



UNIVERSIDAD DE JAÉN
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Trabajo Fin de Grado

**Roma en el teatro inglés:
*The Tragedy of
Messallina* (1640), de
Nathaniel Richards**

Alumno: Sandra Deutor Martínez

Tutor: Prof. D. Raúl Manchón Gómez
Dpto: Lenguas y Culturas Mediterráneas

Junio, 2016

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

El presente TFG es una contribución al estudio de la tradición clásica en el Teatro Inglés en la época jacobina. Para ello me ocupé de la tragedia *The Tragedy of Messallina* (1640) del dramaturgo inglés Nathaniel Richards. Se trata de una obra muy poco conocida, de la que no existe traducción española. Se analiza la obra en su contexto histórico y se presta especial atención a su contenido, estructura, personajes (en particular, a la protagonista principal, la emperatriz romana Mesalina, esposa de Claudio) y temas tratados en la tragedia (la libido de la emperatriz, la tiranía del poder, la exaltación de la virtud y la censura del vicio). También se presta atención a las fuentes latinas empleadas por el autor.

PALABRAS CLAVE: libido, Messalina, Nathaniel Richards, poder despótico, Roma, teatro jacobino inglés, tradición clásica, tragedia, vicio-virtud.

SUMMARY AND KEY WORDS

The TFG is a contribution to the study of the Classic tradition of the English Jacobine Theater. We study the work *The Tragedy of Messallina* (1640) whose author is the dramaturge Nathaniel Richards. It is a little known work, and it doesn't have a translation into Spanish. We study the tragedy in its historical context, paying attention to the content, structure, characters (particularly, the main character, the empress Messallina, wife of the emperor Claudius) and the themes of the tragedy (the libido of the Empress, the tyranny of the power, the exaltation of Virtue and the censorship of Vice). We pay also attention to the latin texts used by the author.

KEY WORDS: Classic tradition, English Jacobean theater, despotic power, libido, Messalina, Nathaniel Richards, Rome, tragedy, vice-virtue.

INDICE

PRESENTACIÓN.....	3
I. NATHANIEL RICHARDS Y EL TEATRO DE LA ÉPOCA.....	5
1) El autor y su época.....	5
2) El teatro inglés.....	7
II. APROXIMACIÓN A LA OBRA <i>THE TRAGEDY OF MESSALLINA</i>	11
1) Datos de publicación.....	11
2) Argumento y personajes.....	12
a) Argumento.....	12
b) Personajes.....	20
3) Preliminares.....	21
a) Dedicatoria.....	21
b) Poemas laudatorios.....	22
c) Prólogo.....	23
4) Aspectos teatrales de la obra.....	25
5) Temas principales.....	29
a) La libido de la emperatriz y el poder despótico.....	29
b) La exaltación de la virtud y la censura del vicio.....	34
III. CONCLUSIONES.....	37
IV. BIBLIOGRAFÍA.....	39

PRESENTACIÓN

Este trabajo se ha dedicado a la tragedia de Richards, *The Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*. Esta obra fue registrada en Londres en 1639, y se publicó y representó al año siguiente.

Su autor, Nathaniel Richards, fue un autor teatral que alcanzó cierto renombre entre 1630 y 1660. Su obra gozó de importancia en la época, pero solo ha trascendido a nuestros días la tragedia que nos ocupa.

La composición de *The Tragedy of Messallina* supuso adentrarse en la adaptación del mundo romano, recurso muy utilizado en la época por autores tan importantes como Shakespeare y Ben Jonson y que había sido de gran éxito entre el público. Richards, influenciado por tales autores contemporáneos, decidió también utilizar la historia de Roma en sus obras teatrales.

Nathaniel Richards, siguiendo la moda por el teatro de temática grecolatina, decidió escoger la figura de Mesalina que, al contrario que otros personajes como Julio César, Augusto, Tiberio, Calígula o Nerón, no despertó apenas interés en el teatro barroco.

Este Trabajo Fin de Grado es una aproximación al estudio de la tragedia de Richards. Las obras teatrales admiten interpretaciones muy diversas; ninguna se puede considerar definitiva y no importa la época en la que se escribiera la obra. Además, en la actualidad Richards no es un autor muy conocido y por lo tanto hay pocos estudios sobre esta tragedia. Por este motivo, en este trabajo se ofrece una descripción del contenido y los temas principales de la tragedia.

Este trabajo se divide en tres bloques principales: el autor y su época, el teatro del siglo XVII, un estudio de la tragedia *The Tragedy of Messallina* y por último un apartado de conclusiones.

En el primer apartado se proporciona información sobre la época en la que vivió el autor, el marco histórico en el que desarrolló su trabajo; también se hablará del autor y su producción teatral: su carrera como dramaturgo y la publicación de *The Tragedy of Messallina*. En el siguiente apartado se ofrece una descripción de las características del teatro de la época, así como un comentario sobre por qué los autores de este siglo usaron temas y personajes del mundo romano como inspiración de sus obras. En el siguiente apartado se ofrece una descripción del contenido de la obra, con resúmenes de los actos y sus escenas con la intención de narrar los acontecimientos más importantes y una lista de todos los personajes. Asimismo, se dedica una parte de ese apartado a los

temas principales de la obra. Finalmente, en el apartado de conclusiones, se exponen las principales ideas del trabajo.

Como se ha mencionado, tanto el autor como la obra a la que se ha dedicado este trabajo no son muy conocidos en la actualidad y eso es uno de los atractivos principales y más importantes. La primera edición de la tragedia data de 1640. Una de las adaptaciones modernas de esta obra es de 2012, *Nathaniel Richards Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse* de la editorial *Forgoten Books* y es la utilizada como referencia para este trabajo; hay que destacar que esta edición presenta remasterizada la obra original por lo que se ha trabajado en todo momento con el texto original.

Todas las citas que aparecen en el trabajo proceden de publicaciones en lengua inglesa. Se ha decidido ofrecer una traducción a pie de página de dichos textos. En el caso de las citas del texto, pertenecen a la primera edición de la tragedia y esto ha añadido cierta dificultad a la traducción. Al no haber una edición en inglés actual, se ha tratado de ofrecer una traducción lo más cercana posible al texto original.

NATHANIEL RICHARDS Y EL TEATRO DE LA ÉPOCA

EL AUTOR Y SU ÉPOCA¹

Nathaniel Richards fue un poeta y dramaturgo inglés que vivió a principios del siglo XVII; se lo conoce sobre todo por ser el autor de *The Tragedy of Messallina* (1640), que es la obra de la que me voy a ocupar.

Richards no ha sido reconocido oficialmente como el autor de esta obra ni de otras que se le atribuyen. No se le considera un autor muy significativo de la época jacobina, pero el interés que la obra *Messallina* ha despertado se ha mantenido a lo largo de los años.

Se conocen muy pocos datos de su vida. Vivió muchos años en Londres, entre 1630 y 1654, y formó parte de las figuras importantes en el teatro. Estudió en la Universidad de Cambridge. La fecha y circunstancias de su muerte son desconocidas.

Solo escribió la obra de teatro *The Tragedy of Messalina, Empress of Rome* (1640). El resto de sus obras son dos colecciones de poemas *The Celestiall Publican* (1630) y *Poems Sacred and Satyricall* (1641), que es una revisión de la anterior. También se le atribuyen otros dos poemas: *Truths Acrostick* (1650) y *Upon the Declaration of His Majesty King Charles of England the Second* (1660), que es una elegía dedicada a Sir Paul Pindar.

En total escribió sesenta y cuatro poemas, en muchos de los cuales se reflejan las ideas que aparecen también en la obra de teatro *Messallina*; temas como la religión y la mujer son muy recurrentes, *The Celestiall Publican* y *The Spirituall Sea-Fight* son obras llenas de moralidad. También tienen en algunos casos un tono más satírico. Además, escribió dos versos conmemorativos, uno en el poema de Thomas Rawlins *The Rebellion* (1640) y otro en el libro de poemas de Thomas Middleton, *Women Beware Women* (1657).

Conviene conocer el contexto histórico en el que vivió nuestro autor². Inglaterra en el siglo XVII estaba pendiente de una posible guerra civil.

¹ Me baso en *Richards, Nathaniel, approximately 1600-1652, de los volúmenes de Literature Online biography*, así como en *Global traffic: discourses and practices of trade in English literature and culture from 1550 to 1700 (2008)*.

² Peter Gaunt. *The English Civil Wars 1642-1651*. Great Britain: Osprey Publishing, 2003.

En 1603 finalizó la dinastía Tudor con la muerte de Isabel II. La corona pasó a la familia que reinaba en aquél momento en Escocia, los Estuardo. Jacobo I fue el primer rey de esta dinastía, cuyo reinado duró hasta 1625. La *Common Law* provocó problemas en su reinado y tuvo que afrontar la gran diferencia que había entre la tradición política inglesa y la política absolutista escocesa.

Su mentalidad absolutista hizo que, en el plano religioso, hostilizara a todos aquellos que no procesaban el anglicanismo de la corona; provocando la emigración de muchos puritanos. Este soberano, considerado desde el principio un extranjero, tampoco ganó popularidad al negarse a mandar tropas para auxiliar a los protestantes alemanes en la llamada Guerra de los 30 años. Esta negativa se debió a que el Parlamento era el único que podía autorizarlo, pero el rey no quiso convocarlo.

Su sucesor fue el rey Carlos I (mencionado en algunas de las obras de Nathaniel Richards); con este monarca aumentaron las dificultades; para poder llevar a cabo la política exterior que exigía la opinión pública usó métodos que atentaban contra las tradiciones políticas del país. Sin consentimiento del Parlamento, aprobó tributos y préstamos. Al Parlamento no le quedó más remedio que exigir al rey la firma de una Petición de Derechos (1628), en las que se anulaban todas las decisiones sin consentimiento que había tomado el rey.

Éste accedió a firmar pero al poco tiempo disolvió el Parlamento, implantando un régimen absolutista de 11 años. El obispo de Laud se encargó de asesorar al rey en los temas religiosos. Y en asuntos políticos el conde de Strafford. Las acciones del obispo reforzaron la hostilidad hacia los puritanos y añadieron al anglicanismo prácticas de tendencia católica. Esto puso a la población contra las cuerdas, llevando al país al borde de la insurrección.

Empezaron a rebelarse en Escocia, donde Carlos I también era monarca. Los presbiterianos se convirtieron en un problema que ni el rey podía solucionar. Éstos, guiados por Alexander Leslie, hicieron que Carlos I convocara al Parlamento para poder financiar la guerra. El Parlamento se negó a ayudar al rey y fue por ello disuelto. El gobierno de Carlos I estaba sin recursos, el monarca no podía afrontar la rebelión que se gestaba en Escocia e invadieron Inglaterra.

La Revolución puritana, la guerra civil, fue un conflicto muy importante también en esta época. El origen y las causas de esta guerra han sido motivo de debate. Se podría decir que las guerras civiles que se llevaron a cabo, además de considerarse una

Revolución Puritana y disputas tanto políticas como constitucionales, fueron el culmen de más de un siglo de conflictos entre las distintas religiones que convivían juntas.

A pesar de que los historiadores hacen hincapié en lo que consideran más importante y a veces las diferentes opiniones parecen irreconciliables, no hay que olvidar que el rey Carlos I, por su forma de dirigir y por las decisiones que tomó, fue un punto importante para que la guerra al final se desarrollara; no hay una única razón para que se provoque una guerra.

EL TEATRO INGLÉS³

La tragedia de Richards, *The Tragedy of Messallina*, se inscribe en el siglo XVII, época en la que el teatro inglés vivió un gran auge, tanto de escritores como de representaciones.

El reinado de Isabel I fue una gran ayuda para el desarrollo del teatro renacentista inglés. Fue el denominado teatro isabelino, llamado así por la ya mencionada reina y abarcan todas las obras escritas (e interpretadas) desde los dos últimos diez años del siglo XVI y la primera mitad del siglo XVII. Era inevitable que el clima político y social, que fue sufriendo cambios progresivamente, hiciera que el teatro se volviera más oscuro y en ocasiones, más siniestro.

William Shakespeare es uno de los dramaturgos que más destacaron en esta época. En ella el teatro no se consideró un estilo literario respetable, muchos dramaturgos se consideraban a sí mismos poetas. Durante “the Jacobean and Caroline period”, el teatro era considerado un entretenimiento efímero y no era tomado en serio como género literario. A partir del año 1590, el drama se hizo popular y se produjeron una gran cantidad de obras teatrales, tanto tragedias como comedias. Una forma de definir el concepto de “tragedia jacobina”, por otra parte extenso y ambiguo, sería usando la siguiente frase: “*The world of Jacobean tragedy is a dark world of corruption, perversion, blood and passion.*”⁴

El origen de este auge se debió a que en esta época había un alto número de gente analfabeta, que no era capaz de apenas leer y escribir en inglés, mucho menos leer las antiguas obras escritas en latín o en griego. En un primer momento se usaron

³ Me baso en el libro de Ronald Carter y John Mcrae. *The Penguin Guide to Literature in English*. Essex: Penguin English Guide, 2001.

⁴ “*El mundo de la tragedia jacobina es un mundo oscuro de corrupción, perversion, sangre y pasión.*” (Carter & Mcrae 1997, pág. 116.)

versiones de las grandes obras clásicas (como por ejemplo de Séneca), pero los dramaturgos ingleses pensaban que el pueblo, las distintas clases sociales, se merecían poder entender las grandes obras en su propia lengua. Por eso, decidieron escribir estas obras de teatro.

Pero no solo este pensamiento influyó a estos autores a escribir, sino por ejemplo el autor John Milton que vivió también en el siglo XVII; el Humanismo que había por aquella época en Italia o distintos intereses renacentistas de la antigüedad.

El teatro isabelino no era un entretenimiento elitista, sino que resultaba tan acogedor que ninguna clase social se sentía excluida. Podían ir gente rica y pobre, hombres, mujeres y niños. La entrada estaba al alcance de todos, simplemente era diferente en función de la comodidad que se pidiera, estar sentado era más caro.

Satisfacer a un público tan diferente era difícil, por eso las obras abarcaban todos los temas, desde duelos sangrientos a historias de amor. Lo importante de estas obras no eran ni los decorados, ni el vestuario ni tampoco ser precisos a los hechos históricos. Lo que realmente gustaba era el gran repertorio, la diversión y la evasión que les proporcionaban con sus representaciones. Por desgracia, no solo tenían que lidiar con los bajísimos sueldos que se les pagaba a los actores, sino que la censura estaba a la orden del día. Las actrices estaban prohibidas⁵ y temas como el sexo o hablar contra la Iglesia o Dios eran de las principales razones por los que el Consejo Real prohibía una obra. Además de todo esto, las compañías necesitaban que un noble, en el caso de Richards John Cary, respaldara sus representaciones y los protegiera contra los ataques que recibían de la población puritana, que veía con muy malos ojos su oficio y su inclinación a tratar con obras que cuestionaban temas incuestionables en aquella época.

En la época Isabelina, las obras de Séneca influyeron en la creación de las llamadas *tragedy of blood*⁶. “They were called tragedies of blood because they usually ended in the violent death of most of the main characters.”⁷

En el teatro isabelino al tiempo, al lugar o a la acción no se les puede considerar ya con consistencia realista, sino que se pueden transgredir y cambiar a capricho del autor. En el caso de *Messallina*, la duración de la obra es de aproximadamente ocho

5 Nathaniel Richards anotó en la página 17 el nombre del actor que interpretó a la emperatriz Messallina (John Barret). Cita del libro

6 Vease el libro de Carter, Ronald y McRae, John. *The Penguin Guide to Literature in English*, 2001.

7 “Se llamaron tragedias de sangre porque normalmente terminaban con la violenta muerte de la mayoría de los personajes principales”. Esta la subimos a la 6, página. Mirar Mesalina en Español!!

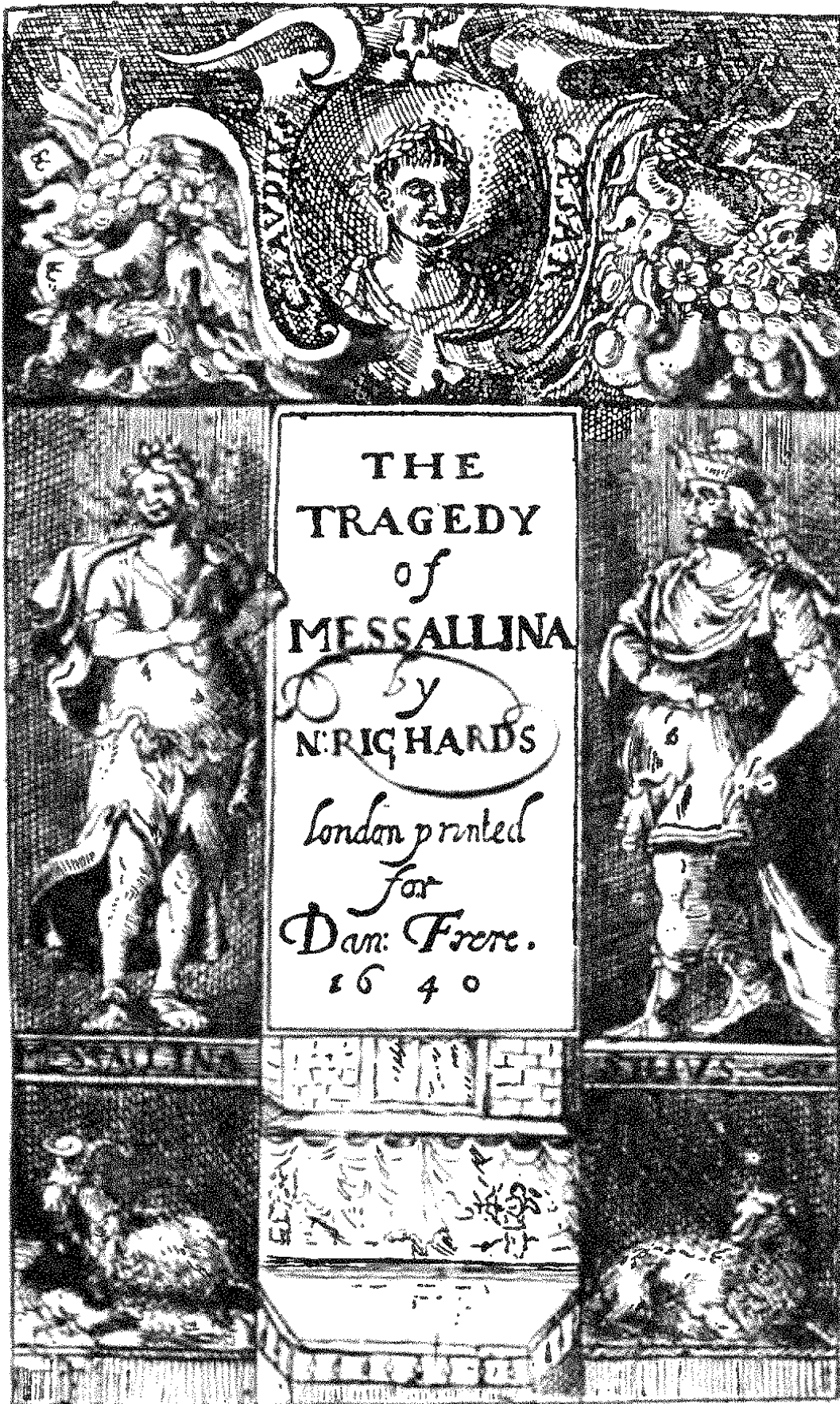
días. Sin embargo, esto no sería así durante la representación, en la que los actores manipularían el tiempo para representar la obra.

También era fácil encontrar obras que mezclaran la tragedia, la comedia y el tema pastoral; combinar diversas tramas que se iban entrelazando entre sí, que tenían su importancia y al final todas ellas tenían su desenlace, sin quedar ninguna pregunta sin responder. Se incorporaba música, danza y espectáculo.

No hay que olvidar que en una tragedia era habitual que murieran personajes (tanto principales como secundarios) y en el caso de Richards, casi al final de la obra, aparece la muerte de Mesalina. Aunque durante la narración de la escena no se describe la sangre en exceso, a la hora de representarla, es de suponer que sería mucho más dramática.

A la hora de escoger temas para escribir una tragedia, era más habitual usar hechos históricos en lugar de míticos. Si usamos como ejemplo *Messalina*, a pesar de que los personajes temen a los dioses y se refieren a ellos en algunas ocasiones, el tema principal es la vida de la emperatriz Mesalina, sus intrigas y ansias de poder. Ella es un personaje de la Historia, puede que no tan representativa o decisiva como filósofos griegos (Platón, Aristóteles) o como reyes (Isabel la Católica); sin embargo, su vida también marcó a los historiadores y artistas que a lo largo de la historia han usado su persona como tema para sus obras.

Para finalizar, podemos señalar que muchas veces las obras de teatro que se representaban trataban los temas de la actualidad de manera velada, puesto que era una de las pocas maneras que poseía el pueblo de mostrar su descontento en lo que respecta a las decisiones que tomaba la realeza (sobre todo si perjudicaban a los más desfavorecidos, que eran de los que más acudían y disfrutaban el teatro).



Portada original de la primera edición de *The Tragedy of Messallina* (1640)

APROXIMACIÓN A LA OBRA *THE TRAGEDY OF MESSALLINA*

DATOS DE PUBLICACIÓN

En el año 1639 se registró la obra de N. Richards que nos ocupa. Fue publicada un año después, en 1640, en Londres, por el editor Dan Frere con el título: *The Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*; la obra fue representada por la compañía de teatro que se ocupaba de sus representaciones, *The King's Revels Company*.

No existe traducción oficial española de la obra, aunque se ha seguido editando en otros idiomas, según catálogo de la British Library, la tragedia ha sido editada en alemán; su última edición fue en 2012, por el editor Davic Nutt. A. R. Skemp publicó en 1910 una edición de la obra.

En inglés hay ediciones anteriores a la utilizada en este trabajo: en 1890 por Algeron Sydney Logan *Messalina: A Tragedy in Five Acts* en 1923, una versión del texto original de Nathaniel Richards que se reeditó por última vez en 2012. Aunque mantiene el formato de la obra original, no es una reproducción exacta, sino más bien su interpretación de la obra. Contamos también con una reimpresión del texto original de 1910, que mantiene las características tipográficas de la tragedia. Es el caso por ejemplo de la escrita por Isidore De Lara⁸, publicada en 1900 y editada otra vez en 2012, que se puede encontrar en inglés y francés.

La utilizada en este trabajo es la reimpresión que, en 2012, editó la editorial inglesa *Forgotten Books* bajo el título *Nathaniel Richardas Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*, que incluye un estudio previo de la obra por el editor de la misma, David Nutt y que también podemos encontrar disponible en Internet⁹.

⁸ *Messalina: lyric tragedy in four acts and five tableaux*, editada por Book on Demand en 1900 y por Ulan Press en 2012.

⁹ En la siguiente dirección:
https://archive.org/stream/Nathanielrichard00richuoft/Nathanielrichard00richuoft_djvu.txt

ARGUMENTO Y PERSONAJES

The Tragedy of Messallina no es una obra muy conocida en la actualidad, dado que su autor no es famoso en comparación con otros autores ingleses del siglo XVII. Para poder conocer bien esta obra es necesaria una descripción tanto del argumento como de sus personajes.

ARGUMENTO

Esta obra está compuesta por cinco actos. Cada acto se desarrolla en una sola escena. A continuación ofrezco un breve resumen de su contenido.

ACTO 1

La obra comienza con el cónsul Silio, que entra en escena, lee un libro en voz alta y se pone a pensar sobre lo que ha leído y sobre la situación en la que se encuentra.

Al poco entran Valente (*Valens* en el texto original) y Próculo. Burlándose, preguntan a Silio por su lectura y le invitan a que no preste más atención al libro. Los tres hablan sobre la tentación que ejerce el placer sobre los hombres. La propia lectura de Silio también hacía referencia a este tema y él se lo cuestiona mientras los otros dos conversan.

Salen al poco de escena y aparecen Veneria y Calpurnia. Bebiendo y riendo hablan de la Emperatriz y brindan a su salud, por la victoria de sus planes. Como son sus sirvientes, para ellos también sería una victoria:

Calphurnia. She may, for who but she dares do the like,
For a poore subject, halfe the number serves,
On greatest Queenes most servants still attends.¹⁰ (Pág. 22 y 23)

Hay que tener en cuenta que los esclavos en la época romana dependían de sus señores y si estos se quedaban en la miseria, prescindían de varios de sus sirvientes y los que mantenían pasaban a sufrir muchas privaciones. Antes de salir de la escena, susurran

¹⁰ “*Calpurnia.* Ella puede, por quien se atreve a hacer lo mismo,/ para un pobre individuo, sirve la mitad,/ de las grandes reinas todavía se ocupan la mayoría de los sirvientes.”

que Valente y Próculo son los que pueden convencer a Silio de aceptar las peticiones de su señora y se marchan murmurando sobre el tema.

Vuelve a entrar en escena Silio acompañado de Valente y Próculo. Continúan hablando sobre la tentación y ahora también sobre la emperatriz. Lo hacen de manera velada, sin pronunciar nunca su nombre. Al poco tiempo entra la Emperatriz, resuelta y tras beber, pregunta si todo está preparado y en orden. Gracias a Valente y Próculo, el Emperador estará fuera de Roma el tiempo necesario para poder celebrar la boda de la Emperatriz con Silio. Obligado por las circunstancias y el poder que posee la Emperatriz, no tiene más opción que aceptar este matrimonio.

El Emperador parte en su viaje y una vez que Mesalina se queda sola, ultima los detalles de su enlace y de la posterior fiesta en la que todos conocerán su dicha al casarse con la persona de la que se ha enamorado. Mesalina le pide, al cabo de un tiempo, a Saufelo que traiga a Menéster, uno de sus favoritos y más fieles seguidores. Este pobre actor ha caído en las redes de la Emperatriz (como tantos otros) y sin darse cuenta ha sido engañado y utilizado. Ahora que ha dejado de ser útil, Mesalina ha preparado para que lo condenen y lo maten.

Sin atender a razones y sin haberle importado realmente nunca el actor, su muerte no supone para ella ningún dolor, puede que incluso la haga feliz.

Messallina. (...) Let him downe, and let him finde sudaine cure
Command our Docters, feede him hot and high,
Pleasur's a Princesse full felicitie.¹¹ (Pág. 32).

ACTO 2

Lépida, la madre de Mesalina, empieza este segundo acto. Sus pensamientos están centrados en su hija; ahora que se ha quedado sola a su madre le preocupa que su desmesurada ambición y su falta de juicio la lleven a hacer algo que la pueda comprometer o poner en peligro.

Sus cavilaciones son interrumpidas por tres mujeres que, llamando a su puerta, buscan que las ayude a escapar de la muerte. Al poco llegan buscándolas Saufelo y un par de secuaces. Lépida defiende a las mujeres y se produce una lucha. Las mujeres pelean por sobrevivir, a pesar de que no las asusta morir: “To die for vertue is a glorious

¹¹ “*Mesalina.* (...) Dejadlo caer, y dejad que encuentre la cura de súbito/ ordenad a nuestros doctores, alimentadlo abundantemente,/ complaced y llenad de felicidad a la princesa.”

life¹²”. (Pág. 35). Antes de cambiar de personajes, Lépida deja a sus sirvientes ocupándose de recoger y limpiar el desastre causado.

Mesalina aparece después, siendo acompañada al poco por el Senador Calpurnio. Hablan sobre los planes que tiene, pero pronto se cansa de la conversación y se recuesta a dormir.

Durante su sueño, tres furias aparecen en escenas. Representan a la Lujuria, el Orgullo y el Asesinato respectivamente y danzan a su alrededor, cantando sobre la traición, los placeres del ser humano y la ambición. Esto perturba el sueño de la Emperatriz, que despierta pronto y pide que la dejen en paz.

Silio entra en la habitación casi al marcharse las furias. Parece que todo está preparado para la boda salvo por un detalle. Mesalina quiere que su futuro marido mate a su actual esposa. A él le horroriza esta idea pero ella insiste, entregándole un cuchillo. Seducido por la Emperatriz o quizás temeroso de las consecuencias de negarse, acepta y sale rumbo a ver a su actual esposa.

Mesalina no se queda sola mucho tiempo: su madre aparece en escena claramente preocupada e inquieta. Habla con su hija, tratando de que entre en razón y no siga adelante. Pero para la Emperatriz no existe la opción de fracasar. Con tantas personas a sus pies no concibe cambiar de idea.

A pesar de sus intentos y sus consejos, el trabajo de Lépida fracasa y su hija abandona la escena, cansada de los malos augurios de su madre. Una vez sola, sigue preocupada por su hija y lo que la espera, pero sintiéndose derrotada al saber que es inútil tratar de convencerla.

La escena cambia totalmente y se muestra a Silana, la mujer de Silio, durmiendo en su cama. Él entra con una antorcha y aunque le dijo a la Emperatriz que acabaría con su esposa, no es capaz. Ella despierta y siente que es un sueño:

Syllana. O my affrighted soule art thou there sweet?

Then am I safe; t’was but a dream I see,

A waking walking in my sleepe wherein,¹³ (Pág. 47).

12 “Morir por la virtud es una gloriosa vida.”

13 “*Silana.* Oh mi asustada alma, ¿estás ahí amor?/ Entonces estoy a salvo; veo que no es más que un sueño,/ de qué manera despierto de mi vigilia.”

Silio sigue sin llevar a cabo el asesinato, se niega a pesar de que eso signifique desobedecer a Mesalina. Silana sabe que la iniciativa no es suya, sabe que detrás de esa idea se encuentra la Emperatriz y no su marido. Después de intentarlo, de meditarlo se da cuenta de que es imposible, no podría hacerlo porque sería acabar con la vida de su verdadera mujer.

*Silio. Th'art the true Emblem of a perfect wife,
For whose rare verte, from my soule I wish
All husbands were the same, in that right way
A perfect husband truly ought to be.*¹⁴ (Pág. 50).

Ante su negación, permite escapar a su mujer con la esperanza de que se marche lejos de las garras de la Emperatriz mientras él marcha de nuevo al encuentro de Mesalina.

ACTO 3

Al comienzo de este tercer acto aparece Mela, hermana de Séneca. Durante esta parte del acto, un caballero de Roma fiel a la Emperatriz aparece en escena buscando a Séneca. Su hermana prefiere morir a hablar, enfrentándose así al caballero y a quien representa.

Cambiando totalmente de personajes y escena, aparecen Menéster, Próculo y Valente. Discuten sobre los planes de Mesalina. Menéster ha visto cómo es ella en realidad, ha podido comprobar cómo usa a su antojo a todo aquél que le resulta útil hasta que ya no lo necesita.

La entrada de Mesalina y Saufelo trata de interrumpir la pelea, pero estos acaban hiriéndose mutuamente. Ella pide que se tranquilicen y resuelvan sus conflictos sin poner en peligro sus vidas. Una vez resuelto esto se marchan y ya a solas Mesalina y Saufelo, le pregunta si todo está ya dispuesto y son interrumpidos por Montano que trae nuevas sobre Séneca.

La Emperatriz no parece muy interesada en el tema, su mente solo gira en torno a sus planes más inmediatos.

¹⁴ “*Silio*. El verdadero símbolo de una esposa perfecta,/ para los que es raro verlo, deseo desde el fondo de mi alma/ que todos los maridos estuvieran igual, en el camino correcto/ como debería ser un verdadero y perfecto marido.”

ACTO 4

Este penúltimo acto comienza con la entrada en escena de la Emperatriz, Silio, Virgiliano, Calpurniano, Valente, Próculo, Menéster y Saufelo. La ceremonia tan ansiada por Mesalina por fin está preparada y tras la lectura del manuscrito correspondiente y bajo la mirada expectante de los presentes, Silio es proclamado Emperador de Roma.

Saliendo tras esto todos, aparecen en escena Narciso, Pallas y Calisto, seguidores y fieles del Emperador. Saben de la traición y no están dispuestos a tolerar que la Emperatriz disponga a su antojo. En especial Narciso, uno de los más fieles al esposo de Mesalina.

*Narciso. A whoores invention, a drab
Of state, a cloth of Silver slut, the tricks
Of a tempting Tissue Trull, to push his
Hornes upon the Pikes of ruine,¹⁵ (Pág. 68).*

Narciso sabe que Mesalina ha manipulado al pueblo, Silio ha aumentado su popularidad y gracias a esto todo ha sido más sencillo. Pero también está seguro de que podrá acabar con esta terrible traición y que desaparecerán todos los seguidores de la Emperatriz.

Aparecen en escena entonces Mesalina junto a Silio y a su madre. Ésta trata de hablar con su hija en una zona aparte. Es su última oportunidad para tratar de hacer entrar en razón a su hija.

Son interrumpidas por la aparición de Valente, Próculo, Menéster y Saufelo, discutiendo sobre su suerte. Ahora que el Emperador sabe de la traición de su esposa, es cuestión de tiempo que también ellos corran la misma suerte que le tienen reservada a ella. Lépidia escucha todo esto y sabe que lo prometido para su hija está a punto de cumplirse.

ACTO 5

En el último acto de esta obra de teatro se nos muestra al Emperador junto a Narciso, Pallas y Calisto. Narciso ha informado al Emperador de la traición de su

¹⁵ “*Narciso*. La invención de una ramera, la monotonía/ de un estado, el trapo plateado de una furcia, los engaños/ de un tentador tejido, para apretar sus/ cuernos sobre las picas de la ruina.”

esposa, de sus planes y de su boda con Silio. Con la intención de precipitar la decisión del Emperador, le informan de los abusos que ha cometido su mujer, de la popularidad creciente de Silio; aún así quiere hablar con ella antes de tomar una decisión.

Emperour. But am I so indeede (for I' me amaz'd
At my dull follies past) is't not too late
To call back errours darknesse,¹⁶ (Pág. 76).

A pesar de esto, Narciso consigue que el Emperador condene a su esposa sin hablar con ella y marcha a buscarla junto a la guardia del Emperador.

Lépida y Vibidea se encuentran y rezan a los dioses, sabiendo que la tragedia se cernirá pronto sobre ellas.

Saufelo, al igual que las dos damas, siente que se avecina un gran peligro y dice así: “Thunder and lightning, Earth gapes and swallowes the three murders by degrees.”¹⁷ (Pág. 80). Se presentan ante ellos las tres damas a las que asesinaron. Saufelo no quiere verlas pero no puede evitar que lo atormenten.

Sulpicio aparece con un guardia en ese momento; al poco tiempo entra en escena la Emperatriz, Silio y todo su séquito pero son interrumpidos por Narciso que trae las últimas órdenes del Emperador.

Mesalina confía en poder hablar con su legítimo marido para salvar su vida pero los demás presienten que no habrá escapatoria.

Silius. Our deaths shall be more glorious, far lesse ill,
Yet will we die, arm'd with a world of valor.¹⁸ (Pág. 85).

El Emperador hace su aparición y, pensando que la encontraría en brazos de Silio, descubre que se ha marchado antes de su llegada. A pesar de todo, no se conmueve y los traidores son heridos mortalmente. Silio acepta la muerte que el emperador le ha impuesto.

¹⁶ “*Emperador.* Pero ciertamente (estoy sorprendido/ por mis aburridos disparates del pasado) no es muy tarde/ para rectificar los oscuros errores.”

¹⁷ “Truenos y relámpagos, La Tierra mira boquiabierta y se traga el grado de los tres asesinatos.”

¹⁸ “*Silio.* Nuestras muertes serán más gloriosas, menos mal,/ sin embargo moriremos, armados con un mundo de coraje.”

Su mujer, Silana, irrumpe en la sala, suplicando por la vida de su marido. Pero es demasiado tarde para él y al ver que ya nada se puede hacer por salvar su vida, Silana prefiere morir junto a su marido.

Palas confirma al Emperador que su mujer sigue viva; él reniega de ella cuando Vibidia le informa que ha pedido una audiencia para poder hablar con él y explicar los motivos de su matrimonio ilegítimo.

Narciso se aprovecha de esta situación para poner fin a la vida de la Emperatriz. Mesalina, junto a su madre en los jardines, se pregunta cómo ha podido pasar. Cómo sus planes han acabado de forma tan terrible. Lépida, sabiendo que ya nada puede salvar a su hija, le dice que es tarde para arrepentirse. La Emperatriz sabe que solo hablando con su marido podría evitar la muerte.

Una música terrorífica augura el final de la Emperatriz. Tras una canción de desesperación entonada por unos espíritus, durante la cual Lépida solo puede llorar por su hija, irrumpen en la escena los fantasmas de Silio, Valente, Menéster, las tres Damas Romanas y todos los que han sido asesinados por culpa de Mesalina. Preguntan a la Emperatriz por qué los ha sacrificado de esa manera para sus propios fines.

Narciso, acompañado de un guardia, aparece en los jardines buscando a Mesalina. Lépida susurra que eso solo puede significar que el Emperador no quiere escuchar lo que tiene que decir su hija.

Para tratar de salvarse, la Emperatriz asegura que no ha sido solo obra suya, que no es la única culpable de esa traición. Narciso hace oídos sordos a sus alegaciones y súplicas y la conduce al patíbulo. En el último momento, para mantener su honra, le arrebató la espada al guardia y se suicida con ella.

El Emperador es entonces informado por Narciso de que su mujer Mesalina ha muerto. Lépida ruega al Emperador que permita ocuparse de su cuerpo como corresponde y él, hastiado de las intrigas de su difunta esposa, se lo permite, puesto que no quiere saber nada más de ella.

La última frase de este acto es del Emperador Claudio que dice así:

*Emperour. 'Tis at your free dispose convey her hence,
And now since we are free by faire revenge,
Never shall marriage yoake the minde of Caesar
To trust the hollow faith of woman more,
And if we doe; may Heaven by treason foule*

*Shorten our dayes; the sequell of our raigne,
Shall to the food of Rome suppress blacke vice.
Kingdomes are swallowing gulphes by careles rule,
Iustice makes kings the Gods to immitate,
Vertue in Princes, is the prop of state.*¹⁹ (Pág. 94).

Tras esto el autor incluye un breve epílogo (llamado *The Epilogue*) y que dice así:

*Our Play is done, now what your censures are
If with, or against Arts industria, the care
Tooke by the Author (and our paines to please)
We know not yet, 'till judgment give us ease.
Why should we doubt? This Theater do's appeare
The Musicke Rome of concord; you being here.
Let no harsh jarring sound of discord then,
Echo dislike; claps crowne the Tragicke Pen.*

*FINIS.*²⁰ (Pág. 95).

19 “*Emperador*. Por lo tanto que disponga libremente de lo que tenga que decir,/ y ahora que nos hemos liberador de esa pálida venganza,/ nunca deberíamos permitir que la mente del *César*/ caiga en el jugo del matrimonio/ confiar más en la fe vacía de una mujer,/ y si lo hacemos, puede que el cielo con una infame traición/ haga más cortos nuestros días; continuar nuestro reinado,/ por el bien de Roma se deben reprimir los vicios oscuros./ Los reinos están tragando sin ningún cuidado,/ la justicia convierte a los reyes en los dioses a imitar,/ a la virtud en príncipes, es en lo que se apoya el estado.”

20 “Nuestra obra ha concluido, ahora que vengan sus censuras/ si a favor, o en contra de la industria de las Artes, el cuidado/ que ha puesto el autor (y nuestra intención de agradar)/ aún no sabemos, hasta que nos hagan saber su juicio./ ¿Por qué deberíamos dudar? Este teatro parece/ *The Musicke Rome* de la concordia; estando aquí./ No dejen que el sonido discordante les provoque desavenencia,/ no repitan el desagrado; aplaudan a la corona de la Trágica Pluma.”

PERSONAJES

Antes del prólogo aparecen una relación de los personajes de la obra, tanto los principales como los secundarios, bajo el título de *The Actors Names*. A su lado se incluye el nombre del actor que interpretaba a dicho personaje. A continuación la lista, por orden alfabético:

-*Calistus* minion to the Emperour of his faction (secuaz y fiel seguidor del emperador)

-*Calphurnia* a Curtizan (dama de la corte)

-*Claudius* Emperour (emperador)

-*Evodius* a Souldier (soldado)

-*Lepida* mother to Messallina (madre de Mesalina)

-*Manutius* and *Folio*, Servants to *Lepida* (sirvientes de Lépida)

-*Mela Seneca's* Brother (hermano de Séneca)

-*Menester* an actor and Favorite compel by the Empresse (actor y favorito de la emperatriz)

-*Messallina* Empresse (emperatriz)

-*Montanus* a knight in *Rome* defence vertuously inclined (caballero romano defensor de la virtud)

-*Narcisus* Minnion to the Emperour of his faction (seguidor de la facción del emperador)

-*Pallas* minion to the Emperour of his faction (seguidor de la facción del emperador)

-*Proculus* of the same faction and favorites (de la misma facción y uno de los favoritos)

-*Saufellus* chiefe of Counsell to *Silius* and *Messallina* (principal miembro del consejo de Silio y Mesalina)

-*Silius* chiefe Favourite to the Empresse (cónsul favorito de la emperatriz)

-*Sulpitius* of the same Faction (de la misma facción)

-*Sylana* wife to *Silius* (esposa de Silio)

-Three murdered *Roman* Dames (tres damas romanas asesinadas)

-Three Spirits (tres espíritus)

-*Valens* of the same faction and favorites (de la misma facción y favorito)

-*Vibidia* matron of the Vestalls (matrona)

-*Virgilianus* and *Calphurnianus* Senators of *Messallina* Faction (Senadores de la facción de Mesalina)

PRELIMINARES

Paso a comentar y describir a continuación las distintas secciones incluidas antes del texto.

En primer lugar, me ocuparé de la dedicatoria del autor, titulada *The Epistle. Dedicatory*, el destinatario de la carta es John Cary. He aquí el texto completo de la carta dedicatoria:

To the right honourable and truly noble minded, *John Cary*,
Viscount Rochford.

My Lord, Your right Noble willing minde (though serious occasions could not permit you) to see this *Tragedy Acted*, emboldens me (through the confidence I have in your sweet disposition) to present it unto you, the *Heire* and *Honour* of your *Great* and Noble Family; *Emperatricis libido, periculosissima est*, witnesse *Valeria Messallina*, her Lust and Rule over doating *Majestie*. This testified by *Romes* Historians, (*Tacitus, Suetonus, Pliny, Plutarch* and *Juvenall*) the world (unlesse among the crooked conditions of the *Envious*) may (being honestly opinionated) perceive, that the sole Ayme of my discovery herein, no otherwise tends then to separate *Soules* from the discovered *Evill*, the suppression of *Vice*, and exaltation of *Vertue*, flight from sinne for feare of Iudgement; which seriously considered in a *Noble nature*. The *glorious Strumpet*, sparkling in beautie and destruction can never have power to tempt: This *Play* upon the *Stage*, passed the general applause as well of Honorable Personages as others: And my hope is, the perusall will prove no lesse pleasing to your *Honour*. Two passages are past, the *Stage* and the *Presse*; nothing is absent now but the gentle approbation of your Lordships clemency to confirme the indeavour of him that truly is

En esta carta dedicatoria, de carácter propagandístico, podemos apreciar la confianza que el autor ha depositado en su obra y también en su mecenas John Cary, Vizconde de Rochford. Habla del contexto de la tragedia y de los temas tratados y espera que sea bien recibida por el público.

También se aprecia lo completa que es la descripción. No se limita a explicar lo más básico, habla de los temas, de personajes, de la estructura básica de la obra y de las fuentes que ha usado como referencia; fuentes como por ejemplo los textos de Suetonio, Tácito o Plutarco. Temas tan importantes en la obra como la lujuria de Mesalina o la exaltación de la virtud en contraposición con la censura al vicio son nombrados como parte esencial.

Richards en todo momento apela al buen carácter de su mecenas y pide su aprobación, que se merece dado el enorme esfuerzo y el trabajo que ha supuesto la redacción de la tragedia. Confía en la calidad de su trabajo y en que será del agrado de todos a pesar de las críticas negativas.

POEMAS LAUDATORIOS

Tras la dedicatoria hay seis poemas, escritos por distintos autores de la época, dirigidas al autor de *Messallina*. Uno de ellos está escrito en latín, el de Thomas Combes (pág. 13); los demás aparecen en inglés.

Son de diferente extensión. En todas se aprecian los buenos deseos y los elogios, del autor y de su obra. He aquí el poema que John Robinson le dedica a su amigo, Nathaniel Richards:

21 “Al justo, honorable y de mentalidad verdaderamente noble, John Cary, vizconde de Rochford. Mi Señor, su justo, dispuesto y noble (aunque en contadas ocasiones no le permiten) ver la representación de esta Tragedia, me anima (por la confianza que tengo en su dulce carácter) para presentar ante usted, el Heredero y Honorable de su Gran y Noble Familia; la libido de la Emperatriz es muy peligrosa, es decir Valeria Mesalina, su Lujuria y el Manejo de su Majestad. Contamos con el testimonio de los historiadores romanos, (Tácito, Suetonio, Plinio, Plutarco y Juvenal) el mundo (...) puede (...) comprender, que el único ¡Ay de mí! de mi interior más profundo, si no es propenso a separar las Almas de la descubierta Maldad, lo sorprendente del Vicio, y la exaltación de la Virtud, vuela desde el miedo del juicio; el cuál se considera seriamente de noble naturaleza. La gloriosa meretriz, brillante en belleza y destrucción no puede tener el poder de la tentación. Esta obra y el escenario, rebasando el aplauso general así como el de unas personas honorables y de tantas otras y mi esperanza es que la cuidadosa lectura sea agradable a su Honor. Dos pasajes son del pasado, el escenario y la prensa; nada falta salvo la gentil aprobación de su clemente señoría para confirmar el verdadero esfuerzo de quien es su honorable y servicial, Nathaniel Richards.”

To his true Friend Mr. *Nathaniel Richards*, upon
his Tragedy of *Messallina*.

If it be good to write the *truth* of ill
And *Vertues* excellence, 'tis in thy skill
(Respected Friend) thy nimble *Scenes* discover
Romes lust-burnt Emp'resse and her vertuous *Mother*
So truly to the life; judgement may see,
(Praying this *Piece*) I doe not flatter thee.
Men here may reade Heaven's Art to chastise Lust;
Rich *Vertue* in a *Play*, so cleare; no rust,
Bred by the *squint ey'd critickes* conquering breath
Can e're decafe it; *Messalina's* death
Adds life unto the *Stage*; where though she die
Defam'd; true *justice* crownes this Tragedy.

*Jo. Robinson.*²² (Pág. 14)

PRÓLOGO

El autor también consideró importante para su obra la introducción de un breve prólogo en verso, con el título de *The Prologue*, que incluyó a continuación:

*To write a Tragedy is no such ease
As some may thinke, 'mongst whom ther's a disease
Still of dislike, censuring what ere is write
With ignorance; onely to be thought a wit.
Playes are like several meates, their strange effects*

22 “A su amigo el Señor Nathaniel Richards, a propósito de su *Tragedy of Messallina*. Si es bueno escribir sobre la verdad de la enfermedad/ y la excelencia de las virtudes, esta capacidad tuya/ (estimado amigo) agiliza las escenas para descubrir/ a la Emperatriz Romana consumida por la lujuria y a su virtuosa madre/ tan auténtica en la vida; el jurado puede ver,/ (elogiando esta obra) no te estoy alagando./ Los hombres aquí pueden leer el arte celestial para castigar la lujuria;/ enriquecedora virtud en una obra, muy nítida; sin óxido./ creado por los críticos bizcos que respiran/ victoriosos pueden desfigurarlo; la muerte de Mesalina/ añade vida al escenario; aunque donde ella muere/ se difame; la verdadera justicia corona esta Tragedia.”

*So different prove, some carelessly neglect
 What's to be done? the way to please you all
 Requires an Art, past Magic natural.
 Our best endeavours still with Comick fare
 Have strived to please; now all our cost and care,
 Soares on the wing of labour'd industria;
 To feast your senses with the Tragedy
 Of Roman Messallina, the play is new,
 And by Romes fam'd Historians confirm'd true.
 We hope you'l not distate it, no rus blame,
 Where spots of life are acted to sinnes shame.
 Tell me I pray? Can there be no content?
 To see high towring sinnes just punishment
 And Vertues prayse; insatiate lust to die,
 And chast Dames star'd unto Eternitie,
 Will not this please? If any answer no,
 I, let that soule and all the world to know,
 Your loves the marke we ayme at, all our might,
 Shooes at your love, labours to hit that White.²³ (Pág. 18)*

Al contrario que en la dedicatoria, el mensaje ofrecido en el prólogo está más ligado a defender a los autores de tragedias. Hay que tener en cuenta que en el siglo XVII ser escritor no era un oficio respetado y de ninguna manera se podía considerar digno de orgullo.

El autor defiende, sin embargo, su obra y su oficio. Con buen talante, asegura que no se arrepentirán de dedicarle un poco de tiempo a su obra. Habla sobre castigar a

23 Escribir una tragedia no es tan fácil,/ algunos pueden pensar que, hay como una enfermedad/ que todavía provoca aversión, censurando a los que escriben/ con ignorancia; solo para que los crean ingeniosos./ Las obras de teatro son como sustancias, sus efectos son extraños,/ son difíciles de probar, algunos abandonados con descuido./ ¿Qué hay que hacer? La manera de complacerlos a todos/ requiere de arte, más allá de la magia natural./ Nuestros mayores esfuerzos están relacionados con la comedia,/ han luchado para agradar; ahora todo lo que nos importa viaja/ disparado en alas de una difícil industria;/ para deleitar sus sentidos con la tragedia/ romana de Mesalina, la obra es nueva,/ y los historiadores romanos lo confirman./ Esperamos que no os desagrade, que no nos culpen,/ es en la vida donde se toman las decisiones que avergüenzan a los pecadores./ Decidme, ¿debo rezar? ¿Podría no estar satisfecho?/ Viendo cómo son arrastrados los pecadores hacia su castigo/ y a los virtuosos alabados; lujuria insaciable hasta la muerte,/ y castas damas mirando fijamente a la eternidad,/ ¿no os complacerá eso? Si alguien responde que no,/ yo, dejo que el alma y el mundo entero sepa,/ el amor por lo que hemos hecho, con todas nuestras fuerzas,/ espanta todo el amor, trabaja para golpear esa blancura.

los pecadores y salvar a los virtuosos, un pensamiento característico de la época. Es un tema que no dejaba a nadie indiferente y la idea de que puede haber personas a las que no les guste ver a los virtuosos alabados y a los pecadores castigados resulta difícil de creer.

En el prólogo Richards dice también que escribir una comedia no es tarea fácil, requiere mucho esfuerzo y dedicación. Complacer a una audiencia tan diferente como lo era en el siglo XVII añadía dificultad. Además hay que tener en cuenta la competencia que ejercían otros dramaturgos (famosos y no tan famosos), que también buscaban la aprobación del público, su respeto y el apoyo de los benefactores sin los cuales no era posible llevar a cabo una representación.

ASPECTOS TEATRALES DE LA OBRA

La duración de la obra *Messallina* es de aproximadamente ocho días. Sin embargo, esto no sería así durante la representación, en la que los actores manipularían el tiempo para representar la obra; Hacer dormir a los personajes o cambiar el escenario sería una buena manera de crear esa ilusión del paso del tiempo. Veamos un ejemplo:

(...) Rather then want this my implor'd desire,
And be consum'd in thunder, smoake, and fire;
Let petty Queenes dull appetite dread feare;
I'le be my selfe sole pleasures Queene in all.
Ha, what's this? Cease and drousie heavinesse
Enchants my tender eyes to close their lights.²⁴

*Dormir*²⁵. (Pág. 37)

Este es el final de la escena en el acto dos y no solo el personaje que habla hace referencia a dormir, *eyes to close their lights* (ojos a que apaguen su luz), sino que además en la obra se indica que deben dormir. En esta obra concretamente aparecen

24 “Entonces prefiero que se oiga mi súplica,/ y ser consumida por truenos, humo y llamas;/ deja a esta insignificante reina a merced del terror y el anhelo,/ me quedaré sola, una reina sola con sus placeres./ Ah, ¿qué es eso? Que paren esa música, una extraña, repentina y soporífera melancolía/ cautiva mis delicados ojos a que apaguen su luz”.

25 Una de las muchas anotaciones que el autor utilizaba para indicar a los actores las acciones que debían realizar durante las representaciones.

muchas indicaciones para marcar a los actores las acciones importantes para la trama y, en general, para ayudar a que los personajes se parecieran lo máximo posible a la idea que creó el autor. Durante la representación se utilizaba el momento de dormir de los personajes para indicar un cambio de tiempo o de escena.

Era habitual escribir en verso, aunque a menudo se intercalaba con la prosa. Podemos ver un ejemplo en *Messallina*:

(...) for paines in song and dances laught to scorne

Poore simple sots, their payment was the horne.

Proculus. O nimble Satyricall vaine.

Menester. That's slow enough and dull at this time.²⁶ (Pág. 71)

(...) One that knowes how to mix with perilous Art,

The deadly poyson with the amorous dart,

Drunk with conceite, that greatnesse beares the sway,

Safely to act what villany it may.²⁷ (Pág. 73)

Es fácil ver que el autor usa, dependiendo del personaje, el verso o la prosa. De esta manera crea una distinción entre los personajes. Veamos a continuación un ejemplo:

(...) *Valens.* Come Sir, wee'l enter you.

Silius. Most certaine

Into the divels vaulting schoole; where lust

In triumph rides or'e shame and innocence,

Am I not in Hell.

Proculus. O silly *Silius.*

Cannot a sweet shap't gallant like my selfe,

Enter the house where *Venus* vestalls live

But it must needs be Hell, ha, ha, ha.²⁸ (Pág. 25)

26 “El dolor del canto y los bailes se ríen de los necios,/ pobres y simplones borrachos, su pago fueron los cuernos./ *Proculo.* Oh, ágil vena satírica./ *Menester.* Ya es bastante lento y aburrido por ahora”.

27 “(...) uno que sabe mezclarse con el peligroso arte,/ el mortal veneno con el amoroso dardo,/ borracho de arrogancia, ésta grandeza soporta el oscilar,/ seguro para actuar como lo haría un villano”.

Se incorporaba música, danza y espectáculo. En *Messallina* hay ejemplos de música, como por ejemplo el siguiente, en el que se anota al empezar la expresión *Horrid Musicke*²⁹:

(...)

Shall – ha, what horrid sound is this,
What dreadfull sight thus quakes me.

Lepida. O ‘Tis a gailty conscience.

*Two Spirits dreadfully enter and (to the Treble
Violin and Lute) sing a song of despaire,
during which Lepida sito weeping.*³⁰ (Pág. 91)

Sin embargo, durante la representación de esta obra se excluiría la canción, puesto que no había nadie que fuera capaz de cantar; lo podemos ver en las anotaciones que dejó el propio autor en el manuscrito: (...) *After this song (which was left out of the Play in regard there was none could sing in Parts).*³¹ (Pág. 92)

También se mostraban violencia, batallas y sangre. Era importante incluir escenas de acción durante la representación, para mantener al público entretenido y aliviar así la carga sentimental de las escenas de amor. En *Messallina* aparece, por ejemplo, esta escena:

(...) Torments me more than twentie thousand deaths
But how so e’re it must not be deni’d,
Fall then my earthly substance; thus low humbl’d
Let my declining height submit my head
To take an everlasting leave of life.

She mounts the Scaffold, submits

28 “*Vaentel*. Vamos señor. Entre./ *Silio*. Más innegable/ en la diabólica escuela de saltar el potro; donde la lujuria/ cabalga triunfal sobre la vergüenza y la inocencia,/ no estoy en el infierno./ *Pro*. O estúpido *Silio*./ No puede un dulce y valiente como yo,/ entrar en la casa en la que vive la virginal *Venus*./ pero esto tiene que ser el infierno, ja, ja, ja”.

29 “*Música desagradable*”.

30 “Debería... - ah, qué sonido tan horrible es ese,/ cuán desagradable espectáculo el que me hace estremecer./ *Lépida*. Oh, es la culpabilidad de la conciencia./ *Dos espíritus atroces entran y (con el triple violín y el laúd) cantan una canción de desesperación, durante la cual Lépida llora sentada*”.

31 “*Después de la canción (que se dejó fuera de la representación al considerar que no había nadie que pudiera cantar durante esa parte)*”.

*her head to the blocke, and suddenly rising up leaps downe, Snatcheth Evodius Sword and Woundes her selfe.*³²(Pág. 93)

No hay que olvidar que en una tragedia era habitual que murieran personajes (tanto principales como secundarios) y en esta escena, casi al final de la obra, aparece la muerte de Mesalina.

Aunque durante la descripción de la escena no se describe la sangre en exceso, a la hora de hacer esta u otras escenas de temática similar, es de suponer que sería mucho más dramática.

Para finalizar, hay que señalar que las obras de teatro que se representaban trataban los temas de la actualidad de manera velada, puesto que era una de las pocas formas que poseía el pueblo de mostrar su descontento en lo que respecta a las decisiones que tomaba la realeza (sobre todo si perjudicaban a los más desfavorecidos, que eran de los que más acudían y disfrutaban el teatro).

En el caso de *Messallina*, el autor parece criticar a su sociedad en referencias veladas a algún suceso o personaje de la época. La protagonista de la historia, una mujer viciosa y ambiciosa, está inspirada en la auténtica emperatriz romana; ella usaba su belleza para encandilar y utilizar a todo aquél que pudiera resultarle útil para sus planes. Provocado, tal vez, por la época en la que el autor vivió (conflictiva y de cambios), se tratan en *Messallina* temas relacionados con los reyes de su época, los problemas de sucesión, la posible guerra civil o el ambiente de inquietud y preocupación que mostraba el pueblo inglés, como ya he señalado en el apartado dedicado al contexto histórico de la tragedia.

32 “Me atormenta más que veinte mil muertes/ pero cómo podría no negarse,/ se desploma mi esencia terrenal; de este modo lenta humildad,/ permíteme dejar caer mi cabeza desde lo alto/ y abandonar perpetuamente la vida. *Sube al patíbulo, deja caer/ la cabeza en el bloque y, de repente,/ se levanta de un salto, arrebatada la espada a Evodio/ y se hiere a sí misma*”.

TEMAS PRINCIPALES

LA LIBIDO DE LA EMPERATRIZ Y EL PODER DESPÓTICO

La tragedia se ambienta en la Roma clásica. Este tipo de ambientaciones históricas fue un recurso muy utilizado en la época de Richards, por autores de tanto renombre como Shakespeare y Ben Jonson. En este contexto y temática de la obra, destacamos el poder despótico que ejercía Mesalina y su abrumadora capacidad para manipular a su marido el emperador. Nathaniel Richards utilizó como referencia para crear a sus personajes obras de historiadores romanos como Tácito, Suetonio o Plutarco.

Se pueden reconocer algunos rasgos del Claudio recogido en *Vida de los doce Césares* de Suetonio, libro publicado por primera vez alrededor del año 121 de nuestra era. En este libro Suetonio le dedicó una biografía, en la que recogió su vida antes y durante su mandato.

Es posible que Richards leyera la traducción inglesa que hizo Philemon Holland de la obra clásica de Suetonio, titulada *The History of twelve Caesars. Translated into English by Philemon Holland*, que se publicó en el año 1606. Esta traducción fue muy popular en la época, alcanzando gran fama e importancia. Philemon Holland fue un traductor inglés del siglo XVII. Su trabajo consistió en traducir textos en latín y griego clásico al inglés. Entre sus traducciones más famosas se encuentran las obras de Plutarco o Livio.

Claudio es descrito en la obra de Suetonio como un hombre “*gobernado por sus libertos y esposas, antes vivió como esclavo que como emperador.*”³³ También habla de Mesalina y sus intrigas y del terror que sentía él por las conjuraciones de todos a su alrededor. El *Claudio* que creó Richards está basado en parte en las características de Suetonio o Tácito. El siguiente fragmento, sacado del libro que he usado para este trabajo, dice así:

Richards accepts and emphasises the conception common to Tacitus, Suetonius and Juvenal, that Claudius was utterly infatuated about Messalina, and thus duped by her; but though in

33 *Vida de los césares.*

the play he remains feble, all his vicious attributes are removed.³⁴

Usando como referencia la obra titulada *La imagen de “la mala” emperatriz en el Alto Imperio: Mesalina, meretrix Augusta* de la autora Según Hidalgo de la Vega (2007), la emperatriz Mesalina fue un personaje del que se escribió mucho tanto en su época como en años posteriores y una de las cosas de las que más se habló fue de su conducta sexual. Gracias a los testimonios que han llegado hasta nuestros días, sabemos que Mesalina fue una mujer muy promiscua, cometiendo adulterio y prostituyéndose.

La primera vez que se hizo referencia a Mesalina fue en la obra de Plinio el viejo³⁵, *Historia Natural*. Publicada después del año 77, sólo habla de ella en un capítulo y resalta dos cosas de ella: su excesiva libido en la famosa anécdota de la maratón sexual de 24 horas y, además, su comportamiento como prostituta. Este testimonio fue uno de los más importantes a la hora de perpetuar la imagen de ninfómana que ha trascendido de Mesalina.

Juvenal³⁶ fue otro autor que también escribió sobre ella. La vida de Mesalina ha sido fuente de inspiración para muchos escritores. En el caso de Juvenal, utilizó su reputación de manera negativa. Este autor nos ha transmitido uno de los testimonios de Mesalina más conocidos. En la *Sátira VI* describe, incluyendo hasta el más mínimo detalle obsceno, el camino de Mesalina hacia el burdel y los hechos que siguieron durante esa noche. La describe como una prostituta profesional, una descripción que no ha quedado obsoleta a pesar de todos los años que han pasado gracias a datos como el nombre que se puso (Loba), el detalle de usar una peluca o pintarse los pezones.

Se podría considerar que Juvenal enfrenta, por un lado, la imagen imperial y maternal de la emperatriz y, por otro, en lo peor que se puede convertir una mujer: en prostituta. Además una como ella, viciosa e insaciable. Juvenal además pone en duda su buena reputación como esposa, puesto que prefiere pasar las noches en el cuarto de un burdel que en las lujosas estancias del palacio.

Tácito, un historiador posterior, apenas hizo uso de los testimonios de estos dos autores. En sus *Anales* solo aparece un capítulo dedicado a Claudio. El libro XI solo

34 “Richards acepta y hace hincapié en la concepción común de Tácito, Suetonio y Juvenal, que Claudio estaba completamente enamorado de Mesalina, y por lo tanto fue engañado por ella; pero aunque en la obra sigue siendo débil, se eliminan sus características más violentas.” (2012: 45)

35 Sigo a Manchón Gómez (2009).

36 Sigo a Manchón Gómez (2009).

abarca los dos últimos años de vida de la emperatriz (47 y 48 d.C.). Suetonio, escritor de la misma época, también evita mencionar los detalles morbosos de la vida de la emperatriz. Esto resulta extraño porque el autor muestra en su biografía de Claudio que estaba muy bien informado sobre la vida personal y política del emperador y su familia. Tácito y Suetonio siempre se muestran muy comedidos a la hora de hablar de Mesalina y sus andanzas sexuales.

El emperador Claudio, según testimonios como el de Suetonio, estaba ciego de amor por su esposa y esto hacía que fuera muy fácil para Mesalina cometer adulterio. De hecho, Claudio no solo no se enteraba de lo que hacía su mujer, sino que a veces contribuía, sin saberlo, a las infidelidades de su esposa.

Es muy significativa la historia del adulterio de Mesalina con Menéster, actor del teatro muy de moda en la época (y que aparece también en la obra de la que estamos hablando en este trabajo). Mesalina estaba perdidamente enamorada del actor y, al ver que éste no quería acostarse con ella, recurrió a su marido para que ordenara a Menéster obedecerla fueran cuales fuesen sus peticiones. El actor, pensando que el propio emperador consentía aquella relación adúltera, terminó por acostarse con ella. El emperador por supuesto no sabía de las intenciones detrás de la petición de su mujer.

Mesalina utilizó esta artimaña con muchos otros hombres, creando la falsa idea de que era el emperador el que quería que su mujer fuese infiel. Una de las cosas más insólitas fue que el emperador permitiese a su mujer casarse con otro hombre (el propio Claudio firmó los papeles) como muestra Suetonio en su obra:

Pero lo que más cuesta creer es que le hicieron firmar el contrato de matrimonio de Mesalina y Silio, su amante, haciéndole creer que era una farsa, para echar sobre otro un peligro con el cual le amenazaban ciertos prodigios.
(Suetonio 2010: 120)

El motivo de que el emperador permitiese esto, estando aún casado con Mesalina, fueron los rumores que la propia Mesalina hizo circular, en los que vaticinaban que la vida de Claudio corría peligro por el mero hecho de estar casado con ella. Suetonio muestra en su obra a Claudio como un hombre temeroso y desconfiado, que llegó incluso a huir:

Su amor a Mesalina, por ardiente que fuese, no cedió tanto al resentimiento de sus ultrajes como al temor de sus maquinaciones, pues le atribuía el designio de hacer pasar el Imperio al adúltero Silio. Fue por este tiempo cuando, dominado por un terror vergonzoso, huyó al campamento de los pretorianos preguntando a cuantos encontraba en su camino si era todavía emperador. (Suetonio 2010: 121)

Como aparece en la obra de Richards, la boda de Mesalina con su amante fue su último adulterio antes de morir. A pesar de que fue el propio Claudio el que mandó matar a su esposa, se atestiguó que el emperador era tan despistado que preguntó por su mujer tras haber ordenado su ejecución.

Poco tiempo después de la ejecución de Mesalina, preguntó, al sentarse a la mesa, por qué no venía la emperatriz. Ordenaba a menudo convidar a comer o a jugar a los dados con él a ciudadanos que había mandado matar el día anterior, y cansado de esperar, enviaba mensajeros a reprenderlos por su tardanza. (Suetonio 2010: 122)

Mesalina se podría considerar como la protagonista indiscutible de esta obra de teatro y el retrato que nos ofrece Richards de la Emperatriz es el de una persona caprichosa, acostumbrada a conseguir lo que se le antojaba y en el momento que lo deseaba. Su madre, Lépidia, dice esto de su hija en su primera aparición en la obra de Richards:

*Lep. (...) This was not wont to be, tis wondrous strange
I feare (...) my daughter, my
Most ambitious, irreverent daughter,
Dead to good counsell, now in great Casars
Absence, most apt for ill; takes her full flight³⁷ (Pág. 33)*

³⁷ “Esto no solía ser así, por este asombroso desconocido/ temo que mi hija, mi/ muy ambiciosa, irreverente hija,/ muerta a los buenos consejos, ahora que el gran César/ está ausente, que es el más apto para el mal.”

Lépida aconseja a su hija a lo largo de la obra para que no sea tan ambiciosa y evitar así acabar poniéndose en contra a su marido. Mesalina, aunque oye a su madre, no la escucha en absoluto y da de lado los consejos que ésta le da.

*Lep. (...) I come not bent with wrath, but to implore
On bended knees, with penitentiall teares,
T'appease the Gods for thy full Sea of sinne,
Such is a mother's love, and such is mine;
Prove thou my like, thy soule shall never fall
Into those damned sinnes it nourisheth;*³⁸ (Pág. 44)

La madre de la Emperatriz está muy preocupada por su hija y el futuro que le espera, pero Mesalina responde a esta petición con una respuesta que deja claro el poco interés que tiene en aceptar los consejos de su madre. Y solo al final de la obra, cuando la Emperatriz está entre la espada y la pared, acude a su madre en busca de consejo y consuelo.

*Mes. (...) Pray give some better solace, what returne
Makes Romes grave Matron your friend Vibidia,
Can she with all her holinesse of life,
Procure our pardon; is that possible.
Lep. Onely a day of hearing that's all, which
You must arme your selfe for 'gainst to morrow.*³⁹ (Pág. 91)

Este fragmento forma parte de la última conversación de Mesalina con su madre antes del final de la obra. Lépida sabe que el final de su hija está cerca y le pide que se prepare. Lépida parece, a veces, ser capaz de ver cómo acabará la vida de su hija por culpa de las decisiones que ha tomado.

Mesalina al final parece que cambia de parecer pero en mi opinión lo hace al ver que tiene en contra a su marido. Suplica poder hablar con él y le niegan esta petición

38 “Lépida: Vengo no llena de ira, sino para implorar/ sino arrodillada, con lágrimas de mortificación,/ como de inmensa es la calma de los Dioses en el seno del mar,/ así es el amor de una madre, y así es el mío;/ prueba que tanto tú, como tu al jamás caerá/ en esos malditos pecados.”

39 “Mesalina: Orar le da a algunos mejor consuelo, el que regresa/ a Roma manda a la tumba a tu amiga matrona Vibidia,/ puede ella con toda su santidad,/ obtener nuestro perdón; eso es posible./ Lépida: solo un día de audiencias es todo, para el cual/ debes estar preparada para la lucha de mañana.”

para que no pueda seguir manipulando al Emperador. Richards mantiene en todo momento la imagen de Mesalina y no cambia en ningún momento. Incluso al final, durante su ejecución, se siente aterrada por la muerte pero no tanto por todo el mal que había provocado.

LA EXALTACIÓN DE LA VIRTUD Y LA CENSURA DEL VICIO

La virtud es un tema que el autor defiende en su obra. Es además uno de los temas principales y está presente a lo largo de todo el texto.

Nada más empezar, en la portada de la obra original, se pueden ver abajo dos animales: una cabra a la izquierda y una oveja a la derecha.

Según David Nutt, el editor de la obra que se ha usado para este trabajo, *Nathaniel Richardas The Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse* (2012: 97), la cabra es un símbolo que se suele relacionar con el capricho, el antojo y en esta obra simboliza a Mesalina y su forma de ser, su lujuria. Además la cabra también se asocia con el demonio y por consiguiente con el infierno.

La oveja (o el cordero) es un símbolo de pureza e inocencia, y en este caso estaría relacionado con el personaje de Silio, que es engañado por la emperatriz.

Los personajes de Silio y Menéster, por ejemplo, están llenos de virtud y esto se enfatiza mucho. Igual que con Mesalina, enfatizada también su maldad. Los actos de la emperatriz ayudan a aumentar la diferencia entre los personajes buenos y los malos. Que Mesalina mande matar a Silana habría oscurecido al personaje de Silio y a su vez al de Mesalina. Al principio Silio se resiste y perdona la vida a su mujer, al final cede ante la insistencia de la emperatriz. Y la razón no son sus amenazas, sino el amor loco que siente Silio por Mesalina. Silio es un personaje lleno de virtud que se debate entre el bien y el mal, se encuentra atrapado entre la belleza de la virtud y la pasión que provoca Mesalina. Para salvarse, al final Silio rechaza dejarse llevar y acepta la virtud, alabando a su esposa, alegrándose de su elección y sintiéndose afortunado de la constancia de Silana:

Silius: I doe love
Those vertues in another, though I want
The like performance; nor shall muy high ayme,
Rais'd on advancements top doe me more good,

Then th'injoyning free from the act of blood.⁴⁰ (Pág. 50).

Continuando con el personaje de Silio, en los *Anales* de Tácito se le muestra de manera favorable. Tácito, otro de las fuentes básicas de la Roma antigua para conocer a Mesalina, muestra en su obra a un Silio diferente, preparado para estar con Mesalina y acceder a sus peticiones. Le atribuye además la idea de casarse, haciendo que se convirtiera en una persona con un carácter más parecido al de Mesalina.

Richards utiliza una mezcla de las distintas imágenes que crearon los autores romanos de Silio, cambiando algunas cosas para mostrarlo lleno de virtud antes de que Mesalina se fijara en él. Esto hace que aparezca como una víctima ante los espectadores.

*Sil. (...) Th'ignoble mind of vice, licentious will,
Such no way are alide to noblenesse.
Times hellbred, base, ignoble noble blood,
Runnes through his veines, thats only great not good.
Farre better live a private life with thee,
Thou sweete companion to Well-minded man.*⁴¹(Pág. 19).

*Sil. O were I sure that sworne you'd keepe, & not
Infringe your vowes (though noble wisdom bids,
3io To shunne the glorious strumpets licorish snares,)
You soone should finde me sudaine dare to stand,
The baites of whoorish fortitude unmoov'd.*⁴² (Pág. 21)

En este último fragmento, Silio, que es noble y leal, da por supuesto que los demás lo son también, confiando ciegamente en que su interlocutor mantiene los votos que juró.

40 "Silio: Me encantan / esas virtudes en los demás, aunque quisiera/ comportarme igual; no podrá ser mi mayor virtud,/ pero alcanzar lo más alto me hace mejor,/ así disfrutaré sin reservas del acto de la sangre."

41 "Silio: (...) La innoble mente del vicio, deseo promiscuo,/ no hay forma de eliminar la nobleza./ Las ocasiones que crea el infierno, basado, en la honorable sangre innoble,/ que corre por sus venas, no le hace ningún bien./ Vale la pena el coste de una vida contigo,/ la dulce compañía de un hombre de principios."

42 "Silio: O estoy seguro de que mantiene su juramento, y no/ infringe sus votos (aunque las ofertas son nobles y sensatas,/ y evita las trampas de las gloriosas meretrices,)/ deberían encontrar pronto a alguien que se atreva a desafiar,/ con una fortaleza impasible los cebos de las prostitutas."

Usando como referencia al *Tito Andrónico* de Shakespeare, para los autores isabelinos la vida trágica de muchas figuras romanas podían ser buenos ejemplos:

Para los isabelinos el destino trágico de los hombres ilustres servía de advertencia y el barniz de antigüedad de una “tragedia romana” era ideal para demostrar la ingenuidad de la virtud y los “caprichos” de la intransigencia.⁴³

El tema de la virtud y el vicio es recurrente en el teatro jacobino y también aparece en el *Julio César* de Shakespeare. Aunque en esta obra, Shakespeare juzga a César muy severamente, realzando solo sus defectos y sin prestar atención a sus virtudes⁴⁴. Él usó como referencia la historia de Plutarco y para este autor, Julio César era sobre todo un ser ambicioso, un tirano.

43 Shakespeare, *Tito Andrónico*, página 9.

44 Shakespeare, *Julio César*, Biblioteca Digital Artelope, http://artelope.uv.es/biblioteca/textosEMOTHE/EMOTHE0241_JulioCesar.php

CONCLUSIONES

Nathaniel Richards llegó al teatro en la misma época que Shakespeare o Ben Jonson, dos de las figuras más importantes del teatro en Inglaterra. También ese fue el momento en el que las obras de temática grecolatina gozaban de gran éxito entre los espectadores. Richards aprovechó esto para escribir su tragedia. Surge la siguiente pregunta: si *The Tragedy of Messallina* siguió el mismo camino que otras obras aclamadas hoy en día, ¿por qué Nathaniel no ha conseguido la misma fama que autores como Shakespeare o Ben Jonson? No cabe duda de que la tragedia de Richards recrea perfectamente el espíritu de las obras teatrales del periodo jacobino y usando la figura de Mesalina, crea una historia que también es digna de admirar. Sin embargo, la popularidad de este hombre como dramaturgo fue efímera y esto se debió a que en su época tuvo que competir con autores de la talla de Shakespeare o Ben Jonson, dramaturgos que ya fueron elogiados por los críticos de la época y cuyas obras han sido imitadas desde su publicación. Se podría decir que las obras de Shakespeare tienen una profundidad a la que no llega Richards. En mi opinión, este tema es muy interesante y se podría utilizar para futuros trabajos.

Por otro lado, la obra de Richards está llena de detalles y de temas a los que se les podría haber prestado más atención. La manera en la que presenta a Mesalina, marcada en la historia por su conducta libertina y el abuso constante que ejercía gracias a su posición social. Podría utilizarse en una metáfora del abuso de poder que se sufría en su propia época. Nuestro dramaturgo vivió en una época en la que era muy difícil sobrevivir si pertenecías a las clases más bajas de la sociedad y a menudo había que soportar los abusos de poder por parte de la autoridad. Puede que por esta razón en la obra de Richards la emperatriz quisiera acabar con su marido el emperador a pesar que de siempre lo tuvo en sus manos. El hambre de poder puede ser insaciable y, al igual que les pasó a reyes de la época como Jacobo I o su sucesor Carlos I que lucharon hasta disolver las cortes durante el reinado del segundo, a Mesalina no le bastaba solo con utilizar a su marido e influir en sus decisiones; quería a alguien en el poder a quien manipular completamente y que no tuviera en cuenta a nadie más como en el caso del consejero del emperador, Calisto, quien siempre trataba de anular la influencia de la emperatriz.

En la época de Richards la religión era un pilar fundamental en la sociedad y esto se ve claramente en la tragedia. El dramaturgo vivió una época en la que no solo había conflictos sociales, sino también religiosos. El obispo de Laud asesoró al rey

Carlos I durante su régimen en los temas religiosos, cuyas acciones reforzaron la hostilidad contra los puritanos. Quizás por esto la virtud es tan importante en esta tragedia. La imagen que ha llegado hasta nuestros días de la emperatriz Mesalina es la de una mujer pecadora, libidinosa y prostituta. En *The Tragedy of Messallina*, Mesalina no solo es promiscua y engaña a su marido sin pudor, sino que corrompe a los buenos hombres que caen en sus brazos seducidos por su belleza. Silio, uno de los personajes principales de esta obra, empieza siendo un hombre bueno, culto, que adora a su mujer y sin maldad. Mesalina lo corrompe hasta condenarlo a muerte por sus intrigas y entre otras cosas le pide que mate a su propia esposa. Al final de la obra, la virtud es recompensada y el vicio castigado.

El propósito de este trabajo ha sido dar a conocer a un dramaturgo que quedó eclipsado por los más grandes dramaturgos de la época (Shakespeare o Jonson entre otros) pero que no por ello carece de interés. Su tragedia responde a los gustos de la época. Permite conocer cómo los acontecimientos de unas décadas pueden marcar a una persona e influenciar en su trabajo. No es casualidad que Mesalina fuera una tirana, una mujer incapaz de preocuparse de nadie más que no fuera ella misma y sin otro objetivo en la vida que satisfacer sus propios deseos. En una época en la que la censura estaba a la orden del día, camuflar con metáforas y símiles lo que se estaba viviendo da mucha calidad a una obra porque no era fácil “engañar” y a la vez entretener tanto al pueblo como a los señores.

También quiero resaltar como conclusión final se debe tener en cuenta que esta obra no ha sido traducida al español, por lo que todas las traducciones que se incluyen en este trabajo son propias. Esto ha añadido dificultad, puesto que la tragedia no está escrita en inglés actual, sino en el de la época jacobina, mucho más difícil y diferente del contemporáneo. Con ello he querido facilitar la comprensión de los textos y ayudar a entender las citas y referencias de la obra.

BIBLIOGRAFÍA

CARTER, Ronald y MCRAE, John. *The Penguin Guide to Literature in English*. Essex: Penguin English Guide, 2001.

CARTER, Ronald. & MCRAE, John. *The Routledge History of Literature in English. Britain and Ireland*. Londres, 1997.

CHARLES, Whibley. *Suetonius History of Twelve Caesars. Translated into English by Philemon Holland, Anno 1606*. California: BiblioLife, 2010.

GAUNT, Peter. *The English Civil Wars 1642-1651*. Great Britain: Osprey Publishing, 2003.

HIDALGO DE LA VEGA, María José. *La imagen de “la mala” emperatriz en el Alto Imperio: Mesalina, meretrix Augusta*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

MANCHÓN GÓMEZ, Raúl. “Mesalina” en *En Grecia y Roma, III: Mujeres Reales y Ficticias*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2009.

RICHARDAS, Nathaniel. *Richards, Nathaniel, approximately 1600-1652. Literature Online biography*, 2015. < <http://goo.gl/V2to7r> >

RICHARDS, Nathaniel, Adaptación de DE LARA, Isidore. *Messalina: lyric tragedy in four acts and five tableaux*. London: Book on demand, 1900.

RICHARDS, Nathaniel. *The Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*. Editado por David Nutt. London: Forgotten Books, 2012. [1910]

RICHARDS, Nathaniel. *Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*. University of Toronto library, 2012. < <https://goo.gl/zyk7GL> >

RICHARDS, Nathaniel, versión de SYDNEY LOGAN, Algernon. *Messalina: A Tragedy in Five Acts*. Ulan Press, 2012. [1890]

SEBECK, Barbara., DENG, Stephen. *Global traffic: discourses and practices of trade in English literature and culture from 1550 to 1700*. London: Palgrave Macmilan, 2008.

SHAKESPEARE, William. *Julio César*. Biblioteca Digital Artelope, 2013.
< <http://goo.gl/OI0ess> >

SHAKESPEARE. *Tito Andrónico*. Trad. por Alejandro Salas. Bogotá: Editorial Norma, 2001.

SHAKESPEARE. *Titus Andronicus*. New York: Oxford University Press, 2008.

SKEMP, A. R. *Nathaniel Richards's Tragedy of Messallina, The Roman Emperesse*. London: Ulan Press, 2012.

SUETONIO. *Vida de los césares*. Trad. por David Castro de Castro. Madrid: Alianza Editorial, 2010.