

La *praetexta Octavia*, hipóbole del tirano: análisis narratológico.

PÉREZ GÓMEZ, Leonor
Universidad de Granada

Abstract

Following the theoretical model developed by A. J. Greimas and his Paris Narratological School, this paper aims to analyze the semantic structure of the *Praetexta Octavia*, and cast light on aspects which have passed unnoticed to traditional philology.

Al igual que en anteriores trabajos¹, intentaremos esbozar en las páginas siguientes los puntos fundamentales para un análisis narratológico de la *praetexta Octavia*. Con el apoyo teórico y metodológico desarrollado por Greimas y la denominada Escuela de París², nos proponemos describir la "historia" de la *Octavia*, tal como la reconstruimos a partir de la trama dialógica que constituye la materia textual. Nos exonera de la necesidad de justificar los principios que guían nuestro análisis los mencionados artículos en los que ya señalábamos los planteamientos de la metodología seguida³.

1. PÉREZ GÓMEZ, L., "Análisis narratológico de la Fedra de Séneca", GARCIA GONZALEZ, J. y POCINA PEREZ, A., (Eds.), *Studia Graecolatina Carmen Sanmillan in memoriam dicata*, Granada, 1988, pp. 319-357; "La Medea de Séneca: naturaleza frente a cultura (análisis narratológico)", *FAVENTIA* 11 (1989), pp. 59-82; "La Semiótica del furor regni: el Thyestes de Séneca", *FLORENTIA ILIBERRITANA* 1 (1990), pp. 341-357.

2. Sobre la legitimidad y los problemas del análisis, además de los artículos citados en nota anterior, véanse: ELAM, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, New York, 1980, p. 208 ss.; UBERSFELD, A., *Lire le Théâtre*, Paris, 1973, p. 63 ss.; SEGRE, C., "Contribution to the Semiotics of Theater", *Poetics Today* 1,4 (1980), pp. 39-48 y "Narratology and Theater", *Poetics Today* 2, 3 (1981), pp. 95-105.

3. La inabarcable bibliografía existente sobre el modelo teórico elegido hace que nos limitemos aquí a señalar estudios básicos de carácter general: GREIMAS, A. J., *Sémantique Structurale*, Paris 1966; *Du Sens. Essais sémiotiques*, Paris 1970; *Du Sens II. Essais de sémiotique*, Paris 1983; GREIMAS, A. J. y COURTES, J., *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979; COURTES, J., *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris 1976; HENAU, A., *Les enjeux de la sémiotique*, Paris 1979.

De la misma manera que al analizar las tragedias senecanas, hemos procurado tener presente, aunque constituyen una nutrida bibliografía, los estudios más recientes que, en una línea más estrictamente filológica, se han llevado a cabo sobre la *Octavia*; en este sentido nos han sido particularmente útiles, a pesar de que en ocasiones no compartamos las mismas opiniones, entre otros, la edición comentada de Whitmann, los artículos de Herington, Runchina, Giancotti y, sobre todo, el estudio de Sutton⁴.

El análisis narrativo de la *Octavia* nos plantea un problema inicial que no habíamos encontrado en las tragedias *Phaedra*, *Medea* o *Thyestes*; me refiero al especial género dramático al que pertenece la obra, esto es, al hecho de ser la *Octavia* una *tragedia praetexta*, el único ejemplar que nos ha llegado íntegro de un género introducido en Roma en el s. III a. C. por *Gnaeus Naevius*. Diomedes nos proporciona la definición más completa de esta forma dramática:... *praetextae dicuntur, in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani vel duces inducuntur, personarum dignitate et sublimitate tragoediis similes*⁵. Se trata, por tanto, de acontecimientos de la historia de Roma⁶. Este condicionamiento derivado de la propia naturaleza del tema que constituye la "fábula"⁷ de la obra, implica, en primer lugar, que el trabajo del autor sobre la materia que le sirve de objeto literario se encuentre sometido al mantenimiento de la verdad histórica, al menos en aquello que atañe a la presentación de los hechos concretos. Se deduce de esta constricción que la posibilidad de alterar los datos para aplicarles recursos narrativos propios se vea muy limitada, excepto tal vez en lo que podemos calificar como el "punto de vista del narrador", esto es, el conjunto de valores ideológicos propios del autor, valores que están presentes en mayor o menor medida en los

4. HERINGTON, C. J., "The younger Seneca", en KENNEY, E. J., y CLAUSEN, W. V., (eds), *The Cambridge History of Latin Literature*, Cambridge 1983, pp. 511-532 (trad. esp. Madrid 1989), y del mismo autor "Octavia praetexta. A survey", *CO* 11 (1961) pp. 18-30; GIANCOTTI, F., *L'Octavia attributa a Seneca*, Torino 1954, y "Seneca personaggio dell'Octavia", *Orpheus* 4 (1983), pp. 215-252; WHITMANN, L. Y., *The Octavia. Introduction, Text and Commentary*, Bern-Stuttgart 1978; RUNCHINA, G., "Sulla pretesta Octavia e le tragedie di Seneca", *Riv. Cult. Cl. Med.* 6 (1964), pp. 47-63; SUTTON, D. F., *The dramaturgy of the Octavia*, Königstein 1983.

5. Diomedes, *G.L.K.* I. p. 489.

6. Para una definición más detallada de la *praetexta* cfr. POCIÑA PEREZ, A., "Caracterización de los géneros teatrales por los latinos", *Emerita* 42 (1974), pp. 409-447.

7. Entendemos como "fábula" o "historia" el universo semántico considerado en tanto que objeto de conocimiento, cuya inteligibilidad descansa en una articulación diacrónica de los elementos constitutivos y comporta como elemento definitorio la situación lógica y cronológica que forman la armadura de la historia representada; la "trama" o "intriga", por el contrario, se refiere al aspecto narrativo del discurso en su especificidad, es decir, al ordenamiento textual de los elementos que constituyen la "historia". Una síntesis clara de esta distinción puede verse en SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona 1985, pp. 112-114.

parlamentos puestos en boca de los distintos personajes, y, por consiguiente en la axiologización de los contenidos semánticos propuestos en la obra.

En relación con esta limitación inherente al género, en las páginas siguientes se pondrá de manifiesto una extremada pobreza de recursos narrativos, escasez que, entre otras posibles razones, se podría poner en relación con la exigencia de mantener la mayor aproximación a la verdad histórica. En este punto radica el que la obra presente notables diferencias con respecto a las tragedias anteriormente analizadas, y, sobre todo, que los procedimientos narrativos empleados resulten en comparación sumamente exiguos. Podría quizás ser este aspecto significativo si lo conectamos con un antiguo y complejo problema que dista mucho de estar resuelto; me refiero, claro está, a la cuestión de la autoría de la obra, esto es, a su atribución o no a Séneca. Entrar en este viejo debate excedería con mucho el objeto de estas páginas, por lo que nos limitamos a exponer brevemente nuestra opinión, que, por otra parte, coincide con la tesis mayoritariamente admitida por los estudiosos, es decir, pensamos que la *Octavia* no pudo ser compuesta por Séneca, y que cronológicamente hay que situarla poco después de la muerte de Nerón⁸.

El tema de la tragedia que constituye la "fábula" de la obra corresponde a un suceso que tuvo lugar en Roma a principios del verano del año 62, y que puede ser reducido a la siguiente descripción argumental: una princesa joven y huérfana, Octavia, es repudiada por el marido con el que se vio obligada a casarse; el pueblo romano se levanta en vano para protestar contra la nueva boda de Nerón con la radiante Popea; finalmente, con el pretexto de ser responsable del levantamiento, es condenada al exilio en una lejana isla y a una muerte inevitable⁹. De acuerdo con este resumen, podemos descomponer esta "historia" en tres secuencias, que se corresponden en líneas generales con las tres unidades temáticas observables en la síntesis anterior. Recordamos que estos segmentos no tienen que coincidir necesariamente con la división del drama en actos, ya que corresponden a procedimientos de segmentación espacio-temporales y a las diferentes configura-

8. No faltan defensores de la tesis contraria, entre otros FLINCK, E., *De Octavia praetextae auctore*, Helsinki 1919; PEASE, A. St. "Is the Octavia a Play of Seneca?", *C.J.* 15 (1920), pp. 388 ss.; GIANCOTTI, F., *L'Octavia attribuita a Seneca*, Torino 1954 y "Seneca personaggio dell'Octavia", *Orpheus* 4 (1983), pp. 215-252; TRILLITZSCH, W., *Seneca im literarischen Urteil der Antike*, 2 vols, Amsterdam 1971, pp. 11, 48 y 43 ss.; SEGURADO CAMPOS, J.A., *A tragédia Octavia. A obra e a época*, Lisboa 1972; ROZELAAR, M., *Seneca. Eine Gesamtdarstellung*, Amsterdam 1976, pp. 598-607; WHITMANN, L. Y., *Octavia. Introduction, Text and Commentary*, Bern-Stuttgart 1978; SIMONETTI ABBOLITO, G., "Su alcuni passi dell'Octavia", *Studi di poesia latina in onore de A. Traglia*, II, Roma 1979, pp. 731-752.

9. El resumen está tomado de HERINGTON, C. J., *The Cambridge History of Classical Literature, II, Latin Literature*, KENNEY, J. J. y CLAUSEN, W. V. (eds), Cambridge 1982, p. 531.

ciones actanciales¹⁰. Con el título de las secuencias, de índole meramente descriptivo, pretendemos tan sólo caracterizar el elemento configurador principal de las mismas. En la *Octavia* estas tres unidades serán denominadas como sigue: I. EL RECHAZO, II. EL LEVANTAMIENTO, III. LA CONDENA. Según la tripartición anterior, tendríamos que señalar en principio que, al menos en apariencia, se observa una escasa correspondencia entre secuencias narrativas y unidades dramáticas, desde luego menor que la señalada en las tragedias de Séneca mencionadas más arriba.

Sin embargo, como D. Sutton ha puesto de relieve, nos parece muy discutible partir de la división de la obra en cinco actos o episodios¹¹; creemos que en la *Octavia* no se puede imponer la estructura normal de la tragedia greco-romana con la alternancia de episodios representados y de intermedios corales. En esta *praetexta* algunas partes no están separadas por pasajes corales, y, por otro lado, se producen en diversos lugares intervenciones del coro que no tienen la función de intermedio que cumple normalmente en la tragedia¹². Incluso, y esto es más significativo aún, existen dos casos en los que transcurre un *lapsus* temporal importante entre escenas y no se encuentran separados por coros. Por estas razones, entre otras, los esfuerzos por distinguir en la *Octavia* cinco actos nos parecen demasiado forzados, diferencia estructural que, como señala D. Sutton, curiosamente nunca ha sido esgrimida a la hora de atribuir o no la obra a Séneca. No obstante fue Herington¹³ el que observó por primera vez que la estructuración de la *Octavia* se cimenta en el esquema temporal que subyace a la obra, señalando que el autor de la *praetexta* habría simplificado los acontecimientos dramáticos en un periodo ficticio correspondiente a tres días: el primero abarcaría en el texto desde el verso 1 hasta el 645; el día segundo desde el verso 646 hasta el 668 y el tercero desde el 669 hasta el final de la obra en el verso 983¹⁴.

10. Sobre la segmentación del relato dramático y su correspondencia con las tradicionales divisiones de la práctica teatral, véase: KOWZAN, T., "Le signe au théâtre", *Diogenes* 61 (1968), pp. 35-59; JANSEN, S., "Esquisse d'une théorie de la forme dramatique", *Langages* 12 (1968), pp. 71-93 y "Qu'est ce qu'une situation dramatique?", *Orbis litterarum* 27, 4 (1972), pp. 235-292; SERPIERI, A., "Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale", *Strumenti critici* 32-33 (1977), pp. 90-135; una exposición crítica más amplia puede verse en PEREZ GOMEZ, L., *Análisis dramático de la literatura dramática en la época de los julio-claudios*, Granada 1986, pp. 157-164.

11. Prueba de ello son las diferentes propuestas de segmentación dramática que se han llevado a cabo; cfr. HERRMANN, L., *Octavie*, Diss. Paris, 1924, pp. 112-116, VÜRTHEIM, J., *Octavia Praetexta*, Leiden 1909; REINHOLD, M., *Classical Drama Greek and Roman*, New York 1959, pp. 296 ss.

12. Cfr. SUTTON, D., *op. cit.*, p. 115.

13. "Octavia Praetexta: A Survey", *C.Q.* 11, (1961), pp. 18-30.

14. Recogemos aquí la distribución propuesta por SUTTON, D., *op. cit.*, p. 20, aunque no deja de plantear problemas; cfr. BRAGINTON, M. V., *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Diss., Yale 1933, pp. 95-98.

De acuerdo con lo anterior, la acción que recogen los primeros 645 versos tienen lugar en la primera jornada del desarrollo de la tragedia. En el nivel discursivo existen claras alusiones temporales que cumplen una función eminentemente dramática, así, por ejemplo, los versos puestos en boca de Octavia en la apertura de la obra:

*Iam vaga caelo sidera fulgens
Aurora fugat,
surgit Titan radiante coma
mundoque diem reddit clarum*¹⁵.

En el segundo día, en torno al cual se organizan de manera simétrica la acción, tiene lugar la boda de Nerón con Pópea, fijada por aquél explícitamente (v. 592):

quin destinamus proximum thalamis diem.

El tercer día comienza con la intervención del coro partidario de Octavia (vv. 669-673):

*En illuxit suspecta diu
fama totiens iactata dies:
cessit thalamis Claudia diri
pulsata Neronis,
quos iam victrix Poppaea tenet,...*

La deixis temporal se sucede en el diálogo que se produce a continuación entre Pópea y su Nodriza, en el que esta última recuerda el acontecimiento de la boda (vv. 693-697):

*certe petitus precibus et votis dies
nostris refulsit: Caesari iuncta es tuo
taeda iugali, quem tuus cepit decor
et cuncta sancte tradidit vinctum tibi
genetrix Amoris, maximum numen, Venus.*

15. Citamos por la edición de ZWIERLEIN, O., *L. Annaei Senecae tragoediae*, Oxford 1986, vv. 1-4; sobre las referencias temporales del prólogo, así como sobre sus reminiscencias véase RUNCHINA, G., "Il prologo della pretesta Octavia. Funzione scenica e motivi tematici", *A.F.M.C.* 2 (1977-78), pp. 65-86.

Popea un poco más tarde, y antes antes de relatar el sueño en el que se le aparece Agripina, hace referencia también al día anterior (vv. 714-717):

... *Laeta nam postquam dies
sideribus atris cessit et nocti polus,
inter Neronis vincta complexus mei
somno resoluor; nec diu placida frui
quiete licuit...*

Hechas estas breves observaciones sobre la articulación temporal de la historia, nos interesa señalar que en la *Octavia* se produce en realidad una correspondencia entre secuencia narrativa y unidad temática mucho más acusada que en las tragedias del *corpus* senecano que hemos citado. En lo que atañe a cada uno de los tres segmentos mencionados más arriba, se puede constatar que en ellos tienen lugar procesos narrativos similares a los comentados con ocasión de *Phaedra*, *Medea* o *Thyestes*; así, por ejemplo, la "ruptura de contrato" (entre Nerón y Octavia), el "establecimiento de un nuevo contrato" (entre Nerón y Popea), la "persuasión" (entre el Prefecto o Séneca y Nerón, o entre las Nodrizas respectivas de Octavia y Popea y estas mismas) etc..., razón por la cual nos vamos a limitar a señalar las concomitancias con las obras ya estudiadas y, fundamentalmente, a subrayar las diferencias existentes.

A la hora de determinar la primera secuencia que hemos denominado EL RECHAZO, ha sido preciso reconstruir la fábula a partir de los datos diseminados a lo largo de la obra. Se trata, pues, de lo que podríamos llamar la "prehistoria" del relato, que, en este caso, coincide con auténticos acontecimientos históricos y está situada tanto lógicamente como cronológicamente al principio de la narración. Nos encontramos así con la existencia de un contrato previo entre Nerón y Octavia, similar al que existía entre Jasón y Medea o Teseo y Fedra. En principio esta relación contractual puede ser definida mediante el siguiente enunciado de estado:

$$(S1 \cap O2) \cap (S2 \cap O1)$$

en el que tanto Nerón como Octavia ocupan simultáneamente las posiciones de Sujeto y de Objeto de los respectivos PPNN. Este contrato puede estar modalizado por diversos predicados modales ("querer" y "deber" fundamentalmente); en este caso el matrimonio, que fue impuesto por Agripina, es considerado negativo desde el primer momento por Octavia que, en el nivel del discurso, lo pone constantemente de relieve; así desde su primera intervención al comienzo de la tragedia afirma que Agripina, su cruel madrastra, fue la que encabezó su cortejo nupcial:

*illa, illa, meis tristis Erinys
thalamis Stygios praetulit ignes*¹⁶.

La aversión que siente Octavia por su marido Nerón, que, como se verá, es mutua, es puesta también de manifiesto por su Nodriz, quien refiriéndose a Octavia pronuncia las siguientes palabras (vv. 46-50):

... *maeret infelix soror
eademque coniunx nec graues luctus ualet
ira coacta tegere crudelis uiri,
quem spreta refugit semper atque odio pari
ardens mariti mutua flagrat face*¹⁷.

Sin embargo, a pesar de todas estas manifestaciones adversas que hace Octavia, es Nerón el que, como Jasón o Fedra, rompe el contrato existente¹⁸ a fin de establecer un nuevo contrato con otro personaje, aquí Popea, como en *Medea* es Creusa o en *Phaedra* Hipólito. En el nivel del discurso esta ruptura está explicitada entre otros pasajes, cuando Nerón en el diálogo con Séneca, tras quejarse de Octavia, le dice refiriéndose a Popea (vv. 544-546):

*dignamque thalamis coniugem inueni meis
genere atque forma, uicta cui cedit Venus
Iouisque coniunx et ferox armis dea*¹⁹.

La evolución que este nuevo contrato supone la recogemos con el siguiente enunciado transformativo, ya que la ruptura afecta tanto a Octavia como a Nerón:

F. trans. $\rightarrow S1 - (S1 \cap O2) \cap (S2 \cap O1) \rightarrow (S1 \cup O2) \cap (S2 \cup O1)$

16. En los vv. 23-24 Agripina es asimilada a una Furia; cf. WHITMANN, L.Y., *op.cit.*, p.49. Véase igualmente en los vv. 164-166: *miscuit coniunx uiro/ uenena saeua, cecidit atque eadem sui mox scelere nati*. Octavia fue casada en el 53 a los 13 años de edad, cfr. Tác., *Ann.* XIV, 63.

17. Igualmente en v. 104 Octavia dice *coniungi inuisa*; en vv. 108-112; *poena nam grauior nece est/ uidere tumidos et truces miserae mihi/ uultus tyranni, iungere atque hosti oscula, / timere nutus cuius obsequium meus/ haud ferre posset fata...*; Nerón hace referencia a lo mismo en v. 537 *animusque numquam coniugis iunctus mihi*; cfr. vv. 540-542.

18. Nerón antes de establecer su nuevo contrato matrimonial dice a Séneca que Popea está embarazada (vv. 590-591).

19. Cfr. igualmente vv. 551-552: *omnes in unam contulit laudes deus/ talemque nasci fata uoluerunt mihi*.

La descripción de este primer segmento contiene tres programas narrativos:

- PN1: Establecimiento de contrato (Nerón - Octavia)
- PN2: Ruptura de contrato (Nerón)
- PN3: Establecimiento de un nuevo contrato (Nerón - Popea)

Como sucedía en *Phaedra*²⁰, el primer programa constituye una unidad funcional, no pudiendo por tanto ser analizado en unidades menores; mientras que los dos restantes dan lugar a nuevas series de PPNN en progresión funcional del tipo denominado "encadenamiento por contigüidad". Esto hace que la articulación temporal y espacial de la primera secuencia muestre ya algunos de los elementos que caracterizarán el curso de la acción narrativa y la axiologización de determinados contenidos semánticos²¹. Aunque más adelante analizaremos la estructura actancial, nos interesa subrayar un factor que constituye uno de los ejes temáticos de la acción y que, en nuestra opinión, es el más importante. Se trata del rol actancial del héroe que, como ya pusimos de relieve, puede ser positivo o negativo; aquí se presenta desde la apertura de la obra caracterizado por el sema /poder/, que lo habilita como sujeto del /hacer/ y, por consiguiente, como eje central de la narración. Ahora bien, si en *Phaedra* o en *Medea*, se constituía en Sujeto del hacer a través de una prueba cualificante, en la praetexta *Octavia*, Nerón, que asume este rol actancial desde el primer momento, aparece investido con el /poder/ absoluto, como una auténtica hipérbole del tirano, constituyéndose en el eje central de la narración. Por otra parte, en las tragedias de Séneca, nos encontrábamos con la presencia de un actante Destinador, que es el garante ideológico de la obra, y que, al mismo tiempo, era el Enunciador de la competencia que debía ser asumida por el héroe a la hora de realizar su programa narrativo. Dicho Destinador se actorializaba de diversas maneras según las obras y los personajes de que se tratara: la Furia en el caso de Atreo y Tiestes, Diana y Afrodita en el caso de Hipólito y Fedra etc.; todos ellos, no obstante, reflejaban un mismo investimiento semántico de carácter más general y abstracto que habíamos identificado con el *fatum*, tal como este concepto era entendido por la ideología neoestoica. En *Octavia* esa actorialización está encarnada desde el comienzo por Nerón, que significativamente hace su primera entrada en escena dando la orden al Prefecto de que Sila y Plauto²² sean ajusticiados (vv. 437-438):

20. PEREZ GOMEZ, L. *op. cit.*, p. 323.

21. Véase RUNCHINA, G, "Il prologo della pretesta Octavia. Funzione scenica e motivi tematici", *A.F.M.C.* 2 (1977-78), pp. 65-86.

22. Se trata de Rubelio Plauto y de Fausto Cornelio Sila; cfr. *Tác. Ann.* XIII,4; XIII, 20; XIV, 22; XIX, 57-60

*Perage imperata: mitte, qui Plauti mihi
Sullaeque caesi referat abscisum caput.*

La identificación en Nerón entre Destinador y Destinatario es constantemente puesta de relieve en el nivel del discurso; así, por ejemplo, ante el consejo de respeto a los dioses que le da Séneca, Nerón responde (vv. 449): *Stulte uerebor, ipse cum faciam deos*. Y un poco después señala su total independencia (v. 451): *Fortuna nostra cuncta permittit mihi*²³.

A esta coincidencia actancial entre Destinador y Destinatario en el actor-personaje encarnado por Nerón, que no se daba en las tragedias ya analizadas de Séneca, se añade el que de todos los mecanismos narrativos que conducen de la transgresión inicial al restablecimiento de los principios violados, en la *praetexta Octavia*, la VENGANZA (secuencia III) es la culminación del programa narrativo particular de Nerón, estando ausentes todos los procesos intermedios como son la "adquisición de la competencia", la "simulación", el "engaño", la "persuasión", etc... Se suma además otra particularidad que nos resulta notable: el tema de la venganza está situado en el PN no de la agredida (Octavia), sino del transgresor (Nerón)²⁴.

No obstante, cierto es que entre la secuencia I (EL RECHAZO) y la secuencia III (LA VENGANZA), se sitúa el LEVANTAMIENTO popular en favor de Octavia. Si admitimos que a la distinción empírica entre la acción del hombre sobre las cosas y su acción sobre los otros hombres corresponde en el plano semiótico, la distinción entre las categorías de "Transitividad" (hacer-ser) y "Factitividad" (hacer-hacer), podemos extraer segmentos que manifiestan los elementos de factitividad, e intentan construir modelos de manipulación susceptibles de utilización generalizada²⁵. Esta incitación puede inscribirse en el cuadro general del contrato, correspondiendo al primer paso, esto es a la "proposición de contrato", que podemos formular del modo siguiente:

$$S1 \rightarrow S2 \cap O1 [O2 (O3)]$$

donde O1 es el objeto cognitivo (el saber transmitido); O2: $S1 \cap v$ (es el "querer" del sujeto manipulador comunicado al sujeto manipulado); O3: el PN de S2 (el objeto del "querer", siendo la realización por S2 del programa elaborado y transmitido por S1).

23. Nerón emplea *fortuna* en el sentido de "status" o "posición"; para la frase cfr. Sen., *Dial.*, V, 16, 2.

24. Obviamente esto responde a la invariabilidad de los hechos históricos relatados.

25. Cfr. GREIMAS, A.J., *Du Sens II*, op. cit., p. 213 ss.

La traducción de este esquema en la *Octavia* sería: la *plebs*, el pueblo partidario de Octavia se revela contra Nerón, tal como relata el mensajero ante éste y el Coro (vv. 779-805). El pueblo, valiéndose de medidas de fuerza, como el derribo de las estatuas de Popea o la amenaza de entregar a las llamas el palacio de Nerón, pretende obligar a Nerón a que devuelva a Octavia a su antigua posición y les entregue a Popea (vv. 800-803²⁶):

*Saepire flammis principis sedem parant,
populi nisi irae coniugem reddat nouam,
reddat penates Claudiae uictus suos.*

Ahora bien, este mensaje es de naturaleza puramente informativa: el hecho de tomar conocimiento del querer de S1 (*populus*) no obliga a nada a S2 (Nerón); esto es, la proposición de contrato constituye un previo cognitivo neutro, que autoriza a concebir al sujeto receptor del mensaje como modalmente soberano, libre de aceptar o de rechazar la proposición.

La tercera secuencia, que hemos denominado LA VENGANZA, es de hecho, la respuesta de Nerón a las peticiones del pueblo, respuesta que, como veremos, se convierte en satisfacción de su cólera, tal como nos deja entender las palabras que el autor de la *Octavia* pone irónicamente en boca del tirano tras ser informado de los acontecimientos (vv. 820-821):

*O lenta nimium militis nostri manus
et irs patiens post nefas tantum mea,...s*

y la exposición de sus intenciones sobre el *populus* (vv. 839-843):

*malis domanda est et graui semper iugo
premda, ne quid simili temptare audeat
contraque sanctos coniugis uultus meae
attollere oculos; fracta per poenas metu
parere discet principis nutu sui.*

Podemos, pues, aislar claramente tres segmentos en el sintagma de la cólera, que resumimos como sigue:

26. Estos versos vendrían a explicar el miedo sentido o fingido por Popea del que habla Tácito en *Ann.*, XIV, 61: *tum et metu atrox ne aut vulgi acrior vis ingrueret aut Nero inclinatione populi mutaretur... vitam (Poppaea) ipsam in extremum adductam a clientis et seruitiis Octaviae quae plebis sibi nomen indiderint, ea in pace ausi quae vix bello eveniret.*

frustración → descontento → agresividad

El descontento funciona, por tanto, como un móvil que permite desarrollar otras estructuras; así, el "sentimiento de falta" al que da lugar condiciona la elaboración de un PN de la liquidación de dicha falta, para que este sintagma pasional se desarrolle hasta sus últimas posibilidades, esto es, el programa narrativo que permita la realización de la competencia condensada: la venganza. Ahora bien, la venganza, es decir, el "deseo de vengarse" es considerado como una acción que admite una doble lectura: ya sea como el resarcimiento moral del ofendido castigado por el ofensor, o bien como el castigo del ofensor que resarce moralmente al ofendido. Esto quiere decir que la acción en cuestión concierne a dos partes, Sujetos y Antagonistas, y tiende al restablecimiento del equilibrio perturbado tras la ofensa.

En el nivel del discurso queda patente la intención de Nerón de vengarse para castigar la ofensa; así, cuando entra en escena el Prefecto y le anuncia que la revuelta ha sido aplastada²⁷, aquél no se siente en absoluto satisfecho (vv. 848-849):

Et hoc sat est? sic miles audisti ducem?

.....

compescis? haec uindicta debetur mihi.

A continuación, ante el horror del Prefecto, reclama, paradójicamente, la cabeza de un personaje que no estuvo implicada en el levantamiento popular, Octavia²⁸. Es más élla el día fijado para la boda de Nerón con Popea, adelantándose a los hechos, intentó convencer a sus partidarios de que moderasen las muestras de su afecto (vv. 646-650):

*Parcite lacrimis urbis festo
laetoque die,
ne tantus amor nostrique fauor
principis acres suscitet iras
uobisque ego sim causa malorum.*

Resulta de esta forma Nerón doblemente agresor, en tanto que rechaza primeramente a Octavia (secuencia I), y luego ordena que sea conducida en una

27. Vv. 846-847: *Populi furorem caede paucorum, diu / qui restiterunt temere, compressum affero.*

28. Cfr. v. 861: *(ira mea) caedem sororis poscit et dirum caput.*

nave lejos, a una remota tierra y que allí se la dé muerte²⁹. Por el contrario en la tragedia *Phaedra*, en *Medea* o en *Thyestes*, eran los agredidos quienes, lógicamente, se convertían en ejecutores del plan de venganza, esto es, Teseo, Medea y Atreo respectivamente contra los agresores Hipólito, Jasón y Tiestes.

Llegados a este punto y dado que los mecanismos narrativos que encontramos han sido estudiados detalladamente en los trabajos más arriba citados, describiremos la estructura actancial de la *praetexta Octavia* tal como es reflejada por los diversos actores que intervienen en la trama, pasando a continuación a analizar las axiologizaciones presentes en ella.

Desde el punto de vista narrativo, la obra se puede representar mediante el siguiente enunciado transformativo:

$$F. \text{ trans. } S1 \rightarrow ((S1 \cap O1 \cup O2) \rightarrow (S1 \cup O1 \cap O2))$$

donde S1: Nerón; O1: Octavia y O2: Popea. Esto es, Nerón, que se encuentra unido a Octavia y separado de Popea en un estado inicial, pasa a encontrarse unido a Popea y separado de Octavia como consecuencia de un hacer transformativo cuyo Sujeto es igualmente Nerón.

En lo que respecta a Octavia, pese a ser el único personaje que aparece en las tres secuencias del drama, y a pesar de su importancia dramática³⁰, desde el punto de vista narrativo ocupa siempre la casilla actancial del Objeto y nunca llega a desarrollar un recorrido narrativo propio en función de Sujeto. En efecto, y este es uno de los rasgos característicos de Octavia, en ningún momento de la obra se manifiesta bajo la modalidad del /querer/ en busca de un Objeto de valor. Su matrimonio con Nerón le fue impuesto por su padre Claudio a instancias de Agripina, y su marido le resulta odioso; sin embargo, como ya hemos señalado, el rechazo, considerado como agresión, no la conduce a desarrollar un programa de venganza. Las expresiones que reiteradamente hace sobre su deseo de morir para poner fin a sus desdichas³¹, hay que atribuirles al aparato retórico de la obra, y, como tal, no pueden ser consideradas verdaderos Objetos de valor desde el punto de vista narrativo. Lo mismo sucede con las manifestaciones de odio hacia Nerón³²; incluso, como dijimos anteriormente, en la secuencia segunda, cuando

29. Cfr. vv. 874-876: *deuectam rate / procul in remotum litus interim iube, / tandem ut residat pectoris nostri tumor*. Según Tácito, *Ann*, XIV, 64, Octavia fue confinada a la isla de Pandataria.

30. Octavia es el personaje de la obra que realiza un mayor número de actos de habla, y cuya relación discursiva y número de versos es más alto.

31. Cfr. vv. 69-70: *nunc in luctus seruata meos / magni resto nominis umbra*; vv. 79; 100-106; 134-136; 652-653.

32. Cfr. vv. 248-251: *utinam suorum facinorum poenas luat / Nero insitiuus, Domitio genus patre, / orbis tyrannus, quem premit turpi iurgo / morumque uitiiis nomen Augustum inquinat*.

los partidarios de Octavia se revelan contra el tirano y su nueva esposa, tampoco aquella ocupa la función actancial de Sujeto, puesto que dicha función es asumida por un Sujeto colectivo (*populus*), del que luego se individualizan algunos actores en el programa narrativo de la venganza³³. Por consiguiente la posición narrativa de Octavia en el conjunto de la obra resulta ser únicamente la de Objeto de los dos PPNN de agresión que ejecuta Nerón, es decir del RECHAZO y de la VENGANZA.

Nerón, por su parte, se constituye como héroe negativo de la acción, tanto por su investimento semántico (sema del /poder/) como por la modalidad volitiva que lo caracteriza (/querer/). En su caso recordamos, por una parte, la ya mencionada ausencia de Destinador - Enunciador del PN del Sujeto de acción o, mejor dicho, el sincretismo entre los actantes Destinador y Sujeto en un mismo actor. Efectivamente Nerón es tanto Sujeto del "hacer" como el origen del /poder hacer/, que, en otros casos, ya sea el *Fatum*, Neptuno, las Furias o Hécate, es quien lo atribuye al Sujeto en el PN de la prueba cualificante. Aquí, por el contrario, es Nerón el propio origen de su programa narrativo, basado exclusivamente en su /querer/³⁴. De este factor deriva la ausencia de prueba cualificante, que corresponde -no lo olvidemos- a la actualización del /poder/ virtual del Sujeto de acción, y la ejecución inmediata de los dos programas narrativos de venganza presentes en su recorrido, contra Plauto y Sila y contra Octavia³⁵. Igualmente, la adquisición del Objeto de valor, representado por Pópea y el rechazo de Octavia se basa exclusivamente en el /querer/ de Nerón³⁶, /querer/ que, en este caso concreto, en contra de las sensatas palabras de Séneca, es identificado por Nerón con el Amor como principio cósmico del cual brotan las acciones de los hombres³⁷.

Antes de dejar el rol de Nerón, nos interesa, por último, destacar dos PPNN secundarios de su recorrido narrativo, programas representados por los intentos de persuasión que llevan a cabo respectivamente Séneca en lo referente a la primera agresión contra Octavia, el rechazo, y el Prefecto en lo relativo a la

33. Cfr. v. 846: *Populi furorem caede paucorum, diu/ qui restiterunt temere, compressum affero.*

34. En el plano discursivo se pone esto claramente de relieve por ejemplo en el diálogo que tiene lugar entre Séneca y Nerón, en el que éste dice: *Fortuna nostra cuncta permittit mihi* (v. 451) y *Iussis nostris pareant* (v. 459), y ante el consejo de Séneca *iusta impera* (v. 459), el tirano responde: *Statuam ipse* (v. 460).

35. Respectivamente vv. 437-438 y 861, 873-876.

36. Cfr. vv. 544-545.

37. Cfr. vv. 566-571: *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.*

segunda agresión, esto es, la condena a muerte³⁸. Tal como sucede en las convencionales escenas de "nouthesis" de las tragedias de Séneca, los argumentos para convencer a Nerón resultan inútiles, tanto los que lleva a cabo Séneca como los del Prefecto, y en ellas Nerón opone una vez más la fuerza de su /querer/, derivado del sema /poder/ actualizado (/querer hacer/). Nos interesa señalar que este hecho coincide con la que nos parece una de las líneas esenciales de la obra, es decir, la presentación de Nerón, auténtico protagonista, como paradigma hiperbólico del tirano³⁹. Desde el inicio de la tragedia Nerón está fuertemente caracterizado y enfatizado, es el personaje que domina constantemente la escena, incluso cuando está ausente, pues entonces se convierte en objeto del discurso⁴⁰. Como observa Helm, "Nero wird auch nicht nur von einer Person so charakterisiert, bei der etwa einfanatischer und bis zum Wahnsin gesteigerter Hass die Ausserungen entschuldbarer machen könnte, sondern die angegebenen Stellen verteilen sich auf Oktavia, Ihre Amme, den Geist der Agrippina und der Chor⁴¹.

El tema de la tiranía es retomado y acrecentado a través de las numerosas calificaciones peyorativas de las que es objeto Nerón, pero sobre todo se pone de manifiesto en el enfrentamiento con Séneca, donde éste encarna la *mens bona*, aconsejando la clemencia y el amor, mientras que Nerón, como representación del *furor*, defiende como valores el *ferrum* y el *timor*⁴². De acuerdo con el carácter panfletario de la obra, el personaje, presentado como una metahistorización del tirano, termina con "l'assumere una caratterizzazione iperbólica, la quale, di provenienza retorica, si riscontra nella poesia del I sec. d. C."⁴³.

El tercer actor importante en la narración, que cierra el triángulo es Popea, cuya función actancial y actorial constituye el reverso de Octavia: de ser Objeto de valor separado del Sujeto en el enunciado inicial pasa a estar unida al mismo en el enunciado final. Como Objeto carece de recorrido narrativo propio, al menos tal como nos es factible reconstruir a partir de los datos contenidos en el texto; sin embargo, existen ciertos indicios en el mismo que nos permiten adivinar posibles programas narrativos, que, de hecho, no fueron desarrollados por el autor de la

38. Cfr. vv. 440-592 y 846-876.

39. En el tratamiento del tirano la influencia de Séneca es indiscutible; cfr. OPELT, I., *Der Tyrann als Unmensch in der tragödie des Seneca*, Diss. Freiburg 1951.

40. Cfr. SUTTON, D., *op. cit.*, pp. 62-68. Véanse vv. 31-33; 86 ss.; 108 ss.; 150 ss.; 235 ss.; 249 ss.; 361 ss.; 603 ss.; 642 ss.; 654 ss.; 660 ss.; 671 ss.; 899 ss.; 957 ss.; 959 ss. Sobre los leitmotifs de la *praetexta*, Sutton, D., *op. cit.*, pp.34-41.

41. HELM, R., *Die Praetexta Octavia*, *Sitzungsb. d. preuss. Akad. d. Wiss.*, XV (1934), p. 285.

42. Cfr. vv. 438 ss.; 469 ss.; 530 ss.; 820-843.

43. RUNCHINA, G., "Il prologo.", *op. cit.*, p. 73.

obra. En este sentido son significativas las palabras que Octavia dirige a su Nodriza (vv. 131-133):

*inimica uictrix imminet thalamis meis
odioque nostri flagrat et pretium stupri
iustae maritum coniugis poscit caput.*

Según el texto anterior, no es inverosímil adivinar un PN en el que Popea tendría la función de Sujeto de acción, y cuyo Objeto estaría representado por Nerón, programa narrativo en el que Octavia sería el Antisujeto⁴⁴. Incide en la misma dirección la Nodriza de Popea el día después de la boda de ésta con Nerón (vv. 693-697):

*certe petitus precibus et uotis dies
nostris refulsit: Caesari iuncta es tuo
taeda iugali, quem tuus cepit decor
et culta sancte tradidit uinctum tibi
genetrix Amoris, maximum numen, Venus.*

No obstante, el autor de la tragedia no muestra un excesivo interés en desarrollar el personaje de Popea, y así de la presentación narrativa textual, a la que nosotros nos limitamos, se desprende un estado de hechos que presenta ya la situación desde el punto de vista de Octavia, rechazada por Nerón y, por lo tanto, inmersa en el PN de este último.

Del resto de los personajes que intervienen en la obra ya hemos mencionado al pueblo romano partidario de Octavia, y Sujeto colectivo agente de la agresión contra Nerón en la secuencia II, y a Séneca y el Prefecto, Sujetos persuasivos en los dos casos citados anteriormente. Séneca, cuya presencia en la obra ha sido interpretada de muy diferentes formas por los estudiosos⁴⁵, cumple además de la mencionada, otra función en el conjunto de la obra: la del Antidestinator. Hemos ya hecho referencia a la existencia en la *Octavia* de un único programa narrativo que tiene como Sujeto de acción a Nerón; sin embargo, la forma dramática textual posibilita la presencia de diferentes puntos de vista, algunos de los cuales se axiologizan en un sentido concreto. Mencionamos igualmente la existencia latente

44. Sería igualmente posible imaginar el programa a la inversa.

45. Para la mayoría de los críticos la presencia de Séneca constituye una de los argumentos para negar la autoría senecana, mientras que otros ven aquí una apología de Séneca, y no niegan la posibilidad de su paternidad. Cfr. GIANCOTTI, F., "Seneca personaggio dell'Octavia", *op. cit.*, p. 217 ss. y SEGURADO E CAMPOS, J.A., "Seneca, personagem da Octavia", *Euphrosyne* 3 (1969), pp. 207-213.

de PPNN propios de algunos personajes como es el caso de Popea e, indirectamente, de Octavia. Evidentemente, en relación a esta última no hay nada que autorice a postular la existencia de un programa narrativo propio, ni siquiera en estado latente; no obstante, sí están presentes unos determinados valores axiológicos, muy claramente definidos e identificables, frente a los representados por Nerón. Me refiero más exactamente a los valores encarnados por Octavia, el Coro de sus partidarios y, sobre todo, por Séneca. Así, en la medida en que tales valores, resumibles en el elogio de la *uirtus* romana tradicional, coinciden con una ideología basada en la filosofía estoica, nos es posible considerar a Séneca como la figurativización de dicha ideología, y, consiguientemente, asignarle el papel de Antidestinador, es decir, de garante axiológico e ideológico de lo que podría haber sido un antiprograma opuesto al PN de Nerón.

El resto de los personajes, a pesar de que indiscutiblemente cumplen una función dramática determinada, carecen de finalidad narrativa precisa. Este es el caso de los dos Coros, las Nodrizas de Popea y de Octavia, el del mensajero y la sombra de Agripina. En relación a esta última, a pesar de que se ha dicho en numerosas ocasiones que se trata de un personaje totalmente ajeno al relato, es preciso subrayar que es un personaje orgánicamente articulado en la estructura intrínseca de la tragedia, y que cumple una función de enlace entre el "antes" y el "después" de la historia, y, por otra parte, siguiendo las convenciones de la tragedia, se adecua perfectamente como vehículo para la profecía⁴⁶. En lo referente a la articulación espacial, las tres secuencias aparecen claramente delimitadas por la existencia de espacios diferentes. La primera de ellas se lleva a cabo en el palacio del príncipe, en el *aula*. Aquí se mueven Nerón, Popea, Séneca, el Prefecto, y de él es expulsada Octavia tal como pone de relieve el Coro (vv. 284-285):

*soror Augusti sociata toris
cur a patria pellitur aula?.*

La secuencia II, el LEVANTAMIENTO en contra de Nerón, tiene lugar en la ciudad, y se figurativiza como un ataque contra el palacio para reponer en él a Octavia; siguiendo las convenciones del género, el encargado de hacer el relato de los acontecimientos que se producen fuera de la escena en el nivel del discurso es el mensajero (vv. 780-781 y 801-803):

46. Cfr. GIANCOTTI, F., *op. cit.*, p. 233. Sobre las convenciones del género véase BRAGINTON, M.V., *The Supernatural in Seneca's Tragedies*, Menasha, Wisconsin 1933.

*Quicumque tectis excubat miles ducis,
defendat aulam, cui furor populi imminet.*

...

*Saepire flammis principis sedem parant,
populi nisi irae coniugem reddat nouam,
reddat penates Claudiae uictus suos.*

Se manifiesta, pues, una oposición que podemos recoger como sigue:

<i>aula</i>	≈	<i>urb</i>
disfórico		eufórico

en la que las calificaciones se realizan desde la perspectiva definida por Octavia, su Nodriza, y Séneca⁴⁷. A su vez el Coro partidario de Octavia establece otra antítesis (vv. 896-899):

*Bene paupertas humili tecto
contenta latet:
quatiunt altas saepe procellae
aut euertit Fortuna domos.*

donde

<i>humilis tectus</i>	≈	<i>alta domus</i>
eufórico		disfórico

Finalmente, la secuencia III, la VENGANZA de Nerón, que coincide con el castigo de Octavia, se produce en un nuevo espacio, el exilio⁴⁸. Esta localización espacial es definida desde el punto de vista de Nerón y de los partidarios de Octavia en los siguientes términos:

<i>exilio</i>	≈	<i>palacio</i>
disfórico		eufórico

47. La valoración contraria, desde el punto de vista definido por Nerón, puede verse en v. 831: *mox tecta flammis concidant urbis meis*; el autor de la tragedia liga los acontecimientos del 62 al incendio que tuvo lugar en Julio del 64.

48. Para la caracterización funcional del exilio véase PEREZ GOMEZ, L., "La semiótica del furor regni...", *op. cit.*, pp. 353-354.

Sin embargo, recibe también distinta valoración, produciéndose una inversión con relación a la primera axiologización. En efecto, recordemos que el exilio ya había sido ocupado previamente por Séneca, y que es calificado por éste mediante una deixis eufórica, según se desprende de sus propias palabras (vv. 381-384):

*melius latebam procul ab inuidiae malis
remotus inter Corsici rupes maris,
ubi liber animus et sui iuris mihi
semper uacabat studia recolenti mea.*

Así, en realidad la oposición entre el espacio del exilio y el palacio, entendido como símbolo de poder, se convierte en:

exilio ≈ *palacio* → *exilio* ≈ *palacio*
disfórico eufórico eufórico disfórico

donde se identifica el exilio con la naturaleza del siguiente modo:

exilio ≈ *palacio*
libertas *metus*

Podemos confrontar estos valores, por ejemplo, a través de los siguientes versos puestos en boca de Séneca (vv. 385-390⁴⁹):

*O quam iuuabat, quo nihil maius parens
Natura genuit, operis immensi artifex,
caelum intueri, solis et cursus sacros
mundique motus, noctis alternas uices
orbemque Phoebes, astra quam cingunt uaga,
lateque fulgens aetheris magni decus;*

49. Es notable la similitud de pensamiento y expresión con Sén., *Dial.*, XII, 8, 4.

También para Octavia, que vive en un constante miedo⁵⁰, y que en principio consideraba disfóricamente el exilio⁵¹, se termina produciendo una inversión similar⁵².

Para concluir con la espacialización de la obra, queremos señalar un aspecto en el que esta tragedia se revela diferente a las de Séneca. Se trata de la imposibilidad de equiparar algunos de los tres espacios mencionados con los espacios narrativos tópico y heterotópico. En efecto, en la medida en que las acciones suceden de manera discontinua, los tres espacios, el *aula*, la *urbs* y la *exilium*, son espacios tópicos, dado que la calificación de heterotópico, como espacio de origen y término que enmarca la acción del héroe, no puede ser asignada a ninguno de ellos⁵³.

En cuanto a la articulación temporal de la *praetexta*, se pone claramente de relieve una oposición que recogemos del siguiente modo:

<i>antes</i>	≈	<i>ahora</i>
eufórico		disfórico

Naturalmente tal antítesis está axiologizada desde la perspectiva de Octavia, su Nodriza, el Coro de sus partidarios y Séneca. Así, leemos las palabras puestas en boca del Coro (vv. 291-293):

*Vera priorum uirtus quondam
Romana fuit uerumque genus
Martis in illis sanguisque uiris.*

En el mismo sentido inciden los siguientes versos que pronuncia Séneca (vv. 391-396):

*qui si senescit, tantus in caecum chaos
casurum iterum, tunc adest mundo dies
supremus ille, qui premat genus impium
caeli ruina, rursus ut stirpem nouam
generet renascens melior, ut quondam tulit
iuuenis, tenente regna Saturno poli.*

50. Cfr. vv. 380-381 y 383.

51. Cfr. vv. 899-905.

52. Cfr. vv. 918 ss. en los que expresa su deseo de huir a la Naturaleza, lejos de los hombres, y finalmente vv. 968-971, donde el exilio, identificado con la muerte, no recibe una deixis disfórica.

53. Sobre el espacio cfr. HENAULT, A., *op. cit.*, pp. 132-133 y PEREZ GOMEZ, L. La Semiótica del *furor regni*, *op. cit.*, p. 346, nota 22.

En este texto la axiologización del tiempo, figurativizada en un acontecimiento particular de la historia de Roma, refleja la ideología que impregna la obra, centrada en este caso en un punto de la cosmología estoica, más exactamente en el tema de la progresiva degeneración de la raza humana, que se destruye y se renueva periódicamente, a fin de producir cada vez una raza humana mejor.

Finalmente, no queremos concluir la descripción de los principales recursos narrativos empleados por el autor de la *Octavia*, sin hacer referencia a un aspecto que podría resultar extraño en el conjunto de la tragedia. Me refiero a las menciones que aparecen en el texto sobre el "destino" como elemento condicionador de las conductas y de la suerte tanto de Octavia como de Nerón. En el caso de este último, Octavia señala como causa de su actuación la infamia de su madre Agripina, contra la cual el tirano no puede resistirse (vv. 89-92):

*odit genitos sanguine claro,
spernit superos hominesque simul,
nec fortunam capit ipse suam,
quam dedit illi per scelus ingens
infanda parens.*

Con relación a Octavia, es la intervención de los dioses la que provoca la ruina de la familia, según resume ella misma (vv. 257-269):

*Graui deorum nostra iam pridem domus
urgetur ira, prima quam pressit Venus
furore miserae dura genetrix meae,
quae nupta demens nupsit incesta face,
oblita nostri, coniugis, legum immemor.
illos soluta crine, succinta anguibus
ultrix Erinys uenit ad Stygios toros
raptasque thalamis sanguine extinxit faces;
incendit ira principis pectus truci
caedem in nefandam: cecidit infelix parens,
heu, nostra ferro meque perpetuo obruit
extincta luctu; coniugem traxit suum
natumque ad umbras, prodidit lapsam domum⁵⁴.*

54. Octavia era hija del emperador Claudio y de Mesalina, que se enamoró de Gayo Silano, obligándole a repudiar a su esposa para casarse en una ceremonia pública con él, durante una ausencia de Claudio; a Mesalina su aventura le costó la muerte cfr. Tac. *Ann.* XI, 26-38; Suet. *Claud.* 29, 3.

Creemos que resulta evidente que en ambos casos lo que ha hecho el autor de la obra es reescribir la historia con el apoyo de las convenciones dramáticas de la tragedia greco-romana. Es decir, la intervención del elemento sobrenatural en los programas narrativos de Nerón o de Octavia, sólo puede ser interpretada como un condicionamiento de las constricciones del género; por tanto, de ningún modo, es posible considerar esa presencia en el mismo plano que las intervenciones del *Fatum* que hemos analizado en la tragedia de Séneca, ya que se trata de una mera imitación retórica.

A modo de conclusión de esta descripción, que no ha pretendido ser exhaustiva, el análisis semiótico de la obra pone de manifiesto, como hemos querido sugerir con el título de estas páginas, el carácter panfletario de la tragedia en contra de la política de Nerón, que en todos los niveles es definido con el cliché del tirano. Por otra parte, las diferencias respecto a las tragedias de Séneca a las que hemos aludido, que atañen a aspectos como la segmentación, la espacialización de la tragedia o la escasez de recursos dramáticos podrían ser consideradas como un argumento más en contra de la paternidad senecana de la obra. Finalmente, queremos incidir en el hecho de que la *Octavia* es una obra de arte más que un texto histórico, de modo que, por fuertes que sean los condicionamientos para respetar la verdad histórica, la pobreza de recursos narrativos han de ser imputadas al género o, en último término, al autor.