

# LA *PUDICITIA* Y EL DESEO SEXUAL EN LA REPRESENTACIÓN DE OCTAVIA Y POPEA. PARADIGMAS HISTÓRICO-MITOLÓGICOS DE LA FEMINEIDAD EN LOS *ANNALES* DE TÁCITO Y LA *OCTAVIA* DE PSEUDO-SÉNECA

Thomas Acevedo Algarbe 

Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (Argentina)

[thomacev2002@gmail.com](mailto:thomacev2002@gmail.com)

## RESUMEN

El presente trabajo se propone analizar de manera comparativa la caracterización contrapuesta de los personajes de Octavia y Popea en *Annales* de Tácito y *Octavia* de pseudo-Séneca a partir de la noción de *pudicitia*, en función de sus comportamientos y protocolos sexuales asociados. Se plantea que el desenvolvimiento de estos dos modelos de femineidad obedece a posiciones diferentes respecto de la violencia imperial: la aceptación del destino trágico y la adaptación a las circunstancias. Esto se observa especialmente a partir del análisis intertextual de los *exempla* histórico-mitológicos empleados y los puntos de contacto y divergencia que se pueden establecer entre el género historiográfico y la tragedia romana.

PALABRAS CLAVE: género, decadencia imperial, femineidad, mito, moral.

*PUDICITIA* AND SEXUAL DESIRE IN THE REPRESENTATION OF OCTAVIA AND POPPAEA:  
HISTORICAL-MYTHOLOGICAL PARADIGMS OF FEMININITY IN TACITUS' *ANNALES*  
AND THE *OCTAVIA* OF PSEUDO-SENECA

## ABSTRACT

This paper aims to comparatively analyze the contrasting depictions of the figures of Octavia and Poppaea in Tacitus' *Annales* and the pseudo-Senecan *Octavia*, based on the notion of *pudicitia*, in relation to its associated behaviors and sexual protocols. It argues that the development of these two models of femininity responds to differing positions regarding imperial violence: the acceptance of tragic destiny and the adaptation to circumstances. This is particularly evident through the intertextual analysis of the historical-mythological *exempla* employed and the points of contact and divergence that can be established between the historiographical genre and Roman tragedy.

KEYWORDS: gender, imperial decadence, femininity, myth, morality.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.fortunat.2025.42.01>

FORTVNATAE, N° 42; 2025 (2), pp. 9-33; ISSN: e-2530-8343

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional \(CC BY-NC-ND 4.0\)](#)



saeculo premimur graui,  
quo scelera regnant, saeuit impietas furens,  
turpi libido Venere dominatur potens.

Somos oprimidos por un funesto siglo  
en el que reina el crimen, se enfurece la desenfrenada impiedad,  
domina la poderosa pasión de una vergonzosa sensualidad.  
(*Octavia* 430-432).

## INTRODUCCIÓN

El núcleo de la caracterización contrapuesta de los personajes de Octavia y Popea tanto en los *Annales* de Tácito como en la tragedia *Octavia* de pseudo-Séneca<sup>1</sup> es la *pudicitia*. Esta *virtus*, presente ya en los orígenes del mundo romano y ampliamente trabajada por la crítica (cf. Flores, 2023; Girod, 2013; Joseph, 2018; Langlands, 2006; Mueller, 1998), resulta imprescindible en lo que concierne a la legislación y normativización de los comportamientos femeninos considerados apropiados para los cánones sociales, culturales e incluso religiosos. Es así que, dependiendo del cumplimiento o no de estos parámetros, se producirá un juicio social que pondrá en peligro la posición de la mujer dentro de la estructura social. De este modo, la observancia de la *virtus* suscita la puesta en juego de estrategias que permitan asegurar la supervivencia.

Ahora bien, la historia que es transmitida a partir de autores como Tácito y el autor de la *Octavia* en torno al régimen de Nerón está plagada de personajes femeninos cuyo estatus social, motivaciones y comportamientos varían radicalmente entre sí. Sin embargo, el análisis comparativo de los personajes de Octavia y Popea resulta particularmente productivo y problemático. En primer lugar, por su aparente oposición total en términos morales: Octavia representa una feminidad modélica, propia de su posición política y social, ceñida a los parámetros y estándares que aseguran su honor, mientras que Popea cultiva la apariencia de la *pudicitia* y la emplea para alcanzar sus objetivos. Por lo tanto, en el marco de la decadencia de la Roma imperial señalada por ambos autores, el asesinato de Octavia y su reemplazo por Popea se convierte en un índice del cambio de época marcado por el abandono de la *virtus* romana. En segundo lugar, por la caracterización que de ellas se hace en los sucesos de ambas obras: la narración de Tácito sobre los eventos que llevan al asesinato de Octavia la colocan en una posición de víctima, mientras que Popea resulta ser propiciadora y cómplice del crimen, de una manera muy cercana a la de la *Octavia*. Para

---

<sup>1</sup> Si bien el foco de análisis de este trabajo no se centra en la cuestión ampliamente discutida en torno a la problemática de la autoría de la *Octavia*, se sostiene que la misma resulta apócrifa, pero que la influencia de Séneca resulta innegable para su composición. Cf. Herington (1961), Pease (1920), Poe (1989).

enfatar esta contraposición se empleará, además del análisis comparativo entre las obras señaladas, el análisis intertextual de los diversos *exempla* histórico-mitológicos (a saber, personajes históricos como Lucrecia y Virginia, y otros que pertenecen al mito como Juno, Electra, Ifigenia, Europa, etc.) y paradigmas mitológicos, con el objetivo de reconocer la forma en la que los mismos interactúan con las obras tanto a nivel de la caracterización de los personajes como a nivel estructural.

Sin embargo, el dar por hecho estas afirmaciones a primera vista resulta reduccionista si se ignoran otros factores y realidades que condicionan a ambos sujetos. Si bien la contraposición entre estos personajes es imprescindible para su caracterización y para la configuración emotiva del relato, no hay que olvidar el hecho de que, en el contexto de la opresión y salvajismo de las medidas del régimen neroniano, tanto Octavia como Popea resultan víctimas de la violencia imperial. En este sentido, más que expresar un juicio moral sobre sus respectivas conductas, hay que pensarlas no tanto como expresiones de una forma de ser, sino como formas de resistencia.

Resulta útil comenzar el análisis a partir de *Octavia*, más específicamente de los coros que abarcan los versos 274-375 (favorable a Octavia), 201-220 (segmento lírico de la Nodriz) y 762-779 (favorable a Popea).

## EL CONCEPTO DE *PUDICITIA* Y SU REPRESENTACIÓN LITERARIA EN LA TRAGEDIA Y EN LA HISTORIOGRAFÍA

En primer lugar, hay que hacer algunas consideraciones previas sobre el concepto de *pudicitia* y el rol que este valor juega dentro de la vida social romana. El *Oxford Latin Dictionary* propone como posibles traducciones «pureza sexual», «castidad», «virtud». Sin embargo, estas definiciones resultan reduccionistas en tanto limitan el alcance del término en cuestión.

Resulta relevante traer a colación la definición de *pudicitia* que Langlands (2006: 31) propone en su trabajo: «it is a moral virtue [...] that pertains to the regulation of behaviour (either of oneself or of other people) specifically associated with sex». Este tipo de regulación proviene de un sentido de «vergüenza» que se encuentra en el término originario *pudor* y que a su vez implica la posesión de autoconsciencia respecto de los límites marcados socialmente (muy cercano al término griego αἰδώς) que obliga al sujeto a tender a una acción encauzada en ellos. A partir de cuestiones vinculadas con los estudios de género en la Antigüedad, se plantea que la *pudicitia* está asociada generalmente con aquel comportamiento considerado esperable para la mujer romana, que debía ser demostrado públicamente, o sea, que conllevaba una serie de cualidades y de elementos que se debían tener en cuenta al momento de actuar, y es esa actuación la que le aseguraban la honra al sujeto. Esta conducta está íntimamente vinculada con la sencillez y la austeridad, tanto en términos materiales como morales, y con la pasividad. Esto ocurre porque, como indica Joseph: «At the heart of pudicitia is a need for external control over women by those in power» (2018: 33). En este sentido, tal como señala Thomas (2005), una de las diferencias fundamentales entre el término *pudor* y *pudicitia* es la cuestión de la constancia, ya que el segundo término alude por la carga semántica del sufijo *-itia* a una cualidad permanente (cf.





Kircher, 2002: 229), que debe estar en constante observación por parte de aquel sujeto que la ostenta y que debe retenerse, y por parte de la sociedad que lo juzga en base a la correspondencia entre su accionar y las expectativas sociales y culturales. Si esto no ocurre, la mujer puede ser considerada inmoral y, en consecuencia, puede ser excluida y penada según el régimen legal, limitando sus posibilidades de acción ya escasas (Joseph, 2018: 3). Este término tan importante y que, como se señalará, tiene una larga tradición en la historia y en la literatura latina, se constituye como el principio fundamental de la representación de los personajes femeninos en la obra de Séneca y de Tácito, que son numerosos y destacados en ambas.

Para Séneca, es este valor el que permite que las mujeres escapen de aquellas cosas que son consideradas dañinas e impropias. Es claro por qué esta virtud resultaría especialmente importante para un estoico, pues, «it requires women to control what according to ancient authors was inherently immoral: recklessly displayed femininity» (Joseph, 2018: 39). Es evidente que el autocontrol con respecto a ciertos comportamientos resulta ser un aspecto central. En relación con esto, si bien este trabajo se centra en el análisis de la *pudicitia* como valor asociado al género femenino, cabe destacar que la misma no se circunscribe a este de manera estricta, sino que, por un lado, no estaba asociada a todas las mujeres (por ejemplo, las esclavas) y se extendía incluso a los varones (Greggi, 2023: 180). En este sentido, un hombre podía ser considerado *impudicus*, entre otras cosas, por transgredir las normas y protocolos esperables del género: la falta de masculinidad, la falta de autocontrol sexual y de control sobre el otro, la pasividad, etc. (Flores, 2023: 3).

Ahora bien, en relación con Tácito, Milnor (2011: 460) señala que «the story of Roman virtue generally, and specifically domestic virtue, was for many authors a historical one, involving a contrast between an imagined honorable past and a vice-ridden present». En las obras a analizar en este trabajo se puede observar claramente una literatura cargada de un tono crítico respecto de las políticas decadentes del Imperio, y en Tácito, uno de los elementos más importantes de subversión y tematización de esta decadencia es la presencia de pares antitéticos de personajes. Esto se evidencia fundamentalmente en diversos rasgos de su representación incompatibles con la *pudicitia* y, más específicamente, en la asunción de un rol activo en los asuntos públicos de Roma. Parece ser que la capacidad de agencia de estos personajes se encuentra en pleno funcionamiento y que la *virtus* se transforma en un instrumento que permite pensar en el posible ocultamiento de una forma de actuar que no se ajusta a la pasividad y al autocontrol esperable de las mujeres en la época. Como señala Joseph (2018: 71-72):

Female power and ambition are worrisome to the Roman patriarchy which is demonstrated within the surviving literature. Moral restrictions could control women, but when a woman worked within the confines of *pudicitia* they had more freedom not only because they were trusted as already moral individuals, but because through that morality they were loyal to their family and their male relatives. As long as women functioned properly within the female sphere they could be considered moral members of Roman society.

Resulta interesante también señalar las diferencias en la representación de los personajes y de los hechos que trae aparejado el género literario empleado en cada una

de las obras. En primer lugar, la adopción del género trágico por parte del autor de *Octavia* le permite llevar a cabo una serie de juegos intertextuales con los paradigmas mitológicos que, a su vez, ofician en gran medida como modelos literarios sobre los cuales trasponer el material de la obra. En este sentido, esta tragedia —la única *praetexta* imperial que conservamos de manera íntegra— combina múltiples elementos ficticios que entran en tensión con la realidad histórica subyacente a su totalidad que permiten arrojar una gran cantidad de críticas al gobierno de turno y exponer su propio programa ético-moral. Sin embargo, y en línea con una de las lecturas que se propone en el trabajo, la forma trágica deja entrever una cierta ambigüedad constitutiva que supone que el lector desempeñe un trabajo de asignación de sentido, y la pluralidad semántica de la forma mito lo enfatiza. Por otro lado, si bien la historiografía de Tácito también posee una cierta ambigüedad, especialmente en lo que refiere a los juicios morales —que no son enunciados de manera explícita a través de la figura del enunciador— es evidente que, al menos en los episodios que narran el *cursus* de Popea hasta llegar a Nerón, el asesinato de Octavia y el de Agripina, la subjetividad del narrador prácticamente no deja lugar a duda en cuanto a su posición crítica respecto de la forma del gobierno imperial, la cual se erige como una constante insoslayable a lo largo de *Annales* —e incluso de *Germania* y *Agricola* (cf. Milnor, 2011)—. Aun así, en ambos autores, se establece una bifurcación en el universo femenino que se observa, al menos en un primer plano, en la oposición de las figuras de Octavia —que representa una especie de *pudicitia* ejemplar y modélica— y de Popea —que emplea esta virtud como un medio para encubrir su accionar en el desarrollo de los acontecimientos.

### LA PRINCESA Y EL IMPERIO: LA FEMINEIDAD MODÉLICA DE OCTAVIA

Para comenzar, hay que centrarse en la *Octavia*, más específicamente en los versos 273-375, donde el coro formado por ciudadanos romanos habla acerca de los rumores sobre el divorcio entre la princesa y Nerón:

Quae fama modo uenit ad aures?  
utinam falso credita perdat,  
frustra totiens iactata, fidem,  
nec noua coniunx nostri thalamos  
principis intret teneatque suos  
nupa penates Claudia proles,  
edat partu pignora pacis,  
qua tranquillus gaudeat orbis  
seruetque decus Roma aeternum.  
Fratris thalamos sortita tenet  
maxima Iuno:  
soror Augusti sociata toris  
cur a patria pellitur aula?

sancta quid illi prodest pietas  
diusque pater,  
quid virginitas castusque pudor? (*Octavia* 273-288)<sup>2</sup>.

¿Qué rumor llegó ahora a nuestros oídos? ¡Ojalá pierda crédito falsamente arrojado en vano tantas veces! Y que la nueva esposa no penetre en las habitaciones del príncipe y la esposa, hija de Claudio, mantenga unos penates suyos. Que dé a luz en el parto garantías de paz con la cual se regocije con calma el orbe y Roma conserve su gloria eternamente. La soberana Juno tiene los tálamos de su hermano, tras haberle tocado en suerte: la hermana de Augusto, compañera de sus lechos, ¿por qué sería expulsada de un palacio paterno? ¿De qué le sirve a aquella la santa piedad y su padre divino, de qué su virginidad y casto pudor?<sup>3</sup>.

Lo primero que resalta el coro es la referencia a la concepción dinástica del poder. Tal como señala Cid López (2014: 181): «En la práctica, las princesas de la casa imperial, ante el conjunto de la sociedad, destacaban porque representaban modelos de feminidad. En este sentido, tenían que ejercer una función fundamental, la de procrear, de la que dependía la pervivencia de la propia *domus*». La creación de este tipo de figuras modélicas femeninas se vio impulsado por las diversas reformas de índole moral que se propugnaron en la época de Augusto, que giraban en torno a la depuración del *mos maiorum*. Entre las diversas medidas que se tomaron, resulta importante llamar la atención a aquellas dirigidas a la *domus*: la *lex Julia de maritandis ordinibus* y la *lex Julia de adulteriis coercendis*. En función de estas sanciones, la institución del matrimonio se vio necesariamente afectada y, con ello, el rol que la mujer romana cumplía en ella: el matrimonio y la maternidad fueron las únicas vías para que las mujeres de clase media y baja consiguieran distinción. Aun así, ante la posibilidad del divorciarse y de contraer matrimonio nuevamente —medida impulsada para aumentar la natalidad en Roma—, los romanos seguían sintiendo una gran admiración por las *univirae* —mujeres que solo habían permanecido junto a un hombre en toda su vida— en tanto modelos de castidad y dignidad (cf. López Gómez, 2015; Pomeroy, 1987). En línea con esto, los elementos que el coro incluye en su intervención sirven para reforzar el carácter modélico de Octavia en tanto mujer y la legitimidad de su posición en tanto hermana y esposa de Nerón. Tal como se indica en este pasaje, es el carácter hereditario del poder lo que puede traer la paz a Roma (v. 279).

Otro elemento significativo es la comparación constante entre Octavia y Juno, que se repite a lo largo de la obra (v. 211; v. 216; v. 219; v. 535). Juno representa el matrimonio, el parto y la gracia doméstica, y es su unión con Júpiter lo que asegura la estabilidad, y la ruptura de este vínculo puede tener consecuencias catastróficas.

<sup>2</sup> Todas las citas de *Octavia* están basadas en la edición de Ferri (2003).

<sup>3</sup> Todas las traducciones son propias.

Al hablar del vínculo entre esta diosa y la *pudicitia*, Mueller (1998: 227) señala el vínculo que Juno tiene con la virtud moral y con la Virtud en tanto diosa, lo cual reafirma el hecho de que Juno sea una diosa a la que la castidad le importa. La Nodriz incluso dice que Nerón volverá a Octavia, pues «amor perennis coniugis castae manet» («El amor perenne por una esposa casta permanece», v. 192). Este término *castae* refiere a un valor que se encuentra en el mismo campo semántico que la *pudicitia*, y el coro, como se señaló anteriormente, adjudica estos conceptos junto con *virginitas* a Octavia (vv. 286-288). Respecto a esto, es significativo que este conjunto de ciudadanos romanos sean los que atribuyan dicha caracterización a la princesa, puesto que se puede suponer que, en tanto es el propio pueblo el que habla, ellos mismos proyectan sobre Octavia las virtudes que consideran modélicas en su concepción sobre la conducta femenina. De este modo, el coro trágico cataliza una perspectiva cultural que reafirma el carácter modélico del personaje.

Estas virtudes que Séneca atribuye a Octavia también le son atribuidas repetidas veces por parte de Tácito en su narración de los hechos que llevan a su asesinato. En este punto hay que recalcar el rol predominante que juega la impronta del género trágico en la historiografía de Tácito. Santoro L'Hoir (2006) llama la atención, por ejemplo, a la caracterización que el autor hace sobre una amplia cantidad de personajes femeninos que, al modo de la tragedia, asumen una actitud y agencia atribuida generalmente al género masculino. Al hablar de estos personajes hay que referirse al sintagma «muliebris impotentia» que se emplea para referirse a aquellas mujeres incapaces de dominar su ambición y que, en consecuencia, están dispuestas a transgredir los límites para obtener sus objetivos. Sumado a esto, como se verá más adelante al hablar sobre la caracterización de Popea, el hecho de que la mujer sea capaz de apropiarse de la elocuencia y del discurso masculino, tal como en la tragedia griega, implica a su vez un peligro. De modo que se puede trazar una cierta correspondencia entre la representación que hace Tácito de los eventos y la del autor de *Octavia* a partir de la presencia de estereotipos, paradigmas y elementos trágicos.

Ahora bien, la caracterización *pudica* de Octavia aparece reflejada, por ejemplo, en aquello que una de sus criadas arguye para desmentir su acusación falsa de adulterio: «ex quibus una instanti Tigellino castiora esse muliebria Octaviae respondit quam os eius» («una de ellas le respondió al insistente Tigelino que el sexo de Octavia era más casto que su boca», *Annales*. 14,60,9-11)<sup>4</sup>. La gravedad de esta acusación se vuelve mucho más evidente cuando Tácito señala que postremo crimen omni exitio gravius («por último, una acusación más grave que toda clase de muerte», *Ann.* 14,63,13-14). Evidentemente, este presunto crimen se encuentra diametralmente opuesto a todos los valores sociales de Roma referidos al comportamiento sexual femenino como la *castitas*, que se basaba en la idea de privar a la mujer de toda posibilidad

<sup>4</sup> Todas las citas de *Annales* están basadas en la edición de Wellesley (1986).





de convertirse en objeto de deseo sexual, y se opone también a los valores positivos que el resto de los personajes de la tragedia, como la nodriza y Séneca, consideran que Octavia encarna<sup>5</sup>.

Ahora bien, un recurso que se emplea repetidas veces en el coro –y que también resulta fundamental en la historiografía a modo de señalar puntos en común– es el de los *exempla*, en el caso de Octavia, «positivos». Díaz López (2024: 89) señala que el fin último del *exemplum* es, sobre todo, «convencer de la conveniencia de su adopción, asimilación y puesta en práctica, usándose principalmente para impartir lecciones de carácter moral». Este recurso fue ampliamente utilizado en la tragedia romana y la oratoria, pero más aún en la prosa historiográfica, donde a partir de Tito Livio, adopta un carácter didáctico central, puesto que los jóvenes romanos podían aprender de las acciones de otros si estas mismas eran dignas de ser evitadas o imitadas (Chaplin, 2000: 13)<sup>6</sup>. Si bien el empleo particular que hace el autor de este recurso merece atención especial, resulta indiscutible el vínculo de esta tradición con la tragedia, puesto que, al menos en la *Octavia*, el juego que se establece entre la realidad neroniana contemporánea y el pasado digno de recuerdo (como modelo moralmente ambivalente en Livio) permite establecer puntos de contacto y especialmente de contraste. En principio, tanto en los *Annales* como en la tragedia, la historia no actúa tanto a modo de herramienta para pensar el futuro, sino como medio para expresar y dar a conocer el devenir trágico de los acontecimientos, donde los crímenes del pasado están forzados a repetirse y el virtuosismo se corrompe.

En esta obra, sumado a la frecuente referencia a Juno que se señaló con anterioridad, hay múltiples *exempla* tanto mitológicos como históricos que refuerzan la caracterización *pubica* de Octavia y asocian su historia con la de otras heroínas icónicas de la mitología y de la historia grecorromana.

En primer lugar, Lucrecia y Virginia, dos figuras históricas que aparecen en este mismo segmento:

Illi reges hac expulerant  
urbe superbos  
ultique tuos sunt bene manes,  
uirgo dextra caesa parentis,  
ne seruitium paterere graue et  
improba ferret praemia uictrix  
dira libido.

---

<sup>5</sup> Como señala Kragelund (2005: 75): «It is truly remarkable, therefore, that these charges are as good as absent in the *Octavia* (and this, be it noted, in an author allegedly prone to fit 'in all information relating to the characters involved'). If it were not for the accounts of Tacitus and Suetonius we would in fact be totally ignorant about the sensational nature of these charges. Not that contexts are lacking where they could easily have fitted in». Según se plantea, este sería un ejemplo más de «falta de cohesión», pero según indica el autor, también podría leerse como una manera deliberada de limpiar el nombre de Octavia y restaurar su honor.

<sup>6</sup> Esta idea aparece explícitamente en el prefacio de *Ab Urbe Condita* (Liv. 1.praef.10).



Te quoque bellum triste secutum est,  
mactata tua, miseranda, manu,  
nata Lucreti,  
stuprum saeui passa tyranni. (*Octavia* 293-304)<sup>7</sup>.

Aquellos expulsaron de esta ciudad a los reyes soberbios y vengaron dignamente tus manes, virgen asesinada por la diestra de su padre para que no soportaras una dura esclavitud y, vencedora, no alcanzara el premio a su osadía un cruel deseo. También te siguió una terrible guerra a ti, desdichada hija de Lucrecio, sacrificada por tu propia mano, tras sufrir la violación del cruel tirano.

Ambos personajes se erigen como modelos paradigmáticos de la *pudicitia*: en cuanto a la primera, su violación y posterior suicidio se convirtió en un motivo pregnante en la literatura posterior (cf. Waters, 2013)<sup>8</sup>. Los recursos descriptivos que Tito Livio emplea al narrar este episodio de la historia romana se centran en aspectos vinculados con esta virtud<sup>9</sup>: los hombres encuentran a Lucrecia en su casa, ambiente privado y doméstico, atribuido socialmente a la mujer, usando el telar, símbolo de la virtud femenina, y su decisión de suicidarse representa en un alto grado su conciencia moral, pues, a pesar de haber sido violada, se considera a sí misma *impudica* y no desea volverse un ejemplo para otras mujeres en esa situación (Díaz López, 2024: 100).

Por otro lado, se encuentra Virginia, referida indirectamente como «virgo dextra caesa parentis» (v. 296), a quien Apio Claudio intentó seducir mediante regalos y promesas, violó y redujo a la esclavitud de Marco, su siervo, mancillando su *castitas* de una forma similar a Lucrecia. Finalmente encontró la muerte a manos de su padre como medio para lograr su libertad y redimirse<sup>10</sup>. En este sentido, si bien en la historia de Octavia no hay rastros de una violación, la acusación de adulterio que se le impone es un punto de inflexión en su historia, y podemos trazar un correlato entre los tres personajes: la muerte de estas tres mujeres, antes de ser física, es social. También los crímenes cometidos contra estas son indefectiblemente determinantes en la historia romana en forma de denuncia: la muerte de Lucrecia marca el final de la Monarquía, la de Virginia el final del Decenvirato, y la de Octavia es un indicio del final de las buenas virtudes y el comienzo de la degeneración moral romana que trajo aparejada el Imperio, un alejamiento de la «vera priorum uirtus quondam Romana fuit» («La verdadera virtud romana fue de los primeros hombres en otro tiempo», *Octavia* vv. 291-292)<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Se enfatiza la carga religiosa del verbo *macto* que aparece en el verso 301, de cuya misma raíz proviene el sustantivo *mactatus* que aparece durante la narración del sacrificio de Ifigenia en Lucrecio: «hostia concideret mactatu maesta parentis» («cayera como triste víctima por el sacrificio de su padre», *Lucr.* 1, v. 99).

<sup>8</sup> Algunas versiones del episodio de Lucrecia son Liv. 3, 57.1-59.3 y Ov. *Fast.* 2, 685-852.

<sup>9</sup> Liv. 1, 57, 8, 2-10.1.

<sup>10</sup> El episodio de Virginia se narra en Liv. 3, 44-48.

<sup>11</sup> Estos *exempla* que aparecen en referencia a Popaea permiten observar un punto de ruptura entre el contexto histórico de estos y las circunstancias de Roma en la época julio-claudia: «Early Rome



La figura de Agripina también se hace presente en varias instancias de la obra y su matricidio se considera un *nefas magnum* («enorme impiedad», vv. 309-310) que presenta varios paralelismos con la historia de Octavia y su desenlace<sup>12</sup>. Aun así, Agripina resulta esencialmente diferente a la primera por su forma de actuar. Un rasgo no menos importante y que va de la mano con la *pudicitia* y la *castitas* que se espera de una mujer romana es la pasividad: en la obra de Séneca, el único móvil que expresa Octavia es su deseo de morir, el cual no persigue ni evita. Ya desde su primera intervención en la obra se hace evidente que aceptó su destino, además de que gran parte de sus intervenciones (si no todas) se centran en su lamento por las muertes de su familia y por la crueldad de Nerón. Esto mismo ocurre en la narración del episodio en *Annales*, donde, por ejemplo, Octavia no cuenta con ningún discurso directo (cf. Murgatroyd, 2008: 265). Por el contrario, Agripina, que emplea fundamentalmente el discurso directo, busca influir en el accionar de su hijo de manera activa, hasta tal punto que se le ofrece sexualmente: «cum id temporis Nero per uinum et epulas incalesceret, offerret se saepius temulento comptam et incesto paratam» («Como por aquel tiempo Nerón se calentara por el vino y los banquetes, repetidas veces se le ofreciera a él, borracho, arreglada y preparada para el incesto», *Ann.* 14,2,2-3). De este modo, si bien Octavia y Agripina poseen puntos en común en cuanto a su vínculo familiar y a sus asesinatos, la *pudicitia* y la *castitas* solo aparecen como rasgos representativos de la primera. Harrison (2003: 119), al hablar sobre la excepcionalidad de Octavia como heroína trágica, señala que es una de las primeras heroínas trágicas que está dispuesta a sacrificarse, una mujer pasiva y sumisa a la autoridad masculina, un tipo similar a las que proliferan en la leyenda romana contada por Livio y otros autores. Por el contrario, Agripina claramente se presenta como un caso de la degeneración de la *virtus*, y, según Cid López (2014: 186), a través de ella Tácito «procura enfatizar el protagonismo de las mujeres bajo su reinado, un claro síntoma de que se había impuesto un sistema no conforme a las tradiciones romanas»<sup>13</sup>.

Por último, hay una gran cantidad de *exempla* mitológicos que aparecen a lo largo de la *Octavia* que resultan significativos para la caracterización de Octavia.

---

needed passive women to play the role of victims over whose dead bodies Roman freedom could be (re)born. The Republic needed active men to rouse the people and to change the course of history. The empire, however, returns to the chorus's first ode and the idea of female martyrs to create a frame of politically significant women around the play» (Ginsberg, 2016c: 168).

<sup>12</sup> Otro *exemplum* que aparece es el de Tulia, pero según Ferri (2003) resulta poco claro en el contexto, pero probablemente esté vinculado con el patricidio y sirva como un prelude para la subsecuente narración del asesinato de Agripina que ocupa el resto del coro.

<sup>13</sup> En Séneca aparecen otros *exempla* de este mismo tono, como los de Livia (v. 941), tercera esposa de Augusto, y Julia (v. 944), cuya identificación resulta problemática. Sin embargo, Ferri (2003: 397) señala que, tomando en cuenta la obra de Tácito, este personaje debería corresponderse con la hija de Livia.

En este caso, los más importantes son, además de los referentes a Juno, los de Electra e Ifigenia. En cuanto a la primera, esta aparece mencionada explícitamente en el intercambio que mantiene Octavia con su Nodriz durante los primeros momentos de la obra:

OC. O mea nullis aequanda malis  
 fortuna, licet  
 repetam luctus, Electra, tuos!  
 tibi maerenti caesum licuit  
 flere parentem,  
 scelus ulcisci uindice fratre,  
 tua quem pietas hosti rapuit  
 textitque fides: [...] (*Octavia* 57-64).

OC. ¡Oh, suerte mía, comparable a ningún mal, aunque repitiera tus pesares, Electra! Pudiste llorar al padre asesinado, y vengar el crimen con tu hermano como ejecutor, al que tu piedad salvó del enemigo y tu lealtad protegió.

Independientemente de la referencia explícita a este personaje, la obra está muy influenciada por *Electra* de Sófocles, especialmente en el prólogo (cf. Vester, 1996). Por otro lado, el pasaje de *Octavia* deja en claro el paralelismo entre las historias de ambos personajes (las muertes en sus respectivas familias), pero la diferencia es que Electra logró llorar la muerte de su padre, vengarlo, y ayudar a su hermano. La relación entre ambas funciona en un sentido modélico, pero también sirve para enfatizar el carácter de Octavia como heroína. Del mismo modo en que Electra lamenta la muerte de su padre, Octavia lamenta la de su familia, destruida de la misma forma que la de los Atridas: por adulterio. Por otro lado, un punto de contacto más entre ambos personajes se encuentra en la cuestión de la *pietas* (v. 63) y la *fides* (v. 64), virtudes comúnmente asociadas al universo masculino que, en esta obra, están ligadas al universo femenino. La primera, asociada ampliamente con el respeto y el deber religioso, reside en la búsqueda de justicia por parte de Electra y su búsqueda de restablecer el equilibrio. Justamente la religión es uno de los pocos ámbitos donde la agencia femenina se puede desarrollar de manera óptima y es esperable que lo haga. Por otro lado, la *fides* que Electra tiene por su hermano Orestes, también refiere a la lealtad femenina asociada a su esposo y a su hogar y el cumplimiento de sus funciones en el seno de este. Aun así, como señala Ginsberg (2016a: 7), al final de la tragedia, Octavia comprende que no fue una Electra vengadora, sino una Ifigenia, una joven sacrificada por las ambiciones de su padre. La referencia a este personaje está vinculada con la inocencia (cf. Voza, 1990: 138). Octavia se equipara a sí misma durante el segmento lírico con el que concluye el Acto Segundo (vv. 646-668) con una víctima sacrificial («hos ad thalamos seruata diu / uictima tandem funesta cades», «Víctima funesta conservada largamente para estas bodas, finalmente caerás», vv. 663-664). En línea con esta caracterización que se mantiene a lo largo de la obra, Ifigenia es nombrada explícitamente en boca del último coro de la tragedia que reclama que Octavia sea salvada de la misma forma en la que ella lo fue:



CHO. Lenes aurae Zephyrique leues  
 tectam quondam nube aetheria  
 qui uexistis raptam saeuae  
 virginis aris Iphigeniam,  
 hanc quoque triste procul a poena  
 portate, precor, templa ad Triuiaae.  
 Vrbe est nostra mitior Aulis  
 et Taurorum barbara tellus:  
 hospitibus illic caede litatur  
 numen superum;  
 ciuis gaudet Roma cruore. (*Octavia* 971-981).

CHO. Tiernas brisas y Céfito ligero, que en otro tiempo llevaron a Ifigenia, cubierta con una nube etérea, tras ser raptada de los altares de la cruel virgen, lleven a esta también al templo de la Trivia, por favor, lejos del penoso suplicio. Áulide y la tierra salvaje de los tauros son más apacibles que nuestra ciudad: allí el poder de los dioses es aplacado por la sangre de los extranjeros, Roma se regocija con la sangre de sus ciudadanos.

Ambas comparten su resolución de aceptar su inevitable muerte y actuar de forma heroica<sup>14</sup>. Todos estos rasgos y hechos propios de la historia de Ifigenia se replican en la historia de Octavia, como, por ejemplo, el hecho de que ambas hayan sido sacrificadas para satisfacer las ambiciones de los gobernantes<sup>15</sup>. Sin embargo, existe una suerte de degeneración del mito de los Atridas al trasponerse con el contexto del régimen neroniano: independientemente de la posición que se adopte respecto del motivo de la decisión trágica de Agamenón, es evidente que esta se vio en menor o mayor medida impulsada por una necesidad social, mientras que la decisión de Nerón está movida únicamente por un deseo subjetivo y cruento. Vester (1996: 86) señala a su vez que estas comparaciones con las hijas sacrificadas de Agamenón y Príamo dotan de una mayor importancia la muerte de Octavia, equiparándola con las familias del mito troyano, implicando que su muerte representa el sacrificio de la inocencia durante la caída de la ciudad.

En la última parte del coro también aparece una obvia crítica al gobierno de Nerón a través de la comparación de Roma con Áulide, donde los Tauros llevaban

<sup>14</sup> Tal como señala Tácito al hablar del exilio de Octavia: «huic primum nuptiarum dies loco funeris fuit» («Para esta, primeramente, el día de sus bodas fue como el de su funeral», *Ann.* 14.63.10). Esto recuerda en gran medida al engaño a través del cual Agamenón conduce a Ifigenia a ser sacrificada en lugar de contraer matrimonio con Aquiles.

<sup>15</sup> En la narración que hace Ovidio del sacrificio de Ifigenia, el narrador le atribuye a través del uso de la metonimia la caracterización de *casta* a este personaje: «castumque datura cruorem / flentibus ante aram stetit Iphigenia ministris» («E Ifigenia, que iba a entregar su casta sangre, permanecía de pie ante el altar con los ministros que lloraban», *Met.* 12,30-31).



a cabo sacrificios humanos en nombre de Artemisa (v. 976-981)<sup>16</sup>. Otra vez se vuelve a retomar en este pasaje final de la obra la cuestión de la decadencia ampliamente tematizada por ambos autores e ineludiblemente asociada con el género femenino<sup>17</sup>. Un pasaje similar que destaca la crueldad de los tiempos de Nerón aparece en Tácito inmediatamente después de la narración del asesinato de Octavia: «quicumque casus temporum illorum nobis vel aliis auctoribus noscent, praesumptum habeant, quoties fugas et caedes iussit princeps, toties grates deis actas, quaeque rerum secundarum olim, tum publicae cladis insignia fuisse» («Cualquiera que conozca por nuestra obra o por otros autores los desastres de aquellos tiempos, tengan por supuesto que, cuantas veces el príncipe ordenó destierros y matanzas, tantas se dieron gracias a los dioses, y las que en otro tiempo fueron señales de cosas prósperas, entonces lo fueron de desastres públicos», *Ann.* 14.64.12-16). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en Séneca, esta violencia brutal que trae aparejada el régimen de Nerón aparece con él como único agente e impulsor de la decadencia de Roma, a diferencia de *Octavia*, donde esa misma violencia parece ser fruto de la degeneración de las costumbres del pasado, idea ampliamente compartida, como ya se señaló, con la historiografía romana. En este sentido, resulta interesante lo que sugiere Ginsberg (2016c: 178):

As the chorus speaks the play's final lines and reflects on the events that we have just witnessed, it also makes a wider statement about Roman character that transcends a pure condemnation of Nero. Rather, it uses this particular political murder as a means of commenting philosophically on Rome from a timeless and all-encompassing perspective. Civil strife and Rome are inextricably linked, regardless of the era, the circumstances, or the historical players.

## POPEA Y EL PLACER VELADO: LA CUESTIÓN DEL DESEO SEXUAL

Como se señaló al comienzo del trabajo, la *pudicitia* constituye una virtud esperable de la mujer romana modelo y, tanto en la historiografía de Tácito como en la tragedia de Séneca, el recurrir a *exempla* de mujeres que exhiben estas virtudes de forma paradigmática y cuyas historias comparten similitudes entre sí colabora con la construcción del personaje de Octavia en tanto mujer «virtuosa y respetable». Estos mismos elementos y recursos son retomados al hacer referencia al personaje de Pópea,

<sup>16</sup> En su comentario, Ferri (2003: 405) sugiere que el uso del término *hospitis* en el verso 979 puede tener como propósito el evocar el horror de las persecuciones durante la guerra civil y, de este modo, atraer simpatía a Octavia en tanto sujeto inocente perseguido por Nerón.

<sup>17</sup> Ferri (1998) señala también el uso que hace el poeta del modelo de la *Antígona* de Sófocles en este último pasaje de la obra, que constituye una adaptación del *kómos* (vv. 806-882) y el cuarto *stásimon* (vv. 944-987). También se evidencian similitudes entre Octavia y Antígona en cuanto a sus historias, pero no aparece una referencia explícita en la tragedia.



pero de una forma negativa y diferente, diametralmente opuesta a Octavia, de modo que acaba por incrementar la simpatía por la primera (Murgatroyd, 2008: 64). Siguiendo este planteo, podemos observar que los rasgos «positivos» de la *pudicitia* no se corresponden en absoluto con la forma de actuar de Popea.

En relación con esto, el primer elemento a recalcar y que resulta central para comprender la representación de Popea en ambas obras es la cuestión de la belleza. Si bien a Octavia también se le atribuye esta misma caracterización, su belleza corresponde a un ámbito más bien moral, mientras que la de Popea es fundamentalmente física, lo cual resulta más agradable a Nerón. Esto aparece de manera explícita en el diálogo que sostienen Séneca y Nerón: «Probitas fidesque coniugis, mores pudor / placeant marito; sola perpetuo manent / subiecta nulli mentis atque animi bona; / florem decoris singuli carpunt dies<sup>18</sup>» («Que la rectitud y la fidelidad de la esposa, sus costumbres, su pudor, complazcan al marido: solo los bienes del alma y del espíritu duran eternamente, sometidos a ninguna cosa; cada día arranca la flor de la belleza», *Octavia* 547-550).

Luego de un breve intercambio sobre la naturaleza del amor y su crueldad e impetuosidad, Nerón declara su posición:

NE. Hanc esse uitae maximam causam reor,  
per quam uoluptas oritur, interitu caret,  
cum procreetur semper, humanum genus,  
Amore grato, qui truces mulcet feras.  
hic mihi iugales praeferat taedas deus  
iungatque nostris igne Poppaeam toris. (*Octavia* 566-571).

NE. Considero que esta es la causa principal de la vida a través de la cual se origina el placer. Carece de muerte, puesto que el género humano siempre se reproduce por el grato Amor que endulza a las atroces fieras. Que este dios lleve delante de mí las antorchas conyugales y una con su fuego a Popea a mi lecho.

Se observa claramente la predilección de Nerón por el «florem decoris» (v. 550) de Popea por sobre la «probitas fidesque coniugis, mores pudor» (v. 547) de Octavia. Se vuelve evidente que las decisiones y posturas adoptadas por Nerón a lo largo de toda la tragedia y durante la narración del episodio en la historiografía de Tácito, además de ser violentas, son guiadas por el placer (vv. 566). En este sentido podemos establecer una comparación entre Octavia y Popea desde las reglas de actuación en la vida sexual conyugal: mientras que el coro destaca el rol de la primera en la continuidad del linaje real, un tipo de sexualidad que los romanos concebían como «correcta»,

<sup>18</sup> En línea con la posibilidad de la autoría de *Octavia* por parte de Séneca, se mantiene una concepción de la belleza que se replica en otras tragedias. El ejemplo más interesante y rico en términos de contenido es la segunda intervención del coro (vv. 736-834) en *Fedra* de Séneca.



Nerón ve en Popea un objeto de deseo, lo cual claramente señala un alejamiento de esta respecto de la *pudicitia* y la *castitas*<sup>19</sup>. Es más, este carácter sexualmente intenso de Popea constituye el núcleo de su representación y está presente a lo largo de la obra de Séneca. Uno de los elementos más recurrentes en los pasajes donde se hace referencia a ella es el lecho conyugal: Nerón dice haber encontrado una esposa digna de su lecho por su linaje y su belleza (vv. 543-545), la Nodriz se encuentra a Popea recostada en el lecho del palacio («O qualis altos, quanta pressisti toros / residens in aula!», «¡Oh, qué grandiosa oprimiste los elevados lechos, aposentada en el palacio!», vv. 698-697) y su única aparición en la obra durante el tercer acto está asociada con el sueño («lata quo praeceps toros / cerno iugales pariter et miror meos, / in quis resedi fessa», «precipitada hacia allí, veo, asombrada, mi lecho conyugal y me recosté en él, agotada», vv. 726-728)<sup>20</sup>. Para destacar esta conexión entre lo femenino, la sexualidad y el poder en el Imperio, resulta relevante traer a colación el hecho de que el discurso romano sobre el caos suele unir a las mujeres liberadas con el fracaso masculino y la decadencia (Joshel, 1992: 119).

Todos estos rasgos que aparecen en Séneca también se replican de forma más explícita en Tácito. Para comenzar, resulta relevante destacar que la primera oración del capítulo 45 del libro 13 incluye la palabra *impudicitia* en una referencia indirecta a Popea: «Non minus insignis eo anno impudicitia magnorum rei publicae malorum initium fecit». («No menos insigne impudicia ocurrió en ese año, origen de grandes males para la república», *Ann.* 13,45,1-2). Este mismo término es empleado para referir al recuerdo que tienen los ciudadanos de sus acciones luego de su muerte, cuando se dice que fue recordada «ob impudicitiam eius saevitiamque» («a causa de su impudor y su saña», *Ann.* 16,7,2).

En *Annales* 13.45 se presenta una extensa descripción de Popea donde se pone foco en la superioridad de su belleza, su riqueza, su capacidad de conversar y, sobre todo, el hecho de que mostraba externamente modestia («modestiam praeferre»). Gracias a su hermosura y nobleza logra acceder a la corte y, tal como señala Tácito, emplea «blandimenta et artes» para seducir y persuadir a Nerón: «Poppaea primum per blandimenta et artes ualescere, imparem cupidini et forma Neronis captam simulare» («Popea primeramente se hizo valer a través de gentilezas y artificios, y simuló ser inferior al deseo y estar cautivada por la belleza de Nerón», *Ann.* 13.46.4-5). Justamente Popea se aprovecha del deseo erótico de Nerón para lograr sus propósitos

<sup>19</sup> Kragelund (2005: 83) señala que: «In short, the dramatist's negative casting of lust and sex, Venus and Amor is by no means 'a motif not developed in the play'. Its presence is pervasive and consistent. Venus was behind the first of the drama's accursed weddings (258) as she is behind the final».

<sup>20</sup> Sobre esta escena, Ginsberg (2016b: 53) traza diferentes puntos de contacto entre Popea y Turno en *Eneida*: «Poppaea's vision, with its blatant echo of Agrippina's end, implicitly also recalls the violent death of Turnus and the way in which Vergil emphasizes the human cost of Roman imperialism». Del mismo modo, el intertexto virgiliano opera en la obra identificando de manera implícita, por ejemplo, a Octavia con Dido, e incluso también a Agripina (2016b: 57).



y el sexo se transforma en una herramienta al servicio de la mujer. A diferencia de Octavia, que adopta un rol pasivo y casi periférico en la narración de Tácito, Popea emplea «varius sermo et ad metum atque iram adcommodatus» («conversación variada y acomodada al miedo y a la ira», 14.62.1) para asegurar su posición como nueva esposa de Nerón, lo cual la coloca en una posición activa pero que, al mismo tiempo, depende de una retórica femenina basada en la palabra. Del mismo modo aparece representado este rasgo en *Octavia* a través del discurso de la Nodriza: «Quis tot referre facinorum formas potest / et spes nefandas feminae et blandos dolos / regnum petentis per gradus scelerum omnium?» («¿Quién puede referir tanta variedad de delitos y de esperanzas nefastas y de los seductores engaños de esa mujer que buscaba el reino a través de todo tipo de crímenes?», *Oct.* 157-159). En relación con esto, Santoro L'Hoir (2006: 144) señala que, al estudiar el vocabulario de Tácito en relación con otros autores romanos, se puede observar cómo la influencia que ejercieron las mujeres sobre los emperadores julio-claudios es referida en términos de persuasión, seducción, magia, y asesinato, poniendo énfasis en esta cualidad persuasiva que el lenguaje adopta en la tragedia.

En cada una de estas caracterizaciones de Popea podemos trazar un correlato: la simulación, en tanto Popea adopta superficialmente rasgos asociados con la *pudicitia* que encubren el hecho de que, en realidad, resulta un agente subversivo (Langlands, 2006: 340). Podemos considerar que, en el caso de Popea, la *pudicitia* no se asume del todo como un valor moral que guía el comportamiento esperable de una mujer romana, sino como un instrumento a través del cual evadir la crítica del pueblo y a su vez seducir al varón. O sea que, más que ser una forma de vida, se convierte en una apariencia que se adopta.

Como refuerzo de esto, del mismo modo que ocurre con Octavia, existe para Popea una serie de figuras mitológicas femeninas que enfatizan su caracterización. Estas aparecen en el coro de los versos 201-221 y 762-779.

Leda, Europa y Dánae son las figuras centrales que aparecen en ambos pasajes; siguiendo la constante comparación entre Octavia y Juno, resultan contrarias a esta, pues Júpiter tuvo amoríos con ellas<sup>21</sup>. Sin embargo, hay una clara distinción en el tono que adopta cada uno de los segmentos líricos. El primero de los coros se pone en boca de la Nodriza cuando esta intenta contener y calmar el lamento de Octavia: «et hanc leuis fallaxque destituet deus / uolucer Cupido: sit licet forma eminens, / opibus superba, gaudium capiet breue» («También a esta la destituirá el frívolo y falaz dios alado, Cupido: aunque sobresalga por su belleza y sea soberbia por sus recursos, recibirá un breve gozo», vv. 198-200). En él le cuenta a la princesa las dificultades de Juno y cómo logró finalmente asegurarse la lealtad de su esposo. Sin embargo, el segundo es puesto en boca de una parte del pueblo que, por oposición

<sup>21</sup> Algunas versiones latinas de estos mitos son: Europa (*Ov. Met.* 2.833-875; *Fast.* 5.603-621; *Hig. Fab.* 178), Dánae (*Ov. Met.* 4.611-621; *Hig. Fab.* 63), Leda (*Hig. Fab.* 77).

al coro que se analizó en la segunda parte de este trabajo, resulta favorable a Popea. La Nodrizza emplea los *exempla* mitológicos con el objetivo de mostrarle a Octavia que existe una esperanza y una posibilidad de sobrellevar la adversidad de la situación, mientras que el pueblo los utiliza con el propósito de ensalzar a Popea al compararla con semejantes personajes. El trabajo de Barón (2024: 87) resulta interesante ya que, si bien se ocupa específicamente del rapto de Europa, advierte sobre la importancia que tiene el componente erótico en este tipo de mitos: «Los autores hacen uso de estos recursos de distintas maneras, no solo a modo de operar dentro de sus obras, sino también, en muchos casos, para explotar el que quizás sea el componente más importante de todos: el erotismo».

En ambos pasajes las descripciones de los sujetos que participan en el acto son centrales para impregnar el texto de este carácter erótico: las plumas del cisne con las que se reviste Júpiter y aprieta contra su pecho a Leda, la impetuosidad e irreverencia de la figura del toro en el rapto de Europa, la lluvia que se derrama sobre Dánae. La puesta en acción de este tipo de sexualidad, a su vez, implica la adopción de una nueva apariencia por parte de Júpiter con el objetivo de concretar el hecho, pero esto no es lo único que debe ocurrir. Este tipo de relatos generalmente resulta problemático, en principio, por la posición de víctima que asumen los personajes femeninos. Sin embargo, como plantea Deacy (2013: 397): «certain encounters between gods and young females involve female agency—and even desire». A partir de este planteo se puede problematizar y ampliar en un alto grado la implicancia del deseo erótico. En este sentido, existe una cierta ambigüedad en la agencia de estos personajes en relación con la cual se pueden trazar correlatos entre los *exempla* mencionados y Popea: no resulta imposible sostener que la estética virginal de las doncellas y sus mitos es en realidad un componente más de la impronta erótica de los relatos, y que, en realidad, existe una cuota de deseo sexual en estos encuentros que, para concretarse, requieren que cada uno de los participantes adopte un rol específico. Entonces, parece ser que *puđicitia*, *castitas* y *virginitas* que se consideran valores apropiados a la mujer romana son, al menos en estos casos, meros componentes de una apariencia que se adopta con determinados propósitos; en el caso de Popea, para llegar a Nerón. En sintonía con esto, como señala Robson (1997: 80) respecto a los mitos de rapto: «However, the myths show that by acquiescing in this masculine sexuality in an appropriate context they will reap benefits».

También resulta interesante señalar cómo para estos tres *exempla* mitológicos en realidad no existen prácticamente consecuencias palpables en el desencadenamiento de los acontecimientos sociales, es decir, pareciera existir en unas coordenadas espaciotemporales aisladas del tiempo de la sociedad. Esto es lo contrario a lo que ocurría en el caso de Lucrecia y Virginia, que, como se mencionó anteriormente, resultaron figuras decisivas para el devenir del pueblo (cf. Ginsberg, 2016c: 157). Entonces, hasta este punto, el romance entre Nerón y Popea parece únicamente involucrar deseo y placer erótico sin consecuencias sociales. Sin embargo, hay un *exemplum* que no aparece en el segmento lírico de la Nodrizza, pero sí en el del pueblo romano, que exhibe lo contrario: Helena.

formam Sparte iactet alumnae  
 licet, et Phrygius praemia pastor,  
 uincet uultus haec Tyndaridos,  
 qui mouerunt horrida bella  
 Phrygiaeque solo regna dedere. (*Octavia* 773-777).

Esparta puede jactarse de la belleza de su doncella, y el pastor frigio de su premio; esta vencerá al rostro de la hija de Tindáreo, que movió horribles guerras y dejó en el suelo al reino de Frigia.

Al tener la representación común en el mito, si se piensa como la responsable de la guerra y subsecuente caída de Troya, al trazar un correlato entre ella y Popea, se refuerza la idea de la potencial destrucción que podría traer este matrimonio para Nerón (Baroff, 2024: 195-197). Entonces, si se supone que el coro que ocupa los versos 762-779 es partidario de Popea, la introducción de la figura de Helena socava toda posibilidad de defensa. La decadencia de Roma, al igual que la caída de Troya, está asociada necesariamente con la belleza y el erotismo femenino encarnado en ambos personajes. En cuanto a esto, Kragelund (2005: 81) comenta: «But when the Chorus proceeds to dwell on the fact that Helen's 'face (had) launched the horrors of war' (*horrida bella*, 776) and 'brought down the Phrygian realm' (777), one starts wondering about the implications of these ill-boding Trojan allusions, only to be interrupted by the Prefect's messenger who hurriedly breaks in, announcing that a revolt has broken out, with the people marching on the Palace and overturning the hated statues of Poppaea».

Ocurre también otro fenómeno asociado con estos personajes y la cuestión de la belleza física: un proceso de mitificación. Para esto, resulta interesante remitirse a la narración de las exequias posteriores al asesinato de Popea en *Annales*: «corpus non igni abolitum, ut Romanus mos, sed regum externorum consuetudine differtum odoribus conditur tumuloque Iuliorum infertur. ductae tamen publicae exequiae laudavitque ipse apud rostra formam eius et quod divinae infantis parens fuisset aliaque fortunae munera pro virtutibus» («El cuerpo no fue incinerado, como es costumbre romana, sino que, según la de los reyes extranjeros, es embalsamado y colocado en el túmulo de la familia Julia. En efecto, se llevaron a cabo exequias públicas y el mismo Nerón alabó su belleza en los Rostros y puesto que había sido madre de una niña divina y otras riquezas de la fortuna como si fueran virtudes», 16,6,5-10). Esta ceremonia que Nerón dispone luego de asesinar él mismo a su esposa, y que el propio autor indica se opone a las costumbres romanas, tiene por propósito lograr que el rasgo más característico de Popea, es decir, su belleza, sobreviva al paso del tiempo. En este sentido, el embalsamamiento del cuerpo parece, al menos en términos culturales, contraponerse tanto al *Romanus mos* como a la naturaleza misma. Entonces, a partir de esta narración de Tácito, de la exaltación de la *forma* de Popea en esta obra como en *Octavia* y el empleo de estos paradigmas mitológicos donde las características físicas se asocian con elementos que reafirman el erotismo de los relatos, se produce la divinización de Popea, un mito en torno a su belleza que, al igual que la moral modélica de su contraparte (*Octavia*) sobreviva a lo largo del tiempo.



## OPRESIÓN, VIOLENCIA Y *METUS MORTIS*

Sin embargo, a pesar de esta aparente dicotomía radicalmente antitética que se suele plantear –y que resulta ampliamente productiva para analizar ambos personajes– existe un punto en común entre ambas mujeres: la muerte. En obras tan plagadas por la violencia brutal del emperador, todos los sujetos que se encuentran en su entorno, incluso los ciudadanos, son potenciales víctimas. Ante esta constante amenaza de la muerte existen dos maneras de actuar: rebelarse o ser cómplice. Claramente el pueblo romano intenta lo primero, y es esa revuelta en contra del poder del *princeps* lo que lleva a la matanza, que, en última instancia, plantea la posible lectura de una muerte gloriosa. Esto es lo mismo que ocurre con Octavia. Es claro que esa aceptación enfática de su destino trágico es el signo más grande de su *virtus*, y su carácter ejemplar en términos morales es lo que impide que ceda a los deseos del tirano:

OC. Iungentur ante saeua sideribus freta  
et ignis undae, Tartaro tristi polus,  
lux alma tenebris, roscidae nocti dies,  
quam cum scelesti coniugis mente impia  
mens nostra, semper fratris extincti memor. (*Octavia* 222-226).

OC. Se unirán las crueles olas con las estrellas y las corrientes con los fuegos, al triste Tártaro, el cielo, a la luz de la vida, las tinieblas, a la noche cargada de rocío, el día, antes de que mi alma se una a la mente impía de mi criminal esposo, siempre memoriosa de mi hermano asesinado.]

Es esta decisión de la muerte virtuosa por sobre los sufrimientos en vida que conlleva la vida con Nerón lo que, al menos en primera instancia, supone que la adopción de la *pudicitia* junto con el resto de los valores asociados a la femineidad ejemplar se verifica en Octavia. En el caso de Popea tenemos una diferencia bastante evidente en función de los autores: la obra de Tácito presenta a ambas mujeres como modelos contrarios (*impudica* vs *pudica*), y se hace evidente que las acciones llevadas a cabo por Popea no tienen buenas intenciones y terminan por sellar la sentencia de Octavia. Sin embargo, en la tragedia esto no parece ser tan sencillo, lo cual queda claro cuando la Nodriza le dice a Octavia que «Subiecta et humilis, atque monumenta exstruit / quibus timorem fassa testatur suum» («Sumisa y humilde, también construyó monumentos con los que confiesa y da pruebas de su temor», vv. 196-197). En la tragedia, Popea también se encuentra temerosa cuando tiene su sueño cuasi-premonitorio: «Confusa tristi proximae noctis metu / uisusque, nutrix, mente turbata feror, / defecta sensu». («Confundida por el miedo de la funesta visión de la noche pasada, Nodriza, soy arrastrada por mi mente turbada, abandonada por el sentido», vv. 712-714). En el caso de Popea, en vez de asumir su muerte de manera heroica como Octavia, adopta características asociadas a la *pudicitia* pero de manera tal que ella misma parezca atractiva a Nerón y, así, sobrevivir a su violencia. Aun así, ese



sueño de Popea lo único que hace es, desde un punto de vista narrativo, profetizar su propia muerte<sup>22</sup>.

Por último, una cuestión notable que separa ambas obras es aquello que cuentan en cuanto a la muerte de ambas mujeres, pues las mismas no son puestas en escena en la tragedia, pero sí en *Annales*. *Octavia* concluye con el exilio de su protagonista de Roma y el terror de Popea por su devenir. Sin embargo, Tácito presenta, con mayor o menor extensión, las escenas de muerte de ambas mujeres. Para comenzar, la narración de la muerte de Octavia (Tac. *Ann.* 14,64) es altamente grotesca e, incluso, se introducen una serie de elementos que inducen al *pathos* por parte del lector: la aclaración de su edad («puella vicesimo aetatis anno», «doncella de veinte años de edad»), su sufrimiento sin fin («nondum tamen morte adquiescebat», «sin embargo, todavía no hallaba reposo en la muerte») y el recuerdo de su estirpe («communisque Germanicos et postremo Agrippinae nomen cieret», «invocaba el nombre de la común estirpe de los Germánicos y, finalmente, el de Agripina»). Luego se procede a narrar su muerte en sí: «restringitur vinclis venaeque eius per omnis artus exolvuntur; et quia pressus pavore sanguis tardius labebatur, praefervidi balnei vapore enecatur. additurque atrocior saevitia quod caput amputatum latumque in urbem Poppaea vidit» («Es sujeta con cadenas y sus venas son abiertas por todos los miembros; y, puesto que la sangre, paralizada por el pavor, fluía lenta, la asfixian con el vapor de un baño hirviendo. Y se le agrega una crueldad más atroz, que Popea contempló su cabeza, cortada y llevada a la ciudad», *Ann.* 14,64,7-11). El carácter grotesco y cruel de este episodio tiene como función expresar la crudeza de la violencia neroniana a través de la incongruencia entre la víctima inocente y su muerte hiperbólica. Garibotti (2025: 23), al hablar sobre los mecanismos de la violencia de patriarcal neroniana, plantea que: «Moreover, the brutality of Octavia's execution suggests an intent of both symbolic and physical annihilation, characteristic of violence that transcends political motivations to target the female body».

A su vez, por lo menos hasta esta parte de la obra de Tácito, esa misma crueldad que se le adjudica a Nerón y a sus ministros es adjudicable a Popea, que parece regocijarse con la muerte de su predecesora. Sin embargo, esto parece cambiar en el momento de su muerte: «Post finem ludicri Poppaea mortem obiit, fortuita mariti iracundia, a quo gravida ictu calcis adflicta est. neque enim venenum crediderim, quamvis quidam scriptores tradant, odio magis quam ex fide: quippe liberorum

---

<sup>22</sup> Bexley (2017: 163) señala que: «Like all forms of historical fiction, the *Octavia* plays on the audience's prior knowledge of events, and invites us to see in Octavia's imminent death the shadow of Poppaea's own impending demise. Both women marry Nero under Agrippina's dire auspices; both will die as a direct result of their marriage». Este vínculo entre ambos personajes es también notado por Ginsberg (2016c: 153): «In other words, the woman against whom the chorus murderously rages is but a reflection of its own beloved Octavia, who opens the play with a strikingly parallel scene. Scholars have long noted the play's curiously sympathetic characterization of Poppaea and her role as Octavia's dramaturgical doublet».

cupiens et amoris uxoris obnoxius erat» («Luego del fin de los juegos, Popea encontró la muerte a causa de un rapto de ira de su marido, por quien fue golpeada, estando embarazada, con una patada. En efecto, no creería que fuera veneno, aunque ciertos escritores lo transmitan, más por odio que por convicción: de hecho, estaba deseoso de hijos y prendado por el amor de su esposa», *Ann.* 16,6,1-5). El acto que lleva a la muerte de Popea es, al igual que en el caso de Octavia, altamente violento, y es esta violencia la que las coloca, otra vez, en un lugar similar. En palabras de Garibotti (2025: 23): «Finally, the death of Poppaea Sabina, although tied to an episode of uncontrolled rage, stands out for its lack of evident political motivations, appearing as an act of brutality aimed at reaffirming male control». Aquella mujer que urdió extensamente el asesinato de Octavia termina muriendo a manos del tirano que no logra controlar sus pasiones<sup>23</sup>. Esto tiene sentido teniendo en cuenta la caracterización de Nerón a lo largo de *Annales* pero también, como ya se señaló, en *Octavia*, y resulta ser tan evidente que el mismo narrador del episodio emplea la primera persona en el pasaje para refutar versiones contrapuestas y para reafirmar el carácter vehemente del emperador, dejando de lado, aunque sea en primera instancia, sus intereses personales. En este sentido, Tácito logra, a través del asesinato de Popea, presentarla como otra víctima de la violencia imperial, aunque con una cantidad destacablemente menor de elementos patéticos. Pero, a diferencia del autor de *Octavia*, no borra de su obra su inserción en la trama que lleva a la muerte de la princesa.

## CONCLUSIONES

En conclusión, podemos observar cómo en Tácito y Séneca el principal punto de contraste entre los personajes de Octavia y de Popea se encuentra en la cuestión de la *pudicitia* y sus valores y comportamientos asociados: aquellos que se encuentran presentes en una de ellas no lo están en la otra, o si lo están, se dan de forma meramente aparente. En el caso de Octavia, su caracterización encarna de forma modelica las virtudes que se esperan de la mujer romana, y por ello se le adjudican *exempla* mitológicos e históricos que refuerzan la misma: en primer lugar, el *exemplum* más característico asociado a Octavia y que estructura por completo las relaciones entre los diversos personajes es el de Juno, en su calidad de soberana, hermana, y esposa legítima de Júpiter. También se encuentran Lucrecia y Virginia, víctimas de la violencia masculina y paradigmas de una feminidad virtuosa cuyas muertes generan grandes

<sup>23</sup> Harris (2023: 143) señala, al hablar del episodio del asesinato de Apronia (Tac. *Ann.* 4.18-22), que la adjudicación de los motivos del femicidio a un rapto de ira es algo común en la literatura: «Many extant literary examples of domestic violence report that the perpetrator acted out of anger, passion, or jealousy, or was 'provoked', for example, by an act of adultery. This is true elsewhere in the *Annals*; for instance, Tacitus suggests Poppaea was killed in a chance outburst of anger from Nero».

cambios en las estructuras sociales romanas. Finalmente se encuentran Electra e Ifigenia, heroínas icónicas del mito griego que encarnan la fidelidad y la inocencia, respectivamente, y cuya trasposición en el contexto de la *Octavia* permiten establecer una degradación de ese pasado mítico respecto de la realidad de la Roma de Nerón. En el caso de Popea, la *pudicitia* es aparente y se emplea como un instrumento para un fin, de modo que, a primera vista, señala la decadencia de las virtudes romanas y es un indicio de la corrupción moral que ambos autores plantean. Se trata de una decisión por parte del soberano que relega el honor y la *virtus* para poner foco en el placer sexual. En este sentido, los *exempla* que se corresponden con este personaje son los de las amantes de Zeus (a saber, Leda, Europa y Dánae), que no encarnan características virtuosas, sino que ya desde su representación tanto en la *Octavia* como en otros intertextos oportunamente mencionados, dejan en claro que el núcleo de su representación se basa en el placer sexual que, a su vez, involucra un juego de apariencias que enfatiza el erotismo. Además, se encuentra el *exemplum* de Helena, que representa el aspecto destructor de la belleza.

Sin embargo, si bien la base de la contraposición entre ambas mujeres es evidente, esta dicotomía no debe encubrir el hecho de que es la violencia masculina encarnada en la figura de Nerón la que impulsa a la puesta en juego de diversas estrategias para cambiar, en la medida de lo posible, su destino individual y social. A pesar de que en Tácito, por ejemplo, podamos plantear que en un principio Popea actúa como antagonista de la princesa y la forma en la que actúa resulta moralmente cuestionable, su muerte violenta a manos del emperador la pone en el mismo nivel que su predecesora, la vuelve víctima de la opresión neroniana. Incluso el autor de *Octavia*, si bien pone en palabras de personajes como la nodriza este cuestionamiento a la bondad de Popea, en el único momento donde aparece en toda la tragedia la presenta como una mujer temerosa de su destino —que para aquel entonces ya percibía como cierto—. En este sentido, ambos autores dejan observar de maneras y en medidas diferentes que, al final del día, estas formas aparentemente antitéticas de expresión y de configuración de la femineidad, virtuosa o no, representan diversos modos e intentos de supervivencia a la opresión imperial.

RECIBIDO: agosto 2025; ACEPTADO: octubre 2025.





## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### FUENTES CLÁSICAS

- CONWAY, R. S. - WALTER, C. F. (eds.) (1955): *Titi Livi Ab Urbe Condita. Vol. I*, Oxford University Press, Oxford.
- FERRI, R. (2003): *Octavia: a play attributed to Seneca. Cambridge classical texts and commentaries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- GOOLD, G. P. - MILLER, F. J. (1997-1984): *Ovid Metamorphoses in Two Volumes*, Loeb Classical Library, Harvard University Press, Cambridge.
- WELLESLEY, K. (1986): *Cornelii Taciti libri qui supersunt. Tomus I, pars II: Ab excessu divi Augusti libri XI-XVI*, Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, B.G. Teubner, Leipzig.

### BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- BAROFF, M. (2024): *Rereading Octavia and Poppaea: Unraveling the Literaru Afterlives of Nero's Wives* [Tesis doctoral], Duke University. <https://hdl.handle.net/10161/30935>.
- BARÓN, C. A. (2024): «El rapto de Europa en la literatura antigua: desde el período helenístico al tardo-antiguo», *Circe De clásicos Y Modernos* 28 (1): 67-89.
- BEXLEY, L. (2017): «Double Act: Repperforming History in the *Octavia*», R. HUNTER - A. UHLING (eds.), *Imagining Reperformance in Ancient Culture: Studies in the Traditions of Drama and Lyric*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 160-183.
- CHAPLIN, J. D. (2000): *Livy's Exemplary History*, Oxford University Press, Oxford - New York.
- CID LÓPEZ, R. M. (2014): «Imágenes del poder femenino en la Roma antigua. Entre Livia y Agripina», *Asparkia* 25: 179-201.
- DEACY, S. (2013): «From “Flowery Tales” to “Heroic Rapes”: Virginal Subjectivity in the Mythological Meadow», *Arethusa* 46 (3): 395-413.
- DÍAZ LÓPEZ, L. (2024): «La importancia de la *castitas* en Lucrecia y Virginia: el ideal femenino en Tito Livio a través del uso de *exemplar*», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua* 37: 87-112.
- FERRI, R. (1998): «Octavia's Heroines: Tacitus *Annales* 14.63-64 and the *Praetexta Octavia*», *Harvard Studies in Classical Philology* 98: 339-356.
- FLORES, R. A. (2023): «*Victorem uictae subcubuisse queror*: Representaciones del pudor masculino en las *Heroidas* 4, 9 y 17 de Ovidio», *Argos: Revista de la Asociación Argentina de Estudios Clásicos* 50. <https://doi.org/10.14409/argos.2023.50.e0060>.
- GARIBOTTI, M. (2025): «Romans Who ‘Love’ Too Much: Femicide in Imperial Rome», *The Ancient History Bulletin* 39.1-2: 16-37.
- GINSBERG, L. D. (2016a): «Introduction», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 1-24.
- GINSBERG, L. D. (2016b): «Models of Strife for the *Domus Augusta*», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 25-58.
- GINSBERG, L. D. (2016c): «Citizens of Discord», L. D. GINSBERG, *Staging Memory, Staging Strife: Empire and Civil War in the Octavia*, Oxford University Press, New York, pp. 141-179.
- GIROD, V. (2013): *Les Femmes et le sexe dans la Rome antique*, Tallandier, Paris.



- GLARE, P. G. W. (ed.) (1968-1982): *Oxford Latin Dictionary*, Clarendon Press, Oxford.
- GREGGI, C. (2023): «*Pudicitia et honneur féminin à Rome*», CHR. BADEL - H. FERNOUX (dirs.), *Honneur et dignité dans le monde antique*, Pr. Universitaires de Rennes, Rennes, pp. 143-176.
- HARRIS, K. (2023): «The *princeps* investigates: two cases of domestic violence in Tacitus' *Annals*», *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 66 (2): 138-149.
- HARRISON, G. W. M. (2003): «Forms of Intertextuality in the *Octavia*», *Prudentia* 35: 112-125.
- HARRISON, G. W. M. (2022): «Myth and Levels of Language in the *Octavia*», M. CHRISTOPOULOS - A. PAPACHRYSTOMOU - A. ANTONOPOULOS (eds.), *Myth and History: Close Encounters*, De Gruyter, Boston.
- HERINGTON, C. J. (1961): «*Octavia Praetexta*: A Survey», *The Classical Quarterly* 11 (1): 18-30.
- JOSEPH, K. (2018): *Pudicitia: The Construction and Application of Female Morality in the Roman Republic and Early Empire* [TFM], Brandeis University, Massachussets. <https://doi.org/10.48617/etd.919>.
- JOSHEL, S. (1992): «The Body Female and the Body Politic: Livy's Lucretia and Verginia», A. RICHLIN (ed.) *Pornography and Representation in Greece and Rome*, Oxford University Press, New York, pp. 112-130.
- KIRCHER, C. (ed.) (2002): *Grammaire fondamentale du latin : création lexicale, la formation des noms par dérivation suffixale*, Peeters, Louvain.
- KRAGELUND, P. (2005): «History, Sex And Scenography In The *Octavia*», *Symbolae Osloenses* 80 (1): 68-114.
- LANGLANDS, R. (2006): *Sexual Morality in Ancient Rome*, Cambridge University Press, Cambridge.
- LÓPEZ GÓMEZ, H. (2015): *Las reformas de Augusto y su recepción social* [TFM], Universidad de Santiago de Compostela. [https://www.researchgate.net/publication/321082479\\_Las\\_reformas\\_de\\_Augusto\\_y\\_su\\_recepcion\\_social](https://www.researchgate.net/publication/321082479_Las_reformas_de_Augusto_y_su_recepcion_social).
- MILNOR, K. (2011): «Women and Domesticity», V. E. PAGÁN (ed.), *A Companion to Tacitus*, Wiley - Blackwell, Malden (MA) - Oxford, pp. 458-475.
- MUELLER, H.-F. (1998): «*Vita, Pudicitia, Libertas*: Juno, Gender, and Religious Politics in Valerius Maximus», *Transactions of the American Philological Association* 128: 221-263.
- MURGATROYD, P. (2008): «Tacitus on the Death of Octavia», *Greece & Rome* 55 (2): 263-273.
- PEASE, A. S. (1920): «Is the *Octavia* a Play of Seneca?», *The Classical Journal* 15 (7): 388-403.
- POE, J. P. (1989): «*Octavia Praetexta* and Its Senecan Model», *The American Journal of Philology* 110 (3): 434-459.
- POMEROY, S. B. (1987a): «Las matronas romanas al final de la República y comienzo del Imperio», S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid, pp. 171-212.
- POMEROY, S. B. (1987b): «Las mujeres de las clases bajas romanas», S. B. POMEROY, *Diosas, rameras, esposas y esclavas. Mujeres en la Antigüedad Clásica*, Akal, Madrid, pp. 213-228.
- ROBSON, J. E. et al. (1997): «Bestiality and bestial rape in Greek myth», S. DEACY - K. PIERCE (eds.), *Rape in Antiquity: Sexual Violence in the Greek and Roman Worlds*, Classical Press of Wales, London, pp. 65-96.
- SANTORO L'HOIR, F. (2006): *Tragedy, Rhetoric, and the Historiography of Tacitus' Annales*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

- THOMAS, J.-F. (2005): «*Pudicitia, impudicitia, impudentia* dans leurs relations avec pudor: étude sémantique», *Revista De Estudios Latinos* 5: 53-73.
- VESTER, C. M. (1996): *Intertextuality in the Octavia of pseudo-Seneca* [TFM], University of Calgary, Calgary. <http://hdl.handle.net/1880/29142>.
- VOZZA, P. (1990): «Paradigmi mitici nell' *Octavia*», *L'Antiquité Classique* 59: 113-138.
- WATERS, A. (2013): *The Ideal of Lucretia in Augustan Latin Poetry* [Tesis doctoral], University of Calgary, Calgary. <https://doi.org/10.11575/PRISM/28172>.

