

for the novice, and incidentally bringing home how relatively well documented this period is. This is followed by a short segment “Akteure” (p. 11-15), where the “minor characters” in the drama, both military and civilian, are usefully catalogued. Because military power is such a key factor in determining the imperial succession, there follows an account of the distribution of the legions throughout the empire. In keeping with the theatrical character of the topic, Aumann arranges the main narrative of his book in three “Akte”, and fortuitously can begin with Nero, an individual who seems to have viewed his life as lived out on the stage before an enthusiastic audience. We start (p. 19) with Nero departing for his grand tour of Greece, eager to participate in the great contests, an event that Dio (in epitome) describes in terms of a military campaign, with performers in theatricals carrying musical instruments rather than soldiers with weapons (Dio 63.8.3). This arresting scene then cuts to background, and Nero’s life and earlier reign is described, before the narrative is once again renewed. The helpful pattern is maintained throughout; as each character makes an entrance the background material to his life is filled in. The first Act (p. 17-48) takes us through Nero’s spectacles down to the celebration of his triumphal entry into Rome in early AD 68, but just before the curtain comes down the doom-laden image of the rebellion of Vindex is briefly adumbrated. The second Act (p. 50-91) begins with the fall and death of Nero, ranges through Galba and Otho, and ends with Vitellius in control. The third (p. 93-144) begins with the bid of Vespasian for power, his success and the early part of his reign, ending with the sack of the Temple in Jerusalem. A brief epilogue (p. 145-154) takes us down to Titus’ celebration of his Jewish Triumph in June 71, enabling Aumann to come full circle from Nero’s theatrical departure five years earlier down to a genuine military occasion. The book ends with a bibliography (predominantly, though not exclusively, of German titles), followed by two indices (people, and places / topics). Aumann rightly avoids detailed discussion of controversial historical problems, and treats the period in broad survey (although the Jewish rebellion is covered at considerable length, justifiably so, since it surely has the greatest historical impact of all the events of those years). The text is well illustrated, printed on high quality paper, with a nice range of coloured coin images for each emperor, and good images of various parts of the empire (especially Judea). There are useful maps, although these need to be used carefully: Abb. 1 (p. 13), for instance, showing the distribution of the Legions in the empire might at first glance be a little misleading, since it depicts units in any region where they were active at any point during the period, including, naturally enough, that of Vespasian’s Jewish war, and could create the impression that three legions were stationed throughout in Judaea. Aumann provides a well-paced narrative that succeeds well in bringing this remarkable episode to a wider audience. The result is a lively, entertaining and, for its target readership, informative text. This is something to be safely recommended to keen undergraduates and to serious lay readers.

Anthony BARRETT.

Sarah BACH, *Espace et structure dans les Métamorphoses d’Ovide*, Bordeaux, Ausonius, 2020 (Scripta antiqua, 130), 24 × 17 cm, 245 p., fig., 19 €, ISBN 978-2-35613-340-3.

*Espace et structure dans les Métamorphoses d’Ovide*, de Sarah Bach, está dividido in partes tres: I. “La mise en espace du récit”; II. “La dynamique des espaces”; III “Espaces et pouvoirs”. Las tres partes contienen a su vez varios apartados y subapartados que ayudan a la mejor comprensión de la materia. Los apartados de la primera parte tratan la cosmogonía, el mito de las edades y la idea de la obra como ciclo. Los de la segunda se abocan a la imagen de Roma y del espacio romano, para culminar con el motivo del viaje y con los diversos ciclos míticos incluidos en las macro y microestructuras espaciales

(Faetón; el ciclo tebano y Perseo; Juno y Proserpina; Medea, Minos y Teseo; Ulises y Áyax). En la última parte se estudia lo que la autora ha denominado “una poética del caos”, que deriva en el análisis de personajes a los que ha llamado “garantes del orden”, para culminar en los desafíos de la dominación espacial, la relación entre cambio de espacio y cambio de naturaleza y la relación entre el poder de los hombres y el de los dioses. A propósito de este último tema se tratan los personajes de Medea, Circe, Dédalo y Orfeo. El volumen termina con una conclusión seguida de la bibliografía, un “Index des notions”, un “Index des noms propres” y un “Index des lieux”. En el último párrafo de su libro Bach afirma que “l’entreprise ambitionnée, celle de représenter et de décrire l’espace des *Métamorphoses* dans toute sa complexité, est un défi aussi bien pour l’auteur de ces lignes que pour leurs lecteurs” (p. 224) y expresa su deseo de “que ces derniers prennent désormais le relais !” (p. 224). Por esa razón, una reseña de su libro (o al menos una que contemple el deseo de la autora) entraña la tarea de continuar reflexionando críticamente sobre muchos útiles postulados del libro. Se trata en todo caso de una reflexión no meramente accidental o decorativa: Bach, a través de la consideración del espacio en la obra, ha puesto de relieve algunos nexos estructurales que, otra vez (como ocurre pocas veces en la bibliografía crítica sobre la obra), invitan a detenerse en el sentido de la obra y, en particular, a relativizar la siempre renovada lectura en clave irónica o paródica. Como veremos – y como ha sucedido también, incluso a despecho de su autor, con un libro fundamental, *Narrative Dynamics in Ovid’s Metamorphoses* (Tübingen, 2000), de Stephen Wheeler –, ello no implica que la autora tome posición sobre el compromiso del poeta con determinados temas. Dado mi planteo, no voy a explayarme en un resumen pormenorizado del libro; en cambio, voy a examinar sus partes más originales y sutilmente polémicas. La autora propone en el capítulo “Du temps à l’espace. L’œuvre comme un cycle”, de la primera parte, que hay seis motivos del libro 1 (v. 89-451) repetidos en el libro 15 (v. 628-830): 1. una edad de oro mítica frente a una edad de oro histórica, en la que Augusto, *iustissimus auctor* (15, 833), evoca la justicia de la edad de oro mítica y se convierte en garante de la *pax*; 2. la edad de hierro y la guerra; el asesinato de César y el reino de Augusto; 3. el renacimiento de la humanidad, que emparenta el episodio de Deucalión y Pirra y el de Esculapio; 4. la serpiente (Pitón frente a Esculapio); 5. Apolo, que aparece por primera vez venciendo a la serpiente Pitón, frente a la última aparición del dios aconsejando a los romanos golpeados por la peste. Se trata de una estructura aparentemente circular y simétrica que, como señala Bach, no puede ser “fruit du hasard, mais bien voulue par l’auteur” (p. 62). Es en este libro donde por primera vez he leído esta asociación desarrollada de modo tan completo. Sin embargo, la conclusión de la autora no desentona con otras perspectivas sobre la obra que podríamos denominar escépticas o deconstructivistas: en la p. 61 se nos dice que la edad augustea no es verdaderamente una edad de oro, que no hay repetición término a término y que lo que parece un círculo es más bien una espiral asintótica propia de una obra abierta definida por el cambio permanente. Desde luego, la edad augustea no es una edad de oro, pero el texto evoca esa edad y además en los motivos propuestos por la autora hay más que augusteísmo y edad de oro; hay una serie de relaciones que no se definen por la diferencia sino por una buscada complementariedad. Lo nuevo no llega a ser como lo evocado; pero hay evocación y ese vínculo no se pierde por el motivo de la metamorfosis o, en todo caso, debería explicitarse dónde se pierde o para qué se diseña una clara evocación si el objetivo es la disipación. La idea de la obra abierta no me parece una respuesta convincente, precisamente porque en términos espaciales la obra no lo es: se dirige hacia un final que, aunque puede no adquirir el mismo sentido que en poetas más comprometidos como Virgilio y Horacio, es Roma. De hecho, más allá de sus reservas, la autora unas pocas páginas más adelante (p. 69 ss.) vuelve a

la idea de una restauración cuando desarrolla el concepto de Roma como espacio sagrado y *locus amoenus*, definido por la evocación de templos, las apoteosis y una alusión a la edad de oro en los dos libros finales. Eso no resulta extraño si pensamos en la dimensión simbólica que adquiere Roma en la obra, no sólo como “lugar de la historia” sino como “lugar en la historia”, en términos de la autora. Un segundo tema importante del libro es el caos y su posible retorno, analizado desde su dimensión específicamente espacial. En ese sentido, es interesante la postulación que hace Bach en la tercera parte de su libro, más allá de que ya se había referido al caos, a propósito de la cosmogonía, en la primera y en la parte inmediatamente precedente: “Une poétique du chaos”. Tras analizar las historias de Faetón y de Plutón y Proserpina, la autora descubre la voluntad autoral de continuar con el motivo del caos, probablemente para crear complejos vínculos narrativos. Esta interpretación enriquece la visión de Wheeler sobre la dinámica narrativa de repetición; no obstante, su aporte más original es la interpretación de que algunos dioses, como Júpiter en ambas historias, actúan como garantes del orden, lo que en términos espaciales significa que se asegure el retorno a la normalidad de los espacios delimitados. El hecho de que esos dioses garantes del orden puedan actuar de manera “caótica” en términos amorosos es un punto que no queda aclarado en el libro, aunque la autora observa que en el libro 5 Venus y Cupido, otros dioses, actúan como fuerzas caóticas, despertando el enamoramiento de Plutón por Proserpina, que implica además una invasión de espacios. Sin embargo, la primera historia amorosa en la obra es la de Apolo y Dafne y en ella también interviene Cupido. No me parece exagerado interpretar que desde el inicio – y particularmente en las historias de dioses y mortales – se presenta al amor como desarreglo, como una continuidad de esas fuerzas caóticas del inicio del relato cosmogónico. Desde luego, esa interpretación no agota la obra, en la que las historias amorosas culminan en representaciones positivas, como lo son la reunión en el cielo de Rómulo y Hersilia y el matrimonio de Vertumno y Pomona, y en la que los dioses amantes o celosos asumen, a partir del libro 14, una función cívica. Esto llevaría a pensar que la postulación, siquiera fantástica, de un nuevo cosmos, Roma, de algún modo neutralizaría la pervivencia del caos. Asimismo, resulta interesante la interpretación (p. 213-214) del pasaje de Orfeo de comienzos del libro 10 como la creación artificial de un pseudo-cosmos finalmente deshecho por la intervención de las Ménades, o la representación de Dédalo como un pseudo *opifex rerum* cuya *hybris* deviene en catástrofe (p. 210-211). Por la propensión al caos inherente al *mundus*, la autora considera que la propia cosmogonía es más “un événement poétique que (...) l’instauration d’un ordre définitif du monde” (p. 149); por tanto también un artificio que volvería a los otros artificios en segundo grado. No obstante, Ovidio se aprovecha de una poética del caos, pero finalmente “aucun récit ne permet à la terre de devenir véritablement force destructrice de l’univers ordonné” (p. 146). Del apartado “changer d’espace, changer de nature” destaco la dificultad que supone la transgresión de espacios en las divinidades, como lo demuestran las historias de amor de Apolo y Jacinto y de Venus y Adonis. La autora observa que esos viajes divinos desatan las fuerzas del caos (p. 191). Se deriva de esta idea que los dioses pueden tener incursiones amorosas pero que no les está permitido cambiar de espacio en forma permanente. Los seres humanos, en cambio (salvo específicas excepciones, como la de Ganímedes), pueden cambiar de espacio en tanto haya algo divino (una parte inmortal) en ellos, en cuyo caso la metamorfosis (apoteosis) obra como una clarificación. Así, por ejemplo, en Hércules. Sin embargo, como la autora misma reconoce, en la primera creación del hombre no sólo se hace referencia a la semejanza con los dioses, sino que uno de los elementos intervinientes es el *caelum*, que la autora (p. 45) interpreta correctamente como *aether*, a diferencia de otros críticos, que consideran que es el aire y suponen que su mezcla de cuatro elementos remite al caos (véase

R. Mckim, *Myth against Philosophy in Ovid's Account of Creation*, in *CQ* n.s. 80, 1985, p. 101). El hombre “participe également de la divinité” (p. 45). Aunque estas afirmaciones previas dejarían abiertos algunos interrogantes, desde el punto de vista espacial la autora concluye que el hombre es un ser “qui mélange les natures et les espaces. Il est capable de rompre l’harmonie de la répartition des éléments, des espaces et des natures dans le *mundus* pour faire revenir le chaos initial” (p. 46). El hombre es contrario al principio separativo de la cosmogonía. ¿Qué significa estructuralmente entonces esa relación con (y esa dirección hacia) la divinidad del pasaje de la creación del hombre? ¿Más que una diferencia positiva del hombre con respecto a otros *animalia*, es un prejuicio? Algunos seres humanos, los que acceden a la apoteosis, logran vencer esa barrera, porque en ellos prevalece la parte divina. Sabemos que son hijos de dioses míticos, pero en la época en que Ovidio escribió ese poema había una larga reflexión literaria y filosófica acerca del tema, que pasaba por Ennio, el everemismo y Cicerón, y no es imposible vincular estructuralmente la apoteosis con la creación del hombre (véase P. Martínez Astorino, *La apoteosis en las Metamorfosis de Ovidio*, Bahía Blanca, 2017, p. 1-61). Al margen de esta observación, según el razonamiento de la autora la creación del hombre contradiría la consecución de un cosmos o *mundus*, algo que sin embargo parecen sostener los versos 87 y 88 del primer libro de las *Metamorfosis*. He analizado críticamente algunas ideas del libro que me parecieron productivas. Considero que el libro tiene muchos hallazgos, que trata sistemáticamente el tema, como no se había hecho antes, y deja una impresión de un admirable conocimiento de la obra, evidenciado en una amplísima indagación bibliográfica y en las múltiples citas de las *Metamorfosis*. Éstas facilitan la comprensión. La lectura, por momentos, puede resultar algo trabajosa, pero creo que se debe a la pretensión de exhaustividad, inevitable en las tesis doctorales. El estilo, sin embargo, alienta el viaje por sus páginas, que recomiendo a los especialistas en la obra. La interpretación de la obra es harto compleja y la crítica de las últimas décadas es bastante unilateral en el escepticismo sobre la “positividad” de su estructura. Este libro, en muchas partes, recupera la idea de respetar patrones más medulares y básicos que al menos llevan a moderar interpretaciones excesivamente irónicas, paródicas o pesimistas. Aunque con un dejo de ese pesimismo inherente a la crítica actual, que esconde el prejuicio, no presentado como tal, de que una obra no puede celebrar determinados temas como el poder romano o augusteo, el carácter elevado de la naturaleza humana o la apoteosis (cf. H.-G. Gadamer, *La historicidad de la comprensión como principio hermenéutico y La verdad en las ciencias del espíritu*, in Id., *Verdad y método*, Salamanca, 1998-1999, I, p. 336, II, p. 48), la autora analiza el tema del espacio y la estructura con una solidez que actúa como “garante de un orden” en la interpretación. Ese orden es promovido por la representación literaria, que, en la medida en que la respetemos, no permite dar rienda suelta a nuestros prejuicios o de alguna manera los denuncia.

Pablo MARTÍNEZ ASTORINO.

Ria BERG & Ilkka KUIVALAINEN (ed.), *Domus Pompeiana M. Lucretii IX 3, 5.24: The Inscriptions, Works of Art and Finds from the Old and New Excavations*, Helsinki, Societas Scientiarum Fennica, 2019 (Commentationes Humanarum Litterarum, 136), 25 × 17,5 cm, 323 p., fig., 21 €, ISBN 978-951-653-433-9.

La tradition pompéienne des études finlandaises remonte aux années 1930, une longue histoire qui court toujours, comme le rappelle Paavo Castrén dans la préface à l’ouvrage (p. 7-9) qui retrace les détails de l’investissement de l’Université d’Helsinki à Pompéi. À partir de 2002, celui-ci s’est transformé en projet EPUH (*Expediitio Pompeiana Universitatis Helsingiensis*), centré sur l’étude de l’îlot IX 3 de la ville, au sein