

FUNCIONES NARRATIVAS DEL AUTO DE FE CONTRA PAULA DE EGUILUZ, CARTAGENA DE INDIAS (1623-1636)

NARRATIVE FUNCTIONS OF THE AUTO-DA-FÉ AGAINST PAULA DE EGUILUZ, CARTAGENA DE INDIAS (1623-1636)

Vicente Puchades Ferrer
Universidad de Málaga

ABSTRACT

The object of our study is the dossier of an auto-da-fé preserved in the National Historical Archive of Madrid, which contains the three trials held in the seat of Cartagena de Indias between 1623-1636 against Paula de Eguiluz, a slave of African descent accused of witchcraft. The rhetorical-literary analysis of the records presents a rigorous forensic and discursive structure that conveys in an orderly manner the exposition of events on two levels of action: on the one hand, the trial itself, articulated according to Aristotle's unity of action in introduction, crux and denouement; and on the other, the events recounted by the accused and the witnesses. Each plane shows its own particular language and discourse, which we deal with following the contributions of Propp, Bakhtin, Barthes, Todorov, Even-Zohar, García Berrio and, more recently, the work of Albaladejo and Baena, among others.

Key words: Auto-da-fé, narrative functions, cultural rhetoric, literary theory and symbolisations.

RESUMEN

El objeto de nuestro estudio es el expediente inquisitorial conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, donde se recogen los tres juicios celebrados en la sede de Cartagena de Indias entre 1623-1636 contra Paula de Eguiluz, una esclava *afrodescendiente* acusada de brujería. El análisis retórico-literario de las actas presenta una rigurosa estructura forense y a la vez discursiva que traslada de manera ordenada la exposición de unos hechos en dos planos de acción: por un lado, el propio juicio, aristotélicamente articulado en introducción, nudo y desenlace; y por otro, los sucesos que acusada y testigos relatan. Cada plano muestra su particular lenguaje y discurso que tratamos siguiendo las aportaciones tanto de Propp y Bajtín, como de Barthes, Todorov, Even-Zohar, García Berrio y, más recientemente en los trabajos de Albaladejo y Baena, entre otros.

Palabras clave: Auto de fe, funciones narrativas, retórica cultural, teoría literaria y simbolizaciones.

Fecha de recepción: 15 de septiembre de 2022.

Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2022.

Cómo citar: Puchades Ferrer, Vicente (2022): «Funciones narrativas del auto de fe contra Paula de Eguiluz, Cartagena de Indias (1623-1636)», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 6: 336-363.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2022.6.015>

1. EL DOCUMENTO

Paula de Eguiluz, como mujer humilde que fue, no tuvo un cronista que escribiera sobre su vida; todo lo que podemos saber sobre ella ha permanecido silente, durante cerca de cuatrocientos años, conservado entre la inmensa documentación custodiada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, pero gracias a la labor de digitalización de sus fondos hemos tenido acceso al expediente completo que describe los tres procesos que la Inquisición celebró contra ella en la ciudad de Cartagena de Indias entre 1623 y 1636. En la parte central de la portada del documento, escrito en caligrafía gótica cursiva, podemos leer a modo de título: «Primera causa de Paula de Eguiluz, negra horra, reconciliada por bruja». Así se nos da a conocer su nombre y apellido, también su etnia africana y que ha alcanzado su libertad después de ser esclava, e igualmente que ha sido readmitida en el seno de la Iglesia —esto es reintegrada en la sociedad— por sentencia tras un juicio por brujería. La referencia del documento la tenemos estampada en un sello a la izquierda: «AHN, Sección Inquisición, legajo 1620, número 10». En la esquina superior derecha vemos: «De fe, 1636»¹; este es el año de conclusión de la última causa, que se cierra con un dictamen del Consejo de la Suprema²; el primer juicio se inició con las declaraciones de testigos ante el Comisario del Santo Oficio en Santiago de Cuba en 1623. Estos escuetos datos nos advierten, en efecto, que estamos ante unos procesos inquisitoriales contra una esclava *afrodescendiente* acusada de brujería; estas premisas nos ofrecieron suficientes estímulos y ánimos para investigar sobre el expediente. Es necesario tener en cuenta, y puntualizar sobre el arco cronológico (1623-1636), que en estos años se celebraron tres procesos y que la primera comparecencia de Paula ante el tribunal es en 1624, cuando todavía era esclava de don Joan de Eguiluz —de quien lleva el apellido—; en ese mismo año es sentenciada a dos años de reclusión en el Hospital General sirviendo a los enfermos, entre otras penas, y reconciliada. En 1626, cumplida su penitencia y mediante una particular manumisión, Paula queda liberada del encierro y de su condición de esclava; a partir de ese momento, como mujer libre, se gana la vida en diversas actividades hasta que seis años después, en 1632, es encarcelada de nuevo por la Inquisición y procesada bajo la misma acusación. Desde ese año, entre el juicio, la apelación y el cumplimiento de la sentencia, nuestra protagonista pasará el resto de su vida en las cárceles secretas del Santo Oficio.

¹ AHN. *Inquisición*, 1620, 10, I, 1r. En adelante solo el juicio y el número de página en el texto.

² El Consejo de la Suprema y General Inquisición fue el máximo órgano de gobierno del Santo Oficio, su presidencia la ostentaba el Inquisidor General que era nombrado por el Rey y ratificado por el Papa.

Con esta información sabemos que no estamos ante un personaje literario construido por un autor: Paula de Eguiluz es una mujer real, de carne y hueso, que vivió en el Caribe en la primera mitad del siglo XVII. La fuente que nos brinda la oportunidad de conocer el relato de su vida son las actas de los juicios que contra ella se celebraron; aquí se incluyen los hechos procesales trascendentes y, además, están recogidos otros que no lo son tanto, aunque estos últimos no resultan gratuitos y, sin ser su propósito, ayudan a conocer sus vicisitudes, su personalidad y su carácter. Por tanto, advertimos dos aspectos principales que condicionan el análisis retórico: primero, no estamos ante una obra de ficción sino ante unas actas, firmadas por un secretario judicial, que dan fe de todo lo sucedido ante un tribunal; y segundo, a consecuencia de lo anterior, la estructura de lo que admitimos como un relato se encuentra sometida a las pautas establecidas por el derecho procesal del momento. Esto que, *a priori*, podemos considerar una limitación a las posibilidades narrativas del texto es, en sí mismo, una manifestación evidente de que, en realidad, los estilos lingüísticos o funcionales no son sino modelos genéricos de determinadas esferas de la actividad y la comunicación humana (Bajtín, 1985: 252). En consecuencia, es obvio que sin intención expresa pero sí a resultas de un modelo aceptado de exposición de hechos, tenemos un texto que cumple el canon clásico, en lo que se refiere a una construcción adecuada en la presentación de la acción, en tres fases bien definidas: la introducción, donde el fiscal aporta testimonios de testigos y solicita el apresamiento de la encausada, lo que supone unas diligencias previas y la presentación de los antecedentes de la causa en lo que los demás dicen de ella; el nudo, donde se recogen los hechos relevantes para la causa, que contiene los testimonios de Paula y la acusación del fiscal, en una dialéctica evolutiva que recorre desde la ignorancia sobre el motivo del apresamiento hasta la aceptación de culpabilidad; y, por último, la resolución, esto es el veredicto del tribunal (Aristóteles, *Poética*: VII, 25-30). Esta articulación se repite y estructura los tres procesos, con alguna variación insignificante, y supone, en su formato forense, un condicionante que no resta valor histórico-discursivo y simbólico-cultural al documento; y, del mismo modo, este soporte formal traslada de manera ordenada la exposición de unos sucesos que valoramos de factura y contenido narrativo.

2. FORMATO PROCESAL Y TEATRAL

Nuestra investigación intentará profundizar en la construcción del sentido del texto y encontramos que las actas se pueden acoger a la definición de Garrido Domínguez: «lo distintivo

de un relato es la narración de una historia y los hechos constituyen su soporte fundamental» (1993: 27). Esto es, justo, lo que el texto presenta en dos planos simultáneos: el primero, es la propia realidad del proceso, que puede seguirse con detalle gracias al riguroso cumplimiento de las distintas fases; y el segundo, una sucesión de circunstancias concretas contadas por los testigos y la encausada como testimonios directos, expresados en persona y de viva voz ante el tribunal, como si fueran personajes actuando en una representación teatral que, al unísono, ejerciera las funciones judiciales y dramáticas. Circunstancia que nos recuerda el planteamiento socrático que consideraba lo escrito como algo estratégico, condición que se cumple en las actas, y el uso de la palabra dicha como más cercano a lo verdadero (Baena, 2021: 199-200). Corroborando este planteamiento advertimos que los testimonios que leemos en las actas entroncan con una tradición cultural legendaria que pertenece al ilimitado espacio de la transmisión oral y que forma parte del antiguo “arte de contar”. El estudio de este campo, a pesar de las dificultades del soporte, nos lleva a reconocer la correspondencia continua entre la expresión oral y la escrita, siendo la primera — dentro del proceso literario y su desarrollo— la que podemos señalar como base y origen de la segunda en una conexión nunca interrumpida; por tanto, elemento trascendental si se quieren abarcar los principales aspectos de la cultura de un pueblo (Wellek y Warren, 1974: 58-59, en Troisi, 2020: 575-576).

El esquema de la trama está establecido dentro de las pautas procesales; donde podemos identificar cuatro protagonismos compartidos y alternos, que priorizamos en dos actores principales en conflicto: una acusada que focaliza la atención —Paula— y un antagonista que indaga la verdad —el fiscal—; les acompaña un colectivo de personas —los testigos— que, de forma figurada, representan la voz popular, a modo de coro de la tragedia griega; y en la cumbre jerárquica, un juez que, como dueño del destino, dirimirá el litigio. La propia sede del Santo Oficio, el espacio físico donde se desarrolla el juicio, alcanza categoría de escenario teatral sin necesidad de metamorfosis a tenor de las sucesivas denuncias, interrogatorios, acusaciones y sentencias recogidas en las actas; por consiguiente, los lectores del proceso —imprevistos receptores— tienen la sensación de asistir como espectadores a dos realidades contrarias y enfrentadas: por un lado, el omnipotente inquisidor y, por otro, Paula, la vulnerable encausada. Los espacios de la teatralidad y del tribunal están relacionados con el discurso, la literatura testimonial y la representación institucionalizada como forma de comunicación pública; son lugares donde se pronuncian diálogos y monólogos dentro de unas reglas propias establecidas y aceptadas que suponen unas leyes internas que actúan en exclusividad y no son aplicables a otros ámbitos (Albaladejo, 2020: 33-34). Nos encontramos, así, ante lo que entendemos como un documento histórico de primer nivel, con

raíces antropológicas, que no puede desarrollar con plenitud todo su potencial comunicativo estudiado por estas dos disciplinas —historia y antropología— y necesita de la crítica literaria para profundizar en su análisis; por tanto, nuestra aproximación a las actas procesales reconoce, e incluso enfatiza, su dimensión literaria (Amelang, 2008: 36), aunque su contenido no cumpla los requisitos de la obra artística. Nuestro objetivo también se ve reforzado por la teoría de los polisistemas, que aprecia en los distintos fenómenos semióticos estructuras heterogéneas, abiertas y dinámicas, recomendando rechazar los juicios de valor como criterio previo para una selección de los objetos de estudio; esta teoría proporciona hipótesis ante la complicada cuestión de cómo se correlaciona la literatura con la lengua, la sociedad, la economía, la política, la ideología, etc. Ya no es necesario asumir que los hechos sociales, por ejemplo, han de encontrar una expresión inmediata, unidireccional y unívoca en el nivel del repertorio literario (Even-Zohar, 1990: 15). Bajtín en sintonía con este planteamiento nos dice que de ninguna manera se debe subestimar la extrema heterogeneidad de los géneros discursivos y la consiguiente dificultad de definición de la naturaleza común de los enunciados [...] Los géneros discursivos complejos —a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas, etc.— surgen de la comunicación cultural más desarrollada y organizada, son principalmente escritos artísticos, científicos o socio-políticos (Bajtín, 1985: 250), a lo que podemos añadir el repertorio notarial y las actas judiciales. Este enfoque refuerza nuestro planteamiento en el estudio del documento, objetivo que llevamos a cabo bajo aspectos teóricos y críticos del discurso gracias a la ruptura con los antiguos modelos de análisis literarios que centraban la investigación en autores, naciones, periodos y géneros; sistema que se manifiesta inadecuado cuando tratamos textos —como es el caso— que recogen cultura, ideología, etnia o identidad de género (Bernheimer, 1995: 42).

3. HISTORIA Y DISCURSO

En el texto tenemos los dos aspectos que Todorov señala para la obra literaria: «una historia y un discurso». Aunque cuando profundizamos en estos dos conceptos aparecen las distancias entre la literatura y las actas judiciales: «es historia en el sentido de que evoca una cierta realidad, acontecimientos que habrían sucedido, personajes que, desde este punto de vista, se confunden con los de la vida real»; y «la obra es al mismo tiempo discurso, existe un narrador que relata [...] y un lector que la recibe» (Todorov, 1981: 157). Si recurrimos de nuevo a la *Poética* ya estamos advertidos de la necesidad de la mimesis en el origen de la obra de arte, cuya intención y

destino —tratándose de la tragedia— es «mover a compasión y temor, y obrar en el espectador la purificación (catarsis) propia de los estados emotivos» (VI, 1449b, 25); aquí no estamos ante un producto artístico, pero sí ante un documento que, recogiendo el juicio y el auto de fe, consigue este fin; Lea nos confirma esta impresión cuando, sobre los autos de fe, leemos: «Compleja solemnidad pública, cuidadosamente estudiada para inspirar espanto a la misteriosa autoridad de la Inquisición y grabar en la mente del pueblo el más absoluto horror ante la herejía» (Lea, 1983: 733). En las actas, por esto mismo, hay una ausencia total de mimesis, aunque sí observamos una historia real evidenciada por un cronotopo concreto sostenido en las ubicaciones y el detalle infalible de fechas que encabezan las audiencias, también en unos personajes identificados con nombres y apellidos, posición social y color de piel, al margen de cualquier ficción. Y, por otro lado, en relación al destinatario del texto, éste no era otro que el propio tribunal donde quedaba custodiado el original del proceso y si era preceptivo por las *Instrucciones* —dependiendo de la sentencia— se remitía una copia al Consejo de la Suprema, en la Corte de Madrid. Por tanto, y para concretar en relación a la tesis de Todorov, en el texto no tenemos evocación de la realidad ni imitación alguna, en absoluto, tampoco un previsible lector. El propio documento constituye en sí mismo, con valor histórico acreditado, una evidencia cierta al ser una muestra de realidad certificada con la firma de los secretarios del tribunal; e, insistiendo en esto mismo, los protocolos forenses obligaban a que un escribano, con funciones de notario, levantase acta de todo lo relativo al proceso con lo que se conformaba un documento que no tenía un receptor público, extenso y abierto, al tener prohibida su difusión.

4. SECRETISMO Y TESTIMONIO

Aspectos que nos conducen a reflexionar sobre dos puntos principales del documento: por un lado, el oscurantismo que rodeó a la Inquisición y dejó olvidadas durante siglos las actas que nos ocupan; y por otro, el nivel de fiabilidad de lo firmado por el secretario judicial. En primer lugar, la necesaria opacidad del documento era consecuente con un esencial principio institucional: el secreto. El propio Santo Oficio afirmaba que en esto se basa «todo su poder y autoridad [...], pues cuanto más secretas son las materias que en él se tratan, son tenidas por sagradas y estimadas de las personas que de ellas no tienen noticia» (Galván, 2001: 9-10). La costumbre inquisitorial fue mantener a resguardo todo lo relacionado con sus actuaciones, se incluían los métodos indagatorios, el tratamiento de testigos y las propias leyes que aplicaban, que llegaron a ser un

asunto difuso y sin concreción, en manos del arbitrio de los propios jueces que «puedan resolver cualquier caso no previsto según les iluminasen Dios, el Derecho y su conciencia» (Meseguer, 1984: 315-316). Las *Instrucciones*³ también participaban de esta política de oscuridad, lo que las hacía singulares entre las otras normas jurídicas por su falta de difusión (Domínguez, 2006: 150). El Consejo de la Suprema nunca tuvo intención de que sus métodos legales o procesales fueran sometidos a averiguaciones por personas ajenas a la institución; según su criterio, a los demás solo interesaba los resultados en la administración de justicia; en consecuencia, y como prueba que confirma este extremo, las mismas *Instrucciones* tuvieron escasas y limitadas ediciones —las *Cartas Acordadas* ninguna— que se hicieron exclusivamente para guiarse ellos mismos dentro de una uniformidad (Lea, 1983: 366-367). La Inquisición, como tribunal constituido en su origen por la Iglesia, mantuvo las prácticas archivísticas continuadoras del derecho romano que, dando prioridad a la prueba escrita sobre la oral, establecía la necesidad de conservación de los documentos. En 1488, apenas comenzada la andadura del Santo Oficio en Castilla, el inquisidor general, Tomás de Torquemada, dispuso por medio de las *Instrucciones* que cada tribunal tuviera un arca con una cerradura de tres llaves, que se confiarían al inquisidor, para custodiar y proteger la propia documentación generada. Por medio de esta disposición se consideraba necesario «tener en guarda papeles de tanto secreto e importancia» (*Inquisición*. L. 499, fol. 1.051) y así se cumplió durante los siglos de existencia de la institución; por tanto, quedó consolidada la práctica de conservación de los expedientes inquisitoriales, que debían ordenarse por criterio cronológico, y cumplirían la condición de permanecer ocultos a los no implicados (Cabezas, 2007: 39). Esto amplía nuestra consideración sobre el secreto, un aspecto que se extiende, cubre y deja reservado todo lo sucedido en el tribunal; la ocultación ya aparece en la fase inicial del procedimiento, cuando se presenta una denuncia por un particular y su identidad debe permanecer anónima al acusado, y mantenerse así, incluso después de concluido el juicio, para evitar represalias contra el acusador, según dictaron varios papas que ordenaron la Inquisición romana del siglo XIII y el inquisidor de Aragón, Eimerich, en el siglo siguiente: «...siempre salvaguardando el principio de callar todo lo que pudiera ser susceptible de orientar al acusado sobre sus denunciante» (Eimerich, 1983: 144). Dentro de nuestras actas, y a modo de ejemplo, señalamos un fragmento que inicia la primera audiencia en que comparece Paula, luego se repetirá como fórmula procesal establecida, evidenciando la importancia de este asunto: «fue traída de las cárceles secretas una mujer morena de la cual fue recibido juramento en forma debida de derecho y, so cargo de él, prometió decir verdad, así en esta

³ Normativa establecida por la propia Inquisición, junto con las *Cartas Acordadas*, para su funcionamiento.

audiencia como en todas las demás que con ella se tuvieren hasta la determinación de su causa, y que guardará secreto de todo lo que viere y entendiere» (I, 37v-38r). Tenemos, por tanto, señalados como opacos distintos conceptos: a) Los espacios inquisitoriales, donde situamos la sala del tribunal donde se celebra la vista, aquí debe permanecer oculto todo lo que se alcanza a conocer cuando se comparece ante el juez como acusado o testigo; y las cárceles —con el adjetivo de secretas—, se sobrentiende que es un recinto recóndito donde debe preservarse todo lo relacionado con las personas allí recluidas. b) El documento que recoge la causa que «queda en la cámara del secreto de esta Inquisición de Cartagena de Indias [...] y en fe de ello lo firmé, Joan de Priorre Araos, secretario» (I, 111v).

En segundo lugar y en relación con los escribanos —en nuestras actas, todos con nombres, apellidos y cargo de secretario del tribunal—, no podemos valorar el nivel de su intervención cuando van recogiendo las declaraciones de testigos y acusada. La función pública de este oficio ya aparece especificada por Alfonso X en las *Partidas*, donde se detalla que deben ser hombres libres, leales y cristianos de buena fama, e incluye que deben escribir, entre otras cosas, las actas en los pleitos: «deben ser sabedores de escribir bien y entendidos del arte de la escribanía, de manera que sepan bien tomar las razones y las posturas que los hombres pusieren entre sí ante ellos; y deben ser hombres que guarden los secretos, de manera que [...] las otras cosas que les fueran mandadas escribir [...] no las descubran de ninguna manera» (III, 19, 1 y 2). Los nuevos Fueros y Ordenanzas que actualizaron la legislación que regulaba esta actividad no modificaron que su función radicaba en dar fe de lo que se oye, ve y lee (Arroyal, 1991: 60); lo que nos ha transmitido la prueba material de una voluntad de permanencia del texto, aspecto compartido con la intención de la obra literaria, aunque en nuestro caso el documento no quedara accesible al público, evidencia que confirma una conciencia literaria en los secretarios, al ser el objetivo de su obra reflejar el mundo de forma fidedigna o verosímil (Baena, 2021: 202). Por tanto y en el debido respeto a la disciplina de su oficio, como es bien sabido, al notario no le está permitida la ficción y, por este motivo, presumimos que actuaban sin censura ni límites apoyándonos en la apariencia de las expresiones reflejadas en las actas. A través de nuestro texto y gracias a la precisión profesional de estos fedatarios nos han llegado evidencias, de indudable veracidad, sobre las circunstancias vitales del colectivo femenino perteneciente al estamento más desfavorecido y vulnerable de la sociedad colonial caribeña; esta tematización, con identidad de género, no oculta la violencia física o psíquica que sufre la mujer en sus distintos espacios vitales: tenemos la evidencia de los roles sociales establecidos en la sociedad patriarcal de su tiempo, donde quedan transparentes las distintas relaciones personales que afloran las plurales facetas de la condición humana (Naupert,

1998: 174). La seriedad en la labor registral permite que el documento nos ofrezca un catálogo de testimonios personales, sin manipular, de estas mujeres iletradas que hablan en primera persona — y con su propia voz, según hemos mencionado— sobre hechos vividos o imaginados; con lo que se engrandece el propósito del expediente judicial y, sin ser su intención, se añade a su condición forense ser soporte y emisor directo, como único cauce expresivo que poseemos —en el formato de comunicación escrita— de ese espacio femenino sin derechos y sometido por la violencia, sin educación y con escasos recursos de supervivencia; y, al tiempo, muestra a través de sus palabras su realidad material y sus creencias, sus deseos y miedos, sus sentimientos de fraternidad y sus contiendas. Traemos una muestra de la primera comparecencia de Paula en su segundo juicio, donde apreciamos un hilo narrativo irregular y espontáneo, ante el tribunal:

Dijo que la había pedido [la audiencia] para descargar enteramente su conciencia [...] llegó a ésta [Paula] el diablo llamado Mantelillos y dio muchas quejas de ella [a un diablo superior], diciendo que porqué la había dejado, que por su ocasión le habían hecho muchos castigos en el infierno, porque le había quitado el alma [Paula la recupera] que era suya; y que si ésta supiera escribir y le hubiera dado una firma en que dijese que le entregaba el alma, que él no la perdiera [...] (II, 28v).

Aquí evidenciamos una articulación atropellada en las frases, lo que nos obliga a leer con detenimiento para entender el mensaje, que no es otro que las quejas y pretensiones con que el demonio —personaje imaginario— recrimina a Paula y ésta, traspasando los límites de la realidad verosímil, lo confiesa al tribunal como si se tratara de una conversación ordinaria entre personas reales, que concluye ensalzando la primacía de la cultura escrita sobre la oral y lamentando la falta de un contrato que recogiera el pacto entre las partes, lo que confirma la volatilidad de la palabra dicha frente a la permanencia de lo escrito. En contraste con el modo de expresión oral está el formalizado por escrito en las distintas fases de la causa, también presente en el documento y primordial al aportar una estructura previamente establecida donde encontramos la solicitud de encarcelamiento, los encabezamientos y cierres de las declaraciones, las ratificaciones, las preguntas en los interrogatorios, la acusación del fiscal, el nombramiento del abogado defensor, la publicación de testigos y, finalmente, la resolución; todo regulado dentro de unos patrones procesales rígidos, que no admiten variantes, pero sí la necesaria incursión de nombres y circunstancias que acompañan al propio caso. Como ejemplo traemos la orden de prisión dictada contra Paula el veinte de septiembre de 1632, a fin de iniciar su segundo juicio; en ella leemos:

Nos, los Inquisidores apostólicos contra la herética pravedad y apostasía, en la ciudad y obispado de Cartagena de las Indias y sus distritos, mandamos a vos, Joan Ortiz, secretario

del secreto de esta Inquisición que hacéis oficio así mismo de Alguacil Mayor de ella por ausencia del propietario, don Josep de Bolívar y de la Torre; que luego que éste, nuestro mandamiento, vos sea entregado vais a la casa de la morada y otras cualesquier parte y lugares que fuere necesario y prendáis el cuerpo de Paula de Eguiluz, esclava de Joan de Eguiluz vecino de Cuba, y donde quiera que lo hallareis aunque sea en iglesia, monasterio u otro lugar sagrado, fuerte o privilegiado; y así preso y a buen recado lo traed a las cárceles de este Santo Oficio y le entregado al Alcaide de ellas, al cual mandamos lo reciba de vos, por ante uno de los secretarios de él y lo tenga preso y no lo dé suelto, ni en fiado, sin nuestra licencia y mandado (II, 26r-26v).

Apreciamos en este fragmento una *dispositio* bien ordenada, donde tenemos en primer lugar la titulación del emisor, su principal función y su ámbito de actuación; sigue con el cargo y atribuciones del receptor para realizar lo dispuesto, que se concreta en una orden específica y sus límites —en este caso, sin ellos—; y, por último, instrucciones a seguir.

Esta oposición entre los tipos de lenguaje lleva implícita la separación entre dos facetas de la misma cultura, una oficial y otra popular, la primera manifiesta una vocación dominante argumentada en la legitimidad de un discurso culto que la sitúa como superior sobre la segunda, la dominada (Grignon y Passeron, 1992: 174); sin embargo, ambas conviven, se hibridan y se enfrentan en la misma sociedad. Los juicios que nos ocupan son paradigmáticos en este planteamiento; de forma manifiesta, encontramos en las actas dos tipos de formas expresivas: la que utiliza el tribunal y tiene su soporte específico en los documentos; y, por otro lado, la comunicación basada en la palabra dicha, único medio conocido por la acusada y todas las mujeres que actúan como testigos. Testimonios, que muy próximos a la literatura en la expresión de la palabra, conforman el idioma de los sentimientos (Baena, 2021: 204). Por tanto, se evidencia una hegemonía de la cultura escrita sobre la oral y un vínculo de la escritura con el poder, desde los primeros tiempos, cuando el dominio de la caligrafía es un monopolio de las élites burocráticas y sacerdotales (Ginzburg, 1981: 125). Aspecto nuclear en el relato que nos recuerda los dos polos de la sociedad colonial caribeña: por un lado, los españoles que desde el poder imponen una administración, una religión y una lengua; y por otro, la población esclava de procedencia africana que por su condición es oprimida y discriminada, y, a la vez, refuerza un acerbo identitario compartido (Hall, 1996: 717).

El formato cuasi teatral ya señalado, con renuncia al recurso de ayudas narrativas, produce y condiciona la presentación de los hechos acontecidos, ya recogidos desde los antecedentes, y que utiliza como medio de expresión los sucesivos y espontáneos parlamentos de numerosos denunciadores que van testificando en apariciones ordenadas y construyen una trama al encadenar y encajar microrrelatos que desvelan situaciones esenciales de la vida de Paula, según el modelo triádico; además, también se cumple el modelo homológico, ya que se evidencian las relaciones

personales y dependencias entre la encausada y los testigos, lo que lleva a disponer los acontecimientos bajo distintas ópticas dirigidas a ayudar en un cierto esclarecimiento (Todorov, 1981: 161-163), o esa es la intención. Este modo de relato podemos incluirlo en la descripción de *representación*, que tiene su origen en el drama: «la historia no es narrada, sino que se desarrolla ante nuestros ojos; no hay narración, el relato está contenido en las réplicas de los personajes» (Todorov, 1981: 181).

5. REFERENCIAS ARISTOTÉLICAS

Siendo la poética y la retórica las ciencias clásicas del discurso y habiendo cubierto entre las dos el arte del lenguaje que incluye la literatura y los textos próximos a ella, como son los ensayos, la prosa didáctica, los diálogos, etc. (Albaladejo, 2020: 23), a lo que, en nuestra consideración, puede añadirse cierta documentación histórica generada por los tribunales de justicia; y, en nuestro caso, un texto que en las distintas fases de los interrogatorios está articulado en un formato dialogado que recoge expresiones orales. Al tratarse de las actas de un juicio de esta naturaleza, nos ilustra de forma pertinente la *Retórica* de Aristóteles, donde, como es sabido, hay contenidas unas aportaciones fundamentales sobre la oratoria forense en todos sus aspectos; nos detenemos en el modo más adecuado de los discursos con vistas a la persuasión del tribunal y comprobamos, en el texto tratado, que la procesada desconoce, obviamente, los recursos demostrativos que podrían ayudar a su defensa. También, por otro lado, el fiscal —que argumenta la acusación— omite el uso del entimema sabiendo de la predisposición del oyente —en este caso el juez que dictará sentencia— y solo aporta la declaración de testigos como carga de prueba y testimonio cierto de delitos cometidos por la encausada, sin necesidad de más evidencias; como orador convincente se sabe digno de crédito y no hay duda alguna sobre la apariencia verdadera de los hechos que presentan las testificaciones; aunque sí podemos apreciar en sus intervenciones trazas de los consejos de Cicerón, contenidos en *La invención retórica*: tanto la *inventio* como la *dispositio* se materializan en una *elocutio* (1997: I, 97 s.s) sin omisiones, ordenada y rotunda.

Si acudimos a la *Poética*, que tiene como modelo el *Edipo* de Sófocles, lo que nos devuelve a planteamientos teatrales, encontramos conexiones en las distintas fases del auto con elementos de la tragedia. La estructuración de los hechos es principal, porque la obra presenta una acción y una vida; los personajes son felices o lo contrario según la acción (*Poética*, VI, 1450, 15-25); en nuestro texto los hechos aparecen ordenados por la rigurosa conveniencia forense y conforman el

todo de un relato desde una apariencia fragmentada que tiene el punto de unión en la protagonista. Desde que se inicia la primera causa, con la petición de apresamiento de Paula que hace el promotor fiscal en base a las declaraciones de doce testigos, todo el interés gira en torno a nuestro personaje principal. El tribunal requiere información sobre ella y los testigos dicen lo que saben; esto crea una dinámica de curiosidad que a través del fiscal se traslada al lector y lo involucra en el juicio haciéndole partícipe en la indagación de la verdad. Los receptores actuales, aunque minoritarios, en efecto y en su momento, «al percibir y comprender el significado del discurso, simultáneamente, toman con respecto a este una activa postura de respuesta —estando o no de acuerdo— que se va formando desde el principio y a lo largo de todo el proceso de lectura; toda comprensión está cargada de respuestas y de una u otra manera las genera» (Bajtín, 1985: 257). Este querer saber es en sí mismo una acción que se produce ante el juez y proporciona, a la vez, un vehículo que va desvelando la vida de la protagonista, aunque de forma desordenada y sin pauta cronológica. La primera identificación de Paula la da ella misma en la página setenta y cinco del primer proceso:

Habiéndole preguntado cómo se llama, de dónde era natural, qué edad y qué estado tiene, dijo que se llama Paula de Eguiluz, natural de la ciudad de Santo Domingo de la isla Española, que al presente es esclava de Joan de Eguiluz, alcaide mayor de las Minas del Cobre que son junto a la ciudad de Santiago de Cuba, donde hará cuatro años que está, de edad que dijo ser de treinta y tres años, poco más o menos (I, 38r.).

Esta información que para nosotros es nuclear y que tradicionalmente en los relatos leemos al principio, aquí es una mera fórmula procesal que no supone más que la simple identificación de la encausada.

Observamos, por tanto, aspectos que sí podemos considerar narrativos pero que no convierten a las actas en texto literario ya que, evidentemente, siguiendo con la *Poética*, no contienen ni armonía ni ritmo y no es una construcción que busque la belleza. Esto queda ratificado si acudimos a la *Epístola a los pisoneros* de Horacio, donde la distancia entre actas judiciales y literatura se amplía gracias a dos principios generales contenidos en los objetivos del poeta que: «... pretende o ser de provecho o brindar diversión; o bien hablar de cosas a un tiempo gratas y buenas para la vida; [...] los mayores rechazan las obras que no son de provecho [...] pero se ha llevado todo el voto el que mezcló a lo agradable lo útil, deleitando al lector e instruyéndolo a un tiempo» (Horacio, 2008: 330-345). La primera premisa que nos falta en las actas es la mano instruida del poeta; Horacio elabora su tópica mayor —en términos de Antonio García Berrio— estableciendo paralelismos entre tres cuestiones medulares: en primer lugar, la articulación precisa entre *docere-res* que, en segundo lugar, está conectado con su similar *delectare-verba* que, por último, se concretan

mediante el más exacto *delectare-modus docendi*. Se manifiesta preferencia, en términos de preponderancia, por lo doctrinal-didáctico sobre lo lúdico-artístico; sin que esto haya sido planteado por Horacio de forma firme, y sí llevado al extremo por sus comentadores (García Berrio, 1977: 332). Este planteamiento teórico acerca de la obra consolida su estructura sobre cinco postulados en equilibrio: la *res y verba*, fondo y forma, se relaciona con el segundo principio definido como *docere y delectare*, enseñar y entretener, a lo que hay que añadir, teniendo presente lo anterior, el *modus docendi*. Por tanto, descartamos la influencia del canon del *Ars poetica* en las actas, por la falta de sus requisitos, aunque sí mantienen un efecto expresivo dentro de lo testifical entre qué se cuenta y cómo se cuenta; asunto bien conseguido, pues la comunicación del texto escrito responde a un cuidado realismo en la expresión.

En consecuencia, al margen de lo ya apuntado a propósito por Todorov, se cuenta con dos niveles en el relato: por un lado, una “historia” que sustenta un argumento donde se incluyen acciones lógicas llevadas a cabo por los personajes, y, por otro, un “discurso” que comprende las circunstancias, los tiempos y la forma de contarlos. Sobre lo primero, podemos ver en las actas distintos niveles en las actuaciones, donde de forma jerárquica unas acciones traen consecuencias —de las declaraciones de los testigos viene la acusación del fiscal; de la intervención del abogado defensor de Paula proviene la aparición del demonio; las confesiones de la encausada conducirán a la sentencia—, y se proyecta una sucesión de encadenamientos que conforman la estructura narrativa (Barthes, 1977: 11). En cuanto a las circunstancias del discurso, a su vez, se nos muestran en las actas dos planos de realidad: de una parte, la visión del tribunal, transmisora de las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia; de otra y enfrente, los recursos de supervivencia de una esclava que ha sufrido el sometimiento bajo varios dueños hasta que es denunciada ante el comisario del Santo Oficio en la ciudad de Santiago de Cuba.

6. PLURALIDAD DE TIEMPOS NARRATIVOS

En el texto se presentan tres realidades que conllevan, cada una, un distinto tiempo de acción. En primer lugar, el presente procesal se señala en cada audiencia de forma minuciosa; la declaración del primer testigo de la primera causa empieza: «En las minas de Santiago del Prado, en diez y ocho días del mes de septiembre de mil y seiscientos y veinte y tres años, por la mañana, ante el señor canónigo...» (I, 2v); este formato se repetirá en todas las comparecencias: queda especificado el lugar, día, mes y año, en ocasiones también se indica si es por la mañana o por la

tarde. La referencia cronológica es un elemento fundamental en todo trámite judicial o administrativo. Cuando el promotor fiscal hace la petición de encarcelamiento de Paula no pasa desapercibido que la redacta sin fecha; sin embargo, cuando se presenta la solicitud en la Santa Inquisición de Cartagena podemos leer «a veinte y dos días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte y cuatro años». Para el fiscal es intrascendente cuándo escribe su demanda de prisión, lo importante es cuándo la da por recibida el tribunal y leemos: «el señor inquisidor la hubo por presentada y dijo que la verá y proveerá justicia. Ante mí, Luís Blanco de Salcedo [secretario]» (1, 2r-2v). Este es el inicio de la realidad documental en un tiempo que podemos considerar objetivo y presente. Desde el primer momento queda patente la disciplina procesal al quedar añadido al expediente el documento que presenta el fiscal y abre el proceso, y el inquisidor responde dando por recibida la solicitud a la vez que el secretario da fe. Este cumplimiento estricto del procedimiento judicial es acompañado del rigor cronológico en la ordenación de las audiencias, que solo queda trastocado por un establecido imperativo procesal al tener que considerar acciones pretéritas: el fiscal solicita prisión de Paula en base a las declaraciones de los testigos que obran en su poder; estos testimonios que se presentan ante el inquisidor, para que valore la importancia del delito, se han obtenido previamente, con su ratificación correspondiente, y se aportan como pruebas para el procesamiento.

Por este motivo, el segundo tiempo corresponde a los acontecimientos relatados por cada testigo o por la encausada ante el tribunal y hacen referencia a diversos momentos de su vida. Los distintos declarantes cuentan acontecimientos en relación con Paula, y ésta añade hablando sobre sí misma; por tanto, es un tiempo pasado de cronología irregular e insegura; nunca sabemos con certeza, aunque sí de forma aproximada, cuando se produjeron las circunstancias que vamos conociendo y que aparecen buscadas y rescatadas del olvido. El tribunal considera intrascendente esta falta de precisión cronológica y reclama a la encausada toda su atención en el relato de los hechos que considera delictivos con la fórmula que veremos repetida y que precede a la primera monición: «De parte de Dios, Nuestro Señor, y de su bendita madre, la Virgen Santa María, se le amonesta y encarga recorra la memoria y diga enteramente la verdad de todo lo que se sintiere culpada...» (I, 41v). Este tiempo de los hechos que hay que recuperar del recuerdo aporta intriga e incertidumbre al relato ya que no se produce con fluidez por parte de la acusada. Si bien sabemos las declaraciones de los testigos, como parte introductoria de cada proceso y, en general, se refieren a hechos concretos, cuando llega el turno del interrogatorio de Paula se transmite su inseguridad y su miedo. Ella desconoce los motivos de la acusación y no sabe por qué ha sido trasladada y encarcelada; por insistencia del tribunal “recorre su memoria” y, a modo de examen de conciencia,

va buscando y desgranando unos recuerdos con los que se compone, a partir de fragmentos, su propia historia. Estos sucesivos microrrelatos son *indicios* que caracterizan, identifican y definen el carácter del personaje aportando información sobre sus sentimientos, sus pensamientos y la atmósfera en que se desenvuelve situándola en el tiempo y el espacio (Barthes, 1977: 21-22). Estos dos tiempos que conviven en el documento —el presente, del tribunal, y el pasado, de la acusada— muestran la preeminencia de lo oficial sobre el popular; las partes formularias condicionan las respuestas espontáneas a los interrogatorios y enmarcan cada audiencia señalando en el principio el espacio, el tiempo y la autoridad presente; por otro lado, siempre se concluye la comparecencia cumpliendo el modelo establecido; como ejemplo traemos el colofón de la declaración de la tercera testigo de la primera causa, Marcela, negra criolla, esclava de su majestad, que no supo decir su edad y, según el aspecto, parece ser de trece a catorce años (I, 8v): «Y esto es lo que sabe y vio por sus propios ojos; y es la verdad para el juramento que tiene hecho. Siendo[le] leído su dicho dijo que estaba bien escrito y que no lo dice por odio, sino por descargo de su conciencia. Prometió el secreto y no firmó por no saber. Lo firmó su merced [...]. Pasó ante mí, Francisco Guerrero, notario del Santo Oficio» (I, 9r). Así pues, tenemos el presente de un continente rígido y previsible que encierra un contenido pasado e inesperado. Esta alternancia en los tiempos del relato condicionará dos aspectos distintos: el primero, la unidad de acción que se compone a través de los distintos testimonios; y, el segundo, el ritmo del relato y la evolución que recoge en relación al carácter de la acusada.

Hay un tercer tiempo que no se presenta hasta la conclusión de la vista, cuando se da lectura a la sentencia. En el desenlace convergen, a modo de punto de fuga, todas las líneas del relato —los testigos, la acusada y el fiscal— y nos devuelve, como lectores, a una realidad sabida y temida a la vez: el inquisidor decide el futuro de Paula. El doctor Agustín de Ugarte Sarabia toma el papel protagonista cuando dicta y firma el veredicto, tras deliberación y acuerdo con «personas de letras y rectas conciencias» (I, 104v). Este dictamen supone el tránsito desde la fase secreta del pleito hacia la parte pública del auto de fe, lo que constituía el estadio final de un procedimiento jurídico que expresándose de forma abierta se asentaba en bases teológico-dogmáticas y alcanzaba nivel de auténtica celebración popular (Moreno, 1999: 163-164). La sentencia anuncia el futuro y determina el porvenir de Paula después de admitirla a reconciliación; se dan instrucciones sobre las penas y penitencias que debe cumplir; también se describe el ritual del auto de fe y los detalles de cómo es su participación en la ceremonia religiosa que, convertida en gran espectáculo barroco, tenía su centro en la publicación de una sentencia, de reconocida significación literaria al trasladarse públicamente y con efectos catárticos.

7. PROTAGONISTA, ANTAGONISTAS Y OPOSITORES

Situándonos ya en la protagonista, la *Poética* nos dice en relación a este núcleo que «no debe ser un hombre [o mujer] eminentemente virtuoso ni malvado que pasa de la dicha al infortunio, ya que siendo la tragedia perfecta la que inspira temor y compasión en el espectador, estos no cumplen este fin. Lo idóneo es un personaje que no sobresale por su virtud y justicia ni cae en la desdicha por su bajeza y maldad, sino por algún yerro...» (XIII. 1453a, 5-15). Por todos es sabido que los protagonistas de las tragedias griegas clásicas eran héroes, en el sentido de semidioses, y que Paula, precisamente, no pertenece a esta élite que conformó en el origen la aristocracia helena. Al leer con detenimiento las palabras del fragmento de la *Poética* sí vemos que ella cae en el infortunio de ser procesada por la Inquisición a causa de denuncias motivadas por el odio o las envidias que le tienen en las minas por ser la favorita de su amo, más que por sus propios errores, que a ojos del tribunal también comete y son graves. Esto nos lleva a la interpretación de los hechos, que en el sujeto, según Todorov, puede darse en tres planos distintos: primero, dependiendo de su posición ideológica, en este caso la inconsciencia de Paula en la comisión del delito o la defensa que el inquisidor hace de la religión frente a la herejía; segundo, según la personalidad del crítico, ambos, el promotor fiscal y el juez comparten objetivos pero tienen diferente valoración de los hechos; y tercero, según la época (Todorov, 1981: 156). Este último punto puede ser controvertido al no darse, en efecto, la misma apreciación en el siglo XVII — cuando se podían ver necesarias las actuaciones inquisitoriales— que en la actualidad— cuando ponemos nuestra atención en la encausada—, lo que nos sitúa en la dificultad de valorar hechos pretéritos con criterios actuales a través de los espejismos engañosos de las mentalidades y sus épocas. Por tanto, de forma prioritaria y bajo una consideración temporal, debemos aceptar que las actas suponen un discurso que nos describe prácticas sociales de acontecimientos y situaciones en relación dialéctica con instituciones y estructuras de poder que enmarcan los hechos (Albaladejo, 2020: 32).

En relación al personaje central, mientras vamos leyendo los procesos vemos que Paula no es un ejemplo de virtud, pero tampoco muestra una maldad intrínseca; toda su vida es una lucha por la supervivencia en un tiempo y un entorno muy hostil. Cuando hablamos de protagonista es porque Paula es el foco directo en la esfera de acciones que se producen, creando un orbe de *oposiciones* (Todorov, 1981: 168) que empiezan a desvelarse con las primeras declaraciones de

testigos en Santiago de Cuba, cuando se hace público y llega al tribunal el secreto de sus actividades y sus presuntos poderes sobrenaturales. Vemos que estas *oposiciones* fragmentadas en los distintos relatos de los testigos se concretan en un antagonista que concentra en su posición el conflicto esencial del relato, es el promotor fiscal —en el primer juicio es Domingo Vélez de Assas y Argos y en el segundo y tercero Damián Velázquez de Contreras—, ambos, cada uno en su momento, son los que solicitan prisión, presentan testigos, hacen los interrogatorios, escriben la acusación y piden las penas; ambos también coinciden en un aspecto trascendente, su carácter o circunstancias personales permanecen opacos, lo único que sabemos de ellos es su cargo, nombre y apellidos y sus escritos ante el tribunal. Tenemos, por tanto, las condiciones menos favorecedoras para el reflejo de lo individual como consecuencia de formar parte de un género discursivo que requiere formas estandarizadas y no precisa más información personal por no formar parte de su finalidad (Bajtín, 1985: 251-252). En contraste, sobre Paula llegamos a saber todas las circunstancias de su esforzada vida, primero como esclava y luego como mujer libre, sus relaciones con los distintos amos y otros hombres —incluyendo aspectos sobre su intimidad—, la solidaridad con otras mujeres, sus escasos recursos para sobrevivir, sus actividades como curandera y hechicera, sus sentimientos y creencias, etc. En las actas hay una visión amplia que nos presenta su biografía desde tres distintos niveles de voces: lo que ella cuenta de sí misma; lo que dicen de ella los testigos; y cómo la ve el tribunal. Esta plurivocidad testimonial ofrece una riqueza polifónica que nos da a conocer múltiples detalles de su carácter y los hechos de una vida que son recogidos, depurando lo apriorístico, desde lo principal a lo intrascendente gracias a esas distintas perspectivas. No podemos olvidarnos del papel esencial que representan los testigos, un cuerpo con distintas individualidades —en total contamos treinta y dos en los tres procesos— que conforman un colectivo que transmite la opinión popular a modo de coro en la tragedia, pero sin coreuta que los represente, cada uno relata circunstancias en relación con la encausada y, con matices, se coincide en los poderes de Paula como bruja. En las actas aparece una narración que versa sobre las personas y donde hablan ellas mismas mostrando sus caracteres (Garrido Domínguez, 1993: 21). Esto establece el soporte de la actuación inquisitorial y convierte a esta institución, presuntamente, en protectora legítima de la comunidad, que no solo cumple como defensora de las enseñanzas y los dogmas de la Santa Madre Iglesia, sino que obedece a las denuncias de una voluntad popular que necesita extirpar el mal de la sociedad y purificarse.

En la extensa y minuciosa visión sobre la vida de Paula es donde encontramos la cualidad de inspirar temor y compasión en el espectador, otro de los aspectos que relaciona Aristóteles como el «lance patético, una acción destructora o dolorosa» (*Poética*, XI, 1452b, 10). En la *narratio*,

desde el primer testimonio, donde se relata la muerte de una criatura recién nacida (I, 2v-4r) nuestros sentimientos quedan conmovidos, luego seguirán informaciones sobre la vida cotidiana de Paula como esclava o como mujer libre, las distintas violencias que padece, los desgarros emocionales..., a lo que hay que sumar su procesamiento por la Inquisición. El objetivo del temor está cumplido con solo nombrar a la institución promotora del juicio, y más imaginarse en la piel de la acusada cuando ella suplica misericordia después de oír la acusación del fiscal y antes de que el tribunal dicte su veredicto. Por tanto, estos dos aspectos —el temor y la compasión— que son elementos esenciales de la tragedia clásica, y deben nacer de la estructura misma de los hechos (*Poética*, XIV, 1453b), vuelven a aparecer en el auto de fe en sus dos facetas: primero, en los juicios secretos donde los encausados eran indudables víctimas; y segundo, en la parte pública, un magnífico espectáculo barroco que en sí mismo era una exaltación discursivo-religiosa no exenta de dramatismo, donde en el principal espacio abierto de la ciudad se cumplían las penas impuestas por el veredicto delante de las autoridades civiles, eclesiásticas, militares y toda la población (Moreno, 1999: 163). Aquí tenemos, salvando las distancias, la réplica de la tragedia, donde «la fábula, en efecto, debe estar construida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece» (*Poética*. XIII, 1453b, 1-10). En este terreno, quizás, el elemento que más temor traslada y que, por eso mismo, resulta capital en el relato y sirve para justificar la intervención del Santo Oficio y sus métodos, además de validarlo como institución, es la existencia y la presencia cierta del demonio, que primero se manifiesta en una voz (I, 50r) y paulatinamente se va materializando en figura humana y tomando importancia en los procesos al evidenciarse su relación con Paula y la impresión que esto provoca en el tribunal (Tausiet y Amelang, 2004: 15-16; Moreno Mendoza. 2009: 149-156).

La entrada en escena del demonio supone algo inesperado y su reconocimiento una anagnórisis —Paula no sabe de quién es la voz, ni de dónde viene, luego la identifica—, dos situaciones previstas por Aristóteles: «Los elementos principales con que la tragedia seduce al alma son las peripecias y las agniciones» (*Poética*, VI, 30). Podemos pensar que, *mutatis mutandis*, aquí también ocurre la participación de una deidad olímpica —en este caso como personaje sobrenatural paralelo que personifica las fuerzas del mal— que aparece en varias de las tragedias clásicas conservadas, donde vemos las intervenciones de dioses, oráculos, *deus ex machina*... formando parte principal y resolutive de la acción; sin que olvidemos que el teatro en la Grecia antigua tenía como objetivo la catarsis y formaba parte de las celebraciones religiosas. Esta presencia del demonio podemos calificarla de “anagnórisis”, pero también de “peripecia” que no esperamos y que no es la única, hay muchas declaraciones de testigos que nos sorprenden por lo inesperado de su temática

y, además, leemos en las sentencias giros de la acción que rompen unas expectativas —de lectores— que se han ido creando según iba desarrollándose el juicio y, sobre todo, al conocer la terrible acusación del fiscal.

8. FUNCIONES DEL RELATO

En estos tres focos de protagonismo —Paula, fiscal y demonio— que articulan la trama y el conflicto podemos identificar una forma de concreciones del reparto de funciones entre personajes, hoy modelo, que propuso Propp, y que se agrupan en “esferas de acción” correspondientes a cada uno de los actores:

- El agresor hace la fechoría y combate contra el héroe.
- El donante hace entrega al héroe del objeto mágico que le ayuda.
- El auxiliar ayuda al héroe en la reparación de la fechoría o de la carencia.
- La princesa reconoce al héroe verdadero y provoca el castigo al agresor.
- El mandatario da órdenes al héroe para realizar la proeza.
- El héroe puede ser buscador (cumple las exigencias del mandatario) o víctima.
- El falso héroe actúa de forma engañosa y perjudicial.

Entre las siete propuestas planteadas por este gran teórico (Propp, 1992: 91-92) vemos coincidencia en el cumplimiento de tres por parte del demonio: primero, es el enemigo declarado de la Iglesia y su rebaño, al que ocasiona todo el perjuicio posible, se identifica, pues, al agresor; segundo, también es el falso héroe que actúa con engaños para lograr sus fines; y tercero, además, es el donante que entrega objetos mágicos que ayudan a la heroína (Paula) aunque de forma negativa. Propp nos ofrece dos opciones si pretendemos definir al protagonista, el héroe-buscador y el héroe-víctima; por tanto, nos encontramos ante una duplicidad: en primer lugar, el fiscal, que actúa buscando la verdad y obedeciendo la orden que le da el mandatario —la Iglesia—; esto convierte su labor en proeza al ser el brazo ejecutor del castigo al agresor, junto con el juez que dirige el combate; por otro lado, y en este caso, también se encuentra la heroína-víctima en Paula, que parte de una carencia —su condición de esclava—, y es utilizada para la reparación de la fechoría hecha por el demonio mediante su castigo por haber caído en las pretensiones engañosas del agresor falso-héroe, lo que nos la presenta como anti-princesa. Esta materialización del enfrentamiento entre dos fuerzas opuestas —el bien y el mal— se concreta de forma interpuesta en la persona de Paula y la proyecta como representante en primera instancia del demonio y, a la

vez, víctima de éste y del fiscal. Propp señala otro personaje como secundario, el auxiliar, que identificamos con el abogado defensor de Paula —en la primera causa Francisco de Betancourt, en la segunda Cristóbal de Cuba y Arce, y en la tercera Rodrigo de Oviedo—, a quien brinda ayuda en la reparación de la fechoría o la carencia y socorre en la persecución psicológica de los interrogatorios; y aunque en las actas no se recogen sus conversaciones con la encausada, sí creemos importante su influencia para que ella cambie la versión de su testimonio y declare lo que el tribunal quiere oír.

En la estructura del primer juicio podemos apreciar muy bien diferenciadas las tres partes de una narración que articulamos siguiendo el orden que empieza con la introducción —desde la solicitud de prendimiento de Paula hasta que entra en las cárceles secretas del tribunal en Cartagena de Indias (I, 1r-37r)—; donde, siguiendo la definición de Propp, se dan cinco de las siete funciones preparatorias del relato: alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño y complicidad (1992: 38-42). Identificamos en el texto estas funciones conforme al siguiente desglose:

- “Alejamiento”: es cuando el antagonista —el tribunal— recibe los testimonios sobre la protagonista, lo que supone una “información” obtenida mediante un “interrogatorio”, y ordena su apresamiento y traslado.
- “Prohibición”: son las normas establecidas por la moral cristiana que Paula no cumple, con lo que se produce una “transgresión”.
- No ocurre “engaño”: el tribunal no lo necesita, tiene poder para dictar orden de captura y traslado de Paula.
- Tampoco hay “complicidad”: en la fase introductoria Paula no comparece ante el juez, cuando lo hace colabora de forma eficaz en las sucesivas audiencias.

La parte central de la narración, el nudo, empieza con la primera comparecencia de Paula ante el tribunal y concluye con su confesión completa, aceptación de penitencia y petición de perdón y misericordia (I, 37v-88r). Aquí sí vemos, según Propp, que se cumplen las funciones preparatorias no realizadas en la introducción: hay “engaño” por parte del tribunal al intentar ganarse la confianza de Paula ofreciéndole una favorable expectativa en la sentencia si confiesa y delata a otros; en la primera monición podemos leer: «...diga enteramente la verdad de todo lo que se sintiere culpada o supiere que otros lo están, sin encubrir de sí ni de ellos cosa alguna, y sin levantarse a sí, ni a otros, falso testimonio, porque haciéndolo así su causa será despachada con la brevedad y misericordia que haya lugar donde no se ha de hacer justicia» (I, 41v); y, a la vez, en relación con la “complicidad” el inquisidor sitúa a Paula en unas circunstancias difíciles —prisión

e interrogatorios— para atraparla aprovechando su debilidad (Propp, 1992: 41-42). En relación a las funciones centrales del relato que van articulando la intriga encontramos coincidencia con los planteamientos teóricos expuestos en la *Morfología del cuento*:

- “Fechoría”: aquí actúan el binomio Paula-demonio y aunque ella, en un principio, pueda parecer que tiene iniciativa y es la causante del perjuicio, por embrujamiento no es más que un instrumento en manos del maligno, con lo que representa el doble papel de agresor-víctima; en consecuencia, por un lado, causa el daño y, por otro, sufre la separación del entorno afectivo, el encarcelamiento, el embargo de sus bienes y el cumplimiento de la sentencia (Propp, 1992: 42-45).
- “Carencia”: en efecto, las actas tratadas evidencian una situación dramática de penuria en la persona de Paula, circunstancias impuestas desde su nacimiento, esto es, provenientes del exterior, pero muy reconocidas desde su interior. Esta miseria abarca su falta de libertad personal, la nula formación y el desarraigo afectivo impuestos por su condición de esclava. Carencias que no se mitigan cuando ella alcanza la libertad y debe seguir luchando por sobrevivir. Paula, consciente de sus limitaciones, no inicia ninguna búsqueda (Propp, 1992: 46).
- “Transición”: cuando se conoce el perjuicio y aparece el héroe reparador. En las actas, en efecto, tenemos los dos tipos que define Propp: primero, el fiscal, un héroe-buscador que actúa al conocer la noticia; y, en segundo lugar, Paula, una víctima que puede ser exigida en sacrificio por el bien de una comunidad (Girard, 1983: 19-21) que debe purificarse y, para ello, se cumple la formalidad del proceso inquisitorial (Propp, 1992: 47-48).
- “Principio de acción contraria”: cuando el tribunal toma el papel de héroe salvador y con su actuación libera a la víctima, aunque le imponga una penitencia, como vemos en la primera sentencia; en la segunda no habrá tanta benevolencia.
- “Prueba”: que aglutina el nudo del argumento y, en este caso, afecta al héroe-buscador que tiene que superar las dificultades y esclarecer los hechos; también a Paula que debe sobrevivir a un interrogatorio lleno de peligros (Propp, 1992: 49-51). Se produce, por tanto, una “reacción” ya que el proceso judicial toma cariz de “prueba” con dificultad que hay que superar.
- “Combate”: en esta fase nuclear del proceso se produce la contienda entre el fiscal y la acusada, y donde ambos, en un evidente desequilibrio de fuerzas, utilizan como arma principal la astucia. Sucede en este enfrentamiento un duelo verbal entre la protagonista

y el antagonista en varios episodios, dependiendo de las circunstancias de Paula en las audiencias; primero, con inocencia, ella declara sin saber el motivo de su apresamiento ni los cargos de los que es acusada; segundo, el fiscal realiza la acusación apoyado en las declaraciones de testigos; tercero, Paula argumenta que todo está causado por maldad y envidia; cuarto, se nombra abogado defensor y, a partir de aquí, se cambia de enfoque y se declara lo que se cree que el tribunal espera oír: la relación de la acusada con el demonio.

- “Persecución”: que realiza el fiscal para conseguir la reparación del perjuicio causado.
- “Complicidad”: que recibe la protagonista mediante el consejo que la llevará a superar la dificultad de la prueba (Propp, 1992: 60-70).

La última fase del proceso, el desenlace, se inicia cuando el abogado defensor declara que Paula no tiene defensa de sus delitos, sin alegación de circunstancias atenuantes ni eximentes; ella pide misericordia al tribunal por estar arrepentida y porque quiere vivir y morir en la fe de Cristo; con estas palabras, la causa queda concluida definitivamente (I, 87r-88r). En esta parte trascendental encontramos las funciones siguientes:

- “Victoria”: son las distintas formas con que el héroe derrota al agresor. Apreciamos de forma diáfana una victoria doble: por un lado, el fiscal culmina su objetivo; y por otro, Paula, tras el cumplimiento de la primera sentencia alcanza la libertad en una manumisión *de facto*.
- “Socorro”: se realiza mediante la ayuda que Paula recibe del abogado defensor.
- “Reconocimiento”: de la fe verdadera. Paula se arrepiente de su error, pide perdón y suplica compasión al tribunal.
- “Castigo”: se le impone con las distintas penas que ordena la sentencia; aquí observamos la necesidad de añadir la función siguiente que lo complementa.
- “Cumplimiento”: cuando ella realiza lo ordenado por el veredicto y el daño queda perdonado, lo que conduce a una nueva circunstancia.
- “Transfiguración”: cuando Paula queda libre, en la forma arriba indicada (Propp, 1992: 68-72).

En el texto de este primer juicio del expediente contabilizamos un total de veintiuna, entre las treinta y una funciones que, como ya es canónico, el formalista ruso propuso para identificar los elementos narrativos del cuento popular y que pueden extrapolarse como morfología del relato. Una misma aplicación podemos extender a los dos juicios siguientes, donde hay apreciables variaciones en el material temático pero idéntico formato procesal y paralelas estructuras narrativas.

9. CONCLUSIÓN

Por medio de los elementos presentados sobre estos juicios, confiamos haber dejado establecidas las cualidades discursivo-comunicativas de unas actas que, evidentemente, vienen condicionadas por su componente forense y, sin embargo y a pesar de estas características, despliegan recursos expresivos que manifiestan aspectos significados, tanto individuales como sociales y, en otra esfera, culturales; añadiendo distintos elementos vinculados por una parte a lo popular y, por otra, a lo culto y elitista; asimismo, incluyendo diseños teatrales y dramáticos desvelan un mundo imaginario, sujeto a distintas creencias, lleno de simbolismos. Por último, este documento que recoge la historia de Paula se halla en la órbita de las técnicas narrativas de la literatura al transitar desde los modos del relato íntimo hasta abarcar el escenario de vivencias colectivas. A través del retrato personal de la protagonista —y dentro del campo temático—, las circunstancias de su vida definen dos aspectos que han inspirado argumentos de la literatura universal: el amor y la muerte (Pujante, 2011). A través de sus testimonios, la esclava Paula manifiesta los sentimientos amorosos, no sabemos si espontáneos o forzados, y el riesgo de una vida sometida por la violencia y las amenazas; después, ya como mujer libre, conocemos sus amoríos y sus habilidades en el “arte del bien querer”, sin que dejemos atrás que todo el relato se enmarca en un juicio por brujería donde era previsible que la acusada terminara en la hoguera. Un documento cuya capacidad narrativa, de connotaciones literarias y con un trasfondo fuertemente simbólico, se define por su eficacia para trasladar al mundo hodierno las incertidumbres y el bagaje de una mentalidad que fue nuestro pasado.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo Mayordomo, Tomás (2020): «La retórica y la dimensión social del discurso» en Pablo Valdivia y Carlos del Valle (coords.) (2020): *Leyendo el tejido social. Análisis discursivo y retórica cultural en el sur global*, UFRO Ed. University of Groningen Press: 21-47.
- Alfonso X (1555): *Partidas*, glosada por Gregorio López, https://www.boe.es/biblioteca_juridica/publicacion.php?id=PUB-LH-2011-60
- Amelang, James S. (2008): «Invitación al aquelarre: ¿Hacia dónde va la historia de la brujería?», *Edad de Oro*, XXVII: 29-45.
- Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), *Inquisición*, 1620, 10.
- Aristóteles (1974): *Poética*, traducción de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1990): *Retórica*, traducción Quintín Racionero, Madrid, Gredos.
- Arroyal Espigares, Pedro; *et alii* (1991): *Las escribanías públicas de Málaga (1487-1516)*, Málaga, Departamento de Prehistoria, Ciencias de la Antigüedad y Edad Media (ed.), Universidad de Málaga.
- Baena Peña, Enrique (2021): *Los poetas y el espíritu del tiempo*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- Bajtín, Mijail (1985): *Estética de la creación verbal*, México, Siglo Veintiuno Editores.
- Barthes, Roland (1977): «Introducción al análisis estructural de los relatos» en Silvia Niccolini (comp.) *El análisis estructural*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 2-55.
- Bernheimer, Charles (ed.) (1995): *Comparative literature in the age of multiculturalism*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Cabezas Fontanilla, Susana (2007): «Nuevas aportaciones al estudio del archivo del Consejo de la Suprema Inquisición», *Documenta e Instrumenta*, 5: 31-49.
- Cicerón (1997): *La invención retórica*, traducción de Salvador Núñez, Madrid, Gredos.
- Domínguez Nafría, Juan Carlos (2006): «La “copilación” de las instrucciones inquisitoriales de Gaspar Isidro de Argüello», *Revista de la Inquisición*, nº 12: 137-276.
- Eimeric, Nicolau; Peña, Francisco (1983): *El Manual de los inquisidores*, Barcelona, Muchnik.
- Even-Zohar, Itamar (1990): «Polysystem Theory», *Poetics Today*, II, 1, traducción de Ricardo Bermúdez Otero: 9-26.
- Galván Rodríguez, Eduardo (2001): *El secreto en la Inquisición española*, Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica de la ULPGC.
- García Berrio, Antonio (1977): *Formación de la Teoría literaria moderna. La tópica horaciana en Europa*, Madrid, CUPSA Ed.

- Garrido Domínguez, Antonio (1993): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Ginzburg, Carlo (1981): *El queso y los gusanos*, Barcelona, Península.
- Girard, René (1983): *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama.
- Grignon, Claude; Passeron, Jean-Claude (1992): *Cultura Culta y culturas populares*, Madrid, Ediciones de la Piqueta.
- Hall, Perry A. (1996): «Introducing African American Studies: Systematic and Thematic Principles», *Journal of Black Studies*, 26 (6): 713-734.
- Horacio (2008): *Sátiras, Epístolas, Arte poética*, traducción de José Luis Moralejo, Madrid, Gredos.
- Lea, Henry Charles (1983): *Historia de la Inquisición española*, Vol. II, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Meseguer Fernández, Juan (1984): «El periodo fundacional: los hechos.... “Las primeras estructuras del Santo Oficio”» en J. Pérez Villanueva y B. Escandell Bonet (1984): *Historia de la Inquisición en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Centro de Estudios Inquisitoriales.
- Moreno Martínez, Doris (1999): «Una apacible idea de gloria. El auto de fe barroco y sus escenarios simbólicos», *Manuscripts* 17: 159-177.
- Moreno Mendoza, Arsenio (2009): «La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español», *Atrio*, 15-16: 149-156.
- Naupert, Cristina (1998): «Afinidades (s)electivas. La tematología comparatista en los tiempos del multiculturalismo», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 16: 171-183.
- Propp, Vladimir (1992): *Morfología del cuento*, Madrid, Ed. Fundamentos.
- Pujante Sánchez, José David (2011): «El difícil equilibrio entre Eros y Tánatos en el discurso cultural (arte y literatura) de Occidente», *Sociocriticism*, vol. 1, nº 2: 207-243.
- Tausiet, María; Amelang, James S. (ed.) (2004): *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia.
- Tejado Fernández, Manuel (1984): «La ampliación del dispositivo: Fundación del tribunal de Cartagena de Indias», en J. Pérez Villanueva y B. Escandell Bonet (1984): *Historia de la Inquisición en España y América*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Centro de Estudios Inquisitoriales.
- Todorov, Tzvetan (1981): «Las categorías del relato literario», *L'analyse structurale du récit, Communications*, nº 8, traducción de Beatriz Dorriots: 155-192.
- Troisi, S. Cristian (2020): «Tematología: consideraciones sobre tema, motivo y multiculturalidad», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 4: 571-598.



Wellek, René; Warren, Austin (1974): *Teoría literaria*, traducción de José M^a Gimeno, Madrid, Gredos.



SOBRE EL AUTOR

Vicente Puchades Ferrer

Vicente Puchades Ferrer es Graduado en Historia y Máster en Patrimonio Histórico y Literario de la Antigüedad por la Universidad de Málaga; en la actualidad es investigador y colaborador del Área de Literatura Comparada en el Departamento de Filología Española, Italiana, Románica y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga.

<https://orcid.org/0000-0003-2496-1802>

Contact information:

Vicente Puchades Ferrer

vicentpuchades@outlook.com

Móvil: 649 339 824

C/ Los Flamencos nº 12. 29018-Málaga.