

Espacialidad y perspectiva en la *Vita Spyridonis* atribuida a Leoncio de Neápolis (s. VII)

por Tomás Fernández

CONICET – UBA - Katholieke Universiteit Leuven

1. Este artículo se inserta en el marco de un proyecto más vasto cuyo fin es establecer los rasgos diferenciales de la espacialidad hagiográfica bizantina, tanto en su dimensión histórico-geográfica como en la narratológica. En dicho proyecto, que pretende cubrir una laguna perceptible en la erudición contemporánea, confluyen varias disciplinas y, particularmente, la geografía cultural y los estudios sobre la espacialidad “pura”.¹

El objetivo específico de la presente contribución es situar históricamente la perspectiva y el punto de vista de la *Vida de Espiridón* (de ahora en más, *VE*), atribuida a Leoncio de Neápolis (s. VII). Dicha obra es una paráfrasis en prosa de un poema en trimetros yámbicos –o dodecasílabos bizantinos– algo anterior, compuesta por Pseudo-Trifilio.² Del poema, perdido en la tradición directa, se conserva, aparte de la *VE*, una segunda paráfrasis debida a Teodoro de Pafos, que será citada cuando permita completar la información de la *VE*. Las dos obras han sido editadas críticamente

¹ Para el primer campo, véase el artículo de D. HARVEY, *The Social Construction of Space and Time. A relational theory*, *Geographical Review of Japan* 67.2 (1994), pp. 126-135, así como P. CLAVAL, *Géographie culturelle*, Paris 2012, con bibliografía actualizada. Para el segundo, el libro seminal de H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, Paris 1974, así como G. BACHELARD, *La poética del espacio*, México 2010 [1957], y G. GENETTE, *La littérature et l'espace*, en G. Genette, *Figures II*, Paris 1969, pp. 44-49.

² La atribución tradicional a Trifilio no puede ser defendida. P. van den Ven (cit. en n. siguiente) señala en p. 45* que el autor del poema no puede ser el Trifilio que, según la leyenda, fue discípulo de Espiridón, y concluye que el nombre del poeta se ha perdido. P. Maas, en p. *115 de ese mismo libro de van den Ven, lo denomina “Pseudo-Triphyllios”, y este mismo nombre se conserva en el presente artículo.

en 1953 por Paul van den Ven,³ y la *VE* será reeditada en el futuro próximo, con traducción castellana, introducción y notas, por un equipo de investigación dirigido por Pablo Cavallero. La atribución a Leoncio, mayoritariamente aceptada hoy en día, no será puesta en discusión en este artículo.⁴

Este artículo complementa una ponencia reciente sobre la *VE*.⁵ El foco de dicha ponencia es la geografía simbólica, y se inscribe por ende en el ámbito de la geografía cultural. Este artículo, en cambio, se ocupa predominantemente de la perspectiva y la representación del espacio en el entramado de la *Vida de Espiridón*; se inscribe, por tanto, en el área de los estudios literarios y culturales, si bien ciertas superposiciones han resultado inevitables. En línea con lo anterior, el presente artículo se concentra no tanto en el modo de espacialidad figurado en la obra (el espacio narrado o el espacio *en* la narración) como en la particular perspectiva que pone en relación, dentro de la obra considerada un paisaje cultural –*cultural landscape*– los distintos episodios en sí y en relación con el todo, es decir, el espacio *de* la narración en cuanto tal.

2. Los tres conceptos claves en esta contribución son el de espacialidad, perspectiva y punto de vista. En el segundo confluyen explícitamente los otros dos. La perspectiva, en efecto, se relaciona con el primero al poner de manifiesto la concepción espacial de una obra determinada. Por el otro, la *per-spectiva* se liga a la visión, ya que constituye un *ver-a-través*⁶ o, más genéricamente, un modo de jerarquizar espacialmente

³ P. VAN DEN VEN, *La légende de S. Spyridon, évêque de Trimithonte*, Louvain 1953; *VE*, pp. 104-128; *Vida* compuesta por Teodoro de Pafos, 1-103. Todas las citas se hacen según esta edición.

⁴ Para una breve bibliografía de la cuestión hasta fines de 1950, véase H.-G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, München 1959, p. 456, que sostiene que la *VE* no se debe a la pluma de Leoncio. Para la opinión contraria véase en primer término G. GARITTE, “L’édition des Vies de saint Spyridon par M. van den Ven”, *Revue d’histoire ecclésiastique* 50 (1955), pp. 125-140, quien sostuvo que la *VE* sí se debía a Leoncio. En la edición de 1957 de la *Bibliotheca Hagiographica Graeca*, HALKIN presenta la atribución a Leoncio como dudosa, pero no la niega. V. DÉROCHE, *Études sur Léontios de Néapolis*, Uppsala 1995, pp. 19-20, se inclina por asignar a Leoncio la autoría de la *VE*. Recientemente, Pablo CAVALLERO también defendió, con nuevos argumentos, la atribución a Leoncio; véase *¿La Vida de Espiridón de Leoncio de Neápolis? Precisiones sobre el manuscrito Laurenciano XI 9*, en prensa en *Byzantion*, así como *La Vida de Espiridón de Leoncio de Neápolis. Algunas observaciones*, en prensa en *Byzantion Nea Hellas*.

⁵ T. FERNÁNDEZ, *La geografía simbólica en la Vita Spyridonis atribuida a Leoncio de Neápolis (s. VII)*, III Jornadas Ordía Prima, Córdoba, 2012 (inérita).

⁶ E. PANOFKY (*Perspective as Symbolic Form*, trad. de C.S. Wood, New York 1997, p. 27), cita a Dürero: “Item Perspectiva ist ein lateinisch [sic] Wort, bedeutet ein Durchsehung”. El original en alemán de la obra de Panofsky me ha resultado inaccesible.

distintos planos y distintos objetos. En la perspectiva, por definición, es esencial el punto de vista. Por no dar más que un ejemplo, la diferencia en el Renacimiento entre la *prospettiva naturale* y la *accidentale*,⁷ y por extensión entre la *semplice* y la *composta* (pues esta última combina las dos primeras) se define por la posición del ojo que observa.⁸ A fines prácticos, sin embargo, “perspectiva” y “punto de vista” serán utilizados como sinónimos a lo largo de este artículo, salvo cuando una situación específica imponga distinguirlos.

“La perspectiva antigua”, señala Erwin Panofsky, “es [...] la expresión de una visión del espacio específica y fundamentalmente no-moderna (aunque por cierto es una genuina visión *espacial*, mal que le pese a Spengler)”.⁹ Erich Auerbach, por su parte, pone a prueba desde el primer capítulo de *Mimesis* una premisa metodológica fundamental en su proyecto –a saber, la de que el modo de espacialidad de una época es uno de sus rasgos diferenciales–, con dos ejemplos materiales concretos: el sacrificio de Isaac (Gn 22) y la digresión sobre la cicatriz que Euriclea descubre en Odiseo al lavarle los pies (*Odisea* 19, 353-467). La noción de espacialidades diferenciales e históricamente determinadas permite a Auerbach emitir juicios sintéticos sobre obras de distintas épocas y tradiciones culturales de modo riguroso, algo que, con un marco menos estrictamente definido, hubiera resultado imposible. Así, funda en un estudio minucioso de la perspectiva y, *a fortiori*, de la espacialidad, su práctica de microscopía filológica que caracteriza su obra cumbre.

De lo anterior se desprende que el modo de la perspectiva y el punto de vista depende él mismo del enclave espacio-temporal de la obra. Por no dar más que un ejemplo célebre, la literatura del siglo XIX acostumbró a los lectores a una coreografía de puntos de vistas unificados en un ámbito central, al que tenía acceso privilegiado el lector. Esa polifonía tenía un lugar limitado en la narrativa antigua, como lo muestran los estudios de Bajtín sobre Dostoievski.¹⁰ Pueden señalarse antecedentes aquí y allá,

⁷ Cf. C. PEDRETTI, *Studi Vinciani: Documenti, Analisi, e Inediti Leonardeschi*, Genève 1957, p. 70 (citando a Leonardo): “Perspectiva naturale dicie [sic] cosi: delle cose d’egual magnitudine la più remota si dimostra minore, e de converso la più propinqua si dimostra maggiore. [...] Ma la perspectiva accidentale pone le cose ineguali in varie distanzie, riservando la minore più vicina all’occhio che la maggiore, con tal distanza che essa maggiore si dimostra essere minore di tutte le altre”. Cf. también J. P. RICHTER (ed.), *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, vol. 2, New York 1970 [1883], p. 140-142; nótese que, nada casualmente, entre dos secciones consagradas a la perspectiva aparece una denominada “Dell’occhio”.

⁸ Cf. E. PANOFKY, *Perspective* (*supra* n. 6), pp. 80-81.

⁹ E. PANOFKY, *Perspective* (*supra* n. 6), p. 43.

¹⁰ Véase ante todo su monumental obra, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México 2003 [1963], reescritura de su tesis doctoral (1929).

verbigracia, en el teatro de Eurípides, en los discursos sofistas, en los diálogos de Platón o en el *Satiricón* de Petronio, pero el mecanismo nunca se convirtió en dominante. El punto de vista central, por lo demás, suele enhebrar un complejo de hechos y situaciones en relación con un centro claramente definido, que habitualmente coincide con un personaje-foco o, en términos de Henry James, “inteligencia central”.

A nadie sorprenderá que el caso de la hagiografía y, en general, de toda la literatura premoderna, sea diferente. Aquí —y de ahora en más los ejemplos serán de la *VE*— no existe ningún punto de vista central y unificador *interno* a la obra, pero sí, de modo específicamente no-moderno y no-clásico, uno externo y subyacente, que opera como trasfondo del conjunto y que coincide con la perspectiva de la divinidad. Las consecuencias de este desplazamiento son múltiples. Así, los distintos episodios seuxtaponen de un modo que, para el canon clásico o moderno, corre el albur de parecer aleatorio. No sólo eso: muchos podrían omitirse sin que el conjunto sufriera por ello. No van en un *crescendo* dramático, no se suceden temporal o causalmente unos a otros, ni producen cambio alguno en el protagonista o el ambiente del que forma parte.

Sólo hay una excepción clara a este principio en la *VE* y ella se debe, curiosamente, a la interacción entre la última parte del poema de Pseudo-Trifilio y un episodio agregado por Leoncio de Neápolis. En efecto, en el capítulo 15 de la *VE*, Espiridón insta a una adúltera a reconocer su pecado. Al negarse ella y, adicionalmente, mentir con descaro, el santo predice que no acabará lo que “adquirió mal”.¹¹ Al punto, la palabra de Espiridón se hace ley¹² y la mujer cae muerta frente al santo. Éste, horrorizado, se promete que de ahora en más no juzgará.¹³ En el capítulo 16, Espiridón no tiene oportunidad de ser severo o misericordioso. En el capítulo siguiente, último de la *Vida*, en cambio, dos ladrones pretenden robar de una caverna que hace las veces de establo el ganado de Espiridón. El santo, que los encuentra a la mañana siguiente milagrosamente inmovilizados contra las paredes de piedra, no sólo no los castiga, ni siquiera de palabra, sino que, “con cara sonriente”, μειδιῶντι τῷ προσώπῳ (no era para menos), les entrega un cordero por las fatigas que incurrieron en la noche en que intentaron despojarlo de su propiedad, para que no quede sin fruto su esfuerzo.¹⁴ Ciertamente, no parece

¹¹ Ed. VAN DEN VEN 12.4.31-32, Οὐ μὴ τελέσης, ὦ γύναι, ὅπερ ἐκτίσω κακῶς.

¹² Ed. VAN DEN VEN 125.2-3, νόμος ὁ λόγος ἐγένετο.

¹³ Ed. VAN DEN VEN 125.8-9, Οὐ μὴ δικάσω ἀπὸ τοῦ νῦν.

¹⁴ Ed. VAN DEN VEN 127.15-16, ἵνα μὴ ἀνωφελῆς ὑμῖν παντελῶς ἡ τῆς διελθούσης νυκτὸς ἀγρυπνία γένηται.

casual que después de la conversión interna del capítulo 15 (“De ahora en más, no juzgaré”), el santo perdona tan graciosamente a los ladrones del 17. Sin duda se trata, hasta cierto punto, de un azar genético, pero en la forma actual del relato tiene pleno sentido¹⁵ (Aquí, como en otros casos, la yuxtaposición de dos momentos compositivos —el del poema de Pseudo-Trifilio y el de la paráfrasis de Leoncio— se aborda sin intentar distinguir el uno del otro, salvo en los raros casos en que pueda determinarse con seguridad qué es propio del parafraseador y qué se hallaba presente ya en el poema).

De todos modos, como se ha anticipado, esta es la única excepción al principio de que el orden de los capítulos es extremadamente laxo, no habiendo ninguna “memoria” textual o narrativa de lo sucedido anteriormente, en el sentido de que no se verifica ninguna evolución en el protagonista, en los demás personajes o en el ambiente que habitan.¹⁶ Complementariamente, el orden de los episodios podría alterarse con casi total libertad sin ningún cambio notable. Son pocas las excepciones a este principio; además de la ya mencionada de los capítulos 15 y 17, puede señalarse el caso de tres capítulos consecutivos de tema semejante —los 11, 12 y 13—, referidos específicamente a la Iglesia como institución.

La unidad sintáctica de la obra sólo se verifica en los episodios aislados y no en el conjunto formado por las diferentes partes que, más que un todo unitario, podría ser considerado un conglomerado de fragmentos. Esta visión, sin embargo, se revela como simplista. El problema de la perspectiva puede contribuir en el esclarecimiento de este punto. Antes de abordar de lleno este aspecto de la obra, sin embargo, conviene detenerse en diversos episodios donde el punto de vista juega un papel central, para poner de relieve elementos que, al formar una constelación, pueden contribuir a aclarar la particular forma de perspectiva que opera en la *VE*.

¹⁵ En la *Vida* compuesta por Teodoro de Pafos, el episodio del perdón a los cuatrereros nocturnos tiene mucho menos relieve y es narrado en poco más de diez líneas (ed. van den Ven 79.8-18). También Teodoro había referido cómo el santo se había propuesto ya no juzgar, τοῦ λοιποῦ οὐ μὴ δικάσω τινὶ ἀνθρώπων (van den Ven 70.3-5). La presencia de dicha aventura también en la paráfrasis de Teodoro revela, entre otras cosas, que la fuente común de este autor y Leoncio tal vez contuviera algo más que el poema de Pseudo-Trifilio, tratándose, por ejemplo, de una compilación donde, además del poema, se conservaran porciones de los escritores eclesiásticos que ambos citan.

¹⁶ En T. FERNÁNDEZ, *La geografía simbólica en la Vita Spyridonis*, cit. supra, n. 5, se aborda la cuestión de en qué medida no sólo la narración es episódica, sino también el espacio, en la medida en que es presentado —o puesto en acto— como discontinuo, inorgánico, discreto, etc.

3. Desde sus inicios, la perspectiva fue indisociable del fenómeno de *ver* o, más en general, del de *percibir*, ya que existen perspectivas táctiles, sonoras, etc. El intento de Panofsky de desligar la perspectiva de la óptica ha recibido numerosas críticas en los últimos tiempos.¹⁷ No es inapropiado, por ende, dar preponderancia a la función de la vista, y subsidiariamente al oído,¹⁸ en un estudio sobre la perspectiva en la *VE*. Más concretamente, lo que sigue intentará dar cuenta de los modos en que se *conoce* en la *VE*. Para los hablantes de la lengua griega, *saber* está indisociablemente ligado a *ver*; οἶδα, perfecto de εἶδω, lo prueba: “saber” equivale a “tener visto”. La perspectiva, congruentemente, es un modo de diagramar un espacio no necesariamente material que se construye, en principio, desde el campo visual, pero a la vez encarna un modo simbólico de acceso a la realidad y es, por ende, un modo de conocer.

En términos concretos, ¿qué sabe Espiridón en un momento dado, en relación con los demás personajes y con quien lee o escucha el relato de sus hazañas? ¿Cómo se presenta lo sucedido desde las categorías de la percepción? En lo que sigue, se presentarán casos particulares donde estos elementos tienen una función primordial.

a. Caso típico: Espiridón ve lo que todos los demás ignoran. En el capítulo 14, por ejemplo, su discípulo Trifilio, supuesto autor del poema en que se funda la paráfrasis de Leoncio, se deja llevar por la hermosura del paisaje y ansía tener una belleza semejante en su propia comarca. Espiridón descubre esos pensamientos secretos y lo incita a ocuparse de la única hermosura verdadera, a saber, la supraterránea. En el capítulo 16, por su parte, Espiridón sabe sin que nadie se lo refiera que un pastor ha encontrado su rebaño, extraviado en una tormenta; asombrado por esta dote del santo, un ídola con el vistoso nombre de Olimpo Paleuro se convierte al cristianismo.

El mismo mecanismo puede proliferar *ad infinitum*. El capítulo 10 es un ejemplo apropiado: allí, una cabra de Espiridón adquiere milagrosamente el don de presciencia de su amo, de modo que ella misma, hablando tan articuladamente como cualquier animal de Esopo, reprende a un carnicero que quería llevársela sin haber entregado por

¹⁷ Véase por ejemplo S. DUPRÉ, “The Historiography of Perspective and Reflexivity-Const in Netherlandish Art”, *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 61 (2011), pp. 35-60, con bibliografía.

¹⁸ Para el episodio en que la percepción espacial está generada preponderantemente por medios sonoros, Cf. T. Fernández, “La geografía simbólica en la *Vita Spyridonis*”, cit. *supra*, n. 5, en particular con el episodio en que se *construye* espacialmente y con medios únicamente sonoros la presencia de una multitud de ángeles que participan de una misa oficiada por Espiridón en la iglesia de Trimitunte.

ella el justo precio. Esta *simpatía* (en sentido antropológico) entre el santo y los elementos que lo rodean puede tener relevancia en otro episodio, como veremos.¹⁹

b. A este caso típico pueden contraponérsele dos, antifrásticos entre sí. En el primero, presente en el capítulo 4, el narrador calla algo que Espiridón sí sabe, pero que los demás personajes, así como el lector, ignoran por entero. De este modo se genera una intriga que, si bien tiene algo de confusa, no deja de resultar efectiva. Un rico malvado no quiere hacer un préstamo de consumo y productivo (de alimento y semilla) a un campesino empobrecido, salvo que se le entregue en prenda un objeto de oro. El campesino, por supuesto, no cuenta con ninguno. Acude a Espiridón, que promete ayudarlo. Al día siguiente, el campesino se presenta en casa del rico con un adorno de oro. El rico hace el préstamo y el campesino, luego de la cosecha, marcha a devolverle lo tomado en préstamo para recuperar la prenda. El rico se niega y, “al volver a su casa buscando el adorno de oro del pobre, una fiera temible se abalanzó contra él”.²⁰ Al punto el rico, aterrizado, cambia de opinión y busca al campesino para devolverle el adorno. El campesino lo recibe con el rostro sonriente, μειδιῶντι προσώπῳ,²¹ y es evidente que en este punto también el auditorio sonríe. Cuando Espiridón recibe de manos del pobre el adorno, invoca a Dios, por gracia de quien Moisés hiciera de una serpiente un cayado y de un cayado de nuevo una serpiente (Cf. Ex 7,8-12. 15. 20; 8, 1. 12-13; 9,23; 10,13; 14,16; 17,5). El lector, a esta altura, ya puede sospechar la verdad, de la cual se ha manifestado, solapadamente, un número suficiente de signos. Cuando el rico pide que se realice la gracia de Dios y que el oro vuelva a ser serpiente, como era en un principio, “el oro comenzó a reptar sobre la tierra con alma de serpiente” (109.31), para perderse bajo un cerco rumbo a su guarida. Aquí, la sorpresa del campesino es también la del lector. Espiridón, en cambio, sabía todo desde el principio, si bien no por su dote de presciencia, como en los casos vistos anteriormente, sino por haber sido él mismo autor del milagro en cuestión.

c. En el capítulo 17, en cambio, los personajes y el lector se enteran de algo que el santo sabrá sólo más tarde, y sólo al tenerlo frente a sus ojos. El personaje-foco no es Espiridón; por el contrario, hay una suerte de visión panorámica que muestra la situación desde una perspectiva

¹⁹ Para el concepto de simpatía, cf. *infra*, §3. d.

²⁰ Ed. VAN DEN VEN, 109.14-15, ὡς δὲ εἰσηλθεν [...] ἐν τῷ ἰδίῳ οἴκῳ ζητῶν τὸ τοῦ πένητος χρύσεον κόσμιον, θῆρ φοβερὸς ὠρμησεν κατ' αὐτοῦ.

²¹ Ed. VAN DEN VEN 109.16-17; se trata de la misma expresión que tenía Espiridón al regalarles un cordero a los ladrones del último capítulo.

variable que al santo, en un principio, no le será accesible. En el punto que nos concierne, la historia²² puede referirse en pocas palabras. Dos ladrones entran una noche a una caverna que hace las veces de establo con el fin de robar el ganado de Espiridón. Milagrosamente quedan adheridos a la pared de piedra. El santo no los descubre hasta la mañana siguiente y se sorprende él mismo de la situación, que no había previsto de ningún modo.

El caso es semejante al del capítulo 4, en tanto el conocimiento del protagonista no coincide con el del lector.²³ Sin embargo, en el capítulo 4 era mayor el conocimiento del protagonista, mientras que aquí es mayor el del lector. En esto se contraponen ambos capítulos a los episodios vistos en primer término, donde tanto el protagonista como el lector conocen la situación entera y donde, por lo demás, Espiridón daba muestras de una facultad gnoseológica milagrosa que no se manifiesta ni en el capítulo 4 ni en el 17. Éste es el único capítulo donde el santo, como un simple mortal, ignora algo que hubiera podido conocer. Recordemos al pasar que se trata de un capítulo ausente del poema de Pseudo-Trifilio.

d. La extraordinaria capacidad de Espiridón de conocer lo que no se desarrolla dentro de su radio de percepción suele tener limitaciones espaciales o geográficas. Éste es el punto que puede relacionarse con la *simpatía* antropológica. En términos de Frazer, la simpatía puede clasificarse de acuerdo a dos modos centrales: por un lado, “like produces like” (“lo semejante produce lo semejante”), así como un efecto se asemeja a su causa. Por el otro, “things which have once been in contact with each other continue to act on each other at a distance after the physical contact has been severed”.²⁴ Ambos modos exceden el ámbito de la magia y se corresponden, respectivamente, con la metáfora y la sinécdoque²⁵ (por más que la mención a causa y

²² Para otra lectura del mismo capítulo, cf. *supra*, § 2.

²³ La coda del capítulo, narrada *supra*, § 2, es estructuralmente idéntica a la aventura del capítulo 4: cuando Espiridón convoca a los ladrones a regresar, no para castigarlos sino para darles un premio, el lector comparte la sorpresa de los malhechores, frente al conocimiento preexistente del santo.

²⁴ J. G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, New York 2009 [1890], p. 11. Para una crítica pionera a Frazer, que identifica ritos mágicos con ritos simpáticos y viceversa, véase M. Mauss y H. Hubert, *Théorie générale de la magie* [1902-1903], en M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, 2009 [1950], pp. 1-141, aquí p. 4.

²⁵ Por su parte, una figura retórica como la hipálage o enálage, que tanto gustaba a Borges, puede también ser definida como la figura “simpática” por antonomasia, en tanto el adjetivo “contagia” al sustantivo, éste al verbo, etc. Como figura, se ubica antes del lado de la sinécdoque que del de la metáfora, si bien, por su misma naturaleza, ni siquiera en esto son estancos sus límites.

efecto pueda llevar a identificar el primero con la metonimia). Asimismo, el primer modo es análogo a dos de los tres “principios de conexión entre ideas” de Hume, a saber, el de semejanza y el de causa y efecto, mientras el segundo lo es con el tercer principio, de contigüidad.²⁶

Si la cabra que, siguiendo los pasos de su dueño, tiene el don de saber lo que no ha visto, participa tanto de la simpatía por contigüidad (por su cercanía con el santo) como de semejanza (por la equivalencia estructural entre sus dotes y los de Espiridón), el episodio que aquí se analizará corresponde, como veremos, a la simpatía por proximidad.

En el capítulo 1, una dama innominada reclama a Espiridón una pulsera de oro que había dado en depósito a la hija de éste, Irene. Pero Irene ha muerto sin comunicar a su padre el lugar en que ha ocultado la alhaja. Espiridón se dirige a la tumba de su hija para interrogarla, y ella “respondió desde la sepultura al señor y padre”. Es notable que Espiridón no parece poder comunicarse con la difunta desde el patio de su casa, desde una montaña cualquiera, o desde la iglesia, sino única y específicamente desde el lugar en que la joven se halla enterrada. Esto implica una determinación, de tipo local o geográfico, a sus posibilidades de conocer en sentido amplio o, más estrictamente, a su capacidad de dialogar con los ausentes. La contigüidad permite el milagro: la simpatía, por ende, es por proximidad, y muestra al pasar que las habilidades de Espiridón, a diferencia de las de la divinidad, están sujetas a restricciones.

4. La perspectiva y la visualización tienen su momento de máximo esplendor en el capítulo 10, el más extenso de todos, que por lo demás ocupa el centro exacto de la *VE*, y es grandioso también por su escenario: la corte imperial en Antioquía, a la que Espiridón llega con el fin de curar al emperador gravemente enfermo. A los fines de este artículo, dicho capítulo puede ser dividido en dos planos: el de la teatralidad, que también se relaciona con una perspectiva puntual, y el del punto de vista. El segundo de ellos, por lo demás, servirá como transición hacia las conclusiones.

a. Los elementos performativos nunca son tan marcados como en este episodio donde, según el hábito del narrador, las precisiones históricas o geográficas son fragmentarias. Así, Leoncio indica que el emperador con quien se encuentra Espiridón es Constantino el Grande, mientras que la paráfrasis de Teodoro de Pafos presenta la variante, mucho más verosímil, de que se trata de Constancio II (317-361, emperador desde

²⁶ Véase por ejemplo la sección 3 de *An Enquiry Concerning Human Understanding*, intitulado, precisamente, “Of the Association of Ideas”.

337).²⁷ No sólo eso: en el resto del episodio, Leoncio se refiere al líder siempre como “el emperador”, sin volver a utilizar su nombre propio ni una sola vez. El corolario es evidente: en su relato se privilegia la función del emperador, pero importa poco de qué emperador puntual se trate.

Lo mismo sucede con el lugar. El *ubi* preciso, que preocupa tanto a antiguos y modernos, suele ser para el narrador bizantino un detalle circunstancial, que sólo vale la pena mencionar en relación con alguna otra circunstancia que lo redima de su pintoresquismo banal. Así, por ejemplo, subrayar la gloria de una ciudad terrena hubiera sido indicio de vanidad, *salvo* que esta gloria encontrara su fundamento en la realidad verdadera, que no es, obviamente, la de este mundo vulgar y materialista. De este modo, el biógrafo de Gregorio de Nacianzo dirá que dicha ciudad es célebre sólo por Gregorio, y en esa medida sí puede ser elogiada con justa causa. Algo semejante hace el mismo Gregorio, quien señala de cierto filósofo cosmopolita que su patria es Alejandría, para indicar acto seguido que esa ciudad sobresale no por una grandeza terrena sino por tener como excelencia un carácter cristiano.²⁸ Lo mismo sucede en la *VE* con Antioquía, brillante no tanto como ciudad sino como cuna del cristianismo. En efecto, así se relata la llegada del santo: “Fue también el gran médico [Espiridón] a la ciudad de Antíoco, la madre bella y fiel que nutre siempre la gracia de los emperadores, bienintencionada con la fe y que posee primera entre los hombres el nombre de Cristo”.²⁹ El elogio se justifica precisamente por ser Antioquía la primera ciudad que posee “el nombre de Cristo”, alusión a Hch 11,26, donde se señala que allí se les dio a los cristianos por primera vez esa denominación.³⁰

²⁷ Ed. VAN DEN VEN, 37.3-4, Μετὰ θάνατον Κωνσταντίνου τοῦ εὐσεβῶς βασιλευσάντος, Κωνσταντίος ὁ τούτου υἱός κτλ. A continuación, Teodoro relata el mismo episodio que la paráfrasis de Leoncio asigna a Constantino. Sobre esta “confusión entre Constancio y su padre”, que se repite en la *Vida de Trifilio* (BHG 2462), véase F. Halkin, “Distiques et notices propres au synaxaire de Chifflet”, en *Analecta Bollandiana* 66 (1948), pp. 5-32, especialmente p. 22, donde se señala, a propósito de otro elemento, la tendencia general “de rapporter à des règnes illustres les événements qui se sont passés sous des princes moins célèbres”.

²⁸ [...] καὶ ταύτης τὸ κάλλιστον χριστιανισμός. Tanto para esta referencia como para la anterior, Cf. G.J.M. Bartelink, “Adoption et rejet des topiques profanes chez les panégyristes et biographes chrétiens de langue grecque”, *Siculorum Gymnasium* 39/1-2 (1986), pp. 25-40, aquí p. 31, con bibliografía.

²⁹ Ed. van den Ven 113.15-18. La traducción es la de un equipo de investigación del que formo parte, dirigido por Pablo Cavallero, que será publicada en el futuro próximo. En ocasiones, sin embargo, introduzco modificaciones.

³⁰ Ἐγένετο δὲ αὐτοῖς [...] χρηματίσαι [...] πρῶτως ἐν Ἀντιοχείᾳ τοὺς μαθητὰς Χριστιανούς.

Tal jerarquización de los eventos y lugares se relaciona con el *topos* de la patria celeste. En la *VE*, se dice como al pasar y sin concederle demasiada relevancia que Espiridón es originario de Ἀσκιὰ,³¹ dato de importancia sin embargo capital para el historiador, ya que no aparece en ninguna otra fuente. Mientras el narrador señala sin detenerse datos puntuales de este orden, incurre con deleite en un oxímoron aparente, al final de la visita al emperador: “El justo sale corriendo de allí así desnudo, como huyendo de una fiera mortífera, *hacia tierra extranjera o sea su propia patria*”.³² Volver a Trimitunte, donde tiene su hogar, equivale a ir a tierra extranjera. La explicación es simple si uno tiene presente el *topos* recién mencionado: Espiridón, como todo verdadero cristiano, sólo es de veras local en el espacio celeste.

Aquí podemos retomar el relato de la entrada de Espiridón a la corte. En este clima de indeterminación, Espiridón se encuentra no en un palacio llamado con ese nombre sino “en lugar imperial”³³ donde, antes de que pueda llevar a cabo la menor acción, alguien le propina una bofetada. Aunque el narrador omite señalarlo, dos elementos son claros. El primero, que se volverá evidente enseguida, es que Espiridón no respeta en absoluto el rígido ceremonial de la corte. El segundo, que hay una multitud con los ojos puestos en Espiridón y su aprendiz Trifilio, que lo acompaña en esta misión. El lector / auditor forma parte de otro grupo, que tiene sus simpatías con Espiridón y que anticipa la sorpresa segura que se llevarán los miembros de la corte cuando el santo revele sus talentos.

Apenas recibida la bofetada, Espiridón, atento al mandamiento evangélico, vuelve la otra mejilla.³⁴ El gesto no deja de ser teatral y esta teatralidad se relaciona con la grandeza del escenario y con la multitud de miradas que recaen sobre él, sobre todo si se tiene en cuenta que el mismo Espiridón, en el capítulo 11, dejará mudo a un diácono por hablar en exceso, y en el 15 será intermediario —es verdad que con arrepentimiento posterior— de la muerte de una mujer adúltera que intentó engañarlo,³⁵ lejos de dar, en estos casos, la otra mejilla, o siquiera perdonar (no perdona a los “malos”, pero sí a los que lo ofenden a él personalmente).

³¹ VAN DEN VEN 104.19 reporta la lectura, erróneamente, como Ἀσκιὰ (paroxitono).

³² Ed. VAN DEN VEN, p. 116, 8-9, πρὸς τὴν ξένην ἡγουν πρὸς τὴν ἑαυτοῦ πατριδα, literalmente “hacia la patria extranjera, es decir la suya propia”.

³³ Ed. van den Ven 113.22, ἐν τόπῳ βασιλικῷ.

³⁴ Ed. van den Ven 113.24-25, καὶ στρέψας τὴν ἄλλην [sc. σιαγόνα] πληρῶν τὴν εὐαγγελικὴν ἐντολὴν κτλ.

³⁵ Cf. *supra*, § 2.

En conclusión, la teatralidad de los elementos es mucho más marcada en éste que en cualquier otro capítulo y tan intensa que se extiende –por una suerte de *simpatía* antropológica– no sólo a los miembros de la corte ni a su ambiente geográfico, sino a quienes por casualidad participan de sus actividades e incluso a los modos de referir acciones por parte de un narrador externo. La entrada de Espiridón, relativamente sobria, pone de relieve por contraste la magnificencia del entorno. La superficialidad de los cortesanos que abofetean a alguien con apariencia de rústico por no seguir las formas mundanas no podría, por su parte, ser más marcada ni más acorde al entorno. El gesto cristiano de volver la otra mejilla, en este contexto, se convierte en una pose sublime, destinada a los ojos de un vasto auditorio. Toda la serie de eventos es altamente funcional a la creación de un clima y unas expectativas particulares, de importancia central para la resolución narrativa del episodio. El punto de vista grandilocuente y cortesano es, en un primer término, subrayado en todos sus aspectos con la teatralidad exacerbada que le es propia –y aquí incluso Espiridón *agit actorem*– y sólo después puesto radicalmente en tela de juicio, como se verá en el siguiente apartado.

b. El desenlace del episodio de la corte se logra por situar en su justo lugar los diversos puntos de vistas. Hasta ahora prima la perspectiva humana, que respeta el ceremonial y castiga con una bofetada a quien no lo hace. Espiridón, en cambio, llega para imponer la mirada verdadera tanto para él como para su audiencia, a saber, la divina, y sólo a esos fines, que se condicen admirablemente con la técnica y las pretensiones de la narración, se pliega en un principio a la teatralidad ambiente, ya que, al inicio, no la niega, conformándose con volver la teatralidad cortesana en teatralidad moral o religiosa. Su primer acción, lo hemos visto, es volver la otra mejilla. La segunda es preguntar a su discípulo Trifilio, de modo no menos teatral, quién, entre todos los presentes, es el emperador: “Muéstrame, Trifilio, al que llamas emperador”.³⁶

Pero Espiridón ya estaba ubicado frente al trono imperial³⁷ y enseguida se dirá que el emperador, a quien Trifilio señala, refulgía en su púrpura;³⁸ imposible no reconocerlo sin cierta cuota de actuación deliberada. El elemento performativo está asegurado por la vistosa artificialidad de la pregunta y una gestualidad no menos elaborada que el ceremonial de la corte, si bien de signo inverso. Esta artificialidad,

³⁶ Ed. VAN DEN VEN 113.29-30, Δείξόν μοι, Τριφύλλιε, ὃν λέγεις βασιλέα.

³⁷ Ed. VAN DEN VEN 113.28-29, ἔστην ἐμπροσθεν τῆς βασιλικῆς καθέδρας.

³⁸ Ed. van den Ven 113.30-31, ἀστράπτοντα τῇ πορφύρᾳ.

como es obvio, permite poner en cuestión la artificialidad del ceremonial. La justificación espiritual aparece poco después en boca de Espiridón: “En quien llamas emperador veo solamente un hombre, que no tiene nada más que los hombres en la región”.³⁹

El conflicto de puntos de vista debe revelarse como ilusorio. Tampoco debe buscarse ninguna conciliación. Aquí, a despecho de la opinión popularizada en otros géneros bizantinos, importa poco si el orden terreno es reflejo –simétrico y armonioso en una esfera inferior– del divino, ya que se presenta como una falsificación o un fraude; en esta cosmovisión, no hay *eutaxía* posible allí donde se le da relevancia a la mirada humana. Esto, ciertamente, es una cuestión de perspectiva. En consecuencia, la única perspectiva a tener en cuenta, al extremo de ignorar por entero la existencia de cualquier otra, es la divina; el punto de vista humano es falso e ilusorio y en rigor puede sostenerse que no existe, salvo como desvío.

Esta perspectiva gnoseológica, que también es una cosmovisión y un principio de clasificación de sucesos, opera en el ordenamiento de la obra, tanto en el de las partes entre sí como en el de cada parte en particular. Evidentemente, no es en modo alguna específica de la *VE*, como tantas de las cosas que se reseñan en este artículo, pero sí puede permitir explicar varias de las características estructurales de este relato hagiográfico, así como otros emparentados. Tras este largo recorrido por episodios puntuales de la obra, puede retomarse el hilo de fines de la sección 2, referido al supuesto monologismo de la *VE*.

5. El ordenamiento sintáctico de la *VE* se contrapone al canónico en cierto modelo de narración griego, donde la relación de las partes entre sí y con el todo es, en teoría, clara y precisa.⁴⁰ Pero este ordenamiento espeja una cosmovisión determinada, a la que es mucho más fiel de lo que podría haber aspirado su autor, o autores, con cualquier otro tipo de técnica narrativa. La discontinuidad entre episodios, así como entre elementos de los distintos episodios (por ejemplo, la inorganicidad de un espacio discreto cuyas partes no se siguen unas a otras, semejante en esto al entramado de los episodios mismos), en realidad, pone de relieve una unidad superior. El trasfondo de todos los elementos es la mirada divina que, como segundo plano sensorial –ya que no es visible de modo directo, pero sí en sus efectos–, es más

³⁹ Ed. van den Ven 114.9-10, Ἀνθρώπων μόνον ὄρω ὃν λέγεις βασιλέα, οὐδὲν πλέον ἔχοντα τῶν ἐν τῇ χώρᾳ ἀνθρώπων.

⁴⁰ Cf. Aristóteles, *Poética* 1451 a 30-35, con la célebre regla según la cual, si una parte puede eliminarse o desplazarse sin afectar al todo, no se trata, en rigor, de una “parte” del todo.

relevante que el mero acaecer sensible, con su determinación témporo-espacial, su sucesión de causa y efecto, etcétera.

Así como la visión temporal participa de una “eternización” del devenir, la visión espacial manifiesta una “alephización” del espacio; los dos, pasablemente indeterminados, permanecen en la penumbra porque, desde la perspectiva de la divinidad, carecen de importancia, salvo en la medida en que incluyan otro tipo de contenido. El tiempo y el espacio reales existen verdaderamente en la divinidad; como en lo demás, y de acuerdo con la enseñanza de la corte de Antioquía—donde se procede por contraste—, también en la disposición de la narración el único punto de vista aceptable es el de la divinidad. El mero tiempo y espacio humanos, con sus divisiones geográficas discretas, su cronología, etc., aporta poco a la sustancialidad trascendente de los eventos.

De este modo, la perspectiva que opera en la técnica narrativa, al tolerar la yuxtaposición de episodios sin orden aparente, se condice con la perspectiva defendida en varios episodios—pero en particular en el de la corte de Antioquía—como la única válida. Así como el punto de vista divino no sólo no permite ningún otro que le sea independiente sino que, a fines prácticos, borra incluso como reflejo terreno del buen orden eterno el punto de vista humano, así también la puesta en perspectiva sensible y terrenal es destrozada por una perspectiva trascendente que hace honor al modo gnoseológico en el que la obra se funda.

La idea de que en la *VE* la perspectiva es plana⁴¹ puede entonces matizarse: es verdad que se siguen sin orden aparente aventuras que nunca, salvo raras excepciones, son puestas en relación unas con otras, y en esa medida no hay un segundo plano o un trasfondo *sensible* donde las personas, los eventos y los objetos adquieran profundidad por su relación con el todo. No obstante, no es menos cierto que esas aventuras sí están claramente situadas por su relación con el plano supraterráneo, que las pone en perspectiva de un modo peculiar. La yuxtaposición y, con ella, la perspectiva plana es, por ende, sólo aparente. Todos los elementos están debidamente jerarquizados por su relación con la divinidad, si bien esa relación, como no podía ser de otro modo, tiende a aniquilarlos en tanto eventos singulares, así como a desdibujar las relaciones de continuidad directas—o no mediadas por la divinidad—entre unos y otros.

⁴¹ Como he sostenido en T. FERNÁNDEZ, “La geografía simbólica en la *Vita Spyridonis*” (*supra*, n. 5), donde por ser el foco la materialidad concreta de la espacialidad en la *VE*, la afirmación tenía otro contenido que era verdadero en su marco: si sólo se considera lo sensible, la perspectiva, en efecto, es plana, pero no lo es si se la amplía al punto de vista supraterráneo, donde estas categorías dejan de ser aplicables.

Es bien sabido que en la técnica narrativa bizantina *todo* puede ser figura o *typos*, en la medida en que todo adquiere su valor pleno en relación con el único centro que es la divinidad. Dado que el segundo término de la comparación—Jesús en relación con Adán, Jonás o Isaac, por ejemplo—tiende a adquirir preponderancia, no sorprenderá que el significado trascendente de las acciones, así como un orden ultraterreno supra-causal, borre el primer elemento, sensible, sucesivo, y netamente situado en el *hic* y el *nunc*. Tal vez sea innecesario agregar que el procedimiento es muy frecuente en la hagiografía. Queda por estudiar sistemáticamente, sin embargo, sus implicaciones específicas para una historia de la espacialidad, la perspectiva y el punto de vista en el oriente cristiano.