición de narrador heterodiegético (Genette 1972: 251-267), ya que, como se afirma el texto, ni participa de los hechos relatados ni los conoce directamente, sino que tiene noticia de ellos gracias a sus mayores (*ann.* 11.27).

Sin embargo, emplea la focalización omnisciente o focalización cero (Genette 1972: 206-211). En rigor, el historiador crea el universo diegético de los *Annales* y de él conoce todo detalle. De hecho, en algunas ocasiones se remite a episodios anteriores a la historia concreta que están tratando por medio de la analepsis interna (Genette 1972: 90-105): tal es el caso del divorcio de Silio y de Junia Silana a instancias de Mesalina (*ann.* 11.12.2), los turbios antecedentes de los libertos Calisto, Narciso y Palante (*ann.* 11.29.1), la preferencia de Claudio por las concubinas Calpurnia y Cleopatra (*ann.* 11.29.3), la asiduidad de Mesalina al chantaje emocional de su marido (*ann.* 11.32.4), el *affaire* de la emperatriz con el caballero Traulo Montano (*ann.* 11.36.4) o la mala relación entre esta última y su madre hasta poco antes de su muerte (*ann.* 11.37.4). Incluso puede anticipar algún acontecimiento posterior gracias al procedimiento contrario, la prolepsis interna (Genette 1972: 82, 105-115), por ejemplo, cuando anuncia antes del drama el desengaño de Claudio y la represión de la conspiración (*ann.* 11.25.8), cuando pone en boca de Vetio Valente unas palabras que anuncian la desgracia de los conjurados (*ann.* 11.31.6) o cuando al final de todo anticipa la fatalidad del próximo matrimonio de Claudio con Agripina (*ann.* 11.38.5)

Más claro aún parece en el análisis psicológico, al que el autor recurre constantemente, a modo de descripciones referenciales (Bal 1990: 134-140), que redundan en la caracterización indirecta de los personajes (Aguilar e Silva 1983: 211-212, 234-238). En la narración aflora el pensamiento de gran parte de ellos. Sólo como muestra, se pueden señalar los verdaderos motivos que llevan a Mesalina a aceptar el matrimonio de Silio (*ann.* 26.5-6) o la desesperación tornada en ira que siente poco antes de recibir la muerte (*ann.* 37.1), el terror de la corte imperial ante la inminente conspiración (*ann.* 28.1, 29.2, 33.1, 33.2), el recuerdo de Británico y Octavia que puntualmente invade a Claudio (*ann.* 34.1) o los sentimientos encontrados de dolor, ira y amor por su esposa en repetidas ocasiones (*ann.* 34.1, 35.3, 37.3).

Otro rasgo palpable en el pasaje es la intrusión del narrador (Genette 1972: 245; Aguilar e Silva 1983: 233-234), a lo cual favorece su carácter heterodiegético y su focalización omnisciente. En no pocas ocasiones, el historiador expresa un juicio de valor o se posiciona personalmente, como literato y como político con *auctoritas*, respecto a los acontecimientos que relata. Aunque dicho así parezca algo evidente y lógico, se trata de una cuestión narratológica sumamente compleja en el detalle de su naturaleza y de sus procedimientos formales. Por tanto, parece conveniente limitarse a enunciar los modelos de expresión más transparentes a simple vista. Tal es el caso de las *sententiae* (*infamiae cuius apud prodigos nouissima uoluptas est, ann.* 11.26.6), muy gratas al carácter moralizante y político de la prosa tacitea, o la calificación claramente subjetiva (*noctem denique actam licentia coniugali, ann.* 11.27.1, *mirum... silentium Claudii, ann.* 11.35.1), la caracterización directa de los personajes (*Getae praetorii praefecto... ad honesta seu praua iuxta leui, ann.* 11.33.2, *eadem constantia et inlustres equites Romani, ann.* 11.35.5, *Messalina... paribus lasciuuis ad cupidinem et fastidia, ann.* 11.36.5) o los símiles (*feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes uel insanientes Bacchae, ann.* 11.31.4, *Messalina tamen, quamquam res aduersae consilium eximerent, ann.* 11.32.4).

Los personajes, por otra parte, constituyen probablemente el elemento primordial para todo relato, puesto que, sencillamente, sin ellos no sería posible ningún tipo de acción (Aguilar e Silva 1986: 209-214). En el relato taciteo en cuestión aparece una cantidad importante de personajes: al menos, veintinueve con nombre propio, además de algunos otros indeterminados, que no indefinidos. El concepto que de cada uno de ellos se tiene parte, salvo excepciones muy puntuales, de su propia conducta y pensamiento o de la opinión que tienen entre sí: es decir, como en la mayor parte de los *Annales* y de las *Historiae*, predomina la caracterización indirecta sobre la directa. Con todo, en su función narrativa las diferencias son patentes, por lo que a efectos prácticos no parece impropio establecer dos grandes grupos de personajes, principales y secundarios.

Mesalina, esposa de Claudio y amante de Silio, es la protagonista indiscutible del relato (cf. Liguori 1983: 71-77, Levick 1990). Por su falta de pudor y escrúpulos, accede a casarse con su amado y a favorecer un golpe de Estado contra el emperador. Sin embargo, pese a su fuerte carácter, una vez que la conspiración fracasa estrepitosamente, decide, demasiado tarde, someterse de nuevo a la autoridad de su marido, no sin obviar su condición de madre del heredero Británico (O'Gorman 2000: 117). Comprende perfectamente que es una pieza estratégica en la continuidad de la dinastía julio-claudia y del Imperio, pero también quiere ser dueña de su conducta escandalosa. Su carácter, fuerte, impredecible y degradado por todos los defectos de su época (cf. Salvatore 1954), hace de ella un personaje redondo, casi una antiheroína (Forster 1937: 93-106). Aunque siempre asociada a su segundo marido, Silio, constituye con Narciso el verdadero motor de la acción.

Narciso, liberto y secretario *ab epistulis* de Claudio, es el antagonista que se opone frontalmente a la causa de Mesalina y Silio desde que se conoce el matrimonio formal de éstos. Como su rival, es responsable de numerosas intrigas políticas y criminales y ejerce tal influencia en la corte imperial, que incluso consigue convertirse en emperador durante el día del asesinato de la emperatriz. Su personalidad lo muestra como un hombre siniestro, pragmático, imperativo y perseverante, de ahí que con su inteligencia consiga imponerse. Junto con Calisto, Palante y Evodo, representa ese grupo socio-político tan característico de la época claudia, los libertos imperiales.

El emperador Claudio, en cambio, aunque piadoso y respetuoso con el *mos maiorum*, es presa constante de esposas y libertos (cf. Malloch 2010). Se caracteriza siempre por ser inconsciente e inactivo a lo largo de todo el relato; sin embargo, su carácter resulta verdaderamente contradictorio y cambiante por momentos, debido a su docilidad y a su indecisión extrema. Se trata, por tanto, de un personaje redondo, en la psicología, pero plano, en su actividad.

A Mesalina, Narciso y Claudio se les asocian respectivamente otros personajes secundarios que actúan en su ámbito de acción y que, con su simple presencia o con una conducta puntualmente curiosa, contribuyen a ampliar el universo diegético. En la órbita de la emperatriz, por ejemplo, se encuentra no sólo su amante Silio y sus partidarios políticos, sino también sus hijos, Británico y Octavia, la vestal Vibidia, Mnéster, el histrión y antiguo amante suyo y su madre Domicia Lépidia. Narciso está al frente tanto de los demás libertos, Calisto, Palante, Evodo, como también de las concubinas Calpurnia y Cleopatra. El grupo de Claudio, como su influencia en la acción, es más bien modesto, de ahí que se restrinja a sus amigos más íntimos, al parecer, Turranio, Geta, Vitelio y Cecina. En último término hay un sinfín de personajes, como los demás ajusticiados y los absueltos en el proceso judicial contra los conjurados, o bien, los mensajeros, los centuriones y el asesino material de Mesalina, que en conjunto desempeñan la función de prolongación escénica o la de intervención directa en la acción, respectivamente.

El tiempo es un aspecto narrativo no sólo de especial importancia para la configuración narrativa del relato, sino también consustancial a todo discurso histórico. Ante todo, tal y como hace la narratología moderna, conviene distinguir sistemáticamente entre el tiempo del discurso literario y el tiempo de la historia (Genette 1972: 77-78). A propósito de este último, el pasaje seleccionado presenta los acontecimientos en varios días en torno a los meses de septiembre y octubre del año 48 (*ann.* 11.26-29), separados conforme a dos elipsis temporales implícitas (Genette 1972: 139-141), y a continuación, se concentran los hechos en dos días sucesivos, a lo mejor el 14 (*ann.* 11.30-31) y el 15 de octubre (*ann.* 11.32-38.2) (cf. Koestermann 1967: 96). A su vez, los hechos previos y posteriores aparecen desplazados respecto al drama propiamente dicho. Los antecedentes (*ann.* 11.12) se sitúan antes que el centro del relato, tanto en el tiempo del discurso (catorce capítulos), como en el tiempo de la propia historia (un año antes, en el 47). El epílogo (*ann.* 11.38.3-5), en cambio, se remite a un tiempo posterior, determinado por medio de una elipsis temporal explícita. Asimismo, es importante señalar la función alusiva del propio marco temporal de la época evocada, los años de la dinastía julio-claudia y en particular el Principado de Claudio, en que se inscribe la historia: de hecho, es la visión que de este periodo histórico tiene Tácito la que constituye el universo diegético de sus *Annales* y cuya influencia, necesariamente, se deja sentir en el pasaje del fin de Mesalina.

El espacio, asimismo, completa las exigencias mínimas de toda narración y a la vez ofrece eventualmente una amplia gama de elementos significativos en relación con el tiempo, la acción o los personajes. En el texto tratado, los espacios presentan gran diversidad funcional: unos se comportan como construcciones escenográficas; otros, están motivados simbólicamente; y algunos presentan una dimensión psicológica que los une con los personajes.

Las estancias de la residencia imperial en Ostia, así como la Vía Ostiense o los salones en que Claudio celebra su banquete son simples construcciones escenográficas, notablemente desdibujadas en comparación con otras, ya que tan sólo alojan la acción de los personajes sin ningún tipo de implicación momentánea posterior. En la casa de Silio los amantes pasan sus ratos de ocio, planean su matrimonio y el golpe de Estado y celebran su banquete nupcial y la fiesta de la vendimia. Funcionan, pues, como espacios simbólicos, puesto que por sí solos evocan en el desarrollo de la acción y en la conciencia de los personajes los acontecimientos en ellos tuvieron lugar previamente.

Los Jardines de Lúculo (cf. Santoro L'Hoir 2006: 227-228), por su parte, en tanto que sede de reflexión y lugar exclusivo de Mesalina, encierran una doble dimensión: son una prolongación en el espacio de la psicología de la emperatriz que incorpora un valor simbólico en la acción, ya que la profanación de este espacio trae consigo el fin de la trama y la muerte de la protagonista.

En otros casos, como el templo de Juno (Boëls-Janssen 1998: 356-38), tiene lugar la ceremonia religiosa de las bodas con sus ritos prescriptivos, o como los cuarteles de la guardia pretoriana, en que se ubica la *contio militum* y los juicios contra los conjurados, el espacio deja entrever la parte más social y política, e histórico-cultural para el lector actual, del relato.

En última instancia, se impone sobre todos estos escenarios el macroespacio de la ciudad de Roma (cf. Aguiar e Silva 1986: 208), cuya naturaleza, subjetivamente concebida por el historiador (*in ciuitate omnium gnara et nihil reticente, ann. 11.27.1*), cataliza desde el principio la forma de la historia y cuya idiosincrasia incluso dialoga veladamente con la propia conducta de los personajes (*nulla cuiusquam misericordia quia flagitiorum deformitas praeualebat, ann. 11.32.6*).

2.3. Drama, actos y escenas

Los inicios del romance de Mesalina y Silio (*ann. 11.12*) constituyen el antecedente necesario al drama. Tras una descripción rápida del panorama familiar, y en particular de la simpatía pública hacia Nerón y hacia su madre Agripina, se detiene el relato histórico en los primeros pasos de la relación entre los amantes: el repentino enamoramiento y el obligado divorcio (*ann. 11.12.2*).

Pero lo que en rigor representa teatralmente Tácito para este primer estadio de la historia no es sino una especie de escena privada típica en el romance de los dos amantes (*ann. 11.12.4*). En concreto, se describen las visitas que suele hacer Mesalina a Silio en su casa y las salidas en que lo acompaña: de fondo, el interior de una casa aristocrática romana, repleta a su vez de esclavos, libertos y pertenencias de la propia familia imperial. Él aparece como un joven de aspecto admirable (*C. Silium, iuuentutis Romanae pulcherrimum, ann. 11.12.2*), despreocupado, disfrutando del momento (*praesentibus frui pro solacio habebat, ann. 11.12.3*); del ardoroso amor de ella (*exarserat, ann. 11.12.2*) dan cuenta sus constantes visitas y sus lujosos regalos, pero también su gesto y sus movimientos, dada la importancia del apego y la atracción física que siente hacia su amado (*adhaerescere, ann. 11.12.4*).

El drama propiamente dicho comienza una vez que se supera el romance. Así, la celebración de las bodas de los amantes, en tanto que complicación del argumento y motivo de la sospecha, rige el primer acto de la representación. En cuatro cuadros teatrales, aun ambientadas en espacios y días diferentes del mes de septiembre (Dión Casio, 50.31.4), con personajes también distintos, Silio consigue de Mesalina la boda al uso y una conspiración política (*ann. 11.26.1-6*), se celebran las ceremonias civil y religiosa de las *iustae nuptiae* (*ann. 11.26.7-27*) y los libertos discuten una reacción (*ann. 11.28-29*). En suma, se recrean una escena de convencimiento, dos escenas típicas, de boda y de banquete, y una escena deliberativa.

Los decorados tampoco no son intrascendentes, sino que contribuyen en buena medida a la visualización de las acciones. La escena del convencimiento, por estar ambientada en la lujosa casa de Silio, parece casi como una de las muchas visitas que acostumbra a hacer Mesalina a su amante (cf. *ann.* 11.12.4). Según el relato de las bodas, se evoca en el templo de Juno (Boëls-Janssen 1998: 356-358) a los augures y la toma de los auspicios, el *iugum nuptialis* y el paso de los novios a través de él, las víctimas animales y su sacrificio en las aras, ante las imágenes de los dioses. A esta solemnidad religiosa se contraponen abruptamente el mundanal banquete en casa del novio. En ella, incluso más recargada para la ocasión, se sitúan tanto los convidados a la celebración civil como los novios, recostados en un *triclinium* y rodeados de invitados por todas partes. En cambio, no hay ni rastro de esta riqueza escenográfica en la deliberación de los libertos: la sobriedad extrema de la residencia imperial en Ostia quizá se deba al rigor con que Narciso y sus compañeros temen y planifican su reacción contra la emperatriz.

El discurso de los personajes aparece en ocasiones reproducido o, mejor dicho, traspuesto en estilo indirecto (Genette 1972: 189-203), recurso muy mimético en la prosa tacitea (Dangel 1994), pero que permite sintetizar las razones esenciales para desarrollar la acción. Así se sugiere con qué palabras Silio convence a Mesalina o qué habladurías extienden los libertos de la corte imperial. Los demás actos de habla, implícitos en el pasaje, no se retransmiten con las palabras de los personajes, sino con acciones o gestos, de tal modo que no merma la sensación de *evidentia*.

Tan elocuente como un discurso resulta la primera falta de entusiasmo con que Mesalina acoge las razones de Silio en la escena primera (*segniter eae uoces acceptae*, *ann.* 11.26.5). En otros casos, la *actio* de los personajes ayuda a visualizar la pronunciación de las intervenciones de los personajes, como ocurre con las murmuraciones de los libertos (*non iam secretis conloquiis, sed aperte fremere*, *ann.* 11.28.1). O bien, pese al resumen en detrimento de la escena (Sternberg 1978: 19-34), la acumulación de acciones constituye por sí sola la representación de la escena completa cuando se describen sucesivamente las formalidades de las bodas en el templo (*illam audisse auspicum uerba, subisse, sacrificasse apud deos*, *ann.* 11.27.1) y la relajación y los gestos del banquete (*discubitum inter conuiuas, oscula complexus, noctem denique actam licentia coniugali*, *ann.* 11.27.1), no sin una buena dosis de ironía. Por último, resulta innegable el poder que sobre la actitud y la conducta de los libertos ejerce la apariencia física tanto de Silio (*iuuenem nobilem dignitate formae, ui mentis*, *ann.* 11.28.1), como de Claudio (*hebetem Claudium*, *ann.* 11.28.2).

A la deliberación de los libertos le sigue, por parte de Claudio, la delación de las dos concubinas y Narciso (*ann.* 11.30), la subsiguiente deliberación en forma de *consilium principis* (*ann.* 11.31.1-3) y, respecto a Mesalina, una fiesta preparativa de la vendimi (*ann.* 11.31.4-6), que conforman el acto segundo en torno al núcleo de la acción y la incitación al crimen. Ahora sí que

empieza a operar la concentración dramática, de tal suerte que estas tres escenas se suceden en un mismo día del mes de octubre (*adulto autumno, ann. 11.31.4*, Koestermann 19674) en tan sólo dos espacios, claramente ligados a los personajes, de nuevo, la residencia del emperador en Ostia y la casa de Silio en Roma.

Es en este caso la *actio* el principal recurso con que Tácito hace ver la representación de la historia. Gracias a la gestualidad, la escena de la delación incorpora un patetismo extremo: Calpurnia aparece tendida ante el príncipe, denunciando a gritos las nupcias de la emperatriz (*genibus Caesaris prouoluta, exclamat, ann. 11.31.1*); Cleopatra, situada cerca a la espera, confirma el delito con tan sólo un gesto de cabeza (*quae id opperiens adstabat... illa adnunte, ann. 11.30.2*). La ambientación, sugerida con un simple adjetivo (*secretum, ann. 11.30.1*), parece siniestra, oscura, inquietante, casi tanto como el propio crimen que se denuncia. De Narciso, en cambio, se reproducen sus palabras mediante un discurso mixto (*ann. 11.30.3-5*) que pasa de la trasposición del estilo indirecto a la cita expresa en estilo directo, lo cual acrecienta sustancialmente el mimetismo de la narración (Genette 1972: 189-203) y pone de relieve la inconsciencia del emperador. En cuanto al *consilium principis*, el panorama es también variopinto: Turranio y Geta se limitan a responder y a contar lo sucedido (*quis [sc. Turranio et Geta] fatentibus, ann. 11.31.1*); los demás asistentes dan órdenes a gritos, en estilo indirecto, colocados alrededor del emperador (*ceteri circumstrepunt, iret..., firmaret..., consuleret, ann. 11.31.2*); Claudio sólo acierta a preguntar insistentemente (*Turranium, post Lusium Getam... percontatur, ann. 11.31.1*), hasta verse dominado por el miedo (*pauore offusum Claudium ut identidem interrogaret, ann. 11.31.3*).

Luego, Tácito cierra magistralmente el acto con una escena muy bien lograda retóricamente, sin duda uno de los cuadros más plásticos del pasaje (La Penna 1975). La escenografía, los exteriores de la casa de Silio, es rigurosa en el detalle: al fondo están las prensas y los lagares en funcionamiento; en primer plano, se encuentra el jardín del nuevo esposo de la emperatriz, convertido en escenario de danza y, en una posición privilegiada, un árbol desmesurado con Vetio Valente encima. Asimismo, aparecen en escena mujeres vestidas con pieles, Mesalina, desmelenada y empuñando un tirso, Silio, con una corona de hiedra y calzando coturnos (*feminae pellibus accinctae... ipsa crine fluxo thyrsus quatiens... Silius hedera uinctus, gerere cothurnos, ann. 11.31.5*), por lo que el vestuario y el *attrezzo* remiten a toda la imagería de Baco. Los movimientos corporales de la multitud, el salto semejante al del éxtasis báquico, los movimientos de la cabeza y sus rugidos lascivos, hacen de esta escena un verdadero *spectaculum* lúdico y desarraigado dentro del propio drama de Mesalina. Como cierre ambiguo funcionan las palabras de Valente, que anticipan, a modo de presagio, todo cuanto había de suceder al día siguiente (*tempestatem ab Ostia atrocem, sive coeperat ea species, seu forte lapsa uox in praesagium uertit, ann. 11.31.5*).

En efecto, en adelante se va a representar el último día de vida de Mesalina. Tras una tarde y una noche de desenfreno orgiástico, en cuestión de horas cambia por completo la situación festiva de Silio y sus cómplices, hasta tal punto que Mesalina y Narciso, que no Claudio, han de luchar por imponerse con sus respectivos planes: la emperatriz, pese a los acontecimientos, espera salir absuelta de toda culpa y el liberto se esfuerza en conseguir una durísima represión de todos los implicados.

Aunque en términos generales, este acto carece de una función específica según los modelos de la morfología narrativa y del *scelus* taciteo, contiene, sin embargo, las escenas centrales del drama, que preparan la resolución del conflicto y la condena y muerte de los acusados. Contiene, por tanto, episodios relacionados todos ellos según la relación causa-efecto: la llegada de unos mensajeros con noticias de la inminente reacción del emperador, la subsiguiente huida de Mesalina y Silio y la detención de los implicados en la bacanal (*ann.* 11.32.1-3), la deliberación de la emperatriz en los Jardines de Lúculo y el inicio de su viaje a Ostia en busca de su primer marido (*ann.* 11.32.4-6), la imposición del plan estratégico de Narciso sobre la corte (*ann.* 11.33) y el esperado encuentro del matrimonio imperial en medio de la Vía Ostiense (*ann.* 11.34).

Por vez primera en todo el drama, coinciden Mesalina, Claudio y Narciso en una misma escena, trascendental para el desarrollo de los cuadros siguientes y situada, precisamente, al final de un acto, conforme a la estrategia narrativa del historiador.

El curso de los hechos presenta drásticos cambios en el marco teatral. La casa de Silio, lugar luminoso, festivo y desinhibido hasta el momento, desde la llegada y el anuncio de los mensajeros, y sobre todo la irrupción de los centuriones, se convierte en un espacio oscuro, incómodo y opresor para todos los allí presentes (*Messalina Lucullianos in hortos, Silius dissimulando metu ad munia fori digrediuntur, ann.* 11.32.2), en tanto que marcado por la delación e invadido por unos personajes, los centuriones, y sus objetos simbólicos, las cadenas (*adfuere centuriones, inditaque sunt uincla, ut quis reperiebatur in publico aut per latebras, ann.* 11.32.3). Como contrapartida, los Jardines de Lúculo, un espacio natural y abierto, pero urbano y aristocrático, vienen a ofrecerle a Mesalina la calma perfecta para su deliberación, si bien esta ficción se acaba de romper abruptamente por el entorno social circundante, que no siente ni la menor simpatía por ella (*nulla cuiusquam misericordia quia flagitiorum deformitas praeualebat, ann.* 11.32.6). La Vía Ostiense, sin embargo, aparece tan desdibujada en la prosa tacitea como antes la residencia de Claudio en Ostia, de ahí que cobren mayor relevancia otros elementos dramáticamente significativos.

Tal es el caso de los objetos. Ridículo, por su breve y maliciosa alusión, resulta el medio de transporte al que ha de recurrir Mesalina para salir al encuentro del emperador, un carro usado para las labores menos bucólicas del campo (*uehiculo, quo purgamenta hortorum eripiuntur, ann.*

11.32.6), el único que había de tener a mano tras haber recorrido toda la ciudad a pie, la antítesis por completo de su estancia en los Jardines de Lúculo. Si ya en un primer momento resulta chocante imaginar a una emperatriz julio-claudia montándose en semejante aparato, tanto más ha de parecer, de improviso y en medio de la Vía Ostiense, ante toda la corte imperial, mientras comparten a su vez coche el emperador y un liberto a punto de obtener el mando militar.

A esto conviene añadir la sensación e impresión de desorden a la que, junto con esta alteración del *decorum* esperable de todos los personajes políticos, contribuyen los propios actos de habla de los personajes. En efecto, Vitelio sólo exclama, con un discurso breve pero muy elocuente y mimético, citado en estilo directo, '*o facinus! o scelus!*' (*ann.* 11.34.2) ante la deriva de los acontecimientos; Narciso les ordena taxativamente a Vitelio y a Geta que aclaren sus palabras (*ann.* 11.34.2); Mesalina aparece gritando y rogándole atención expresa al emperador (*Messalina clamitabatque audiret, ann.* 11.34.3); el liberto contrarresta el chantaje emocional de la emperatriz chillando, reprochándole sus segundas nupcias, enseñándole unos documentos (*obstrepere accusator, Silium et nuptias referens; simul codicillos libidinum indices tradidit, quis uisus Caesaris auerteret, ann.* 11.34.3) al acallado Claudio (*mirum inter haec silentium Claudii, ann.* 11.35.1) y rechazando de mala manera a Británico, a Octavia (*ann.* 11.34.4) y, aunque con un tono de voz más moderado (*respondit, ann.* 11.34.5) a la vestal Vibidia, que también grita airada (*Vibidiam... multa cum inuidia flagitaret, ann.* 11.34.5). Como se puede comprobar esta conjunción de escenografía y utilería dramática junto con la gran variedad gestual de los personajes, desde la exclamación, hasta el silencio, pasando por los gritos más virulentos, es una de las claves definitivas del dramatismo escénico taciteo.

En adelante, la historia gira en torno a la represión de los conjurados y al asesinato de la emperatriz claudia. Si bien son dos secciones separadas, ya que las primeras son penas capitales impuestas por la ley imperial y la última es una muerte jurídicamente irregular, tienen en común una misma función argumental dentro del drama, la resolución del conflicto, de acuerdo con la morfología narrativa, y el juicio severo que acaba en ejecución, según el paradigma del *scelus*.

La represión recorre todas las escenas del acto cuarto. Comienza con la inspección de la casa de Silio por orden de Narciso (*ann.* 11.35.1-2), le sigue una *contio militum* en los cuarteles de la guardia pretoriana (*ann.* 11.35.3-4), que reclama el castigo de los conjurados y termina con la celebración de los juicios sumarios contra los detenidos (*ann.* 11.35.4-36).

De la escenografía, llaman la atención dos objetos situados en la casa de Silio, lugar que en otro tiempo fue sede de los escándalos más sonados de Mesalina. Por un lado, la *imago familiaris* de su padre, hallada en el vestíbulo (*in uestibulo effigiem patris Silii consulto senatus abolitam, ann.* 11.35.2), que por su antigua prohibición viene a reconocer la condena a muerte de un ilustre

republicano tradicional en tiempos de Tiberio y, probablemente, acaba anticipando lo que el destino depara a su propietario. Por otra parte, los objetos heredados de la familia imperial (*quidquid auitum Neronibus et Drusis, ann. 11.35.2*), que la emperatriz había prácticamente regalado a su amante hacía un año (cf. *ann. 11.12.4*), aunque indeterminados por la vaguedad del texto, una vez confiscados, resarcan en parte a Claudio, la principal víctima del oprobio cometido, y con ellos se empieza a ensanchar el círculo de la condena.

Las escenas que se enmarcan en los cuarteles urbanos ofrecen otro tipo de detalles. En la *contio militum* se impone la gestualidad de los personajes sobre el decorado. La *actio* de Claudio resulta de nuevo elocuente. Abandonado ya su silencio, estalla, grita y se deshace en amenazas al presentarse ante la guardia pretoriana (*ad minas erumpentem, ann. 11.35.3*), pero una vez que toma la palabra ante los soldados mucho le cuesta pronunciar una arenga por su desengaño matrimonial (*pauca uerba fecit: nam etsi iustum dolorem pudor impediabat, ann. 11.35.3*). Su expresión facial y corporal, pues, cambia radicalmente en una misma escena. Con todo, la actitud de los pretorianos y de Narciso es la esperada: el liberto, que se va a hacer cargo del mando militar tras haber convencido al emperador en el acto anterior (cf. *ann. 11.33.2*), se presenta seguro de su poder y se dirige el primero a las tropas (*apud quos [sc. milites] praemonente Narcisso, ann. 11.35.3*), dejandor relegado al propio Claudio; las tropas, furiosas, se deshacen en el acostumbrado estruendo de los ejércitos ante cualquier coyuntura política desfavorable para los soldados, vociferando los nombres de los culpables y exigiendo venganza (*continuus dehinc cohortium clamor nomina reorum et poenas flagitantium, ann. 11.35.4*).

La transición de una a otra escena es abrupta. Tan pronto como los pretorianos gritan sus reclamaciones, desfilan todos los conjurados detenidos. De ellos se mencionan expresamente nada más ni nada menos que doce personajes ilustres. Su conducta durante el proceso judicial es semejante, aunque con matices y salvedades. La ambientación dramática se reduce a un tribunal, tan sólo aludido, sobrio, desdibujado y presidido por la ley hecha hombre, Claudio: se trata, en suma, del tópico constante de la tradición filosenatorial, que le achacaba a este emperador una afición arbitraria a celebrar juicios. Silio, la cabeza visible de la conspiración, es llevado ante el tribunal (*admotusque Silius tribunali, ann. 11.35.4*) y allí no procura siquiera un alegato de defensa, sino que ruega, en gesto evidente de sumisión al príncipe, una muerte inmediata (*precatus ut mors acceleraretur, ann. 11.35.4*). Tras él, adoptan la misma actitud numerosos personajes del *ordo equester*. Se procesa a a continuación a algunos personajes conocidos que se apartan por completo de tal conducta: refugiándose en el cinismo, Próculo se presta, tarde, a delatar los hechos, Valente prefiere confesar su culpa (*Titium Proculum... indicium offerentem, Vettium Valentem confessum, ann. 11.35.6*). Mnéster, asimismo, ofrece un auténtico *spectaculum* judicial por su *actio* y su

discurso de defensa. Con él, el juicio llega a un clímax patético único. El histrión rompe la ropa que lleva puesta, grita, muestra los azotes recibidos y pronuncia su alegato, trapuesto en estilo indirecto (*Mnester... dilaniata ueste clamitans aspiceret uerberum notas, ann. 11.36.1-2*). La imagen escénica es por sí misma tan poderosa que consigue que en un primer momento el propio Claudio conmueva y se compadezca (*commotum his et pronum ad misericordiam Caesarem, ann. 11.36.3*). Con todo, la intervención machacona de los libertos, de nuevo, disipa la inminente absolución del emperador con unas razones cínicas e intolerables (*sponte an coactus tam magna peccauisset, nihil referre, ann. 11.36.3*), de tal suerte que destroza la ilusión dramática sugerida al lector. Semejante desazón dejan la condena de Traulo Montano, por su retrato (*ne Trauli quidem Montani equitis Romani defensio recepta est. is modesta iuuenta, sed corpore insigni, ann. 11.36.4*) y, en especial para el lector romano antiguo, la absolución de Suiloi Cesonino, justificado por su sodomía (*Caesoninus uitiis protectus est, tamquam in illo foedissimo coetu passus muliebria, ann. 11.36.5*).

En el acto último se fija la definitiva resolución del drama con las últimas meditaciones de Mesalina (*ann. 11.37.1*), el banquete de Claudio (*ann. 11.37.2*), el asesinato de la emperatriz (*ann. 11.37.3-38.1*) y su notificación al emperador (*ann. 11.38.2-3*). Alternan los Jardines de Lúculo y los salones del palacio imperial. Las escenas están, una vez más, próximas a los cuadros típicos del teatro y de la historiografía antigua, pero aumenta su complejidad por obra de la concentración dramática. La primera y la última son escenas de deliberación y de mensajero prototípicas; en cambio, a la reunión festiva de la corte se le superponen las intrigas de Narciso, y la propia muerte de la emperatriz se ve precedida por el convencimiento de su madre y una irrupción violenta de los asesinos.

Claudio, después del proceso judicial y la ejecución de los conjurados, aparece en el ambiente palaciego, rodeado de abundante comida y vino, y se deja llevar por la ebriedad, tanto en sus palabras, como en sus deseos (*ubi uino incaluit, iri iubet nuntiarique miserae... redire amor ac... propinqua nox et uxorii cubiculi memoria, ann. 11.37.2-3*). Después de todo, un marido ha de sentir cierta compasión por su esposa: una simple palabra, *misera*, completa significativamente el estado físico y anímico del emperador en su ebriedad. Narciso, temiendo que Mesalina salga incólume después de todo, pasa a la acción y manda, con gesto violento y vivo, aunque no sin malvada atribución personal del discurso del emperador (*prorumpit Narcissus denuntiatque centurionibus et tribuno, qui aderat, exequi caedem: ita imperatorum iubere, ann. 11.37.3*).

La actuación de los personajes hace contemplar con incluso mayor pasión el acontecer de la Historia. Pero, como se nota también en este último acto, la configuración y representación de las escenas por medio del relato histórico se reduce drásticamente respecto a algunas de las anteriores. En las escenas de deliberación y muerte de Mesalina más que nunca antes, Tácito depura de todo

elemento superficial su discurso literario para poner de relieve los hechos, tan repentinos y dramáticos que casi por sí solos ya adquieren la impresión de *euidentia*.

Mesalina delibera por última vez, se confía a un objeto simbólico, una carta de perdón, entre brotes de ira (*componere preces, non nulla spe et aliquando ira, ann. 11.37.1*). En realidad, como ya el historiador había insinuado en otras ocasiones, todo esfuerzo suyo caerá en vano, está determinada su muerte, inminente, de ahí que sólo esté prolongando su existencia (*prolatare uitam, ann. 11.37.1*). Junto a ella, con un gesto fuertemente patético, tendida en el suelo (*fusam humi, ann. 11.37.4*), está sentada su madre, Domicia Lépidia, que, habiendo cedido a la compasión, se presenta en los Jardines de Lúculo e intenta convencerla con sus propias palabras, traspuestas en estilo indirecto, para que recurra a una muerte voluntaria, honrosa, antes que resulte asesinada (*adsidente matre Lepida, quae... suadebatque en percussorem opperiretur: transisse uitam neque aliud quam morti decus quaerendum, ann. 11.37.4*). La mención al gesto puro de las lágrimas y el llanto, no a madre e hija (*lacrimaeque et questus inriti ducebantur, ann. 11.37.5*), acaban acentuando aún más la *euidentia* y el *πάθος* de la escena de muerte.

Precipita la acción la llegada del tribuno y los centuriones, liderados por el liberto Evodo. Llaman con fuerza a las puertas de los Jardines, su posición es estática, no vacilan ni lo más mínimo; del tribuno, luego el homicida, llama la atención su silencio, Evodo, en cambio, chilla con abundantes injurias, con fina ir, más propias de un esclavo que de un liberto (*cum impetu uenientium pulsae fores adstititque tribunus per silentium, at libertus increpans multis et seruilibus probris, ann. 11.37.5*). Dentro, Mesalina, que seguía tendida en el suelo y llorando junto a su madre, no comprende, sino que contempla su propia desgracia como algo físico y tangible en la realidad escénica, como si de una visión se tratase, y empuña una espada (*tunc primum fortunam suam introscepit ferrumque accepit, ann. 11.38.1*), el instrumento de la muerte. La mueve por su cuello y por su pecho, vacilando (*quod frustra iugulo aut pectori per trepidationem admouens, ann. 11.38.1*): intenta en vano tener una «muerte voluntaria». Al fin, la muerte en sentido estricto, «el momento más puro del fin de la vida» (Barthes 1964), tiene suficiente con tres palabras, *ictu tribuni transigitur (ann. 11.38.1)*. Toda la ilusión dramática de este tipo de muerte se frustra al convertirse sin remedio en asesinato. El cuerpo, inerte, deviene en mero objeto (*corpus matri concessum, ann. 11.38.1*). El final de la escena, que, sin decirlo expresamente, evoca a Lépidia agarrando con sus manos el cadáver de su hija, sublima la impresión de miedo y horror de la muerte.

El anuncio del mensajero al final del acto sirve, como recurso típico del drama, para relatar sucesos anteriores que no tuvieron lugar dentro de esa misma escena. Paradójicamente, la personalidad del heraldo es indeterminada, su propia noticia, sesgada: tan sólo se refiere la muerte de la emperatriz (*nuntiatumque Claudio epulanti perisse Messalinam, non distincto sua an aliena*

manu, ann. 11.38.2). La escena, en definitiva, resulta truncada, ya que Claudio incluso hace caso omisión a las noticias, pide una copa de vino y continúa con la cena, entregándose de nuevo a su banquete (*nec ille quaesiuit, poposcitque poculum et solita conuiuio celebrauit*, ann. 11.38.2.).

Cierra el drama de Mesalina un breve epílogo que muestra las consecuencias inmediatas de su muerte. El gesto y la apariencia constituyen el fundamento de las dos escenas. En la primera, tan sólo se presentan en la casa imperial a Claudio, sin muestra de gesto alguno, a sus hijos, Británico y Octavia, apenados, y a los delatores, gozosos (ann. 11.38.3). En la segunda, una reunión del Senado decreta la *damnatio memoriae*, es decir, la destrucción de todo símbolo de la emperatriz, y la imposición de los honores de cuestor a su asesino intelectual, Narciso (ann. 11.38.4-5). Al final, concluye la función y el libro poniendo de manifiesto la importancia de la apariencia visual de los personajes y sus obras a ojos de la Historia.

3. Singularidades dramáticas: más allá de la tragedia

La crítica moderna había considerado los *opera maiora* de Tácito poco menos que un ciclo trágico de tema histórico sobre las dos primeras dinastías imperiales tras el Principado de Augusto (Leo 1896: 13-16). Los *Annales*, como las *Historiae*, serían una sucesión de tragedias personales en torno a personajes de la corte, con conflictos semejantes a los de las grandes familias míticas de la tragedia ática.

Quizá por eso el drama de los últimos días de Mesalina se ha considerado mayoritariamente como uno más del universo trágico de los *Annales*, debido a la trama y al desenlace del relato (Boissier 1903; Bacha 1906; Courbaud 1918; Segura Ramos 1998) y, si acaso, a la estética del Barroco fúnebre (Barthes 1964). En efecto, la muerte de la emperatriz comparte algunos rasgos con la visión paradigmática de este subgénero teatral antiguo; sin embargo, conviene matizar tal afirmación, siquiera superficialmente, de los principales aspectos de ese género literario.

La representación y la tipología de algunas escenas muestra ciertas proximidades con la tragedia. En concreto, los anuncios de mensajeros (ann. 11.32.1, 11.38.2), o *mutatis mutandis* los sucesivos convencimientos (ann. 11.26.1-6, 11.33.1, 11.37.4), y la propia muerte de Mesalina (ann. 11.37.4-38.1) guardan su correlato con el teatro de Séneca, en las que tienen cabida tanto discursos de heraldos o similares (vid. anuncio de la muerte de Hipótilo, *Phaed.* 1000-1113) como incluso asesinatos en el propio escenario (vid. el asesinato de los hijos de Jasón a manos de Medea, en *Med.* 893-1027). Sin embargo, la forma interna y función de las escenas de convencimiento, típicas de la tragedia altoimperial, en el pasaje de Tácito aparecen notablemente alteradas: en vez de un confidente que disuade, hay un cómplice o colaborador que persuade; en lugar de demorar la acción, ésta se precipita con consecuencias inmediatas; en definitiva, sobre la introspección de los

personajes se imponen los propios acontecimientos.

En cuanto al argumento, el drama en cuestión, además de adecuarse a la estructura morfológica del relato y al sintagma del *scelus* taciteo en el plano narrativo, también contiene en su esencia una estructura interna de las que la semiótica teatral considera aceptables dentro de la tragedia clásica occidental. Se trata del «triángulo actancial activo», que representa una rivalidad (Ubersfeld 1989: 60-61): un adversario, en este caso Narciso, se opone al sujeto de la acción, Mesalina, para impedir que consiga sus propósitos, dar un golpe de Estado y, una vez abortado, justificarse ante Claudio. De paso, se constata así, por última vez, la bivalencia narrativo-dramática del pasaje de Mesalina.

La poética antigua prescribía tres elementos representativos e indispensables para toda tragedia (Arist. *Poet.* 1452a.22-b.13): la peripecia –*περιπέτεια*–, el reconocimiento –*ἀναγνώρισις*– y la fuerza patética –*πάθος*–. En el texto taciteo tratado, el vuelco de la situación inicial lo constituye la delación de Narciso por medio de las concubinas; el reconocimiento se produce, si no en torno a un personaje, sí en torno a un hecho, la celebración de las bodas y la conspiración de Silio y sus partidarios contra Claudio. Antes incluso de hacerle ver al emperador tal estado de cosas, Tácito aprovecha su inconsciencia para trazar diferentes ironías dramáticas: Claudio, hasta el final del libro, no es consciente de las infidelidades de su esposa y sus inminentes consecuencias, aun cuando ejerce la magistratura censoria (*at Claudii matrimonii sui ignarus et munia censoria usurpans, ann. 11.13.1*); Mesalina, que deseaba arrebatarle a Valerio Asiático los Jardines de Lúculo (*nam Valerium Asiatum [sc. Messalina] ... pariterque hortis inhians, ann. 11.1.1*), acaba refugiándose y muriendo asesinada vilmente en ellos. En cuanto al *πάθος* es el fundamento indiscutible de los dos últimos actos, con la represión durísima de todos los conjurados y con el asesinato de Mesalina, y, gracias a la *evidentia*, que hace imaginar la acción dramática, acaba por llevar al lector a la conmoción espiritual de la purificación –*κάθαρσις* (Arist. *Poet.* 1449b.28), finalidad última de la tragedia.

A esta visualización de lo patético contribuye en gran medida el fondo teatral y sin duda la *actio* de los personajes. Resulta evidente el poder impactante de la posición corporal de las mujeres (Calpurnia, Mesalina), el rostro silencioso, pero elocuente (Cleopatra, Claudio), los gritos abundantes (Narciso, Claudio, los pretorianos, Mnéster, Evodo), el disimulo de la serenidad (Silio, Vitelio), el gesto de compasión (Claudio, Lépida) o las lágrimas y los lamentos (Mesalina). El gesto, junto con los discursos, por lo general de tono y tema trascendentales para el devenir de las escenas, conforman una actuación mimética que remite a las convenciones de la tragedia. Incluso una escena como el *simulacrum uindemiae*, tan poco trágica en apariencia, ofrece una concepción escénica, con el revuelo orgiástico de la vendimia y el anuncio del *ἄγγελος* Vetio Valente, que quizá

remite a una pasaje intertextual de las *Bacantes* de Eurípides (La Penna 1975; Santoro L'Hoir 2006: 235-236; cf. Colin 1956).

Al coro de la tragedia, en el drama histórico de Mesalina, parece asemejarse laxamente la propia Roma, que toma la voz de sus gentes y del propio narrador (cf. Galtier 2010: 366-367), según se deja entrever a lo largo del relato. La ciudad enjuicia las conductas de los personajes viendo los acontecimientos —*inclinatio populi [sc. Neroni] supererat ex memoria Germanici..., et matri Agrippinae miseratio augebatur (ann. 11.12.1); in ciuitate omnium gnara et nihil reticente (ann. 11.27.1); nulla cuiusquam misericordia quia flagitiorum deformitas praeualebat, (ann. 11.32.6)*. El historiador, el único que tiene acceso a todas las interioridades de la narración, establece juicios de orden moral sobre todo en el interior psicológico de los protagonistas (*Silius, siue fatali uacordia an imminentium periculorum remedium ipsa pericula ratus, ann. 11.26.1, ob magnitudinem infamiae cuius apud prodigos nouissima uoluptas est, ann. 11.26.6, tantum ullis mortalium securitatis, ann. 11.27.1, quamquam res aduersae consilium eximerent, ann. 11.32.4, non nulla spe et aliquando ira: tantum inter extrema superbiae gerebat, ann. 11.37.1*).

La estética teatral tacitea recuerda en mucho a la intensidad manierista de las tragedias de Séneca (Schiesaro 2005: 277-281): se perfila o se profundiza en el Barroco fúnebre (Barthes 1964; cf. Hinojo Andrés 2006). La muerte, una de entre muchas, no es ya producto del *furor*, sino más bien de una *ambitio* marcada siempre por el *scelus*; pero en todo caso prevalece la violencia sobre un ser humano degradado. En ambos, bajo el drama subyace, aunque con matices y ambigüedades, la filosofía de la aristocracia erudita de una época, el estoicismo, encarnado, paradójicamente, en la actitud de Silio y los caballeros conjurados ante la pena capital, aunque no sin un riguroso escepticismo en el ser humano (cf. Syme 1958: 534-565; Staley 2010: 13-16, 121-136).

Así pues, se puede decir que el pasaje en cuestión presenta un poso y una forma dramática que se puede poner en relación con el imaginario antiguo de la tragedia. No obstante, el análisis reflexivo y comparativo de algunos detalles permite advertir en el drama de Mesalina muchos e importantes matices con los que ha de cambiar sobremanera la interpretación no ya de la configuración dramática del pasaje, sino incluso de su intencionalidad ideológica.

Conspiración y adulterio establecen las líneas principales e indivisibles del drama. Ahora bien, parece exagerado considerar que ambos reciben un tratamiento propio del mundo trágico. La conspiración es poco consistente, ya que carece de toda razón o proyecto político convenientemente planificado; la reacción de Claudio queda lejos de todo heroísmo, de ahí la intervención de Narciso. En suma, este intento de golpe de Estado es la antítesis manifiesta, dentro de los propios *Annales*, de la Conjuración de Pisón (*ann. 15.41-74*) en época de Nerón. El adulterio, como su intención última, es manifiesto, frívolo, carente de toda emoción y producto del mayor capricho.

Para intentar explicar este fenómeno, se puede recurrir a la comparación del drama de Mesalina con otros subgéneros dramáticos, diametralmente opuestos a la tragedia. En la comedia romana, en todas sus variantes, hay numerosos prototipos argumentales que tienen como centro el amor. Concretamente, en el tratamiento de este último tema se han visto reminiscencias del mimo (Dickison 1977; Santoro L'Hoir 2006: 236; Galtier 2010: 368), aún en boga en época de Tácito. No obstante, parece conveniente revisar el pasaje en cuestión teniendo en cuenta con mayor rigor los estudios actuales sobre las distintas obras cómicas antiguas. El adulterio, en tanto que tema de conjunto a lo largo del drama de Mesalina, más que con mimo se ha de relacionar con la *fabula atellana* (cf. Pociña 2007: 287-305), de mayor consistencia argumental, en que personajes itálicos populares representaban argumentos cotidianos y elementales, entre ellos las infidelidades conyugales, en un tono festivo y casi que soez, con especial interés en hacer reír al auditorio. El mimo, que también tiene cabida, ha de restringirse a la escena del *simulacrum uindemiae* (ann. 11.31.4-6), puesto que contiene los rasgos definitorios y exclusivos del género: simplificación extrema de toda forma de diálogo y predominio de la expresión gestual (cf. Pociña 2007: 307-340).

El elenco de personajes, pese a su posición socio-política en la Historia, no deja de recordar tanto a lo largo del drama como en escenas concretas a los personajes de la *fabula palliata* (Vessey 1971; Dickison 1977; cf. Bravo Díaz 1989: 54-63). Narciso, por su constante enredo, es una suerte de *seruus fallax, dolosus* o *callidus* al efecto, que busca satisfacer las necesidades de su amo a toda costa no sin recompensa. Además, lejos de despertar en el lector la simpatía de los esclavos cómicos, muestra siempre un lado siniestro y repulsivo: no es baladí que durante las deliberaciones en la corte evoque con su comportamiento al *leno* plautino, lo más antipático de la escena romana, al manejar en beneficio propio a las dos prostitutas. Claudio presenta la caracterización de un *senex* tópico, por su caracterización de viejo enfermizo y débil y por su función en la trama, en tanto que víctima del engaño del *seruus* e hipócrita marido, sumiso a su esposa y a sus antiguos esclavos asiduo a sus prostitutas, personajes femeninos en toda comedia de Plauto que se precie. Silio, aunque relegado en realidad a un segundo plano, se comporta más como el *adulescens* abúlico y enamorado, a su manera, de Mesalina, cuyo deseo sexual e intrigas constantes la alejan del *decus* de una *matrona imperiosa* hacia la categoría de la *meretrix* cómica.

Esta introducción de elementos propios de la comedia romana en sus diferentes subgéneros, la *palliata*, la *atellana* y el mimo, implica necesariamente que el historiador quiera cambiar o al menos modular el código y las expectativas literarias de su drama. Es decir, Tácito, con esta subversión cómica de los esquemas trágicos ha de querer hacer reír al lector. Para desplegar su humor «insidiosamente cómico» (Dickison 1977: 634), que «invade episodios completos» (Syme 1958: 539), también recurre al procedimiento de la inversión.

Ya en el romance de Mesalina y Silio resulta chocante que en un primer momento lleve la iniciativa ella, hasta el punto de instarlo al divorcio de su primera esposa, mientras que él, un aristócrata que luego será *consul electus*, se deje llevar sin más. Una vez más, la inconsciencia y la incompetencia manifiesta de Claudio para todo choca frontalmente con el gobernante ideal. En consecuencia, Narciso, como el resto de sus libertos, lejos de estar a las órdenes de su *patronus*, se dedica a dictar en todo momento órdenes que se acatan sin apenas disensión: incluso se llega a atender su propuesta de obtener el mando de los ejércitos y se convierte de liberto en emperador por un día, algo inconcebible en la sociedad romana imperial. La propia emperatriz aparece vestida como una bacante en casa de su nuevo marido, pese a su promiscuidad requiere la ayuda de la vestal Vibidia, sale al encuentro del emperador en un carro de estiércol y con sus gritos se pone a la altura de un liberto: en definitiva, Mesalina rompe con todo el *decorum* que cabría esperar de la una mujer en su posición socio-política. La alteración del orden establecido se ve incluso en el único prodigio del pasaje, las palabras que Vetio Valente pronuncia ebrio y desenfrenado en medio de la fiesta de la vendimia, algo grotesco, muy alejado de la seriedad y finalidad de los auspicios o de los fenómenos naturales (cf. Grimal 1989). La inversión constante en todos los órdenes de la narración consigue hacer del universo diegético del Principado de Claudio un «auténtico mundo al revés», que deja abrumado al lector romano y al actual, sorprendidos por una dimensión surrealista impensable en cualquier gobierno político mínimamente aceptable.

Incluso la escena de muerte de Mesalina, que resulta difícil de asociar a la esfera de la comedia, se comporta como una verdadera subversión de los cánones trágicos al uso. El único intento de suicidio femenino de todos los *Annales* podría en un principio aumentar la carga trágica y patética del relato. Pero esto es pura apariencia. Se ha querido ver, con muchos visos de certeza, que en realidad la escenificación del asesinato de Mesalina es «una muerte al revés» (Mastellone 2004), una desgarradora parodia del sacrificio de la joven Políxena, sacrificada durante la conquista de Troya a manos de Neoptólemo (cf. Eur. *Hec.* 518-582, Ovid. *Met.* 13.439-532). La comparación entre los dos relatos concluye que ambas acaban tendidas en el suelo, rodeadas de sus respectivos adversarios, heridas en el pecho y compadecidas por sus madres. La inversión es fortísima debido a las diferencias insalvables entre una y otra. Políxena está caracterizada como el modelo ideal de joven casta que muere aferrándose a su honra, sin llorar, hasta sus últimos momentos. Mesalina, en cambio, mujer llena de *libido* y *lasciua*, primero intenta suicidarse clavándose el puñal ya en el cuello, sede simbólica de la perversión femenina, ya en el pecho, región honrosa y tan varonil como la muerte voluntaria, pero muere asesinada de un golpe por un tribuno desconocido y en silencio, entre lloros y lamentos. Los cuerpos se conceden a sus respectivas madres.

El efecto, en ambos casos, es impactante, pero completamente distinto: la desgracia de Políxena provoca deliberadamente la *κάθαρσις* del auditorio; el asesinato de Mesalina, después de todo, se convierte en la escena final de una sucesión de episodios a cada cual más ridículo.

En suma, la muerte de Mesalina es un entramado fantasioso de códigos y géneros dramáticos, desde la tragedia hasta la comedia y el mimo, con que Tácito experimenta y crea, dentro de su estética fúnebre, un gusto por lo grotesco (cf. Clark 1991: 9-16, 159-163) a fin de representar uno de los episodios más escandalosos de una época y para plasmar, con un humor cáustico, pero resignado, los despropósitos del gobierno de Claudio en el Imperio.

4. Conclusiones

Este análisis ecléctico del pasaje taciteo de Mesalina permite establecer una serie de conclusiones que vienen a confirmar el carácter especial de esta muerte en comparación con la representación dramática y su intencionalidad de otras muchas.

En primer lugar, el argumento está estructurado según los cánones propios de la morfología narrativa y al mismo tiempo de la construcción perfecta del *scelus* taciteo.

En consecuencia, la propia concepción del drama permite segmentarlo en cinco actos, configurados a su vez por escenas dispuestas simétricamente entre sí, tal y como se componían las tragedias de época altoimperial y según indicaba la preceptiva poética de entonces.

Por otra parte, queda claro que Tácito se vale de muy diversos procedimientos para dotar a su relato histórico de un *euidentia* capaz de hacerle ver al lecto la historia: de ahí la reproducción eventual del discurso de algunos personajes, el énfasis en su expresión corporal y gestual, la recreación incidental de un *spectaculum* o la sugestión simbólica de los propios espacios escénicos.

Del mismo modo contribuyen a dar esa sensación de *euidentia* escenas típicas de las representaciones teatrales, como el convencimiento, la deliberación o el anuncio de un mensajero o la propia muerte, o bien, el uso de la intertextualidad en los instantes de mayor plasticidad dramática.

Al menos en este caso, la prosa tacitea no se limita a dramatizar los hechos históricos inspirándose en el mundo de la tragedia, sino que lo subvierte por completo al introducir en la estética del Barroco fúnebre los rasgos cómicos de la *fabula palliata*, de la *atellana* y del mimo, de modo que la narración adquiere un tono marcadamente grotesco.

Por último, cabe replantear la verdadera actitud que Tácito tiene hacia los años del gobierno del emperador Claudio, habida cuenta de las inmensas contradicciones entre su actividad política, judicial y privada y de las diferencias manifiestas que lo separan de otras figuras imperiales.

5. Bibliografía consultada

Edición del texto

Fisher, C. D.: *Cornelii Taciti annalium ab excessu divi Augusti libri* (Oxford, Clarendon Press, 1906)

Comentarios

Furneaux, H.: *The Annals of Tacitus. II. Books XI-XVI* (Oxford, Clarendon Press, 1907)

Jacob, É.: *Oeuvres de Tacite. Annales, livres XI-XVI* (París, Hachette, 1886)

Koestermann, E.: *Cornelius Tacitus. Annalen. Band III. Buch 11-13* (Heidelberg, Carl Winter, 1967)

Teoría literaria

Aguiar e Silva, V.: *Teoría literaria* (Madrid, Gredos, 1986)

Bal, M.: *Teoría de la narrativa* (Madrid, Cátedra, 1990)

Forster, E. M.: *Aspects of the novel* (Londres, Edward Arnold, 1937)

Genette, G.: *Figures III* (París, Éditions du Seuil, 1972)

Larivaille, P.: «L'analyse (morpho)logique du récit», en *Poétique*, 19, 1974, págs. 368-388

Monografías

Aubrion, E.: *Rhétorique et histoire chez Tacite* (Metz, Université, 1985)

Bacha, E.: *Le génie de Tacite. La création des Annales* (Bruselas-París, Lamertin-Alcan, 1906)

Boissier, G.: *Tacite* (París, Hachette, 1904)

Bravo Díaz, J. R.: *Plauto. Comedias I* (Madrid, Cátedra, 1989)

Clark, J. R.: *The modern satiric grotesque and its traditions* (Kentucky, University Press, 1991)

Courbaud, E.: *Les procédés d'art de Tacite dans les «Histoires»* (París, Hachette, 1918)

Devillers, O.: *L'art de la persuasion dans les Annales de Tacite* (Bruselas, Revue d'Études Latines, 1994)

Dudley, D. R.: *The world of Tacitus* (Londres, Secker and Warburg, 1968)

Galtier, F.: *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite. Étude des schèmes tragiques dans les «Histoires» et les «Annales»* (Bruselas, Éditions Latomus, 2011)

Levick, B.: *Claudius* (Londres, Routledge, 1990)

O'Gorman, Ellen: *Irony and Misreading in the Annals of Tacitus* (Cambridge, Cambridge University Press, 2000)

Pociña Pérez, Andrés-López López, Aurora: *Comedia romana* (Madrid, Akal, 2007)

Santoro L'Hoir, Francesca: *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales* (Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006)

Staley, G. A.: *Seneca and the idea of tragedy* (Oxford, University Press, 2010)

Syme, R.: *Tacitus* (Oxford, Clarendon Press 1958)

Syme, R.: *Roman papers* (Oxford, Clarendon Press, 1981)

Hidalgo de la Vega, M. J.: *Las emperatrices romanas: sueños de púrpura y poder oculto*, 2012, Salamanca

Walter, B.: *The Annals of Tacitus. A study in the writing history* (Manchester, Manchester University Press, 1960)

Artículos y asimilados

Barthes, R., «Tacite et le Baroque funèbre», *Essais Critiques* (París, Seuil, 1964), págs. 108-112

Boëls-Janssen, N.: «Les noces de Messaline et les rites du mariage romain: à propos de Tacite, Annales 11.27», en Bureau, Bruno-Nicolas, Christian: *Moussyllanea. Mélanges de linguistique et de littérature anciennes offerts à Claude Moussy* (Lovaina-París, Peeters, 1998), págs. 347-358

Dangel, Jacqueline: «Syntaxe et stylistique du discours indirect chez Tacite: une parole rhétorique», en Herman, József: *Linguistic studies on Latin: selected papers from the sixth International Colloquium on Latin Linguistics (Budapest, 23-27 March 1991)*, 1994, págs. 211-226

Dickison, S.: «Claudius: Saturnalicus Princeps», en *Latomus* 36, págs. 34-47

Fagan, Garrett G.: «Messalina's folly», en *The Classical Quarterly*, 2002, N. S. 52 (2), págs. 566-579

Fernández Corte, J. C.: «Sobre ordenación y finales de libros de poesía en la época republicana y augústea», en Bartolomé Gómez, J. et alii: *La escritura y el libro en la antigüedad* (Madrid, Ediciones Clásicas, 2004), págs. 339-361

Hinojo Andrés, G.: «Tácito y el Barroco Fúnebre», en *Nova tellus. Anuario del Centro de Estudios Clásicos*, n.º 14, 2, 2006, págs. 219-243

Galtier, F.: «Historiographie tacitéene et représentations tragiques», en *Neronia* 8, 2010 págs. 359-368

Grimal, P.: «Tacite et les présages», en *REL*, 1989, LXVII, págs. 170-178

Joshel, Sandra R.: «Female desire and the discourse of empire: Tacitus's Messalina», en *Roman sexualities*, págs. 221-254

La Penna, A.: «I Baccanali di Messaline e le *Baccanti* di Euripide (nota a Tacito, Ann. 11.31.4-6)», en *Maia*, n.º 27, 1975, págs. 121-123

Leo, F.: *Rede zur Feier des Geburtstages seiner Majestät des Kaisers und Königs am 27. Januar 1896 im Namen der Georg-Augustus-Universität* (Göttingen, Druck von W. F. Kaestner, 1896)

Liguori, G.: *Personaggi tacitiani* (Bologna, Pátron, 1983), págs. 71-77

Malloch, S. J. V.: «Hamlet without the prince? The Claudian *Annals*», en Woodman, A. J.: *The Cambridge Companion to Tacitus* (Cambridge, Cambridge University Press, 2009), págs. 116-126

Martin, Ronald H.: «The *Annals*. Claudius», en *Tacitus* (Londres, Batsford Academic and Educational, 1981), págs. 144-161

Mastellone, Eugenia: «La fine di Messalina in Tacito: Una morte “tragica” a rovescio», en *Bollettino di studi latini*, Anno 34, Fascicolo 2, 2004, págs. 531-557

Nappa, C.: «The Unfortunate Marriage of Gaius Silius: Tacitus and Juvenal on the Fall of Messalina», en Miller, J. F.-Woodman, A. J.: *Latin Historiography and Poetry in the Early Empire Generic Interactions, Mnemosyne Supplements 321* (Leiden-London, Brill, 2010), págs. 189-204

Rutherford, R.: «Tragedy and History», en John Marincola (ed.): *A Companion to Greek and Roman Historiography* (Malden, Wiley-Blackwell, 2007), págs. 504-514

Salvatore, A.: «L'immoralité des femmes et la décadence de l'empire selon Tacite», en *LEC*, 1954, XXII, págs. 245-269

Segura Ramos, B.: «El último día de Mesalina (Tácito, Anales XI, 26-38)», en *Veleia*, n.º 16, 1999, págs. 285-289

Vessey, D. W. T. C., «Thoughts on Tacitus' Portrayal of Claudius», en *AJPh* 92 (1971), págs. 385-409

Anexo primero. Texto latino (Tac. ann. 11.12, 26-28)

12. (1) Verum inclinatio populi supererat ex memoria Germanici, cuius illa reliqua suboles virilis; et matri Agrippinae miseratio augebatur ob saevitiam Messalinae, quae semper infesta et tunc commotior quo minus strueret crimina et accusatores novo et furori proximo amore distinebatur. (2) nam in C. Silius, iuventutis Romanae pulcherrimum, ita exarserat ut Iuniam Silanam, nobilem feminam, matrimonio eius exturbaret vacuoque adultero poteretur. (3) neque Silius flagitii aut periculi nescius erat: sed certo si abnueret exitio et non nulla fallendi spe, simul magnis praemiis, operire futura et praesentibus frui pro solacio habebat. (4) illa non furtim sed multo comitatu ventitare domum, egressibus adhaerescere, largiri opes honores; postremo, velut translata iam fortuna, servi liberti paratus principis apud adulterum visebantur. [...]

26. (1) Iam Messalina facilitate adulteriorum in fastidium versa ad incognitas libidines profluebat, cum abrupti dissimulationem etiam Silius, sive fatali vaecordia an imminentium periculorum remedium ipsa pericula ratus, urgebat: (2) quippe non eo ventum ut senectam principis opperirentur. insontibus innoxia consilia, flagitiis manifestis subsidium ab audacia petendum. adesse conscios paria metuentis. (3) se caelibem, orbem, nuptiis et adoptando Britannico paratum. (4) mansuram eandem Messalinae potentiam, addita securitate, si praevenirent Claudium, ut insidiis incautum, ita irae properum. (5) segniter eae voces acceptae, non amore in maritum, sed ne Silius summa adeptus sperneret adulteram scelusque inter ancipitia probatum veris mox pretiis aestimaret. (6) nomen tamen matrimonii concupivit ob magnitudinem infamiae cuius apud prodigos novissima voluptas est. (7) nec ultra expectato quam dum sacrificii gratia Claudius Ostiam proficisceretur, cuncta nuptiarum sollemnia celebrat.

27. (1) Haud sum ignarus fabulosum visum iri tantum ullis mortalium securitatis fuisse in civitate omnium gnara et nihil reticente, nedum consulem designatum cum uxore principis, praedicta die, adhibitis qui obsignarent, velut suscipiendorum liberorum causa convenisse, atque illam audisse auspicum verba, subisse, sacrificasse apud deos; discubitu inter convivas, oscula complexus, noctem denique actam licentia coniugali. (2) sed nihil compositum miraculi causa,

El texto que se sigue en el trabajo y que aquí se reproduce está tomado de la edición de Fisher (1906). Aunque se mantienen las grafías oxonienses de su época, se han modernizado otras convenciones tipográficas: en las palabras atetizadas, se usan llaves en lugar de corchetes y, en las conjeturas, paréntesis angulares en vez de letra inclinada. Tan sólo se ha introducido entre paréntesis una numeración de epígrafes dentro de cada capítulo, conforme la edición y el comentario previo debido a su maestro Furneaux (1907), cuya esforzada división facilita enormemente el estudio y la consulta del pasaje dentro de un tema como son la teatralidad y las unidades dramáticas de Tácito. Por otra parte, dadas las dificultades de editar los *Annales*, conviene advertir algunas modificaciones que se han introducido durante la elaboración de la traducción. En *ann.* 11.30.3, parece que se pueden detectar dos corrupciones del texto. En primer lugar, tiene visos de certeza la conjetura de Brotier, *«Titios,» Vettios Plautios*, en vez de la propuesta que ofrece Fisher, *ei Vettios, Plautios*. Asimismo, la lectura del único manuscrito, el *Mediceus Secundus*, *ne domum* ha de ser también producto de una banalización del texto: quizá la solución más apropiada sea recoger la conjetura de Ritter, *ne<dum>*, y atetizar prudentemente *domum*, quizá la solución más apropiada. Por lo demás, la conjetura de Fuchs y Weiskopf, *«ob consilia»*, puede ayudar a entender mejor el final del libro, un *locus desperatus* según Fisher, habida cuenta de que no ha de ser ni mucho menos la versión definitiva.

verum audita scriptaque senioribus tradam.

28. (1) Igitur domus principis inhorruerat, maximeque quos penes potentia et, si res verterentur, formido, non iam secretis conloquiis, sed aperte fremere, dum histrio cubiculum principis insultaverit, dedecus quidem inlatum, sed excidium procul afuisse: nunc iuvenem nobilem dignitate formae, vi mentis ac propinquo consulatu maiorem ad spem accingi; nec enim occultum quid post tale matrimonium superesset. (2) subibat sine dubio metus reputantis hebetem Claudium et uxori devinctum multasque mortes iussu Messalinae patratas: (3) rursus ipsa facilitas imperatoris fiduciam dabat, si atrocitate criminis praevaluissent, posse opprimi damnatam ante quam ream; sed in eo discrimen verti, si defensio audiretur, utque clausae aures etiam confitenti forent.

29. (1) Ac primo Callistus, iam mihi circa necem G. Caesaris narratus, et Appianae caedis molitor Narcissus flagrantissimaque eo in tempore gratia Pallas agitavere, num Messalinam secretis minis depellerent amore Sili, cuncta alia dissimulantes. (2) dein metu ne ad perniciem ultro traherentur, desistunt, Pallas per ignaviam, Callistus prioris quoque regiae peritus et potentiam cautis quam acribus consiliis tutius haberi: perstitit Narcissus, solum id immutans ne quo sermone praesciam criminis et accusatoris faceret. (3) ipse ad occasiones intentus, longa apud Ostiam Caesaris mora, duas paelices, quarum is corpori maxime insueverat, largitione ac promissis et uxore deiecta plus potentiae ostentando perpulit delationem subire.

30. (1) Exim Calpurnia (id paelici nomen), ubi datum secretum, genibus Caesaris provoluta nupsisse Messalinam Silio exclamat; (2) simul Cleopatram, quae id opperiens adstabat, an comperisset interrogat, atque illa adnuente cieri Narcissum postulat. (3) is veniam in praeteritum petens quod <Titios,> Vettios, Plautios dissimulavisset, nec nunc adulteria obiecturum ait, ne<dum> {domum} servitia et ceteros fortunae paratus reposceret. (4) frueretur immo his set redderet uxorem rumperetque tabulas nuptialis. (5) 'an discidium' inquit 'tuum nosti? nam matrimonium Sili vidit populus et senatus et miles; ac ni propere agis, tenet urbem maritus.'

31. (1) Tum potissimum <quemque> amicorum vocat, primum que rei frumentariae praefectum Turranium, post Lusium Getam praetorianis impositum percontatur. (2) quis fatentibus certatim ceteri circumstrepunt, iret in castra, firmaret praetorias cohortis, securitati ante quam vindictae consulere. (3) satis constat eo pavore offusum Claudium ut identidem interrogaret an ipse imperii potens, an Silius privatus esset. (4) at Messalina non alias solutior luxu, adulto autumnno simulacrum vindemiae per domum celebrabat. (5) urgeri prela, fluere lacus; et feminae pellibus accinctae adsultabant ut sacrificantes vel insanientes Bacchae; ipsa crine fluxo thyrsus quatens, iuxtaque Silius hedera vinctus, gerere cothurnos, iacere caput, strepente circum procaci choro. (6) ferunt Vettium Valentem lascivia in praealtam arborem conisum, interrogantibus quid aspiceret, respondisse tempestatem ab Ostia atrocem, sive coeperat ea species, seu forte lapsa vox in

praesagium vertit.

32. (1) Non rumor interea, sed undique nuntii incedunt, qui gnara Claudio cuncta et venire promptum ultioni adferrent. (2) igitur Messalina Lucullianos in hortos, Silius dissimulando metu ad munia fori digrediuntur. (3) ceteris passim dilabentibus adfuere centuriones, inditaeque sunt vincla, ut quis reperiebatur in publico aut per latebras. (4) Messalina tamen, quamquam res adversae consilium eximerent, ire obviam et aspici a marito, quod saepe subsidium habuerat, haud segniter intendit misitque ut Britannicus et Octavia in complexum patris pergerent. (5) et Vibidiam, virginum Vestalium vetustissimam, oravit pontificis maximi auris adire, clementiam expetere. (6) atque interim, tribus omnino comitantibus –id repente solitudinis erat– spatium urbis pedibus emensa, vehiculo, quo purgamenta hortorum eripiuntur, Ostiensem viam intrat nulla cuiusquam misericordia quia flagitiorum deformitas praevalebat.

33. (1) Trepidabatur nihilo minus a Caesare: quippe Getae praetorii praefecto haud satis fidebant, ad honesta seu prava iuxta levi. (2) ergo Narcissus, adsumptis quibus idem metus, non aliam spem incolumitatis Caesaris adfirmat quam si ius militum uno illo die in aliquem libertorum transferret, seque offert suscepturum. (3) ac ne, dum in urbem vehitur, ad paenitentiam a L. Vitellio et Largo Caecina mutaretur, in eodem gestamine sedem poscit adsumiturque.

34. (1) Crebra post haec fama fuit, inter diversas principis voces, cum modo incusaret flagitia uxoris, aliquando ad memoriam coniugii et infantiam liberorum revolveretur, (2) non aliud prolocutum Vitellium quam 'o facinus! o scelus!' instabat quidem Narcissus aperire ambages et veri copiam facere: sed non ideo pervicit quin suspensa et quo ducerentur inclinatura responderet exemploque eius Largus Caecina uteretur. (3) et iam erat in aspectu Messalina clamitabatque audiret Octaviae et Britannici matrem, cum obstrepere accusator, Silium et nuptias referens; simul codicillos libidinum indices tradidit, quis visus Caesaris averteret. (4) nec multo post urbem ingredienti offerebantur communes liberi, nisi Narcissus amoveri eos iussisset. (5) Vibidiam depellere nequivit quin multa cum invidia flagitaret ne indefensa coniunx exitio daretur. igitur auditorum principem et fore diluendi criminis facultatem respondit: iret interim virgo et sacra capesseret.

35. (1) Mirum inter haec silentium Claudi, Vitellius ignaro propior: omnia liberto oboediebant. patefieri domum adulteri atque illuc deduci imperatorem iubet. (2) ac primum in vestibulo effigiem patris Silius consulto senatus abolitam demonstrat, tum quidquid avitum Neronibus et Drusis in pretium probri cessisse. (3) incensumque et ad minas erumpentem castris infert, parata contione militum; apud quos praemonente Narcisso pauca verba fecit: nam etsi iustum dolorem pudor impediabat. (4) continuus dehinc cohortium clamor nomina reorum et poenas flagitantium; admotusque Silius tribunali non defensionem, non moras temptavit, precatus ut mors

acceleraretur. eadem constantia et inlustres equites Romani. {cupido matura necis fuit.} (6) et Titium Proculum, custodem a Silio Messalinae datum et indicium offerentem, Vettium Valentem confessum et Pompeium Vrbicum ac Saufeium Trogum ex consciis tradi ad supplicium iubet. (7) Decrius quoque Calpurnianus vigilum praefectus, Sulpicius Rufus ludi procurator, Iuncus Vergilianus senator eadem poena adfecti.

36. (1) Solus Mnester cunctationem attulit, dilaniata veste clamitans aspiceret verberum notas, reminisceretur vocis, qua se obnoxium iussis Messalinae dedisset: (2) aliis largitione aut spei magnitudine, sibi ex necessitate culpam; nec cuiquam ante pereundum fuisse si Silius rerum poteretur. (3) commotum his et pronum ad misericordiam Caesarem perpulere liberti ne tot inlustribus viris interfectis histrioni consuleretur: sponte an coactus tam magna peccavisset, nihil referre. (4) ne Trauli quidem Montani equitis Romani defensio recepta est. is modesta iuventa, sed corpore insigni, accitus ultro noctemque intra unam a Messalina proturbatus erat, paribus lasciviis ad cupidinem et fastidia. (5) Suillio Caesonino et Plautio Laterano mors remittitur, huic ob patris egregium meritum: Caesoninus vitis protectus est, tamquam in illo foedissimo coetu passus muliebria.

37. (1) Interim Messalina Lucullianis in hortis prolatare vitam, componere preces, non nulla spe et aliquando ira: tantum inter extrema superbiae gerebat. ac ni caedem eius Narcissus properavisset, verterat perniciem in accusatorem. (2) nam Claudius domum regressus et tempestivis epulis delentus, ubi vino incaluit, iri iubet nuntiarique miserae (hoc enim verbo usum ferunt) dicendam ad causam postera die adesset. (3) quod ubi auditum et languescere ira, redire amor ac, si cunctarentur, propinqua nox et uxoris cubiculi memoria timebantur, prorumpit Narcissus denuntiatque centurionibus et tribuno, qui aderat, exequi caedem: ita imperatorem iubere. (4) custos et exactor e libertis Euodus datur; isque raptim in hortos praegressus repperit fusam humi, adsidente matre Lepida, quae florenti filiae haud concors supremis eius necessitatibus ad miserationem evicta erat suadebatque ne percussorem opperiretur: transisse vitam neque aliud quam morti decus quaerendum. (5) sed animo per libidines corrupto nihil honestum inerat; lacrimaeque et questus inriti ducebantur, cum impetu venientium pulsae fores adstititque tribunus per silentium, at libertus increpans multis et servilibus probris.

38. (1) Tunc primum fortunam suam introspevit ferrumque accepit, quod frustra iugulo aut pectori per trepidationem admovens ictu tribuni transigitur. corpus matri concessum. (2) nuntiatumque Claudio epulanti perisse Messalinam, non distincto sua an aliena manu. nec ille quaesivit, poposcitque poculum et solita convivio celebravit. (3) ne secutis quidem diebus odii gaudii, irae tristitiae, ullius denique humani adfectus signa dedit, non cum laetantis accusatores aspiceret, non cum filios maerentis. (4) iuvitque oblivionem eius senatus censendo nomen et

effigies privatis ac publicis locis demovendas. (5) decreta Narcisso quaestoria insignia, levissimum fastidii eius, cum super Pallantem et Callistum ageret, † honesta quidem, sed ex quis deterrima orerentur {tristitiis multis}.

Anexo segundo. Traducción del pasaje

12. (1) Pero la simpatía del pueblo [sc. hacia el joven Nerón] era un resto de la popularidad de Germánico, del que [sc. él] era el único descendiente varón que quedaba; también la compasión por Agripina aumentaba debido a la crueldad de Mesalina, a quien, siempre hostil y entonces más enardecida, le impedía maquinarse acusaciones y buscar acusadores un amor nuevo y próximo a la locura. (2) Pues se había enamorado tan ardorosamente de Gayo Silio, el más apuesto de los jóvenes romanos, que lo obligó a divorciarse de Junia Silana, mujer noble, y, libre el adúltero, disfrutaba de su amor. (3) Silio no ignoraba el escándalo ni el peligro: pero, seguro, si se negaba, de su perdición y con la esperanza de pasar desapercibido, amén de generosamente recompensado, se consolaba obviando el futuro y disfrutando de un presente gozoso. (4) Ella, no discretamente, sino con gran pompa, visitaba a menudo su casa, intentaba arrimarse en sus salidas, lo colmaba de riquezas y honores; en definitiva, como si ya hubiese cambiado de manos el imperio, los esclavos, los libertos, los lujos del príncipe se veían en la casa del adúltero. (...)

26. (1) Mesalina, sumida en el tedio por la facilidad de sus adulterios, ya se entregaba a placeres desconocidos cuando Silio, por un fatal delirio o pensando que el remedio de los peligros inminentes eran los propios peligros, también la incitaba a deponer todo disimulo: (2) evidentemente, no habían llegado a tal punto para esperar la vejez del príncipe; los inocentes debían recurrir a planes inofensivos, los escándalos manifiestos, al refugio de la osadía; tenían cómplices con sus mismos temores; (3) él soltero, sin descendencia, estaba dispuesto a casarse y adoptar a Británico; (4) seguiría Mesalina detentando el mismo poder, con una mayor seguridad, si se anticipaban a Claudio, tan incauto a las maquinaciones como presto a la ira. (5) Con frialdad acogió estas palabras, no por amor a su marido, sino temiendo que Silio, hecho con el poder, despreciase a una adúltera y un delito, aprobado entre dificultades, pronto lo estimase en su verdadero valor. (6) Con todo, ansió la palabra *matrimonio* por la magnitud de la infamia, que es el mayor placer para

Esta traducción fue el primer acercamiento al pasaje taciteo sobre la muerte de Mesalina antes de analizar sus rasgos teatrales y sus secuencias dramáticas. El texto sobre el que se basa es el que consta en el Anexo primero, es decir, la edición de Fisher (1906) con algunas modificaciones puntuales. No queda más remedio que reconocer aquí las dificultades no de comprender a la perfección la prosa de Tácito: toda la traducción descansa, en definitiva, en los comentarios citados en la bibliografía, en especial del debido a Furneaux (1907). También resulta ardua tarea trasladar su particular estilo al castellano: en todo caso se optó por aclarar en la medida de lo posible el contenido del texto para evitar aquellas expresiones que puedan confundir al lector castellano culto. Ante tal situación, se intentó adoptar una postura intermedia o de compromiso entre la dicción del historiador y una versión aceptable en castellano. Por tanto, se espera ofrecer una traducción legible para el lector actual presevando, en la medida de lo posible, las principales características formales del pasaje.

los libertinos. (7) Y esperando tan solo a que Claudio viajase a Ostia con motivo de unos sacrificios, celebra solemnemente su boda.

27. (1) No ignoro que ha de parecer inconcebible que algunos mortales hubiesen sido tan imprudentes en una ciudad sabedora de todo y para nada callada y, más aún, que el cónsul electo se hubiese reunido con la mujer del príncipe para contraer matrimonio legítimo en una fecha fijada con antelación, en presencia de testigos, que ella hubiese escuchado las palabras de los augures, hubiese pasado bajo el yugo nupcial, hubiese realizado sacrificios ante los dioses, que se hubiesen acomodado entre los convidados, dándose besos, abrazos, y, al fin, que hubiesen pasado la noche disfrutando lascivamente del matrimonio. (2) Pero no voy a contar nada ideado para causar expectación, sino cuanto he oído y leído en las obras de los mayores.

28. (1) Evidentemente, la casa del príncipe se había estremecido, y sobre todo quienes detentaban el poder y temían que se produjese un cambio de régimen, murmuraban no ya en conversaciones secretas, sino en público: cuando un histrión había profanado el dormitorio del príncipe, se le había ocasionado una deshonra, desde luego, pero lejos había estado de ser su ruina; ahora, un joven noble, de estimable atractivo, de gran inteligencia y a punto de ser cónsul, albergaba mayores esperanzas; y, de hecho, no se ignoraba qué subyacía tras tal matrimonio. (2) El miedo invadía, sin duda, a quienes pensaban que Claudio era estúpido, sumiso a su mujer y que se habían perpetrado muchos asesinatos por orden de Mesalina: (3) en cambio, la propia docilidad del emperador permitía confiar en que, si se imponían a Mesalina dada la atrocidad del crimen, se podía lograr su muerte, condenándola antes de juzgarla; pero la cuestión giraba en torno a si se escucharía su defensa y en que hiciese oídos sordos incluso a su confesión.

29. (1) Primero, Calisto, del que ya hablé a propósito de la muerte de Gayo César, Narciso, el urdidor del asesinato de Apiano, y Palante, que entonces ejercía la peor de sus influencias, pensaron en apartar a Mesalina del amor de Silio mediante amenazas secretas, ocultando todo lo demás. (2) Luego, por miedo a convertirse en su propia perdición, desisten: Palante, por cobardía, Calisto, conocedor también de la corte previa y de que el poder se detenta mejor con medidas cautas que violentas. Persistió Narciso, cambiando sólo el método: a ella no le revelaría nada sobre la acusación ni sobre el acusador en ningún momento. (3) Él, atento a la ocasión, aprovechando una larga estancia del César en Ostia, a dos concubinas, a cuyos cuerpos estaba especialmente acostumbrado, las empujó a cometer la delación, con dádivas y promesas, y haciéndoles ver que, eliminada la esposa, su influencia sería mayor.

30. (1) Después, Calpurnia (éste era el nombre de una de las dos concubinas), cuando se le concedió un encuentro a solas, postrada a las rodillas del César, grita que Mesalina se había casado con Silio; (2) a la vez, le pregunta a Cleopatra, que estaba allí esperándolo, si ella estaba al tanto y,

dada su confirmación, solicita que se llame a Narciso. (3) Éste, pidiendo disculpas por haber ocultado antaño a «los Ticios,» a los Vetios y a los Plaucios, dice que tampoco ahora iba a denunciar un adulterio y, menos aún, le aconsejaba reclamar {la casa,} la servidumbre y los demás lujos del poder imperial; (4) al contrario, debía dejar que los disfrutase, pero a cambio de devolverle a su esposa y de romper su contrato matrimonial. (5) «¿No sabes que se ha divorciado de ti?», dijo, «pues el matrimonio de Silio lo han visto el pueblo, el senado y el ejército; y, si no te apresuras, su nuevo marido se apropia de la Ciudad».

31. (1) Entonces llama a sus más íntimos amigos y pregunta, primero, a Turrano, prefecto del aprovisionamiento, después, a Lusio Geta, comandante de los pretorianos. (2) Mientras éstos le confiesan la verdad, los demás le exigen a gritos que vaya al cuartel, que confirme la lealtad de las cohortes pretorias, que se preocupe de su integridad más que de la venganza. (3) Consta fehacientemente que Claudio acabó dominado por un pánico tal, que preguntaba una y otra vez si él era el dueño del imperio, si Silio era un ciudadano particular. (4) A su vez, Mesalina, más entregada al lujo que nunca, bien entrado el otoño, celebraba en su casa una representación de la vendimia. (5) Se accionaban las prensas, rebosaban los lagares; y las mujeres, vestidas con pieles, bailaban como Bacantes en un sacrificio o en éxtasis; ella, suelto del pelo, sacudiendo el tirso, y, a su lado, Silio, coronado de hiedra, calzaban coturnos, agitaban la cabeza, mientras un coro obsceno rugía alrededor. (6) Cuentan que Vetio Valente, subido en pleno desenfreno a un árbol muy alto, cuando le preguntaron qué veía, había respondido que una tempestad terrible procedente de Ostia, ya fuera que amenazase realmente una tormenta, ya fuera que estas palabras pronunciadas al azar se interpretasen como un presagio.

32. (1) Entretanto, no es un rumor, sino mensajeros los que llegan de todas partes a anunciar que todo era conocido de Claudio y que venía presto a la venganza. (2) Inmediatamente, se marcha Mesalina a los Jardines Luculianos, Silio, para disimular su miedo, a sus ocupaciones en el foro. (3) Mientras los demás huían en todas las direcciones, aparecieron unos centuriones y apresaron a todo el que encontraban tanto a la vista, como escondido. (4) Mesalina, no obstante, por más que la adversidad la privase de toda cordura, determinó sin titubeos ir al encuentro de su marido y presentarse ante él, remedio al que había recurrido muchas veces, y dio orden de que Británico y Octavia fuesen a abrazar a su padre. (5) Y a Vibidia, la más anciana de las vírgenes vestales, le rogó que obtuviese audiencia con el pontífice máximo e implorase su clemencia. (6) Ella, entretanto, con sólo tres acompañantes (tal era de repente su soledad), tras recorrer la ciudad entera a pie, enfila la Vía Ostiense montada en un carro con que se recoge el estiércol de los jardines, sino suscitar la compasión de nadie, puesto que pesaba más la aberración de sus crímenes.

33. (1) No menor nerviosismo se sentía en el círculo del César, puesto que no confiaban

demasiado en Geta, prefecto del pretorio, pronto por igual para el bien y para el mal. (2) Por tanto, Narciso, con la ayuda de quienes temían lo mismo, afirma que no había más esperanza de proteger al César que si transfería a alguno de sus libertos el mando del ejército sólo durante aquel día, y él se ofrece para asumirlo. (3) Y para que, mientras viaja a la Ciudad, no lo indujesen a arrepentirse de su decisión Lucio Vitelio y Largo Cécina, pide un asiento en el mismo vehículo y se le concede.

34. (1) Después se extendió el rumor de que, entre afirmaciones contradictorias del príncipe, quien unas veces censuraba los escándalos de su mujer, otras volvía a recordar su matrimonio y la infancia de sus hijos, (2) como Vitelio sólo había exclamado «¡Qué atrocidad! ¡Qué crimen!», Narciso lo instaba a aclarar sus enigmáticas palabras y a confesar toda la verdad: pero, pese a sus esfuerzos, no consiguió que dejase de responder con palabras ambiguas que podían significar cualquier cosa ni que Largo Cecina dejase de seguir su ejemplo. (3) Y ya estaba allí Mesalina y le gritaba que escuchase a la madre de Octavia y de Británico, mientras su acusador le chillaba aún más mencionando a Silio y sus bodas; al mismo tiempo, presenta un informe con sus depravaciones, para desviar la atención del César. (4) Y no mucho después, a su entrada en la Ciudad, le habrían presentado a sus hijos en común, si Narciso no hubiese ordenado que los apartasen. (5) Pero no pudo impedir que Vibidia le exigiese con mucha rabia que no fuese condenada a muerte la esposa sin darle la ocasión de defenderse. Por tanto, respondió que el príncipe escucharía su defensa y que tendría la oportunidad de refutar la acusación: entretanto, la virgen debía marcharse y dedicarse a sus ritos.

35. (1) Mientras tanto, era extraño el silencio de Claudio; Vitelio parecía que no sabía nada: acataban toda decisión del liberto. Ordena abrir la casa del adúltero y conducir allí al emperador. (2) Y, primero, le enseña en el vestíbulo el busto del padre de Silio, que un decreto del senado había ordenado destruir, luego, que toda la herencia de los Neronos y los Drusos se había convertido en el coste de la infamia. (3) A Claudio, excitado y prorrumpiendo en amenazas, lo lleva al cuartel, donde estaban formados los soldados; ante ellos, tras un primer aviso de Narciso, pronunció pocas palabras: pues la vergüenza le impedía expresar su dolor, aunque justo. (4) Después, las cohortes estallaron en gritos, reclamando los nombres de los acusados y su castigo. Y Silio, llevado ante el tribunal, no intentó ni defensa ni demora, rogando que se acelerase su muerte. (5) La misma entereza demostraron también algunos caballeros romanos ilustres. {Desearon una muerte inmediata.} (6) Ticio Próculo, al que Silio había entregado a Mesalina como guardián y pese a ofrecer pruebas, Vetio Valente, que confesó, Pompeyo Urbico y Saufeyo Trogo, de entre los cómplices, son ejecutados por orden de Claudio. (7) También Decrio Calpurniano, prefecto de la vigilancia, Sulpicio Rufo, procurador de la escuela gladiatoria, y Junco Virgiliano, senador, recibieron la misma pena.

36. (1) Sólo Mnéster provocó cierta vacilación. Desgarrando sus ropas, le pide a gritos que mire las señales de los azotes, que recordase las palabras con que lo había sometido a las órdenes de Mesalina: (2) otros eran culpables por unos espléndidos regalos o por unas esperanzas desmedidas, él, en cambio, por propia necesidad; y nadie habría muerto antes que él si Silio hubiese conseguido el poder. (3) Conmovido por estas palabras, el César estaba a punto de compadecerlo, pero sus libertos lo convencieron de que, ejecutados tantos hombres ilustres, no se preocupase por un histrión: si había cometido tan grave delito deliberadamente u obligado, nada importaba. (4) Ni siquiera se aceptó la defensa de Traulo Montano, caballero romano. A este joven virtuoso, pero de notable belleza, Mesalina lo había llamado y desdeñado en una misma noche, tan inclinada a la pasión y al tedio según su capricho. (5) Suilio Cesonino y Plautio Laterano se libran de la muerte: éste, gracias al extraordinario prestigio de su tío; Cesonino resultó amparado por sus vicios, acaso porque en aquella repugnante orgía había consentido lo que un afeminado.

37. (1) Entretanto, Mesalina, en los Jardines Luculianos, trataba de prolongar su vida, escribía cartas de perdón, no sin esperanza y a veces con ira: tanta soberbia mostraba en sus postrimerías. Y si Narciso no hubiese agilizado su muerte, habría echado a perder a su acusador. (2) Pues Claudio, tras regresar a su casa y apaciguarse con un banquete organizado antes lo de normal, una vez que se calentó con el vino, ordena ir a mandarle a la infeliz (en efecto, cuenta que empleó esta palabra) que se presente al día siguiente para exponer su defensa. (3) Oído esto, viendo que desaparecía la ira y volvía el amor, temiendo, si vacilaban, la noche inmediata y la añoranza del lecho matrimonial, sale bruscamente Narciso y manda a los centuriones y al tribuno que estaba de guardia que la ejecuten: así lo ordenaba el emperador. (4) Se elige a Evodo, uno de los libertos, como supervisor y responsable de la ejecución; y éste, adelantándose a llegar a los jardines, la encontró tendida en el suelo, y sentada al lado a su madre Lépidia, quien, aunque enfrentada a su hija en su esplendor, había cedido a la compasión en sus últimas penalidades y la intentaba persuadir de que no esperase a su asesino: su vida había pasado y no debía buscar más que una muerte honrosa. (5) Pero en su espíritu, degradado por sus pasiones, no residía ninguna virtud; las lágrimas y los lamentos se sucedían inútilmente, cuando los que llegaban golpearon las puertas y se presentaron ante ella el tribuno en silencio, el liberto, en cambio, increpándola con muchas injurias serviles.

38. (1) Entonces por primera vez contempló su destino y agarró un puñal; mientras en vano la acercaba, temblorosa, ya al cuello, ya al pecho, el tribuno, de un golpe, se la clavó. El cuerpo se le entregó a su madre. (2) Se anunció a Claudio, durante su festín, que Mesalina había muerto, sin explicar si por su propia mano o ajena. Él tampoco preguntó, pidió una copa y siguió celebrando el banquete como de costumbre. (3) Ni siquiera en los días sucesivos dio muestras de odio, alegría, ira,

tristeza o, en suma, de sentimiento humano alguno, ni al ver exultantes a los acusadores, ni consternados a sus hijos. (4) Favoreció su olvido una resolución del senado que prescribía la retirada de su nombre y de sus imágenes de lugares privados y públicos. (5) Se le decretaron a Narciso honores de cuestor, algo insignificante para su orgullo (ya que actuaba por encima de Palante y de Calisto), por sus iniciativas ciertamente honestas, pero de las que surgirían hechos espantosos {con muchos tormentos}.

Anexo tercero. Cuadro sinóptico del último drama de Mesalina

Prólogo Situación inicial. Inicio del romance

Escena única	Romance de Mesalina y Silio Los dos amantes inician una relación sentimental pública y duradera, pasando el tiempo en casa del aristócratas.	<i>ann.</i> 11.12
--------------	---	-------------------

Acto I Motivo de la acusación y preparación del complot
Segundas nupcias de Mesalina y deliberación de los libertos para tramar la acusación

Escena I	Escena de convencimiento Silio persuade a Mesalina a fin de usurpar luego el poder imperial y ella accede a casarse por el gusto de la infamia.	<i>ann.</i> 11.26.1-6
----------	--	-----------------------

Escenas II, III	Escenas de la boda Los novios celebran los ritos tradicionales religiosos (II) y un banquete antes de consumir el matrimonio (III).	<i>ann.</i> 11.26.7-27
-----------------	--	------------------------

Escena IV	Deliberación de los libertos Los libertos imperiales, asustados, piensan en reaccionar: sólo Narciso toma la iniciativa y recurre a dos concubinas.	<i>ann.</i> 11.28-29
-----------	--	----------------------

Se añade por último un esquema general en que constan las principales unidades dramáticas en que se divide el pasaje de Mesalina, con la intención de que sirva a modo de síntesis al apartado que trata del análisis narrativo-dramático. En él se señalan tanto los cinco actos, con sus respectivas escenas, como también los antecedentes y el epílogo del drama. Todos ellos tienen un título representativo, una breve descripción y las citas necesarias para la consulta del texto.

Acto II Primeras incitaciones al crimen. Acusación contra Mesalina y reacción de la corte

Escena I	Escena de la delación Las concubinas le revelan a Claudio la boda de su esposa con el cónsul electo y Narciso le hace ver la situación.	<i>ann.</i> 11.30
Escena II	<i>Consilium principis</i> Los amigos de Claudio le cuentan todos los detalles y le exigen que afiance el poder del ejército, pese a su temor.	<i>ann.</i> 11.31.1-2
Escena III	<i>Simulacrum uidemiae</i> Mesalina, Silio y sus amigos celebran una orgía báquica. Augurio de Vetio Valente.	<i>ann.</i> 11.31.3-6

Acto III Episodios. Consecuencias de la reacción de Claudio y su corte

Escena I	Huida del matrimonio y detenciones Se anuncia en Roma que Claudio regresa para vengarse: al punto, unos centuriones detienen a los implicados.	<i>ann.</i> 11.32.1-3
Escena II	Monólogo deliberativo de Mesalina La emperatriz piensa en cómo ha de obtener el perdón de Claudio y decide recurrir al chantaje emocional.	<i>ann.</i> 11.32.4-6
Escena III	Primeras órdenes de Narciso en la corte En medio del pánico de la corte, el liberto decide imponer su criterio en la situación y hacerse con el poder militar.	<i>ann.</i> 11.33
Escena IV	Encuentro de Claudio y Mesalina Claudio vuelve a Roma, Mesalina le sale al encuentro y a medio camino se encuentran, sin mucho éxito para ella.	<i>ann.</i> 11.34

Acto IV Primeras condenas y muertes de los implicados

Escena I	Inspección de la casa de Silio Narciso manda llevar a Claudio a la casa de Silio y retirar como compensación las pertenencias del matrimonio.	<i>ann.</i> 11.35.1-2
----------	--	-----------------------

Escena II *Contio militum*: discurso de Claudio *ann.* 11.35.3-4
Claudio y su comitiva acuden a los cuarteles urbanos y allí arengan a las tropas, que claman contra los conjurados.

Escena III Proceso sumario contra los implicados *ann.* 11.35.4-36
Se celebran los juicios sumarios de Silio y otros muchos ilustres, o humildes. Se decreta la pena capital para todos.

Acto V Condena última y asesinato de la protagonista

Escena I Últimas deliberaciones de Mesalina *ann.* 11.37.1
La emperatriz, de vuelta a los Jardines de Lúculo, muy airada, medita una solución a su situación.

Escena II Banquete de Claudio *ann.* 11.37.2-3
Claudio, ebrio en un banquete, decide tomarle testimonio a Mesalina al día siguiente y Narciso ordena su asesinato.

Escena III Intento de suicidio y asesinato de Mesalina *ann.* 11.37.4-38.1
Su madre le aconseja la muerte voluntaria; apenas empuña la espada, irrumpe la camarilla de Evodo y la asesina.

Escena IV Anuncio de la muerte *ann.* 11.38.2
Se le anuncia al emperador la muerte de su esposa, entre la tristeza de sus hijos y la alegría de sus detractores.

Epílogo Restablecimiento del orden previo al drama

Escena I Escena palaciega: ánimos de la corte *ann.* 11.38.3
Claudio, al contrario que sus hijos y sus libertos, carece de toda expresión y sentimiento tras la muerte de su esposa.

Escena II Reunión del senado *ann.* 11.38.4-5
Se decreta la *damnatio memoriae* de Mesalina junto con las dignidades de cuestor para Narciso.

**AUTORIZACION PARA LA INCORPORACIÓN DEL TFG AL REPOSITORIO
INSTITUCIONAL DE LA UNIVERSIDAD**

D. FEDERICO PEDREIRA NORES con DNI 32719101-Z AUTORIZO que el Trabajo de Fin de Grado titulado DRAMA DE UNA MUERTE ANUNCIADA. MESALINA (TAC. *ANN.* 11.12,26-38) se incorporado al Repositorio Institucional de la Universidad de Salamanca en caso de que sea evaluado positivamente con una nota numérica de 9 o superior.

Salamanca, 25 de junio de 2014

Fdo.: Federico Pedreira Nores

PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE TFG DEL GRADO EN FILOLOGÍA CLÁSICA

