

ESCENARIOS DEL NUEVO TEATRO DEL MUNDO

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

AUTORA

Ainara Cuenca Juan

TUTORES

Victoria Eugenia Bonet Solves

Guillermo Guimaraens Igual

Septiembre 2018

MASTER

Arquitectura avanzada

Paisaje

Urbanismo

Diseño



ESCOLA TÈCNICA
SUPERIOR
D'ARQUITECTURA



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

ABSTRACT

CASTELLANO.

El estudio pormenorizado, a través de parámetros estructurales y comunicativos de los grandes espectáculos tardomedievales, concretados en el caso de la fiesta del *Corpus Christi* de Valencia, permite entender la esencia de un acontecimiento que se organizaba transformando la ciudad entera en lugar de representación.

La creación de una estructura de elementos urbanos convertidos en escenarios vinculaba el acontecimiento con la ciudad, marco fundamental de la vida para las sociedades medievales. Esta simbiosis entre ciudad y espectáculo apelaba a la idea metafórica de “teatro del mundo” cuyo objetivo era expresar el pensamiento de un momento histórico concreto. Cada habitante rompía su rol de espectador pasivo y se convertía en un intérprete más del misterio de un ritual transformado en práctica artística que se constituía como parte esencial de la cultura popular.

Hasta el siglo XX, la adaptabilidad de estos espectáculos a la realidad urbana e histórica del momento propiciaba la redefinición de la fiesta de manera ilimitada dando lugar a nuevos diálogos entre el espectáculo y la ciudad y sus ciudadanos.

Entender nuestra tradición y cultura permite establecer unas hipótesis de trabajo que tienen como objetivo redefinir el espacio urbano como lugar de representación del nuevo espectáculo del mundo, el espectáculo colectivo.

PALABRAS CLAVE.

Espectáculo medieval, lugar de representación, espectáculo colectivo, *Corpus Christi*, Valencia.

ENGLISH.

This study describes a detailed analysis through communicative and structural parameters of great spectacles in the late medieval ages, focused on the procession of *Corpus Christi* in Valencia. It exposes the essence of an event that transformed the whole city into a place of representation.

The creation of a structure of urban stages linked the theatrical event

with the city. The symbiosis between spectacle and city was associated with the metaphorical idea of the “theatre of the world”. The objective of this idea was to show the thought of a concrete historic moment. The citizen shifted his passive spectator role and he became a performer of a ritual in an artistic practice, an essential trait of the popular culture.

Until the twentieth century, the adaptability of these spectacles to urban and history reality allows the unlimited redefinition of this celebration; it was giving rise to the creation of new dialogues between the spectacle, the city and its citizens.

Understanding our tradition and culture allow us to elaborate some hypotheses and redefine the urban space as a representation space of the new spectacle of the world, the collective spectacle.

KEYWORDS:

Medieval spectacle, place of representation, collective spectacle, Corpus Christi, Valencia.

0_ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.

- 1.1. Motivación.
- 1.2. Estado de la cuestión.
- 1.3. Objetivos.
- 1.4. Metodología.
 - 1.4.1. Búsqueda, recopilación y análisis documental.
 - 1.4.2. Establecimiento de los períodos de análisis de la festividad.
 - 1.4.3. Análisis de la festividad.
 - 1.4.3.1 Análisis formal.
 - 1.4.3.2 Análisis comunicativo.
 - 1.4.4. Conclusiones finales.

2_ ANÁLISIS.

- 2.1. Análisis formal.
 - 2.1.1. Definición del lugar de representación.
 - 2.1.2. Tipos de disposición de escenarios en el lugar de representación.
 - 2.1.3. Análisis formal de la festividad del *Corpus* valenciano.
 - 2.1.3.1. 1355. El origen de la fiesta.
 - 2.1.3.2. 1372. La inestabilidad fruto de la cristianización de la ciudad.
 - 2.1.3.4. 1416/1600. La consolidación del *Corpus* como acontecimiento escenográfico.
 - 2.1.3.5. 1600/1700. La fiesta barroca.
 - 2.1.3.6. 1700/1800. La fiesta ilustrada.
 - 2.1.3.7. 1800/1900. El declive de la fiesta.
- 2.2. Análisis comunicativo.

3_ CONCLUSIONES.

- 3.1. Relativas a la aportación bibliográfica.
- 3.2. Relativas al proceso metodológico diseñado.
- 3.3. Relativas a los resultados extraídos del análisis formal y comunicativo del *Corpus*.
- 3.4. Reciclaje del espacio urbano a través del acontecimiento escénico: una mirada al pasado en clave de futuro.

4_ BIBLIOGRAFÍA.

5_ ANEXO: HISTORIAL DE FIGURAS.

1_INTRODUCCIÓN

El fin perseguido con la elaboración del presente estudio es enunciar una serie de criterios de intervención capaces de proporcionar herramientas para afrontar el reciclaje de espacios urbanos desde la perspectiva del acontecimiento escénico festivo. Para llegar a ello se ha considerado imprescindible hallar un caso de estudio cuyo análisis nos sirva como ejemplo para fundamentar la propuesta.

Como punto de partida, descartamos del análisis aquellos casos en los que una representación teatral se efectúa, teniendo como marco un espacio exterior pero respetando una estructura teatral "a la italiana". Es necesario entender que un espacio urbano no tiene las mismas características que un espacio teatral cerrado. Transpolar un espectáculo concebido para una representación interior a una realidad urbana manteniendo sus características es un criterio, a nuestro entender, erróneo. Prueba de ello es que desde que aparecieron los primeros edificios teatrales y se constituyeron como lugar de representación por excelencia, pocos han sido los ejemplos capaces de crear una tipología de espectáculo urbano que haya trascendido a sus circunstancias espacio-temporales.

Sin embargo, a lo largo de la historia del teatro occidental, han sido varios los casos en los que la realidad escénica y la urbana han sido capaces de dialogar entre sí dando lugar a acontecimientos artísticos de tipo espectacular que sí pueden considerarse casos de estudio. Para encontrar los ejemplos más didácticos es necesario remontarse a la Edad Media.

Durante años se ha entendido la Edad Media en Occidente como una época en la que la lucha por la supremacía religiosa y política del Cristianismo eclipsaba el desarrollo artístico y escénico de un continente sumergido en las tinieblas. Sin embargo, son cada vez más numerosos los estudios de medievalistas y teóricos que demuestran que el teatro medieval que se gestó en templos al margen de las manifestaciones escénicas profanas fue capaz, con el tiempo, de traspasar la puerta de catedrales e invadir calles y plazas. Este nuevo teatro pudo asumir y absorber la herencia profana y reinterpretarla para el deleite popular. El teatro medieval urbano fue capaz, gracias al sentimiento de pertenencia al que apelaba, de hacer sentir al ciudadano/espectador como parte del espectáculo.

1.1_MOTIVACIÓN

Un claro ejemplo de lo mencionado anteriormente lo encontramos en las grandes procesiones medievales que utilizaban el espacio urbano con sus calles, plazas y edificaciones como contenedor de elementos escenográficos móviles y efímeros. Durante el transcurso de la fiesta, el área de la ciudad que la albergaba se transformaba en un lugar de representación temporal, como los elementos escenográficos que lo dotaban de nuevos significados. Estos acontecimientos festivos trascendieron a su época pues lograron formar parte de la tradición cultural de un lugar, incorporando nuevos actos y transformando sus características comunicativas en función del contexto histórico del momento. Nuestro caso de estudio, por tanto, se engloba dentro de la tipología procesional medieval y tiene como marco de inserción la ciudad de València. Nos referimos a la festividad del *Corpus Christi*.

Una vez establecidas las causas que nos impulsan a llevar a cabo este estudio y antes de esbozar la manera de abordarlo, se considera necesario establecer una relación de autores y líneas de investigación referidas al caso del *Corpus Christi*. El fin es encontrar publicaciones que relacionen la evolución de la fiesta en función de la estructura formal del entorno urbano en el que se inserta y de su evolución comunicativa fruto del devenir histórico.

Se ofrecerá, en primer lugar, una visión panorámica que nos acerque a la historia del teatro valenciano de la manera más estructurada y completa posible. Para ello hemos considerado de gran ayuda las aportaciones realizadas por Josep Lluís Sirera que traza el recorrido evolutivo que la investigación sobre teatro valenciano ha tenido desde mediados de 1800 hasta la década de los ochenta del siglo pasado.¹ Superado el siglo XX y con un gran abanico de nuevas investigaciones, la visión que nos ofrece esta autor ha sido ampliada. Intentaremos, por tanto, completar el trabajo de Sirera utilizando referencias actualizadas de otros investigadores que han profundizado en el estudio del teatro valenciano aportando puntos de vista novedosos y que han servido de referencia para el presente trabajo.

Debemos a Luis Lamarca y a su obra *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días* (1840), la constitución de una nueva etapa dedicada al conocimiento del teatro valenciano en su vertiente tanto literaria como escénica.² Su obra sirvió de inspiración para que autores de la “Reinaxeinça Valenciana”, como el historiador Manuel Carboneres o el periodista y escritor Vicente Boix, investigaran más concienzudamente sobre aspectos de teatro valenciano medieval aportando notas, noticias o datos inéditos en la época rescatados tanto de bibliotecas privadas como del Archivo Municipal de la ciudad de València, el Ayuntamiento del Reino o la propia Catedral de València. De Manuel Carboneres es la autoría de la publicación *Relación y explicación Histórica de la*

1.2_ESTADO DE LA CUESTIÓN

¹ Vid. SIRERA, J.L. (1984a). “Panorama crítico de los estudios de la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XIV)” en *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos Valenciano*, J. OLEZA (ed.), M. DIAGO (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim, pp. 43-60.

² Citado en *Ibid.*, p. 45.

Solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del Archivo Municipal de esta Ciudad (1873). A Vicente Boix pertenecen obras como la *Relación de la solemne procesión del Corpus que se celebra en esta ciudad* (1861), o *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus* (1858). Pese al esfuerzo de sendos autores, la historia del teatro valenciano se explicaba de manera sectorizada. Estos estudios, aunque interesantes para establecer una relación histórico-descriptiva de *Corpus* valenciano durante el siglo XIX, no aportaban una visión global del teatro valenciano. Con el cambio de siglo, el lenguaje empleado en sendas publicaciones dejó de ser comprensible. Ello provocó que en los años 50 del siglo XX, y con la motivación de acercar la fiesta a la ciudadanía, estos facsímiles se reeditaran con la incorporación de notas y enmiendas realizadas por estudiosos como Manuel Arenas o Miguel Àngel Català Gorgues, de los que hablaremos más adelante.

A finales del siglo XIX, la obra *Orígenes del teatro Catalán* (1895) del filólogo Manuel Milá i Fontanals supuso un cambio de rumbo.³ Con ella se marca el punto de partida sobre el cual se desarrollará la línea de investigación, todavía vigente, que considera al teatro valenciano como un apéndice más dentro del conjunto del teatro medieval catalán. Dentro de esta línea y ya dentro de los siglos XX y XXI, el filólogo Josep Romeu i Figueras y el historiador Francesc Massip se erigen como figuras clave.⁴ El primero, en su obra *Teatre hagiogràfic, I-III* (1957) realiza una labor encomiable de recopilación y publicación de piezas clave del teatro catalán medieval desde una vertiente puramente literaria centrada en explicar la evolución del drama catalán desde la base del drama litúrgico. Francesc Massip, ofreciendo una visión más enfocada a la investigación sobre formas y técnicas de representación escénica, publica en 1992 *Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Se trata de

³ Ibid.

⁴ SIRERA, J.L. (1984b). "El teatro medieval valenciano" en *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos Valenciano*, J. OLEZA (ed.), M. DIAGO (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim, p. 89.

un completo tratado de la escena medieval catalana que toma como referencia estudios realizados a nivel internacional en la década de los setenta y ochenta del siglo XX: *Teatro, spazio, società* (1982) de Luigi Allegri o *L'espace théâtral medieval* (1975) de Élie Konigson. El estudio de Massip explica la evolución literaria del teatro catalán a través de numerosísimos ejemplos, cada uno de ellos asociado a una tipología de escenario concreta. El recorrido que traza parte del escenario dentro del templo propio del drama litúrgico y finaliza con las procesiones y entradas reales abarcando la extensión de toda una ciudad. Este trabajo sirvió de referencia a estudios posteriores recopilados en historias del teatro tanto español como catalán. Este es el caso del artículo de 2003 "El arte escénico en la Edad Media" de Eva María Castro incluido en el *primer volumen de la Historia del teatro español* dirigida por Javier Huerta Calvo, o del artículo de 2001 del propio Romeu i Figueres "Teatre medieval als Països Catalans" incluido en la publicación editada por Albert Rossich, Antoni Serrà Campins i Pep Valsalobre *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actas del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: Teatre Català antic* realizado en la Universidad del Girona. También el artículo de 2004 de Rafael Portillo, "Modo y lugar de representación en la Europa medieval" que se halla dentro de la publicación *Espacios escénicos: el lugar de representación en la historia del teatro occidental* coordinada por Juan Carlos Hidalgo, toma claramente como referencia el tratado de Massip.

Una vez descrito el panorama teórico cuya línea de investigación fundamental es la historia del teatro valenciano como un componente más del teatro en lengua catalana, identificamos en segundo lugar, otra vertiente investigadora de suma relevancia. Nos referimos a aquella que, dirigida por un grupo de medievalistas, desde la Universitat de València, lleva años poniendo en marcha proyectos de investigación relacionados con el teatro medieval valenciano en general y con el estudio de casos concretos como el *Misteri d'Elx, l'Assupció* de la Catedral de València o el *Corpus* entre otros. Todo este cuerpo teórico se cimienta sobre los trabajos, ya considerados clásicos, de autores e investigadores ingleses y estadounidenses. Norman David Shergold escribe en 1967 *A history*

of *Spanish Stage* estudiando desde punto de vista escénico el teatro valenciano medieval. El trabajo de William Hutchinson Shoemaker titulado *Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV Y XVI* (1957), es un estudio también valioso desde el punto de vista escenográfico.⁵

Para el caso concreto del *Corpus Christi*, la primera edición moderna de *Los misterios del Corpus de València* realizada en 1932 por Hermenegildo Corbató sirvió de punto de partida para que autores como Salvador Carreres, Manuel Arenas, Vicente Ferrer Olmos o Miguel Ángel Catalá Gorgues efectuaran, a partir de la segunda mitad del siglo XX, estudios exhaustivos sobre la festividad del *Corpus* y sus componentes.

Dentro de este contexto mencionamos, en primer lugar, *El Corpus valenciano. Relación histórico-descriptiva de la Procesión* de Vicente Ferrer Olmos. Esta publicación realizada en 1955 con motivo de la conmemoración del sexto centenario de la festividad la describe detalladamente desde sus inicios hasta la década de los cincuenta del pasado siglo.

El resto de estudios de la época se publicaron en forma de facsímiles bajo la ayuda editorial del Ayuntamiento de València. En algunos de ellos, los autores se encargaron de transcribir, comentar y aclarar antiguas publicaciones realizadas por personajes ilustres de la ciudad acerca de la fiesta y sus pormenores.

Del cronista de la ciudad de València Salvador Carreres Zacarés son las publicaciones de *Los misterios del Corpus de Valencia* (1956), *Las Rocas* (1957), y *Los gigantes de la Procesión del Corpus* (1969). Todas ellas consideradas estudios monográficos pormenorizados sobre componentes fundamentales de la fiesta valenciana que han servido de referencia a autores posteriores por sus descripciones detalladas y datos históricos claramente referenciados. Salvador Carreres fue el encargado de reeditar, añadiendo el prólogo y diversos comentarios y notas, el *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus* escrito en 1695 por Félix Cebriá Aracil, Jurado de la Ciudad.

Manuel Arenas Andújar escribe en 1964 *Orígenes de la Fiesta del Smo.*

Corpus Christi; en 1976, *La cabalgata vulgarmente denominada del Convite: recuerdos sobre las fiestas del Corpus: estudio de los Reyes de Armas con sus prenotados que ostenta la ciudad y su Ayuntamiento*; en 1978, *Institución de la festividad y procesión del Corpus Christi y La antigua Custodia del día del Corpus de nuestra Catedral*. En 1970 realiza una interesante corrección del texto del escribano del Real Tribunal de Diezmos de la ciudad José Mariano Ortiz Zaragoza *La procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII* (1850) añadiendo comentarios y notas que clarifican la comprensión del documento. A Manuel Arenas se debe también la existencia de una extensa compilación material gráfico y documental de la fiesta en el siglo XIX publicado en los folletos de 1966, *El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX*; de 1972, *La fiesta del Corpus de Valencia durante el siglo XIX* y de 1973, *Álbum de la procesión del Corpus*. Este último resulta ser una interesante recopilación de las acuarelas realizadas en 1913 por el archivero real del Colegio del Patriarca, Fray Bernardo Tarín, redibujadas a pluma por el pintor Joan Renau Berenguer.

Miguel Ángel Catalá Gorgues continúa, ya en los años noventa, con la labor investigadora basada en el rescate de antiguos *dieteris* y documentos relacionados con el *Corpus* valenciano. De este modo, rescata incorporando notas y comentarios la obra de Vicente Boix *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*; publica en 1992, *Informe sobre la solemnísimas Procesión del Corpus de la ciudad de Valencia, 1812*, y en 1993, *La procesión del Corpus en Antiguos Dieteris y Libres de Memories*.

Dignas de mención son las publicaciones realizadas en 1993 por José María Rey de Arteaga. La primera de ellas bajo el título de *Relación del acto del traslado de las Rocas que se efectúa en la antevíspera del Corpus, con inclusión de datos sobre la casa de les Roques y las nueve rocas hoy existentes* nos describe el programa del traslado de las rocas desde la Casa de las Rocas a la plaza de la Virgen junto con una breve reseña histórica de cada una de las rocas que se conservan en la actualidad. La segunda publicación de Rey de Arteaga se titula *Relación del acto de la "Cabalgata" o "Convite" que tiene lugar en la mañana del Corpus, con datos sobre "Els Misteris" y "Les Dancetes" que participan*

⁵ La lista de investigadores ingleses y estadounidenses viene citada en SIRERA (1984a), Op. Cit., p. 54.

en el mismo. Tanto la finalidad como la estructura de dicha publicación es similar al de la primera pero centradas en el acto de la Cabalgata del Convite.

La última publicación promovida por el Ayuntamiento la realiza en 2016 Jaime Chiner bajo el título *La procesión del Corpus en Valencia, 1355-2005: notas para un visitante*. La publicación no aporta datos novedosos, es un manual que permite a los no doctos en la materia conocer los elementos y símbolos principales de los componentes de la fiesta valenciana.

A finales de los ochenta y principios de los noventa del siglo pasado son varias las publicaciones que compilan artículos de sumo interés y que muestran una evolución tanto en las investigaciones de teatro valenciano en general como de la festividad del *Corpus* en particular. El primer título que destacamos es *Teatro y prácticas escénicas I y II* (1984-1986) dirigido por Joan Oleza Simó. En el tomo I de esta publicación se encuentran los dos artículos de Josep Lluís Sirera Turó que nos han servido como base para realizar este apartado: “Panorama crítico de los estudios de la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XIV)” y “El teatro medieval valenciano”. En el tomo II se encuentran dos artículos a destacar. En primer lugar el artículo, también de Sirera, “La infraestructura teatral valenciana,” que en su primera parte habla de una manera somera y desde un punto de vista eminentemente escénico de los escenarios urbanos móviles utilizados en las fiestas conmemorativas de la ciudad. En segundo lugar, el artículo de John E. Varey “Cosmovisión y niveles de acción” realizado desde un punto de vista más general que el de Sirera. Dignos de mención por su contribución a la historia del teatro valenciano son también las publicaciones de Sirera *El fet teatral dins la societat valenciana* (1979) y *Passat, present i futur del teatre valencià* (1981).

En 1999 Antonio Ariño edita *El teatre en la festa Valenciana*, una publicación de referencia para estructurar históricamente las diversas manifestaciones teatrales detonantes de multitud de festividades valencianas. Además de un recorrido histórico y descriptivo de los principales casos de estudio, entre los que se encuentra el del *Corpus Christi*, los artículos publicados facilitan la comprensión del significado de dichas manifestaciones escénicas en el contexto festivo. Dentro de esta

publicación destacan los textos del propio Ariño “El teatre de la festa”; de Vicente Adelantado y José Luis Sirera “Festes i teatre. Antecedents històrics”; de Rafael Narbona “Els orígens de la festa del Corpus Christi”; de Carles Pitarch “La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals”, entre otros.

Ya entrado el siglo XXI en *Estudios sobre el teatro medieval* editado en 2008 por Jose Luis Sirera destaca el artículo de Ferrán Huerta “El teatre català tardomedieval: una esplendor literària i escenogràfica”.

En 2015 Rafael Narbona dirige la publicación *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano* en la que encontramos un texto del propio Narbona titulado “La Procesión del Corpus”.

Las publicaciones de Narbona “Las fiestas reales en València entre la edad media y la edad moderna (siglos XIV-XVII)” (1993, *Pedralbes: Revista d’historia moderna* n.13), “Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia” (1999, *Revista d’Història Medieval* n.10) y “Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)” (2002, *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco* n. 8) resultan cruciales para plantear una relación histórico descriptiva de la fiesta con la aportación de un punto de vista sociológico cuanto menos esclarecedor. Pueden completarse estos textos con los artículos (también de Narbona) “Els ciutadans de València en el segle XIII” (2012, en *Jaume I i el seu temps 800 anys després*, publicación coordinada por el propio Narbona) y “Cultura política y comunidad urbana: Valencia, siglos XIV-XV” (2013, *Edad Media: revista de historia* n.14), refuerza la contextualización de la fiesta en el marco social y político de la València tardomedieval.

De gran importancia para la investigación ha sido también el artículo de Asunción Alejos, “Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus valenciano”, (2003) incorporado al volumen II de *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003* coordinado por Francisco Javier Campos. En él se detallan los diversos componentes de la fiesta desde un punto de vista tanto descriptivo como simbólico, esclareciendo, de este modo, el significado de la fiesta en función de las distintas épocas en las que se desarrolla.

Con motivo de la declaración como Bien de Interés cultural inmaterial de la fiesta del *Corpus* en 2010, Baltasar Bueno publica en 2016 el libro *La procesión de Corpus Christi de Valencia. Bien de interés cultural inmaterial*. Esta publicación, carente del interés investigador de los artículos nombrados con anterioridad, habla de la fiesta desde un punto de vista más apegado a la religiosidad que a resaltar el interés cívico de la fiesta a lo largo de su historia.

Valoramos las investigaciones anteriormente citadas como documentos sumamente importantes para caracterizar tanto la historia del teatro valenciano en general como la del *Corpus* en particular desde puntos de vista históricos, sociológicos, políticos, teológicos, periodísticos, filológicos, dramáticos y artísticos. El presente trabajo tratará de añadir un componente más a los estudios que estos investigadores han aportado: el componente espacial. Un componente que, no debemos olvidar, servirá para relacionar la festividad del *Corpus*, sus actos y elementos escénicos con la ciudad de València, convertida en lugar de representación.

Los objetivos fundamentales del estudio podrían resumirse en los siguientes:

- Estudiar la evolución de un acontecimiento escénico y urbano festivo medieval a lo largo de su historia, analizando como el contexto histórico afecta a su estructura programática y a la relación entre los acontecimientos y el espacio urbano que los alberga.
- Relacionar esta evolución con el cambio de significado de los actos que componen la festividad y por tanto con la modificación de sus aspectos comunicativos.
- En base a todo ello, extraer los aspectos esenciales que permitieron a la fiesta perdurar en el tiempo y formar parte de la memoria colectiva de una ciudad.
- Formular unos criterios de intervención que proporcionen herramientas para afrontar el reciclaje espacios urbanos desde la perspectiva del acontecimiento escénico festivo.

Para poder alcanzar estos objetivos, es necesario considerar los siguientes objetivos específicos:

- Identificar y recopilar la bibliografía básica tanto escrita como gráfica en la que se habla de la fiesta del *Corpus Christi* de la ciudad de València y seleccionar la información que se considera apropiada para realizar la presente investigación.
- Estudiar los tipos de espectáculos medievales y su relación con el entorno arquitectónico y urbano.
- Realizar una documentación gráfica que nos facilite la comprensión de la relación fiesta y ciudad a lo largo de la historia.

1.3_OBJETIVOS

1.4.1 Búsqueda, recopilación y análisis documental.

Esta primera fase ha resultado ser la más larga y costosa pero, como en toda investigación, la más relevante. Las fuentes halladas y que nos sirven de base para la realización del presente trabajo se pueden dividir en gráficas y escritas.

Entre las primeras encontramos las siguientes:

- Grabados: referidos más bien a la ciudad o lugares por donde se desarrollaba la festividad que al caso de la procesión del *Corpus*. Sin embargo, han sido especialmente útiles para determinar las características del lugar de representación de cada período.
- Fotografías históricas: tanto de la festividad y sus espacios escénicos como el lugar de representación que los acoge. Estos documentos, realizados a partir del siglo XIX, permiten conocer el estado real de la festividad en un período de tiempo muy corto en relación a su dilatada historia. Por otra parte, pueden ofrecer una información igualmente valiosa.
- Planimetrías históricas: las planimetrías históricas permiten conocer el lugar de representación a lo largo de las distintas etapas que marcan cambios en la configuración urbana de la ciudad. Estos documentos nos permitirán trazar recorridos, ubicar de escenarios, marcar hitos con una base fidedigna. Al tratarse de una festividad que surge a mediados del siglo XIV y, considerando que el primer plano de la ciudad de València data del año 1608¹, el análisis realizado sobre planimetrías anteriores a la mencionada resulta un tanto confuso y determinados elementos representativos son difíciles de ubicar.
- Planimetrías específicas que versan sobre la vinculación entre la fiesta del *Corpus* y la ciudad de València: se han podido recopilar un reducido número de planimetrías específicas y su calidad es bastante deficiente al no tratarse de documentos realizados por

1.4_METODOLOGÍA

¹ Nos referimos al plano de Antonio Mancelli de 1608. Fuente: LLOPIS, A., PERDIGÓN, L. (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia: (1608-1944)*. València: Universitat Politècnica de València.

técnicos.²

Entre las fuentes escritas hallamos:

- Artículos de revistas, artículos recopilados en publicaciones, libros monográficos, tesis doctorales. También de relevancia aunque ofrecen una información más generalista del tema de estudio.
- Libros centrados en describir la historia de la ciudad de València desde el punto de vista político, social, cultural y urbano fundamentalmente. Dentro de estas fuentes se incluyen también aquellos libros, artículos o tesis doctorales referentes a edificaciones y elementos urbanos consideramos como emblemas del lugar de representación que acoge la festividad del *Corpus* de València.
- Folletos, ceremoniales, crónicas y bandos municipales existentes desde la implantación de la festividad. Constituyen una información muy valiosa. Si bien es cierto que conforme avanzamos históricamente la información es más clara y abundante, todos los datos obtenidos nos han servido para reconstruir las características de la fiesta desde sus orígenes desde un punto de vista descriptivo e histórico. Permiten, asimismo, la identificación de los cronistas y estudiosos de la festividad a lo largo de su historia.

Una vez consultada la bibliografía se procede a la clasificación de la documentación gráfica por fechas y a la clasificación de la documentación escrita en tres grupos fundamentales:

- Documentación generalista que nos permita obtener una visión panorámica de los diversos tipos de teatro medieval y su relación con el lugar de representación y la distribución de

escenografías en el mismo.

- Documentación específica relativa a la festividad del *Corpus Christi* de la ciudad de València. Dentro de esta documentación procederemos a la clasificación de la bibliografía en base a los siguientes aspectos:
 - Descripción histórica de la festividad.
 - Relación entre festividad y ciudad desde un punto de vista sociológico, cultural y político.
 - Relación entre festividad y ciudad desde un punto de vista espacial.
 - Aspectos simbólicos, semióticos y comunicativos de la festividad en función de las diversas épocas.
- Documentación relativa a la historia de la ciudad de València, su urbanismo y arquitectura que proporcione una contextualización histórica, urbanística y arquitectónica de cada una de las etapas de análisis.

Para la consulta de todos los documentos anteriormente citados y para la elaboración de una bibliografía lo más completa posible se han consultado los siguientes archivos, bibliotecas y recursos en línea:

- Centro de Información Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de València.
- Biblioteca general de la Universitat Politècnica de València.
- Biblioteca de Teatro, música y danza del Centro de Documentación Escénica de València.
- Biblioteca de Humanidades de la Universitat de València.
- Biblioteca de Ciencias Sociales de la Universitat de València.
- Biblioteca Histórica de la Universitat de València.
- Webs y bases de datos: *Amics del Corpus de València*, Dialnet, Biblioteca Valenciana digital y Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

² Se han extraído planimetrías específicas en las siguientes fuentes:

- GARCÍA, C., GITO, M. (1994). "La procesión del Corpus en Valencia" en *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, número 65-66, 1994, p.49.
- CEBRIÁ, F. (1693). *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus. Prólogo, notas y unas glosas de Salvador Carreres Zacaes*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación de fiestas. Edición 1958, pp.21-36.

1.4.2 Establecimiento de los períodos de análisis de la festividad.

Desde su origen, la festividad del *Corpus* se ha venido celebrado de manera más o menos continuada en la ciudad de València hasta la actualidad, adaptándose a los cambios sociales, políticos y culturales que trajeron consigo los distintos periodos de su historia. Los periodos determinados para realizar el análisis tanto formal como comunicativo son los siguientes:

1355_ El origen de la fiesta.

1355/1372_ La inestabilidad fruto de la cristianización de la ciudad.

1372/1416_ La consolidación del recorrido procesional y la introducción de los primeros elementos escenográficos.

1416/1600_ La consolidación del *Corpus* como acontecimiento escénico-festivo.

1600/1700_ La fiesta barroca.

1700/1800_ La fiesta ilustrada.

1800/1900_ El declive de la fiesta.

1.4.3 Análisis de la festividad.

El presente estudio no se realiza para proponer acciones de reciclaje concretas, sino que pretende exponer el proceso mediante el cual se llega a ellas. Dicho proceso se fundamentará en un análisis lo más completo posible de la fiesta a partir en dos vertientes que se complementan. Los criterios estético/formales entendidos dentro de un contexto histórico, sirven para evaluar artística y arquitectónicamente un elemento escenográfico o la idoneidad del espacio urbano para propiciar una correcta contemplación del espectáculo. Este análisis es necesario, pero no suficiente.

Para completar el proceso y entenderlo en su plenitud, es necesario considerar como la realidad del acontecimiento artístico/escénico influye en el aspecto comunicativo del mismo. Dilucidar la evolución del mensaje que los organizadores y ejecutantes de la fiesta querían transmitir en sus distintas etapas nos permite tomar conciencia de las transformaciones interpretativas que ha sufrido en función del devenir temporal. Se

propone adicionar al análisis formal, un análisis de comunicativo del acontecimiento.

En definitiva, este trabajo se afronta como no como un proceso propositivo y conclusivo, sino como una primera toma de contacto que opta por analizar de la manera más pormenorizada posible la festividad del *Corpus Christi*. Se espera, como consecuencia de ello, adquirir un enriquecimiento personal en forma de conocimientos que nos permitan enunciar unos criterios propios para poder diseñar acontecimientos escénicos entendidos como intervenciones de reciclaje de espacios urbanos. Unos criterios que no deben tomarse como hipótesis cerradas sino como conclusiones realizadas alcanzado un punto de la investigación que no tiene el porqué concluir aquí. Probablemente una continuación del estudio los transformaría, los enriquecería.

1.4.3.1 Análisis formal.

Este análisis se realiza siguiendo una estructura paramétrica de elaboración propia que permite evaluar la idoneidad del acontecimiento escénico-festivo a nivel formal para cada período establecido. Se divide en tres partes van de lo general a lo particular:

Fase 1: Definición del lugar de representación.

Realizada con el fin de identificar de manera general los tipos de lugares de representación destinados a albergar un uso escénico-festivo.

Fase 2: Tipos de disposición de escenarios en el lugar de representación.

Destinada a la obtención de una clasificación gráfica basada en las investigaciones de Francesc Massip que relacionan el lugar de representación y el tipo de disposición escénica asociada al mismo en función de los distintos tipos de representaciones escénicas medievales.³ Estas dos fases del análisis corresponden a un estudio previo que nos permite clasificar la procesión del *Corpus* dentro del marco general de

³ MASSIP, F. (1992). *Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos.

las manifestaciones teatrales medievales.

A partir de este punto se profundizará en el análisis de la evolución de la fiesta del *Corpus* en la ciudad de València desde un punto de más pormenorizado.

Fase 3: Análisis formal de la festividad del *Corpus* valenciano.

La primera parte de este análisis consiste en una descripción histórica que nos permite contextualizar la fiesta del *Corpus* de València en cada uno de los períodos establecidos. Ello nos sirve como marco para aportar toda la información posible acerca de la estructura programática de la fiesta, en primer lugar. En segundo lugar, se analiza la relación que se establece entre cada uno de los actos con la estructura de calles y plazas e hitos de la ciudad. En último lugar se estudia la relación espacial entre fiesta y ciudad y entre intérpretes y espectadores, establecida a través de los límites existentes entre ciudad, lugar de representación y espacio escénico.

1.4.3.2 Análisis comunicativo.

El análisis comunicativo planteado trata de evaluar como la realidad histórica, programática y urbana han influido en la fiesta llenándola de contenidos e interpretaciones. Ello lleva implícito el carácter mutable de la fiesta pues el contenido de los mensajes se adapta a la época. Por todo ello se opta no por parametrizar sino por interpretar.

1.4.4 Conclusiones finales.

Al final del estudio se pretende extraer las características fundamentales que propiciaron la conversión de la primera procesión del *Corpus Christi* en un acontecimiento urbano escénico-festivo capaz de formar parte de la tradición cultural identitaria de la ciudad de València hasta la actualidad. En base ellas y para finalizar, se enuncian una serie de criterios de intervención que pretenden afrontar de la manera más solvente posible el reciclaje de espacios urbanos empleando el acontecimiento escénico-festivo como motor de intervención.

2_ANÁLISIS

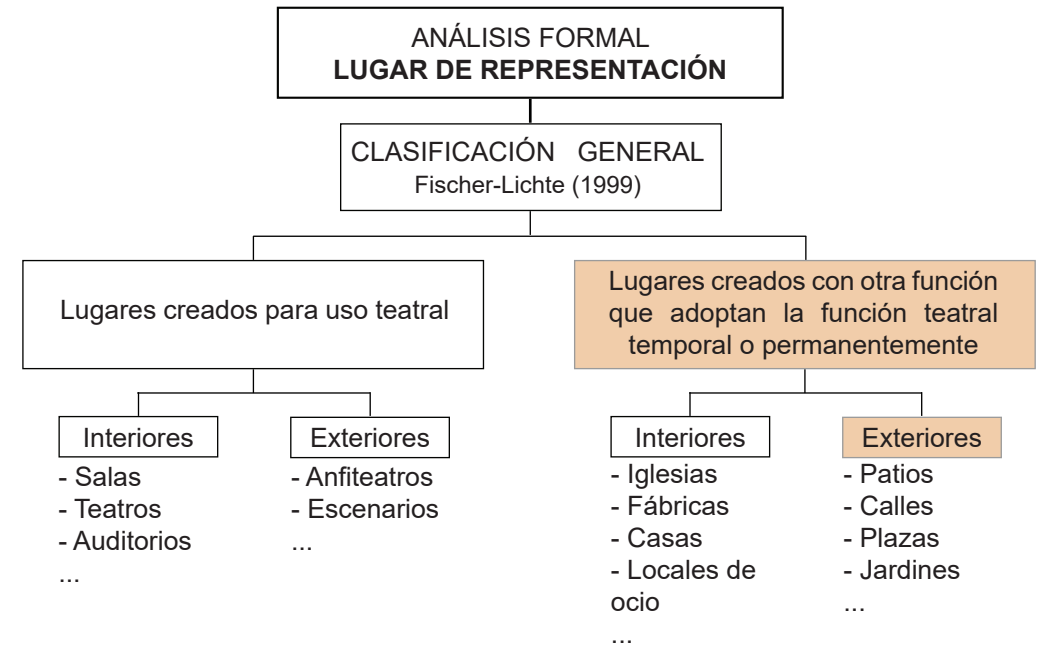
2.1_ ANÁLISIS FORMAL

Escenarios del nuevo “espectáculo del mundo”.

2.1.1_ DEFINICIÓN DEL LUGAR DE REPRESENTACIÓN

Para poder definir el lugar de representación destinado a albergar la festividad del *Corpus* es necesario atender a una clasificación general que tiene en cuenta dos grupos claramente diferenciados.¹ Dentro del primer grupo se sitúan aquellos lugares creados para albergar un uso exclusivamente escénico. Este es el caso de espacios interiores como salas, teatros o auditorios por una parte y espacios exteriores por otra, siendo este el caso de anfiteatros o escenarios al aire libre. En el segundo grupo se incluyen aquellos lugares creados para usos distintos del escénico. De la misma manera que en el caso anterior pueden ser interiores como iglesias, fábricas, casas, locales de ocio, estadios, etc. o exteriores como patios, calles, plazas, jardines, etc.

En la Edad Media no se reflexionaba acerca de la posibilidad de proyectar lugares para el hecho escénico. La función de determinados espacios donde se desarrollaban actividades humanas podía sustituirse por la “función práctica de servir como lugar de representación”.² Esto quiere decir que el lugar de representación absorbía espacios existentes que se redefinían en un momento preciso y no por ello transformaban su fisionomía. Estos espacios se delimitaban y aislaban de su realidad cotidiana e histórica con el fin de prepararse para una escenificación, y era en ese momento cuando se singularizaban. Se convertían en lugares extracotidianos que transformaban su presente vivido en un ideal idóneo para la representación escénica.³ En el caso que nos ocupa, la festividad del *Corpus Christi* transformaba, desde el año 1355, un área delimitada de la ciudad de València con todos sus elementos urbanos, en lugar de representación.



¹ Clasificación basada en FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/ Libros, pp. 191-197.

² Ibid., p. 197.

³ Vid. MASSIP (1992). Op. Cit., p. 47.

Ya hemos visto que durante la Edad Media se utilizaban como lugares de representación espacios creados para otros fines. Estos lugares podían ser edificios civiles, templos o incluso las calles de una ciudad o sus plazas.¹ El lugar de representación es aquel que alberga los espacios escénicos que contextualizan el acontecimiento espectacular.² Pasamos a continuación, a analizar cual era la disposición de estos espacios escénicos dentro del lugar de representación en función a su tipología dramática correspondiente.

La disposición de los escenarios medievales en el lugar de representación presenta dos características fundamentales. La primera de ellas es la polifonía espacial, es decir, la manera de utilizar diversos escenarios, cada uno con su identidad e independencia.³ La forma en la que se relacionaban estos escenarios a través de diversos elementos espaciales contribuía a la legibilidad de la representación escénica. La actitud del espectador medieval era totalmente opuesta a la que tiene un espectador actual: el público permanece inmóvil sentado en su butaca con su vista fija en un escenario único, a la italiana. Actualmente, los intérpretes se desplazan dentro de la caja escénica y el espacio escénico varía en función de las necesidades del espectáculo. Tanto el público como el intérprete medieval interactuaban con los escenarios dentro del lugar de representación de manera similar a como escuchaban la música polifónica a la que estaban tan acostumbrados. Esto quiere decir que diversos escenarios independientes funcionaban de manera simultánea en el transcurso del espectáculo, dialogando entre sí. El intérprete y el público se relacionaban con ellos a través de desplazamientos, físicos o visuales, de un escenario a otro para entender el espectáculo en su totalidad. La segunda característica complementa a la primera y se refiere al carácter disperso de los escenarios que se extienden por todo el espacio disponible del lugar de representación sin dejar zonas

2.1.2_ TIPOS DE DISPOSICIÓN DE ESCENARIOS EN EL LUGAR DE REPRESENTACIÓN

¹ CASTRO, E. (2003). “El arte escénico en la Edad Media” en *Historia del teatro español*, J. Huerta Calvo (dir.), A. Madroñal., H. Urzáiz (coords.). Madrid: Gredos. Volumen 1, p. 55.

² Entendemos por espacio escénico aquel formado por todos aquellos elementos (decorados, iluminación, vestuario, utilería, sonido...) necesarios para ambientar la representación escénica.

³ MASSIP, F. (2007). *Història del teatre català dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola Editors, p. 132.

neutrales.⁴

Entender los diferentes tipos de disposición de escenarios va a ser esencial para el desarrollo de esta investigación. Ello nos dará las claves para proceder al análisis de la estructura urbana de la red de espacios que dan soporte físico a los distintos espacios escénicos.

La clasificación definida en este trabajo se basa en la ya realizada por Francesc Massip y muy detalladamente explicada en el libro publicado en el año 1992, *Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Es necesario apuntar que esta clasificación hace referencia a espacios que albergan un uso exclusivamente teatral, olvidándose de nombrar la música o la danza como artes escénicas igualmente válidas. Si bien es cierto que durante este período medieval, olvidándonos de la juglaresca, la música se hallaba muy ligada al oficio religioso y la información que ha llegado a nuestros días sobre la danzas medievales es relativamente escasa.

Disposición del espacio escénico dentro del templo.

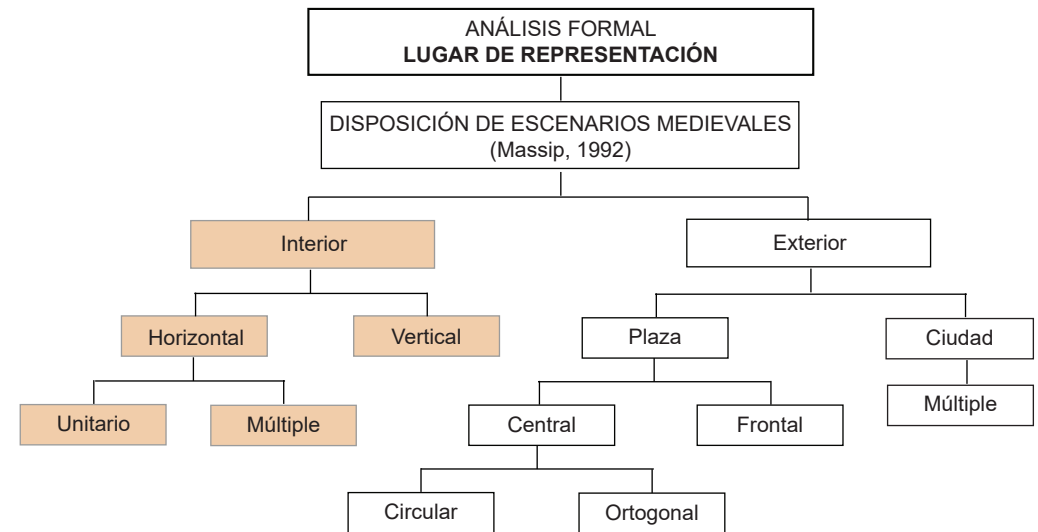
Es el tipo de disposición más antigua y está asociada a la forma primigenia de teatro medieval: el drama litúrgico.

Concebidos como una ampliación para dar más representatividad al oficio litúrgico, los primeros dramas medievales surgieron íntimamente asociados a esta ceremonia realizada en el interior de los templos. En este modelo de disposición, público y personajes recorrían un espacio bien jerarquizado que comienza en la puerta y termina en el altar.⁵ Aunque el edificio era empleado en su totalidad para ejecutar la puesta en escena, el lugar ideal para la ubicación de escenarios era el altar mayor o entre este y el coro siguiendo el eje este-oeste del templo, un camino cargado de significado que conducía de lo profano a lo místico pasando por espacios intermedios.⁶

⁴ CASTRO (2003). Op. Cit., p. 56.

⁵ QUIRANTE, L. (2001). *Del teatro del misteri al misterio del teatro*. València: Universitat de València, p. 247.

⁶ ROMEU, J. (2001). "Teatre medieval als Països Catalans" en *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actas del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: "Teatre*



Los escenarios que componían este recorrido podían disponerse horizontal o verticalmente. En el caso de tratarse de una disposición horizontal, los escenarios se elevaban del suelo mediante cadalsos para ser más visibles. Podían ser únicos o múltiples y yuxtapuestos. Esta última tipología era la más usual y estaba constituida por un número indeterminado de escenarios distribuidos por el templo y comunicados bien al mismo nivel o mediante rampas, escaleras o pasadizos elevados.⁷ La disposición vertical era menos frecuente que la horizontal. En ella los escenarios se elevaban a una altura superior sobre el suelo o los cadalsos y servían para escenificar lugares celestiales. En la mayoría de los casos, los escenarios verticales no aparecían solos y se solían incorporar a disposiciones horizontales múltiples y yuxtapuestas confiriendo armonía y contrapeso al conjunto (Fig. 1).⁸

Catalá antic, 6 al 9 de juliol 1998, A. ROSSICH., A. SERRÀ y P. VALSALOBRE (ed.). Girona: Universitat de Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Edition Reichenberg, p. 10 y CASTRO (2003). Op. Cit., p. 61.

⁷ Ibid., pp. 11-12.

⁸ Ibid.

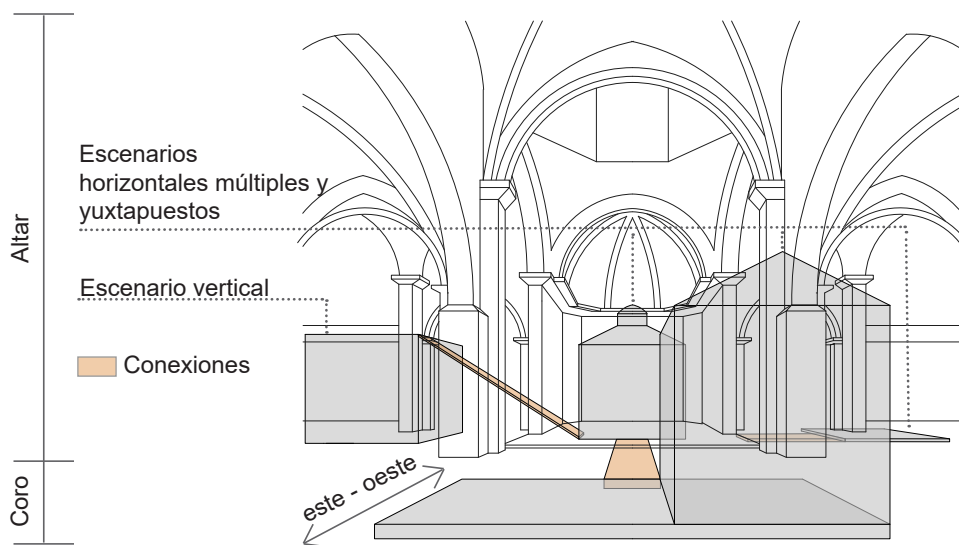


Fig 1. Esquema de disposición de escenarios en el interior del templo.

La irrupción del teatro medieval en la ciudad de València fue tardía. Se produjo a lo largo del siglo XIII, al tiempo que finalizó el periodo de Reconquista. A partir de este momento, la Catedral de València se convirtió en el punto neurálgico de la producción y escenificación teatral.⁹ Un auténtico laboratorio en el que convivieron las formas más antiguas del drama con las más evolucionadas que experimentaron un desarrollo creciente hasta bien entrado el siglo XVI. Esto explica que los primeros Misterios valencianos, como es el caso del *Misteri de l'Assumpció* (representado por primera vez hacia el 1425)¹⁰, se escenificaran en el interior de la Catedral antes de irrumpir en el espacio público (Fig.2).

⁹ SIRERA (1984b). Op. Cit., p.89.

¹⁰ ROMEU (2001). Op. Cit., p. 8.

Estas primeras manifestaciones espectaculares se caracterizaban por su complejidad escenográfica, que sentó las bases para poder entender la riqueza espacial que identificaba a la fiesta del *Corpus Christi*.

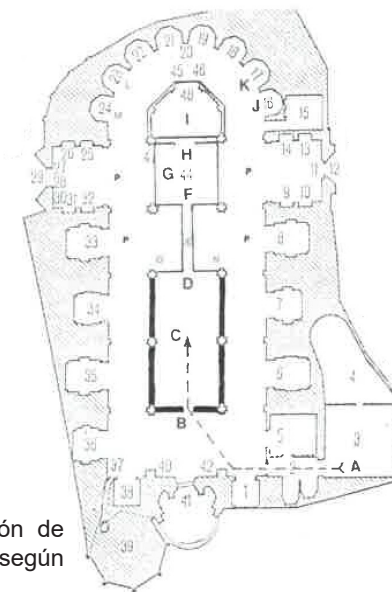


Fig 2. Planta de la Catedral de València y disposición de espacios escénicos para el *Misteri de l'Assumpció* según MASSIP (2007).

Disposición del espacio escénico fuera del templo.

Los cambios sociales, políticos y religiosos que comenzaron en el siglo XII y se consolidaron en el siglo XIII fueron el detonante fundamental de la salida del teatro medieval al espacio urbano. La evolución de los primigenios dramas litúrgicos provocó el surgimiento de un nuevo concepto de drama, más libre y desligado del rito litúrgico, con una temática más amplia, un número mayor de intérpretes, más participativo y con un mayor grado de realismo. Era el tiempo de los ambiciosos Ciclos de Misterios que acercaban al pueblo las narraciones bíblicas apostando por la escritura vernácula y por una complejidad más escénica y espacial que textual. El teatro, la música y la danza unidos conformaron un espectáculo total visual y sonoro capaz de captar y materializar la maravilla de los misterios y de provocar un grado de emoción popular que acrecentaba la participación de un público que no temía manifestar

sus sentimientos en un ambiente de fiesta popular.¹¹

El lugar de representación, que en un principio se hallaba íntimamente ligado al espacio sagrado del templo ahora se relaciona con la ciudad con las implicaciones sociales que ello conllevaba.¹² A partir de este momento la iglesia dejó de ejercer el mecenazgo de las representaciones que pasaron a depender del control económico de gremios y autoridades municipales, sin que ello implicara la secularización total del espectáculo.¹³ Hay que tener en cuenta que los espectáculos medievales nunca rompieron con los límites que establecía la ideología ortodoxa cristiana. Las sociedades medievales no concebían la idea de “privacidad” tal y como lo hacemos hoy en día. Cualquier acontecimiento importante debía ser público. Teniendo esto en cuenta, el espacio urbano cumplía una doble función: constituirse como lugar de relación social y como lugar de representación donde la población ponía en escena sus acontecimientos más relevantes.

La ciudad medieval de València delimitada por sus murallas defensivas fue el espacio ordenado y civilizado, en oposición al espacio rural, que acogió las nuevas manifestaciones culturales. Las representaciones urbanas, conforme se avanzaba en el tiempo, fueron adquiriendo cada vez más relevancia hasta el punto de que a lo largo del siglo XVI, y en especial posteriormente al Concilio de Trento, la iglesia comenzó a prohibir cualquier manifestación teatral en el interior de los templos. Aunque en aquellos años tales prohibiciones no eran acatadas ya a partir de 1600, el teatro religioso en la Comunidad Valenciana dejó de representarse en el interior de las iglesias, a excepción del *Misteri d'Elx*.¹⁴

¹¹ ROMEU (2001). Op. Cit., pp.5-6.

¹² Los primeros testimonios del empleo del ámbito urbano se encuentran en el famoso texto anglo-normando del *Jeu d'Adam* y en los documentos italianos procedentes de Umbría de finales del siglo XII. Fuente: ALLEGRI, L. (1982). *Teatro, spazio, società*. Venecia: Rebellato editore, p. 125.

¹³ SIRERA (1984b). Op. Cit., p. 88.

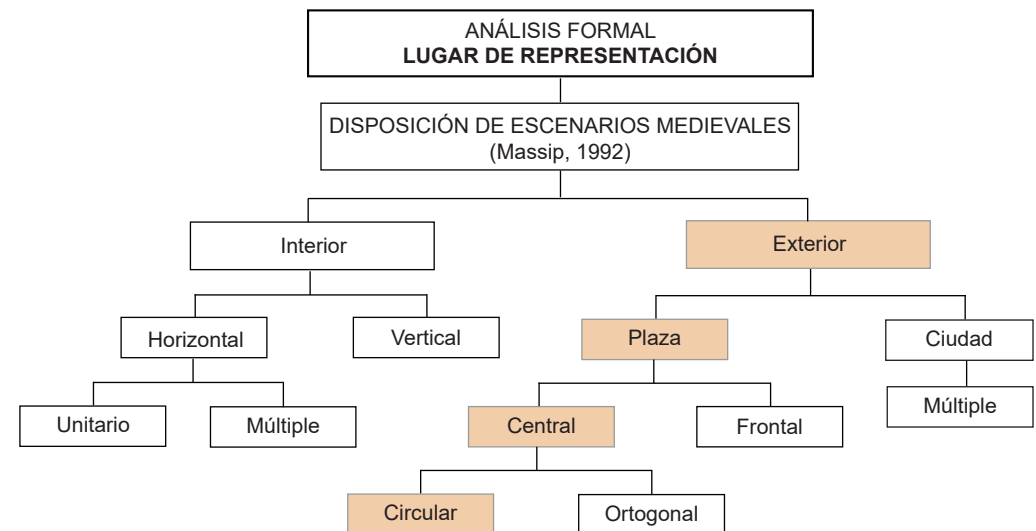
¹⁴ Ibid., p. 101.

La plaza.

La nueva escenificación de Misterios fiel a su carácter popular debía representarse en un lugar visible, en el centro de la ciudad, en medio del fervor de la fiesta colectiva.

Por ello, no es de extrañar la elección de la plaza como lugar de representación. Un espacio que incide en la idea de centro, de intersección de ejes. La plaza medieval era el “espacio social por excelencia, lugar de mercado, punto de encuentro político, marco donde la gente se relaciona, muestra sus comportamientos y exhibe sus relaciones sociales”.¹⁵ Estamos ante un espacio urbano de carácter central que ofrece una panorámica visual privilegiada al espectador, cuya mirada puede enmarcar el acontecimiento dramático dentro de un entorno acotado tanto por el público como por la arquitectura.

Disposición central de espacios escénicos en medio de la plaza.



La plaza en su totalidad se convertía en lugar de representación y los escenarios, en la mayoría de los casos múltiples e independientes unos de otros, se disponían de manera diseminada en distintos puntos

¹⁵ MASSIP (2007). Op. Cit., p. 131.

de la misma, elevados o a nivel de pavimento. Sobre cada uno de ellos distintas escenas cobraban vida. Esta disposición no ofrecía al espectador puntos de visión privilegiados, pues podía moverse entre los escenarios o cambiar de punto de vista en el caso de permanecer estático sin dificultad alguna. La estructura jerárquica que caracterizaba al teatro representado dentro del templo sagrado ya no existía y el espectador podía colocarse en el centro del espacio escénico o distribuido entre los escenarios, a pie de plaza o sobre gradas. Con esta misma libertad los intérpretes podían moverse en el espacio escénico, de manera que la separación entre público e intérprete en muchas ocasiones se diluía.¹⁶ El espectador podía elegir el modo de participar en el acontecimiento espectacular, dentro de un abanico de múltiples posibilidades. El lugar de representación adquiría diversas configuraciones en función de estas elecciones. Estamos hablando de esa manera de utilizar el espacio urbano flexible y múltiple, que hoy en día se rige como estandarte del diseño moderno de espacios. Pese a todas sus bondades, esta disposición no trabajaba con la idea de apertura, ya que acotaba la plaza en un intento de simular el espacio sagrado del templo y aislaba al espectador del resto de espacios urbanos que configuraban la ciudad. Los escenarios ubicados dentro de la plaza podían disponerse de dos formas claramente diferenciadas. La primera de ellas era la disposición central circular. Al margen de sus connotaciones simbólicas¹⁷ que no son objeto de este apartado, el círculo es el esquema ideal de la escena central por la uniformidad espacial y visual que consigue. Se creaba de este modo un orden orgánico que permitía contener al mayor número de espectadores en el menor espacio posible y vincular con continuidad a público e intérprete (Fig. 3).¹⁸

¹⁶ MASSIP (1992). Op. Cit., p. 56.

¹⁷ El círculo es el emblema, la figura perfecta de espacialidad divina y simboliza la perfección. Vid. ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra, p. 23.

¹⁸ MASSIP (1992). Op. Cit., p. 56.

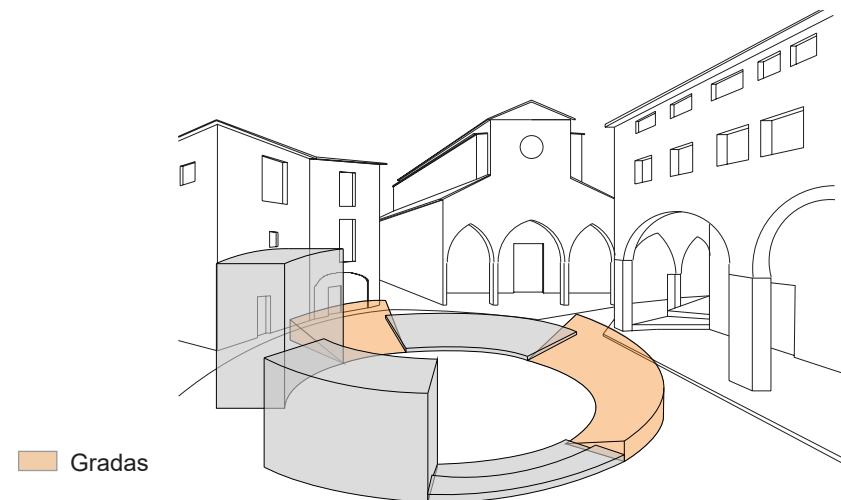


Fig 3. Disposición central circular de escenarios.

Un ejemplo claro de este tipo de disposición la hallamos en el cuadro del *Martirio de Santa Apolonia*, miniatura pintada por Jean Fouquet (ca. 1460). En este caso, la acción teatral se desarrollaba en el suelo aunque podemos observar diversos escenarios elevados dispuestos en círculo que se alternaban con gradas para los espectadores. El público también podía situarse a nivel de pavimento rellenando todos los huecos de la plaza (Fig. 4).¹⁹

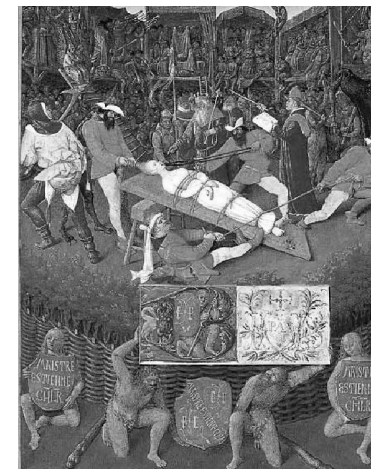
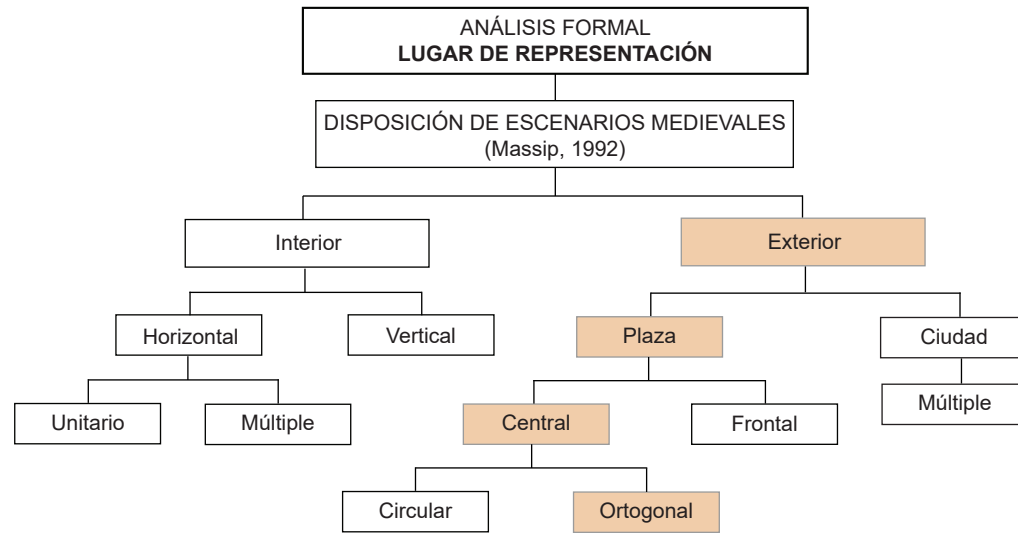


Fig 4. Jean Fouquet, *Martirio de Santa Apolonia*. (ca. 1460, Francia).

¹⁹ PORTILLO, R. (2004). “Modo y lugar de representación en la Europa medieval” en *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, J.C. HIDALGO (coord.). Sevilla: Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 92.

La segunda forma es la disposición central ortogonal, que surgió ante la dificultad económica y espacial que implicaba la construcción de la circular.²⁰



La idea que perseguía era la misma que la disposición central circular aunque la uniformidad de la que hablábamos no alcanzaba el mismo grado de perfección (Fig.5).

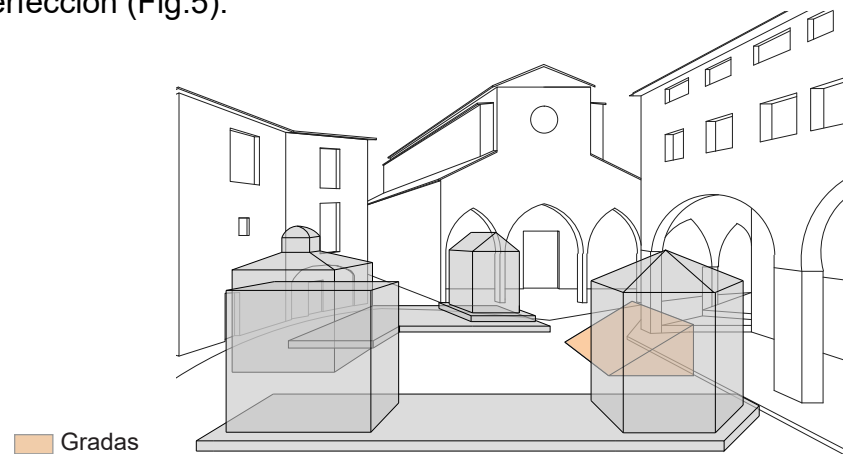


Fig 5. Disposición central ortogonal de escenarios en medio de la plaza.

²⁰ MASSIP (1992). Op. Cit., p. 59.

Ahora bien, existen muchos más casos de disposiciones ortogonales que circulares. Este es el caso de la representación del drama asuncionista en el las ruinas del Circo Máximo de Tarragona (1338) (Fig.6).²¹

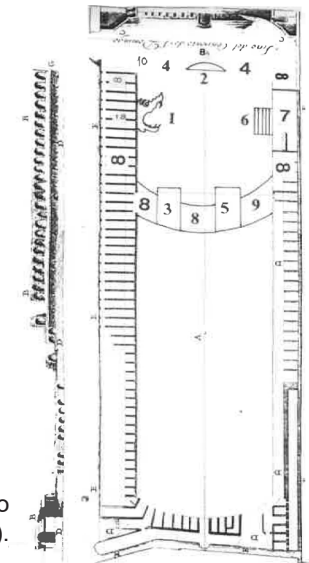
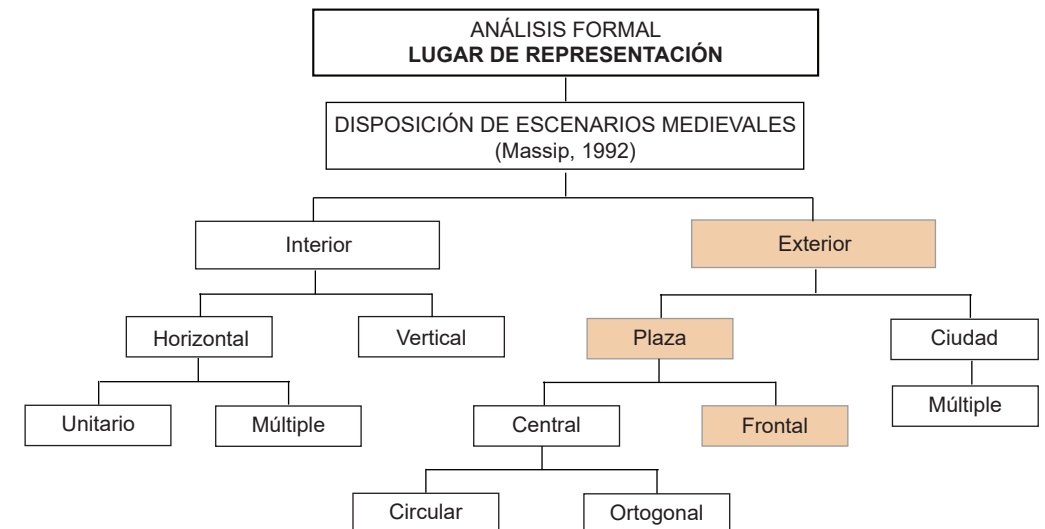


Fig 6. Disposición en planta de espacios escénicos en el Circo Máximo para el drama asuncionista, según PORTILLO (2004).

Disposición frontal de espacios escénicos en el lateral de la plaza.



²¹ ROMEU (2001). Op. Cit., pp. 5-6.

Escenarios del nuevo “espectáculo del mundo”.

Supuso un paso hacia la apretura del espectáculo a la totalidad de la ciudad pese a que su riqueza espacial era un tanto pobre en comparación con las disposiciones centrales.

En el interior del recinto se organizaban de manera seriada un número determinado de escenarios, a pie de plaza o sobre pequeños estrados, colocados frontalmente al público. Manteniendo la premisa de multiplicidad e independencia de escenarios, la acción se desarrollaba de manera lineal, siguiendo el ya conocido eje este-oeste que direccionaba tanto a intérpretes como a espectadores (Fig.7).²²

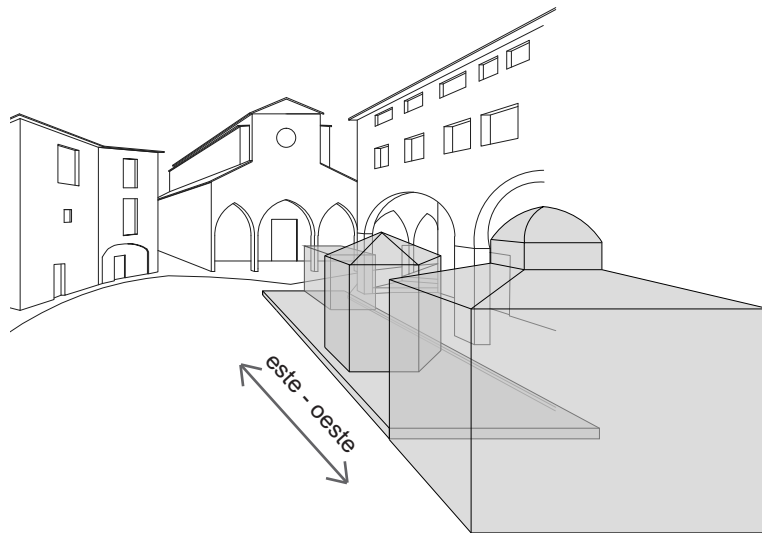


Fig 7. Disposición frontal de escenarios en lateral de la plaza.

El caso más representativo de esta tipología lo encontramos en los planos manuscritos de la pasión de Valenciennes (Francia) representada en el castillo del duque de Archot en 1547 (Fig.8).²³

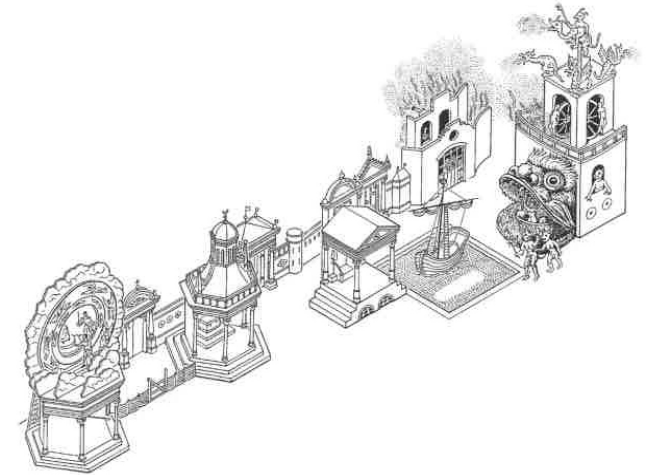
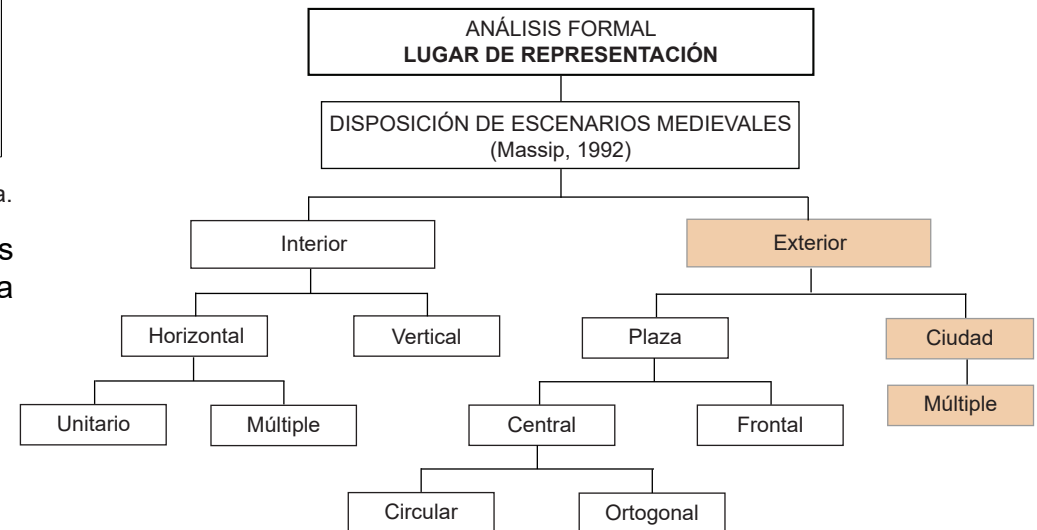


Fig 8. Axonometría espacio escénico pasión de Valenciennes (1547, Francia), según PORTILLO (2004).

La ciudad.

Disposición múltiple de espacios escénicos en la ciudad.



²² MASSIP (1992). Op. Cit., pp. 62-63.

²³ PORTILLO (2004). Op. Cit., p. 95.

Era la tipología por excelencia de los grandes espectáculos tardomedievales que los poderes cívicos organizaban utilizando la ciudad en su totalidad como lugar de representación. De este modo se creaba una red de elementos urbanos transformados en escenarios de celebraciones festivas donde el rito, convertido en un espectáculo que aunaba lo religioso con lo secular, se constituía como parte esencial de la cultura popular.²⁴

A lo largo de las calles, en las plazas²⁵ se disponían los escenarios que podían ser fijos o móviles. Los escenarios fijos se instalaban en las plazas emblemáticas de la ciudad según las tipologías de disposición descritas en el apartado anterior. Los escenarios móviles sobre ruedas ofrecían una doble posibilidad: la de quedarse fijos o salir en procesión por las calles de la ciudad que se convertían en un lugar de encuentro ceremonial a lo largo del cual discurrían intérpretes y espectadores. Estos espacios escénicos móviles se denominaban Carros, Entremeses o Rocas.

Estos dos tipos de escenarios podían combinarse en un mismo acontecimiento festivo propiciando bien el traslado espacial o visual del público, bien el de los intérpretes o una combinación de ambos (Fig.9).²⁶ El espectáculo por fin se abrió por completo a la ciudad. Los espacios eran utilizados por intérpretes y espectadores de una manera flexible y múltiple, aunando así las virtudes de los escenarios centrales y frontales descritos con anterioridad.

²⁴ NARBONA, R. (1999b). "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia" en *Revista d'Història Medieval*, número 10, 1999, p. 375 y NARBONA, R. (2002). "Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)" en *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco*, número 8, 2002, p. 70.

²⁵ Una de las características que definían a la ciudad medieval es el multicentrismo, gracias al cual los estamentos de poder hacían alarde de su autoridad a través de construcciones vinculadas grandes plazas alrededor de las cuales crecerá la ciudad. Las plazas podían estar superpuestas pero lo normal era la generación de una estructura multicéntrica bien diferenciada. El centro religioso lo marcaba la catedral y el palacio episcopal, el centro civil el palacio municipal y el centro comercial la lonja, cada uno con sus plazas correspondientes. En base a esto, la disposición múltiple de espacios escénicos en la ciudad utilizaba estos distintos centros unidos y la estructura viaria que los aglutinaba. Vid. BENÉVOLO, L. (1982). *El arte y la ciudad medieval*. Barcelona: Gustavo Gili. Tercera edición, pp. 48-51.

²⁶ MASSIP (2007). Op. Cit., pp. 181-182.

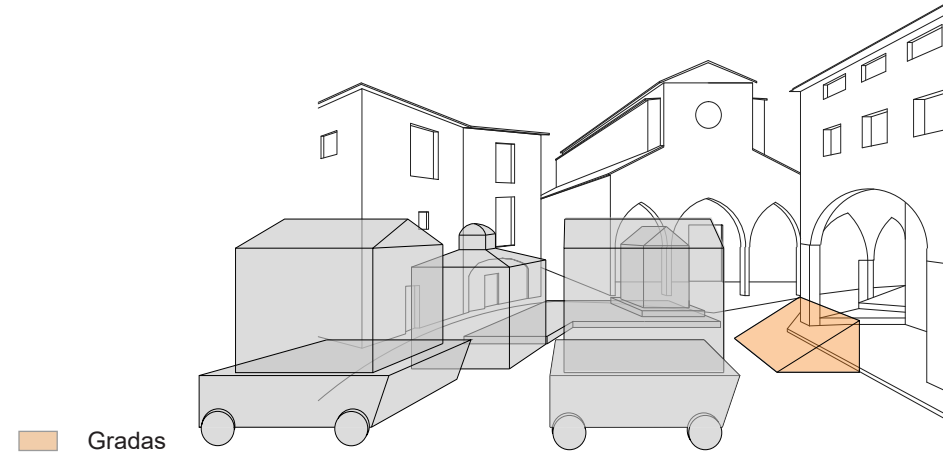


Fig 9. Disposición múltiple de escenarios en calles y plazas.

Las entradas reales y procesiones fueron los máximos exponentes de esta escenificación colectiva (Fig.10). Con motivo de estos festejos, durante varios días en lugares específicos y también a lo largo del recorrido de la procesión en concreto, tenían lugar verdaderos actos dramáticos en los que se representaban Misterios y danzas al ritmo de músicas populares.

Este tipo de disposición es la que se emplea no solo en la procesión sino en la organización de todos los actos asociados a la festividad del *Corpus Christi* de la ciudad de València.



Fig 10. Denis van Alsloot, *El triunfo de la Archiduquesa Isabel en el Ommeganck*. 1615.

A lo largo de la alta Edad Media, festividades como la del *Corpus Christi*, evolucionaron de una manera tan significativa que trascendieron el calificativo de “procesiones” y se convirtieron en acontecimientos más complejos. Todos los actos que conformaban la fiesta eran partes esenciales de una gran historia que más que ser contada, merecía ser vivida. Durante varios días, representaciones de carácter escénico que aglutinaban teatro, música y danza transformaba a la ciudad y a sus ciudadanos en escenario e intérpretes del gran misterio del mundo.

El siguiente apartado se centra en realizar un análisis pormenorizado de la estructura programática de la festividad del *Corpus Christi* relacionándola con su incidencia en la morfología urbana. Este estudio se realiza para cada una de las etapas históricas en las que se detectan cambios relevantes que alteran el acontecimiento. El objeto final será comprobar si dichos cambios modifican o no la relación entre fiesta-ciudad-ciudadanía a nivel únicamente formal. El análisis se estructura en tres fases.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

Realizado con el objetivo de obtener información acerca de la diversidad de actos, su nivel de desarrollo artístico y la aceptación e implicación de la estructura social en su organización y ejecución.

Para ello nos centramos en analizar el programa de actividades escénicas representativas que componían y componen la fiesta.

Se describen cada una de ellas así como los grupos implicados en su dirección (económica y organizativa) y ejecución: sectores de artistas profesionales, estamentos laicos y religiosos de los que formaba parte la ciudadanía valenciana organizada bien colectivamente o de manera individual.

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Este análisis estudia la organización espacial de cada una de las actividades que componen la estructura programática de la

2.1.3_ ANÁLISIS FORMAL DE LA FESTIVIDAD DEL CORPUS VALENCIANO

festividad del *Corpus*. La forma de materializar la fiesta en el entorno que constituye su lugar de representación varía en cada una de las etapas definidas en función de diversos factores (políticos, sociales, culturales, religiosos...). Así surgen distintas maneras de participación y observación del acontecimiento escénico a través de los sentidos cinestésicos. Todo ello está estrechamente vinculado con el grado de aptitud que posee la morfología urbana de los espacios que conforman lugar de representación para aportar representatividad al espectáculo y posibilitar el encuentro entre dicho espectáculo, sus participantes y el espectador.

El análisis pormenorizado focaliza su atención en el estudio del lugar de representación teniendo en cuenta una serie de parámetros específicos de elaboración propia.

En primer lugar, nos centramos en la relación entre cada uno de los actos que forman el acontecimiento festivo y estructura de la red definida por las calles y las plazas que albergan los escenarios o que incluso llegan a asumir el papel de espacio escénico. Teniendo en cuenta que la disposición de espacios escénicos en el lugar de representación es múltiple¹ el siguiente parámetro a estudiar es el grado de **dinamismo** con el que se desarrollan las actividades espectaculares. El análisis estructural cambiará en virtud de si el tipo de acontecimiento es estático (propio de espacios escénicos fijos) o dinámico (propio de espacios escénicos móviles).

Dicho esto, el resto de parámetros que componen el este primer análisis son los siguientes:

Forma: orgánica, geométrica, curva, ortogonal de la red de espacios urbanos que conforman el lugar de representación.

Dimensión: hace referencia a las características métricas y espaciales de los espacios.

Densidad: relación de concentración o dispersión de actividades en el lugar de representación con el fin de identificar los espacios en los que

se concentran más número de actos, y en los que se concentran menos. Atendiendo a los parámetros de dimensión y densidad se puede llegar incluso a definir un gradiente de usos.

Ubicación de espacios escénicos: tiene la finalidad de establecer el modo en el que el acontecimiento espectacular modifica la morfología original de los espacios urbanos.

Direccionalidad: en el caso de representaciones estáticas será de especial relevancia definir si la disposición de espacios escénicos en el lugar de representación es circular, ortogonal o lineal y hacia que espacios y visuales se abren y se cierran dichos escenarios. En el caso de representaciones dinámicas será necesario tener en cuenta el sentido del movimiento que establece recorrido del espectáculo, si los cambios de dirección que marca son bruscos o continuos y si todo ello busca visuales o perspectivas específicas.

Confluencia de recorridos: este parámetro solo será efectivo en el caso de que varias representaciones se realicen de manera simultánea y al menos una de ellas sea de carácter dinámico. En caso de que se establezca esta confluencia analizaremos las características estructurales del punto donde se produce.

En segundo lugar, se procede a relacionar lo anterior con la red de elementos arquitectónicos distintivos situados dentro de la estructura urbana que conforma el lugar de representación. Estos elementos, a los que denominaremos en adelante hitos, tienen la virtud gracias a su cualidad representativa, de diferenciar el lugar de representación del resto de lugares de la ciudad.

Dichos elementos potencian la relación entre la festividad, la ciudad y los ciudadanos ya que ayudan a establecer un mayor grado de identificación del espectáculo con la morfología urbana que lo alberga.

Se analiza todo tipo de hitos independientemente de su categoría civil, religiosa o comercial. Los parámetros que conforman dicho análisis son los siguientes:

Tipología: identificación del uso del hito. A saber, civil, religioso o comercial.

Historia: la descripción histórica del hito nos ayudará a entender su representatividad dentro de un contexto más específico.

¹ En el apartado anterior del trabajo se ha estudiado con exhaustividad los tipos de disposición de escenarios en el lugar de representación. Se ha llegado a la conclusión de que, en el caso del *Corpus*, es múltiple.

Morfología: análisis formal y dimensional del elemento arquitectónico aportando, en el caso de existir, imágenes o dibujos del hito correspondientes a la etapa histórica pertinente.²

Visibilidad: relación establecida entre el espectáculo y el hito a través del espacio de representación con el fin de que tanto espectadores como intérpretes identifiquen los elementos representativos. La visibilidad es directa si se el acontecimiento se ubica o discurre por un lugar próximo al hito o incluso si el propio hito se convierte en lugar de representación. La visibilidad es indirecta si el hito no forma parte del lugar de representación pero mediante la abertura de perspectivas se puede establecer una relación visual.

Densidad: relación de concentración o dispersión de los hitos en el lugar de representación. Es importante tener en cuenta que la disposición aislada de hitos tiende a dispersar la actividad mientras que la concentración refuerza el grado de significación de la misma.

Fase 3: Análisis de límites.

El último paso del análisis estructural se centra en el estudio de aquellos espacios donde la ciudad se encuentra con el acontecimiento festivo. Estos espacios, denominados límites, tienen la cualidad de poder caracterizar el diálogo biunívoco que existe entre el acontecimiento festivo y la ciudad y entre el intérprete y espectador, Este estudio se realizará teniendo en cuenta dos niveles de límites:

1. Análisis del límite ciudad/ lugar de representación.

El límite se centra en el estudio de la relación existente entre los espacios de la ciudad que permanecen ajenos al acontecimiento y aquellos transformados para albergar la representación escénica.

2 .Análisis del límite lugar de representación/espacio escénico.

Este tipo de límite analiza la relación entre los espacios destinados a albergar la representación escénica y los lugares formados por todos aquellos elementos escénicos (decorado, vestuario, iluminación, sonido....) necesarios para ambientar la representación escénica. Para cada nivel se realizará el análisis atendiendo a los siguientes parámetros:

Delimitación: referida a la presencia o no de elementos de separación física o sensorial que mejoren la definición del límite entre espacios.

Permeabilidad: capacidad del límite para ser atravesado. Permite establecer el grado de continuidad o separación entre espacios.

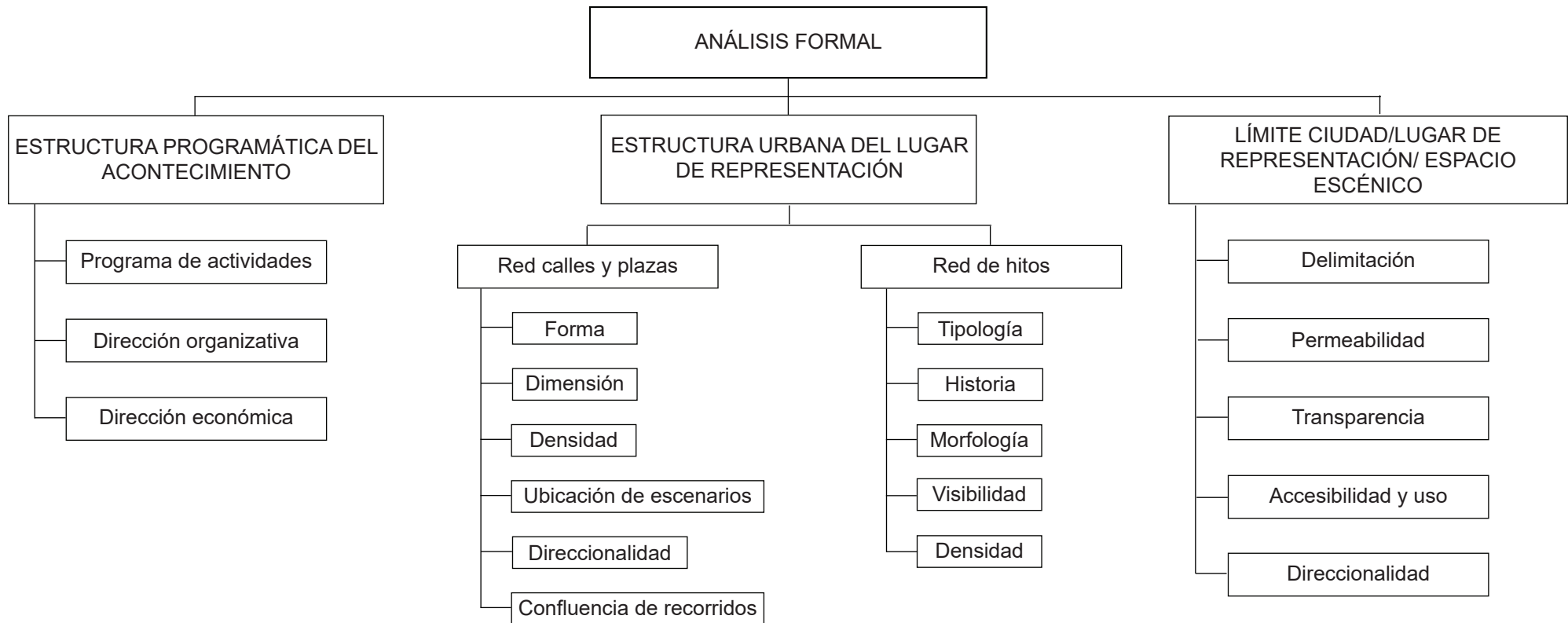
Transparencia: cualidad mediante la cual el límite nos permite ver a través de él.

Accesibilidad y uso: de importancia en el caso de que el límite sea un espacio accesible y con contenido, capaz de albergar usos que amplíen su definición.

Direccionalidad: todo límite puede tener cualidades directivas. El estudio de la direccionalidad se centra fundamentalmente en el modo en el que se observa y se participa del espectáculo.

² En el presente estudio, los parámetros de morfología e historia se estudiarán de la manera más precisa posible pero escueta. Realizar una descripción histórica precisa de un nivel de desarrollo investigador que excedería de los límites de este Trabajo Final de Máster.

Esquema de parámetros utilizados para la realización del análisis formal. Elaboración propia.



Para poder comprender el éxito con el que la fiesta del *Corpus Christi* irrumpió en la escena urbana medieval es necesario tener en cuenta el factor de novedad que supuso la instauración de una “liturgia cívica” que tenía por objeto celebrar la comunión entre el mundo religioso y el civil a través de un acontecimiento eminentemente espectacular.¹ Ambas realidades, socio-política y religiosa, experimentaron paralelamente una evolución que comenzó a finales del siglo XII y se consolidó con un cambio de modelo social, político, económico y religioso ya entrado el siglo XIII.

En primer lugar, a nivel político se reformuló el modelo de poder gracias a la suplantación del señorío feudal por un nuevo sistema basado en la monarquía. El desarrollo agrícola, la consolidación del comercio y todas las actividades vinculadas a éste, favorecieron la aparición de una nueva clase social eminentemente urbana: el “patriciado urbano” que, aliándose con la monarquía, se hizo con el poder político y económico de las ciudades. Esta clase social basaba toda su actividad productiva en el comercio y la nueva industria urbana. Los cambios de modelo social y económico abrazaron a la transformación del modelo político. Esta unión condujo a las ciudades a una inusitada situación de prosperidad.² En segundo lugar, la instalación en las ciudades de los órdenes mendicantes que abogaban por dar un giro al concepto de religiosidad supuso un cambio estructural, temático y de caracterización de los dramas vinculados a los acontecimientos religiosos, que conformaban la mayoría de las representaciones dramáticas en la Edad Media. Los órdenes de Dominicos y Franciscanos profesaban votos de pobreza, piedad, castidad y sus enseñanzas y obras de caridad se dirigían directamente a los habitantes de las ciudades. Defendían la importancia de la eucaristía, de la evangelización y de la educación a través de un nuevo tipo de drama que concebía a Cristo, no como la majestuosa divinidad tan típica del drama litúrgico, sino como un ser de carne y hueso que sufrió, fue crucificado y murió por el bien de la humanidad. El drama salió a la calle, el espacio por excelencia del teatro de diversión,

2.1.3.1_ 1355. EL ORIGEN DE LA FIESTA

¹ NARBONA (1999b). Op. Cit., pp. 371-382.

² BAREL, Y., ARBARET, C. (1981). *La ciudad medieval: Sistema social-Sistema urbano*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, pp. 78-88.

el lugar de artistas ambulantes como juglares, acróbatas, titiriteros, etc. Desde este momento, ambas modalidades hubieron de convivir en un mismo marco espacial. Surgió un nuevo tipo dramático, el Misterio, que se convirtió en el modo de expresión teatral más idóneo para subrayar las características anteriormente mencionadas³.

Dentro de este contexto, en la próspera ciudad industrial y comercial de Lieja, la orden laica de las Beguinas promulgaba su intención de hacer alcanzable a toda la población la ceremonia de la comunión, únicamente reservada hasta esta fecha en las iglesias a los pocos ciudadanos virtuosos y puros.⁴ Tratando de mantener a las órdenes laicas dentro de la ortodoxia católica, el Obispo de Lieja Roberto de Thorete y el archidiácono de Lieja Jaques Pantaleón, nombrado en 1261 Papa con el nombre de Urbano IV, instauraron en 1246 una fiesta en honor a la Eucaristía. Esta fiestas se generalizó en 1264 a través de la bula *Transiturus de hoc mundo* respaldada por la correspondiente literatura de hechos milagrosos necesaria para dotar de oficialidad católica a tales actos.⁵

Ya a principios del siglo XIV El *Corpus Christi* pasó de ser una fiesta exclusivamente religiosa, un momento especial e íntimo de la misa con su correspondiente liturgia, a convertirse en una celebración que, acorde con los nuevos tiempos, trataba de crear un ambiente integrador y repleto de simbolismo. El *Corpus* unificaba las celebraciones religiosas, profanas y otras procedentes de la tradición más popular, a través de una procesión que giraba en torno a la Eucaristía y que las órdenes mendicantes se encargaron de difundir por toda la cristiandad europea. Esta característica, al margen de la lucha que libran las esferas de poder religioso por institucionalizar la fiesta, es la que verdaderamente favorece su difusión por las ciudades europeas más relevantes.⁶

³ MASSIP (1992). Op. Cit., p. 52.

⁴ NARBONA, R. (1999a). "Els orígens de la festa del Corpus Christi" en *El teatre en la festa Valenciana*, A. Ariño (ed.). València: Generalitat Valenciana, p. 42.

⁵ Nos referimos a los relatos de las visiones de Santa Juliana de Mont-Cornillon y al milagro Eucarístico de Bolsena. Cfr. VIZUETA, J.C. (2002). "Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi" en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 29- 30.

⁶ "Jacques Pantaleon, ardiaca de Lieja, accedí al pontificat en 1261 amb el nom d'Urbá IV. Aquest papa tratà de generalitzar la celebraci'o amb l'objectiu d'unificar i d'estendre l'ortodoxia, després

Tras la conquista de València, la religión cristiana, el sistema feudal y las formas de organización políticas de Europa Occidental comenzaron a hacer acto de aparición en un espacio hasta aquel momento islámico. Inmediatamente empezó un proceso de transformación dependiente de las iniciativas y privilegios concedidos por la corona. Es así como se gestó la formación de un nuevo sistema político, hasta entonces desconocido en territorio español.⁷

Un *Consell* de prohombres o vecinos notables constituyó un grupo de "representación corporativa" que en pocos años se convirtió en una estructura de gobierno permanente que se ocupaba de asesorar a los Justicias y al Mostassaf en temas adquisitivos y judiciales concernientes a la vida local. Los cargos de los jurados eran renovados anualmente. A principios del 1300 dos de cada seis plazas de jurados estaban reservadas para caballeros además de un cargo de la principal magistratura y del Mostassaf, el resto las ocupaban ciudadanos y menestrales por un sistema de sorteo al azar. Gracias a esto, se configura a principios del siglo XIV una oligarquía de poder vinculada a determinados apellidos. Muy pronto el modelo político de la ciudad se extendió por todo el territorio valenciano, convirtiendo a València en la capital del reino, modelo político y administrativo por excelencia. El rey Jaume I se comprometió por él y sus herederos a mantener la estructura de gobierno de València emitiendo una ley en forma de fueros que se

de les ofensives papals precedents contra les heretgies. L'intent disciplinari i uniformitzador provocà en 1264 l'elevació de la festa a la categoria de commemoració universal, amb una litúrgia concreta. Però, abans de 1300, la Seo difusió quedà en mans de les iniciatives particulars dels bisbes, ja que Roma no tenia la possibilitat d'imposar-la ni de fer-la respectar en les diòcesis. En la recopilació actualitzada dels cànons de l'Església, ordenada per Climent V durant el concili de Vienne, entre 1311-1312, el Corpus quedà salvaguardat des de la perspectiva institucional dins el capítol dedicat a les relíquies i a la veneració dels sants. Però, fins i tot així, la festa només havia aconseguit aleshores un ressò limitat i era respectada per tot arreu d'una forma voluntariosa, especialment pels convents cistercencs i domincans. Joan XXII, nomenat papa en 1316, modificà i amplia la compilació de les constitucions, i va a saber aplicar-la mitjançant la potent maquinària administrativa desenvolupada pel papat avinyonés. Els mètodes burocràtics de la centralització del poder pontifici obligaren els bisbes a complir els preceptes estutuïts, i això va a permetre estendre efectivament el respecte a la festa". En NARBONA (1999a). Op. Cit., p. 42.

⁷ NARBONA, R. (2009). "Una nueva sociedad y un nuevo reino" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, p. 324.

mantuvo vigente en el reino hasta principios del siglo XVIII. El *Consell* regulaba precios, se encargaba de realizar cambios urbanísticos en la ciudad, promovía políticas de orden público y organizaba un calendario de celebraciones cívico-religiosas a las que asistía de manera regular.⁸ El rey cedió a la ciudad el derecho sobre murallas, fosos, vías públicas y acequias en 1259. Esta asunción de competencias urbanísticas en un principio la compartían ciudad y ciudadanos. En 1358, con la creación de la junta de *murs i valls*, el consistorio se ocupó de financiar y promover las obras de interés público. De este modo, a lo largo del siglo XIV se fue perfilando la maquinaria administrativa de la ciudad gracias a la creación de diferentes órganos de gestión.⁹

La segunda mitad del siglo XIV se caracteriza por su efervescencia económica, resultado de la inclusión de la ciudad en la red de tráficos marítimos internacionales y el desarrollo de la agricultura y el artesanado manufacturero vinculado a la explotación de paños de lana.¹⁰

A finales del siglo XIII, con el fin del periodo conquistador, llegó a València un nuevo concepto teatral ya consolidado en tierras catalanas. Arcaicas formas teatrales muy enraizadas en la vida cultural de la ciudad comenzaron a convivir con este nuevo teatro generando un tipo de expresión dramática autóctona muy peculiar y diferenciada que perdurará hasta bien entrado el siglo XVI, momento en el cual comenzó su declive.¹¹ El espacio de producción de este tipo de teatro por antonomasia fue la Catedral de València donde el teatro vinculado al culto religioso se nutrió de elementos que lo dotaron de mayor espectacularidad como música, escenografías complejas, atrezo...

La ciudad supo adaptar su calendario de celebraciones para incluir las nuevas manifestaciones espectaculares que trajo el nuevo siglo y de este modo comenzó a celebrarse la procesión del *Corpus*, como en otras muchas ciudades tanto españolas como europeas. Las representaciones realizadas en el interior de la Catedral con su vestuario, atrezo, actores,

temas, recursos escénicos, escenografía entre otros muchos elementos cruzaron el umbral que separaba templo y ciudad para incorporarse a la nueva fiesta. El drama íntimo, sagrado y atemporal de la Catedral salió al nuevo espacio social de la urbe y se convirtió en el nuevo “teatro del mundo” que escenificaba la vida social del momento con sus implicaciones económicas, sociológicas y políticas específicas.¹² Nos hallamos ante un período histórico en el que la importancia del hecho urbano era cada vez mayor. El poder municipal estaba cada vez más preocupado por el estado del espacio público, pues éste era el reflejo no sólo de su buena gestión sino también de su poderío. La belleza¹³ y el buen trazado eran símbolos de riqueza y poder de una ciudad que comenzaba a perfilarse como “metrópoli política y financiera” de la Corona de Aragón.¹⁴ Medidas de higienización de las vías públicas, la redefinición de un tejido urbano de calles rectas y cómodas para los viandantes y el diseño o cambio de aspecto de construcciones civiles y religiosas pregonaban la riqueza de la València Cristiana y aumentaban su prestigio como ciudad bella.¹⁵ Nos hallamos en un momento en el que la ciudad había superado la gran epidemia de peste que la desoló entre los años 1348 y 1350. Libre ya de la amenaza musulmana y tras superar una fuerte crisis económica, València contaba con el favor real para erigirse como centro político y financiero del reino.¹⁶

La utilización del espacio público para la realización de representaciones espectaculares tuvo su precedente en lo que conocemos como Entradas Reales¹⁷. Bajo la forma de ceremonias y recepciones se realizaban

¹² MASSIP (1992). Op. Cit., p. 53.

¹³ Es propio de la estética medieval vincular el significado de belleza al de utilidad, fundamentados ambos en una forma urbana que apuesta por un trazado de calles rectilíneo, una edificación que sigue la alineación de la calle y amplias plazas. ECO, U., (1977). *Arte y belleza en la estética Medieval*. Barcelona, Lumen, pp. 22-23. Citado en SERRA, A. (1991). “La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410” en *Ars longa: cuadernos de arte*, número 2, 1991, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 73-80.

¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹⁷ “Entre la primera entrada soberana documentada, protagonizada por Pedro IV en 1336, y la última que siguió los cánones tradicionales formalizados al efecto, efectuada en 1632 con motivo de la recepción de Felipe IV, Valencia ofreció veintitrés recepciones soberanas. Estas se brindaron al rey, a las reinas consortes y a los primogénitos herederos de la corona. Generalmente, solía organizarse de forma individualizada y por separado para cada uno de

⁸ *Ibid.*, pp. 184-190.

⁹ *Ibid.*, p. 191.

¹⁰ *Ibid.*, p. 195.

¹¹ SIRERA (1984b). Op. Cit., p. 88.

grandes fiestas ciudadanas sufragadas y organizadas por los oficios corporativos y el gobierno municipal. A excepción de juglares profesionales especializados en ejecución musical, los protagonistas que actuaban, cantaban, bailaban y ejecutaban los juegos eran los propios habitantes de la ciudad. El resultado era un espectáculo que, incorporando valores y ceremonias arraigadas procedentes de la cultura popular, bajo una apariencia lúdica, insuflaba grandes dosis de propaganda política a la ciudadanía.¹⁸

La primera fiesta en honor a la Eucaristía de la que se tiene constancia en la ciudad de València data del año 1326, momento en el que el *Corpus* “aparece en la relación de fiestas de guardar que el *Consell* mandaba respetar anualmente”¹⁹. El carácter de esta fiesta fue exclusivamente religioso, se reducía a una celebración en el interior de los templos “el jueves siguiente de la octava de Pentecostés, a setenta días de la Pascua de Resurrección”.²⁰ A partir de este momento las iglesias y conventos de la ciudad organizarán todos los años sus festejos particulares. En el año 1355 el municipio, a instancias del obispo Hugo de Fenollet, convocó por primera vez una procesión general invitando a participar a toda la ciudadanía a través de un pregón municipal.²¹

estos personajes (sucesivas esposas de Pedro IV en 1338, 1349, 1357 y 1382) aunque también se efectuaron algunas entradas conjuntas de toda la familia real (Fernando I, Urraca y el infante Alfonso en 1414), si bien en última instancia un monarca podía ser recibido como tal después de haberlo sido como primogénito heredero (Fernando en 1469 y 1479).” NARBONA, R. (1993b). “Las fiestas reales en Valencia entre la edad media y la edad moderna (siglos XIV-XVII)” en *Pedralbes: Revista d'història moderna*, número 13, 2, 1993, p. 463.

¹⁸ Cfr. NARBONA, R. (2002). “Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)” en *Lúdica. Annali di storia e civiltà del gioco*, número 8, 2002, p. 74.

¹⁹ NARBONA, R., (1993a). “La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI” en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*. Jaca, Aragón: Departamento de Educación y Cultura, p. 416.

²⁰ ARENAS, M. (1964). *Orígenes de la Fiesta del Smo. Corpus Christi*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas, p. 21.

²¹ CARBONERES, M. (1873). *Relación y explicación Histórica de la Solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del Archivo Municipal de esta Ciudad*. València: Imp. de J. Domenech, p. 9

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

Los actos que conforman la festividad del Corpus se reducían, al margen de la misa, a una procesión general realizada el Día del Corpus por la mañana.

La convocatoria de dicha procesión la realiza el municipio a instancias del obispo.²² De la dirección organizativa se encargará fundamentalmente el poder eclesiástico. En cuanto a la dirección económica correrá a cargo del poder religioso con cierta intervención del poder municipal.

No existen documentos que esclarezcan como estaba organizada la procesión pero, a pesar de la escasa información de la que disponemos, se puede suponer que ésta se reducía a un desfile con una amplia participación de todos los estamentos de la sociedad valenciana: clero secular y regular, personas notables y todos los ciudadanos que desearan asistir. Aquellos hombres y mujeres que tuvieran intención de formar parte de la procesión debían congregarse muy de mañana el jueves del Corpus en la puerta de la Iglesia Mayor con un cirio de media libra.

“Per ço, que ab major solemnitat è honor, è ab deguda reverencia lo nom de Jesu Christ sia loat, per tal los dits honrats Justicies è Jurats è Prohomens ab la present publica Crida signifiquem à tuits en general, que cascuns Senyors y Dones ab lurs Cirirs de mitja liura dijous primer vinent per lo matí, com tocara lo Seny major de la Seo, siats à nos justats en a Esglesia de la Seo damnt dita...”²³

²² Los jurados y el Consejo General de la ciudad emitieron un bando público invitando a la participación ciudadana. *Ibid.*, p. 25.

²³ Archivo Municipal de la ciudad, *Manual de Consells*, MCCCLV, núm.12 A, Fol, 92 vto. Fuente: Arenas (1964). Op. Cit., p. 39.

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas²⁴.

Nos hallamos en la fase de formación de la fiesta. La festividad se halla en una fase todavía muy inicial como para hablar de de lugar de representación o de espacios escénicos. Por lo tanto, los parámetros de densidad de acontecimientos espectaculares y ubicación de espacios escénicos no serán analizados. Pese a todo ello, se comenzaba a intuir inicio de una vinculación entre estructura urbana y procesional gracias a la definición del primer trazado de la *Carrera de la procesión*.

Forma: las calles y plazas por las que discurría la procesión conservaban su trazado definido en época musulmana, caracterizado por la ausencia de ordenación regulada y el cierre que imponía la presencia de la muralla separando a la ciudad de los ataques y peligros del exterior.

Todas las vías por las que discurría la procesión se consideraban principales desde la definición urbana árabe y partían de la muralla para entrelazarse en el centro urbano, es decir, la Plaza de donde se hallaba el principal hito religioso y civil. Eran calles estrechas y sinuosas que daban lugar a una parcelación irregular. De ellas derivaban otras calles secundarias, la mayoría de ellas sin salida, que daban acceso a las viviendas.

Dimensión: no disponemos de un plano donde se defina la dimensión real de estas vías árabes antes de la reformas realizadas por Pedro IV a partir de 1356, por lo que no podemos establecer su dimensión real.²⁵

Direccionalidad: la forma procesional precisa de una definición de recorridos y por tanto de un desarrollo dinámico del acontecimiento. La direccionalidad se establecía según el orden que seguía el trazado de la

²⁴ Al no existir más de un único acontecimiento y no tener prácticamente carácter espectacular no incluimos el análisis en base a los parámetros de densidad, ubicación de espacios escénicos y confluencia de recorridos.

²⁵ El plano utilizado como base del análisis de esta primera etapa histórica de la festividad (Fig.12 y 13) es una recreación del recinto amurallado árabe de Valencia tal y como era en 1238 basada en el plano de Pascual Esclapés. Cfr. ESCLAPÉS, P. (1805, ed.1979). *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid. Sus progresos, ampliación y fábricas insignes con otras particularidades*. València: París-Valencia.

Carrera que se describe muy claramente en el bando municipal de 1355:

“... la cual processó ixca o partesca de la esgleya de la Seo de la ciutat, ço és per la porta qui és ves la plaça de les Gallines, e passen per la Freneria així com va per lo cantó d’En Merles, e per lo carrer d’En Berenguer de Ripoll, e per la plaça d’En Vinatea, e ix hom per la Protá de la Moreria, passant per la Bosseria e per la Draperia que va ves la Pelleria, passen per lo carrer Major de la Pelleria apellat Almodín Vell, e per la porta de la Buatella e per la esgleya de mossényer Sent Martí, e per lo carrer appellat la Corregeria, e per la plaça de la Figuera, passen per lo carrer de les Avellanes, e anant per Sent Thomàs ves la Corregeria Nova, e passen denant les cases del dit senior Bisbe e se’n torna a la Seo damunt dita.”²⁶

Partiendo de la *Seo* de la ciudad, y pasando por la plaza de Las Gallinas, actual plaza de la Virgen, la procesión tomaba la trayectoria del antiguo decumano de la ciudad, que seguía el eje este-oeste definido por la calle *d’En Berenguer de Ripoll*, actual calle Caballeros, hasta encontrarse con la puerta de la Morería. Salía por dicha puerta y cruzaba el suburbio de la *Boatella*.²⁷ A partir de este punto, el trazado del recorrido discurría a lo largo de la *Bossería*, parejo al linde extramuros de la muralla árabe cuyo trazado correspondía al definido entre los años 1021 y 1061 bajo el reinado de *Adb al Aziz*.²⁸ Al encontrarse con la puerta Nueva, el recorrido

²⁶ *Archivo Municipal de la ciudad, Manual de Consells*, MCCCLV, núm.12 A, Fol, 92 vto. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., pp. 38-39.

²⁷ El suburbio de la *Boatella* experimentó, al igual que otros contiguos a la ciudad (*De ls Roters* y la *Xarea*), un crecimiento vertiginoso tras la conquista de la ciudad a manos de Jaime I, acaecida en 1238. Por este motivo, tuvo que abrirse la “Puerta Nueva” entre las antiguas puertas de la Morería y de la *Boatella*, a la altura de la actual Calle de Ercilla. Tal fue la importancia de este suburbio que en 1266 el Rey dispuso que todos los jueves tuviera lugar el mercado semanal en la gran plaza definida por la Calle Nueva, situada entre la Puerta de la *Boatella* y la puerta Nueva. En este emplazamiento también se celebraba la feria de la ciudad durante la primera quincena de Agosto. El hecho de que la procesión del *Corpus* se celebrara el jueves siguiente a la octava de Pentecostés hacía que la celebración coincidiera con día de Mercado en el suburbio de Boatella. SANCHÍS, M. (1972, ed. 2007). *La Ciudad de Valencia: Síntesis de Historia y de Geografía Urbana*. Segunda edición. València: Ajuntament de València, Consell Valencià de Cultura, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecaria, p. 56.

²⁸ Para una descripción más detallada del Trazado de la Muralla Árabe de la ciudad de València. Ibid., pp. 23-28.

de la procesión, pasaba de nuevo al área intramuros de la ciudad, siguiendo un trazado paralelo a la muralla y girando por la *Trapería* de Lana, actual calle de las Mantas, hacia la calle Mayor de *Pellería*. En el cruce con la Puerta de la *Boatella*, en la actual calle de San Vicente, tomaba la dirección del antiguo *Cardo* romano, eje norte-sur de la ciudad, hasta girar en la plaza de la Higuera, situada a la altura de la entrada de la actual calle del Mar, cerca de la plaza de la Reina. Seguidamente el recorrido volvía a cambiar de dirección por la calle de las Avellanas hacia la *Correjería* Nueva bordeando la Casa del Obispo, actual Calle del *Palau*, para entrar a la Seo por la puerta del *Palau* (Fig.11).

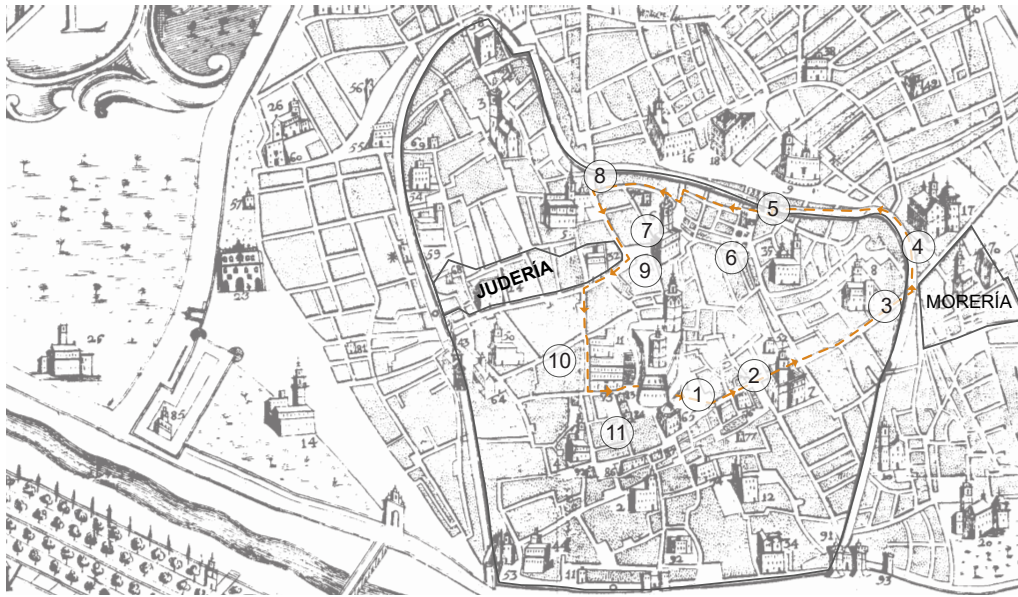


Fig. 11. Direccionalidad del trazado de la *Carrera* de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Red de calles y plazas: Forma, dimensión y direccionalidad.

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 1_ Plaza de la Gallinas. | 7_ Calle Mayor de <i>Pellería</i> . |
| 2_ Calle <i>D'En Berenguer de Ripoll</i> . | 8_ Puerta de <i>Boatella</i> . |
| 3_ Puerta de la Morería. | 9_ Plaza de la Higuera. |
| 4_ Calle de la <i>Bossería</i> . | 10_ Calle de las Avellanas. |
| 5_ Puerta Nueva. | 11_ Calle <i>Correjería</i> Nueva. |
| 6_ Calle <i>Trapería</i> de la Lana. | |

Red de hitos.

Tras la conquista cristiana, la fisonomía de la ciudad se vio modificada no solo por la transformación paulatina que experimentó la edificación doméstica para ser adaptada al nuevo estilo de vida cristiano. La bendición de las antiguas mezquitas con el fin de constituirse como parroquias y la construcción de nuevos templos, conventos y edificios públicos destinados a albergar las nuevas instituciones tanto sociales como benéficas, definió un nuevo perfil de hitos públicos adaptados a las necesidades sociales.²⁹

Los estamentos de los poderes religioso, civil y comercial hacían alarde de su autoridad a través de construcciones vinculadas a grandes plazas, alrededor de las cuales se ordenaba la vida de la ciudad. Estas construcciones constituían lo que denominamos “centros”.

El recorrido de la procesión del *Corpus* discurría por cada uno de los tres centros de poder asociados a los siguientes hitos arquitectónicos más relevantes.

La imagen de los hitos todavía se correspondía con su definición árabe con ligeras modificaciones provocadas por ciertos “añadidos” incorporados con el fin de cristianizar su morfología arquitectónica. El siglo XIV trajo consigo el derribo de muchos de estos elementos definitorios y la amplia transformación del resto, tal y como veremos en los análisis sucesivos. Es por ello que no se ha podido aportar documentación planimétrica fiel al estado de los hitos en 1355.

Red de hitos religiosos: el elemento más distintivo de la red era la Catedral que estaba situada en el emplazamiento céntrico de la antigua mezquita mayor, concebida como un elemento aislado del tejido urbano. La primera piedra del edificio cristiano se puso en 1262 teniendo como modelo las catedrales catalanas y otras edificaciones novedosas para el momento, como las iglesias de las órdenes mendicantes construidas en el arco mediterráneo.³⁰ Muy próximo a ella, el Palacio Arzobispal,

²⁹ Sobre la fundación de las parroquias y conventos de la ciudad puede consultarse ESCLAPÉS (1805, ed. 1979). Op. Cit., pp. 41-65 y pp. 65-99.

³⁰ SERRA, A. (2009). “Arquitectura y urbanismo (siglos XIII-XV)” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de

constituido como tal a partir de 1238.³¹

La influencia del carácter religioso en la procesión del Corpus se potenciaba por discurrir cercana a conventos y parroquias significativas. De las doce parroquias bendecidas después de la restauración de la Diócesis de la ciudad en 1238, seis eran las presentes a lo largo del recorrido: La Seo, San Bartolomé, Santos Juanes, San Martín, Santa Catalina y Santo Tomás.

El recorrido, una vez traspasaba la puerta de la Morería, el primer hito con el que se encontraba de frente era el Convento de la Puridad. Superar la ciudad fortificada suponía el encuentro, de nuevo, con hitos religiosos esta vez de tipología conventual. En el área extramuros de la ciudad, la gran dimensión de la plaza del Mercado, carente de obstáculos que impidieran la apertura de visuales, permitía una visión indirecta a dos edificaciones conventuales que reforzaban la caracterización religiosa del recorrido: el de Santa María Magdalena y de la Merced. Desde el período de reconquista los conventos se habían convertido en el tipo de edificación religiosa de nueva planta más usual de la ciudad. Además de albergar a las órdenes encargadas de difundir la fe a través de la educación y las buenas obras, los conventos dotaban de amplias zonas verdes a una urbe extremadamente densificada.

Red de hitos civiles: el elemento más distintivo de esta red era la Casa de la Ciudad, construida entre 1341 y 1371.³²

Es importante destacar que el recorrido de la procesión estaba definido por un tipo de arquitectura civil de gran importancia en este período: las murallas. Varios tramos de la carrera de la procesión pasan contiguos

València. Volumen 2, pp. 289-290.

³¹ "... Por la donación de una por parte del Rey Jaume I y la agrupación de construcciones que tuvieron otro destino y que luego, con el paso de los siglos fueron uniéndose..." MESEGUER, L., SALVAT, J. y LABASTIDA, E. (2011). "El palacio arzobispal de valencia: hipótesis de una historia constructiva" en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago, 26-29 octubre 2011*, S. HUERTA, et al. (ed.). Madrid: Instituto Juan de Herrera : Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX, p. 273.

³² Vid. SERRA, A. (2004). "El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los Siglos XIV y XV" en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. València: Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Universitat de València, pp. 74-76.

tanto a la muralla árabe como a las que separan los arrabales de la Morería y la Judería Vieja del resto de ciudad.

Red de hitos comerciales: definida por la plaza del Mercado³³ y la antigua Lonja³⁴, así como edificios de asociaciones mercantiles cercanos al citado hito. (Fig.12)³⁵.

Centro religioso y civil: plaza de la Seo. En uno de sus laterales se sitúa la Catedral y en el otro la Casa de la Ciudad cuya fachada principal recae sobre la Calle Caballeros

Centro económico: plaza del Mercado.

³³ "...Jaime I dispuso en 1266 que el mercado semanal de los jueves tuviese lugar en el arrabal de la Boatella, entre esa puerta (...) y la nueva calle que acababa de ser abierta en la muralla árabe..." SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 62

³⁴ "... Según José Teixidor "Antigüedades de Valencia. 1895", el Consejo de la Ciudad se reunió (...) para acordar ampliar una lonja que ya existía. Dicha ampliación fue llevada a cabo en el año 1346..." "Sobre esta Lonja no se tienen muchas más referencias, tan solo la de que en su interior se realizaban numerosos tipos de operaciones y transacciones comerciales..." RAMÍREZ, M. (2013). *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València pp. 30-31.

³⁵ En la figura 12 quedan definidos gráficamente los parámetros de tipo, visibilidad y densidad. La descripción y morfología no se desarrollarán de manera pormenorizada por considerarse parámetros complejos cuya investigación debería ser objeto de una tesis doctoral. Esta premisa se tendrá en cuenta en los análisis del resto de periodos históricos.

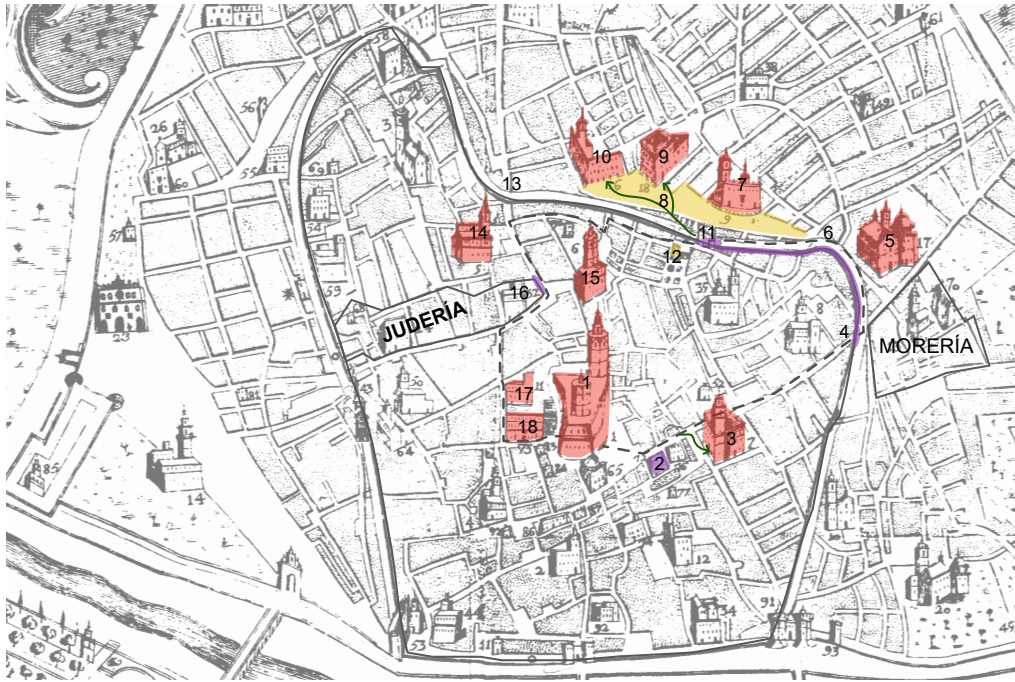


Fig. 12. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Red de hitos: tipos, visibilidad y densidad

Hitos civiles.

- 2_ Casa de la Ciudad. V.D
- 4_ Puerta de la Morería. V.D
- 6_ Muralla árabe. V.D
- 11_ Puerta Nueva. V.D
- 13_ Puerta de Boatella. V.D
- 16_ Puerta de la Judería Vieja. V.D

Hitos comerciales.

- 8_ Plaza del Mercado. V.D
- 12_ Antigua Lonja. V.D

→ Visuales indirectas a hitos.

V.D_ Visibilidad Directa del hito.

V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.

Hitos religiosos.

- 1_ Catedral Mayor. V.D
- 3_ Iglesia de San Bartolomé. V.I
- 5_ Convento de la Puridad. V.D
- 7_ Iglesia de los Santos Juanes. V.D
- 9_ Convento de Santa María Magdalena. V.I
- 10_ Convento de la Merced. V.I
- 14_ Iglesia de San Martín. V.D.
- 16_ Iglesia de Santa Catalina. V.D
- 17_ Iglesia de Santo Tomás. V.D
- 18_ Palacio Arzobispal. V.D

Del análisis de la estructura urbana podemos extraer una serie de conclusiones:

- Nos hallamos en una época ecléctica, en la que lo nuevo convivía con el pasado asumido y transformado. El recorrido de la procesión

del Corpus se apropió de esta realidad y la utilizó para definirse.

- La importancia de las murallas en la definición del trazado procesional era indiscutible.
- El recorrido procesional era continuo y sinuoso. Los únicos cambios de dirección bruscos se producían en el paso de la procesión por las puertas de la muralla árabe de la ciudad. Este trazado buscaba visuales y perspectivas a hitos de diversa tipología de manera tanto directa como indirecta.
- El trazado procesional adquiría representatividad por una red de hitos que lo caracterizaban, bien porque discurría contiguo a ellos o bien porque los propios hitos se definían como fondos de perspectiva dada la direccionalidad del recorrido.
- La estructura urbana reflejaba el multicentrismo característico de cualquier ciudad medieval. Los centros de la ciudad podían estar superpuestos, pero lo normal era la generación de una estructura multicéntrica donde el centro civil, el comercial y el religioso estuvieran diferenciados claramente. En el caso de la ciudad de València la estructura de la red es bifocal, en la que cada centro de poder se correspondía con una plaza: los centros civil y religioso se aglutinaban en la plaza de la Seo y el comercial se ubicaba en la plaza del Mercado.

Fase 3: Análisis de límites.

Al no disponer de crónicas, programas de festejos o cualquier documento que detallara la estructura de la fiesta y su desarrollo en el área de la ciudad en la que se celebraba, únicamente podemos extraer conclusiones del bando municipal emitido en 1355. En él se especifica lo siguiente:

“Ara ojats queus fa hom saber de part dels honrats Justicies Jurats è Prohombres de la Ciutat de Valencia, à tuyt en general: Que com per lo molt Reverent Pare en Christ è Senyor, lo Senyor Huch per la divinal miseraciò Bisbe de Valencia, è per los dits honrats Justicies, Juarts è Prohomens novellament es stat statuit è ordenat, que cascun any daquí avant en lo día de la festa del Corpus Christi à honor è reverencia de Jesu Christ è del Seo preciòs Cors una General è Solemni Processó

per la Clutat de València sia feta, en la qual sien è vajent tots los clergues è Religiosos, è encara totes les gents de la dita Ciutat, ab les Creus de lurs Parroquies.”³⁶

De todo ello podemos extraer una idea fundamental: al hallarse la procesión en un estado embrionario, no existían ni danzas ni misterios que precisaran de espacios escénicos específicos. La procesión se identificaba con el paso de una comitiva y tenía un fuerte carácter religioso. El clero constituía el estamento social más representativo de dicha comitiva ceremonial y el resto de representantes de los diferentes estamentos de la ciudad debían acompañar a los religiosos y a las cruces parroquiales con cirios de media libra.

Por otra parte, en el bando municipal de 1355 se dan recomendaciones acerca del adorno del las calles por las que discurría la procesión y sus alzados:

“...Et aquestes coses vos fan saber los dits honrats Justicies, è Jurats, è Prohomens, per tal que cascuns de vos, Senyors è Dones; à honor è reverencia de Nostre Senyor Deu Jesu Christ vos esforçats à empaliar è enramar les enfronts de vostres alverchs, è à nedejar les vostres carreres.”³⁷

Las recomendaciones estéticas transformaban el ámbito urbano por el que discurría el recorrido de la procesión en lugar de representación. A través de dicho pregón municipal, los jurados instaban a la participación ciudadana ordenando a los vecinos barrer y cubrir de hierbas perfumadas las calles así como a adornar las paredes y puertas de las casas situadas en dichas calles con “ramajes”, “tapices y colgaduras”.³⁸

Por todo lo dicho, no se analiza la relación del límite entre lugar de representación y espacio escénico. Si estudiaremos las características del límite entre ciudad y lugar de representación.

³⁶ Archivo Municipal de la ciudad, Manual de Consells, MCCCLV, núm.12 A, Fol, 92 vto. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., p. 38.

³⁷ Ibid., p. 39.

³⁸ Ibid., p. 26.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación:

Si tenemos en cuenta que la mayor parte de la vida en las ciudades medievales se desarrolla en el ámbito público, podemos afirmar que la frontera entre realidad y teatralidad es difusa cuando la ciudad se transforma en lugar de representación.

Una vez estudiadas las características urbanas de la València del siglo XIV y el recorrido por el que discurre la Procesión podemos establecer tres tipologías distintas de límites entre lugar de representación y ciudad (Fig.13).

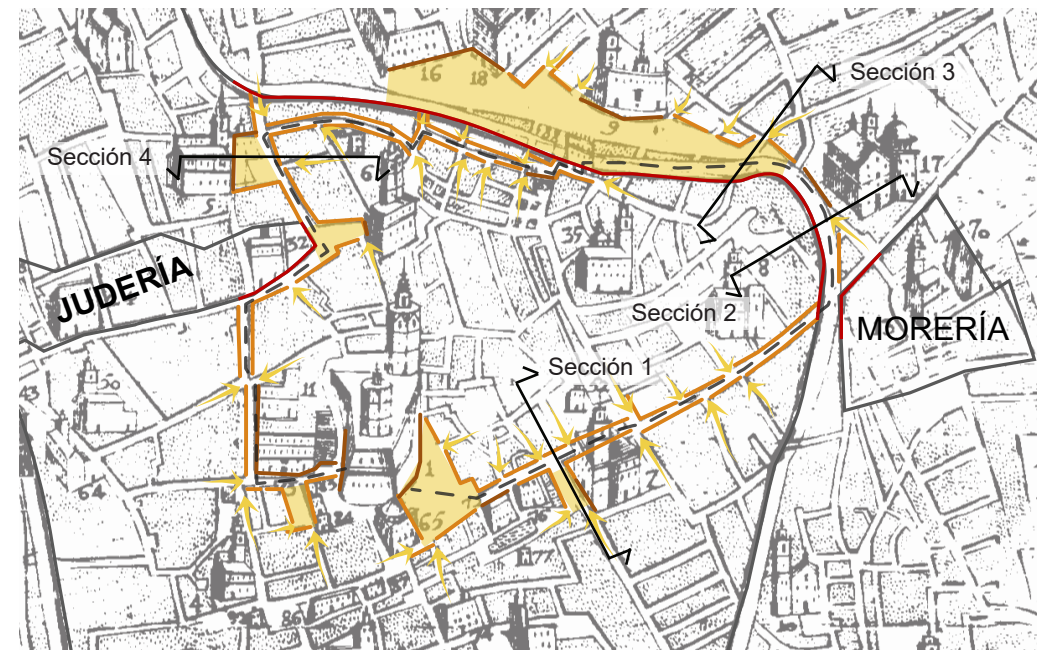


Fig. 13. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Tipos de límites ciudad/lugar de representación

- Red de calles y plazas.
- Alzado urbano, vivienda.
- Alzado urbano, hito.
- Muralla árabe, arrabal de la Morería y Judería Vieja.

En primer lugar encontramos un gradiente de transición entre ciudad y lugar de representación definido por la estructura urbana de calles y plazas que presenta las siguientes características.

Delimitación:

Física: no existían elementos físicos que separasen el recorrido de la procesión de las calles y plazas que daban acceso a este.

Sensorial: definida por la presencia de adornos, elemento diferenciador de unas calles respecto a otras.

Permeabilidad: al estar definido por una red de calles y plazas conectada y continua, la permeabilidad del límite era total.

Transparencia: en las plazas la visibilidad era total y múltiple al tratarse de espacios abiertos y multidireccionales. La transparencia de las calles estaba definida por el gradiente visual que aumentaba conforme se aproximaba a la intersección entre recorrido y calles que daban acceso al mismo. Dependía también de la anchura y posición de las calles de acceso.

Accesibilidad y uso: el límite era accesible y albergaba aquellos usos que la red de vías y plazas precisaban para el desarrollo de la vida urbana.

Direccionalidad: Las plazas constituían espacios privilegiados que permitían visuales al recorrido en distintas direcciones. Las calles dirigían las visuales de manera más puntual. La participación y observación del espectáculo aumentaba con la proximidad al lugar de representación.

En segundo lugar, el propio alzado de las calles por las que discurría la procesión conectaba la esfera pública de la privada. Se definía un límite con las siguientes características.

Delimitación:

Física y sensorial: definida por las fachadas de los edificios tanto públicos como privados que marcaba una separación tanto física como sensorial entre dentro y fuera.

Permeabilidad: dependía de la disposición y características de los vanos.

Transparencia: dependía de las características de los materiales de construcción de las fachadas. Tanto para edificios públicos como privados se establecía una diferencia material entre muro (opaco) y

vano (transparente o semitransparente). La disposición y materialidad de muros y vanos era diferente en edificaciones públicas y privadas.

Accesibilidad y uso: el límite se tornaba accesible y albergaba usos gracias a la existencia de puertas y ventanas desde cuyos umbrales y espacios se podía observar la procesión.

Direccionalidad: el alzado urbano se hallaba alineado con el recorrido. La participación sólo era posible si el público se colocaba en las puertas de las edificaciones y la observación dependía de la cantidad y dimensión de vanos.

Y por último, el límite que definen la muralla árabe y las de los arrabales de la Morería y Judería vieja establecía una separación rotunda entre el lugar de representación y distintas realidades urbanas, culturales e incluso religiosas que presentaba las siguientes características.

Delimitación:

Física y sensorial: definida por las murallas árabe, de la Morería y de la Judería vieja. Las murallas marcaban una separación tanto física como sensorial entre intramuros y extramuros y entre cristianos y árabes o judíos.

Permeabilidad: el límite solo podía ser atravesado por las puertas practicadas en las murallas. La procesión atravesaba la puerta de la Morería y la puerta Nueva.

Transparencia: las murallas no permitían ver a través de su materialidad. La única manera de poder observar la procesión sería utilizando el espacio de dos metros existente en el remate de la muralla pero no tenemos datos que aseguren que este pudiera ser utilizado para tal fin.

Accesibilidad y uso: el límite se tornaba accesible y albergaba usos privados destinados a la defensa de la ciudad.

Direccionalidad: existían tramos del recorrido que discurrían paralelos al trazado de la muralla. Sin embargo, la observación y participación en el espectáculo a través de ella, por los datos recabados, era nula.

No existía independencia entre unos límites y otros. Ambos márgenes del recorrido procesional podían corresponderse con realidades distintas (Fig.14, 15, 16 y 17).

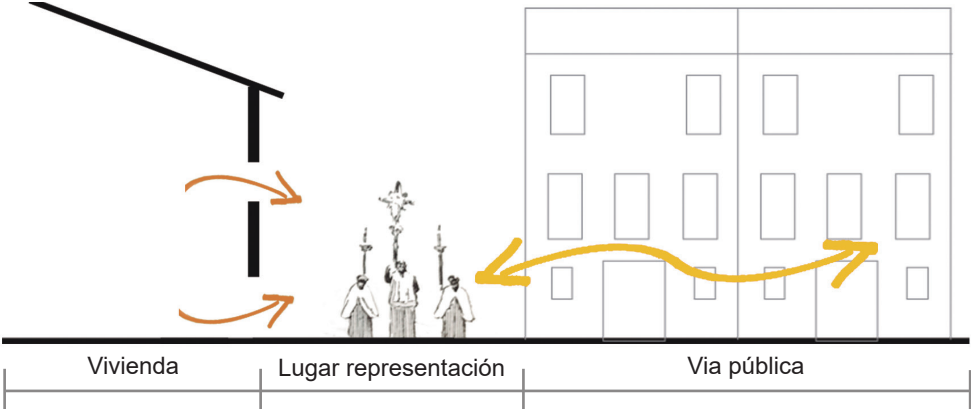


Fig. 14. Sección 1

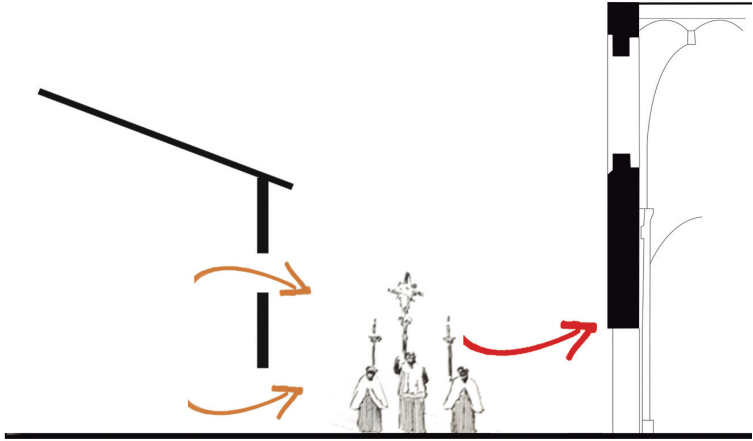


Fig. 17. Sección 4.

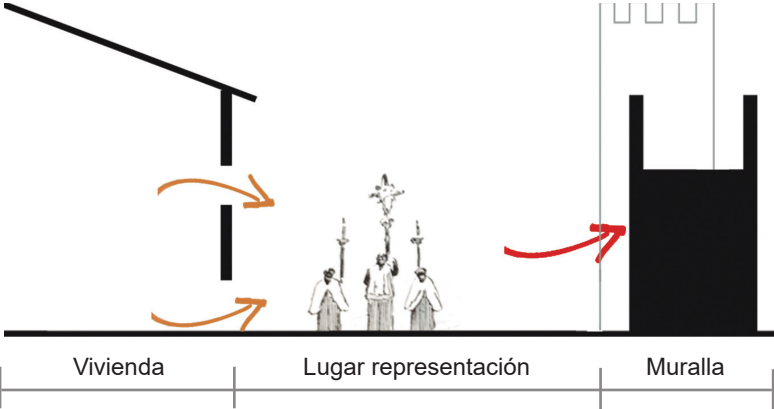


Fig. 15. Sección 2

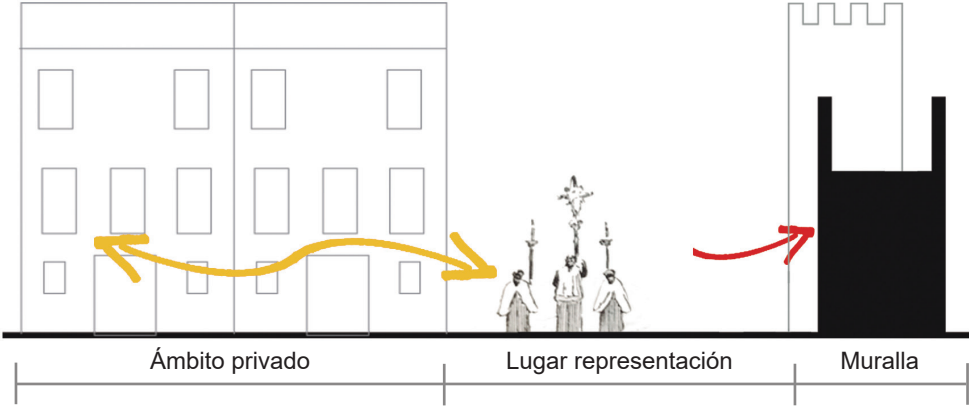


Fig. 16. Sección 3

En 1356, fueron varios los detonantes que relegaron la fiesta del *Corpus* a un segundo plano convirtiéndola de nuevo en un evento organizado anualmente por cada una de las parroquias de la ciudad. En primer lugar, la muerte de Don Hugo de Fenollet, obispo que promovió la celebración de la fiesta unida a la Procesión general, supuso la pérdida de una figura comprometida con la elevación del *Corpus* a la categoría de acontecimiento unificador, a través de su mensaje, de la ciudad y sus ciudadanos. En segundo lugar, es importante señalar que la ciudad de València participó de manera activa en la asunción de los gastos derivados de la financiación de las frecuentes guerras acaecidas durante el reinado de Pedro el Ceremonioso. El patriciado urbano¹ de la ciudad, que impuso su supremacía frente a la aristocracia, se convirtió en el principal benefactor del Rey, asumiendo el coste de sus guerras a cambio de que el monarca mantuviera el poder de esta nueva burguesía frente a la aristocracia y sus privilegios. Y en último lugar, la orden de construcción de un nuevo recinto amurallado supuso una inversión económica importante. El crecimiento poblacional de València y la expansión de los barrios fueron los detonantes para la construcción de un nuevo recinto amurallado que asumiera la defensa de los barrios extramuros frente al ataque enemigo y las avenidas del río. Su construcción se comenzó a plantear en 1337.² En 1339, la amenaza de Marruecos y del reino de Granada fueron los detonantes para la emisión de la orden real de fortificar la ciudad. Las autoridades municipales cumplieron el mandato de inmediato pero el primer proyecto no llegó a materializarse. Finalmente, en 1351 comienzan las obras de construcción de la muralla cristiana. Sus muros de tapial de arena y cal, sus torres de ladrillo, yeso y piedra así como los portales pétreos, se levantaron

2.1.3.2_ 1372. LA INESTABILIDAD FRUTO DE LA CRISTIANIZACIÓN DE LA CIUDAD

¹ Estamento de poder que representaba solo el 5% de la población. Formado por mercaderes ricos, industriales, juristas, médicos, artistas y funcionarios. Muchos de ellos eran de ascendencia judía. Se trataba de una clase social culta, amante y protectora del arte e incluso abierta a ideas renacentistas aunque despreciando la estética humanizante que promulgaban los italianos pues su pensamiento todavía estaba vinculado a lo medieval. SANCHÍS (1972, ed.2007). Op. Cit., p. 47.

² SERRA, A. (2007). "Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el Siglo XIV" en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Burgos, 7-9 junio de 2007*, M. ARENILLAS (coord.). Madrid: Instituto Juan de Herrera : Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX. Volumen 2, pp. 885-886.

con prisa. Ello explica lo endeble de su primigenia construcción que quedó fuertemente dañada después de la riada de 1358. Rápidamente, las autoridades impulsaron unas obras de reparación que fueron más duraderas.³ La muralla árabe, tras la aparición de la nueva muralla, lejos de derribarse se convirtió en un segundo anillo defensivo.

Todo lo nombrado con anterioridad nos permite afirmar que, a finales del siglo XIV, los fondos de arcas municipales de la ciudad de València se invertían en gastos estructurales derivados de la coyuntura social y no del deleite festivo.

La Guerra de los Pedros finalizó en 1370. Las obras de mejoras urbanas continuaron incesantemente. Desde el principio de los fueros y privilegios otorgados por la corona, los habitantes de València construían allá donde fuera necesario. La construcción de la nueva muralla cristiana contribuyó al aumento de población y la activación del tráfico de mercancías. Debido a ello, el urbanismo árabe comenzaba a presentar deficiencias tanto en dimensión como en trazado. Si las calles no se adaptaban al nuevo estilo de vida, la vivienda tampoco lo hacía. En 1372, el *Consell* autorizó la venta de solares adyacentes a la muralla árabe para destinarlos a la construcción de viviendas que satisficieran los nuevos modos de vida de la sociedad cristiana.⁴ El trazado de la antigua fortificación marcaría los límites de propiedad y sus robustos muros deberían incorporarse a la estructura de las nuevas edificaciones. Aunque esta disposición no se hizo efectiva hasta unas décadas después, ello supuso el principio del fin de uno de los hitos civiles más importantes de la ciudad desde el siglo XI. La València cristiana comenzaba a definirse con la creciente autoridad que imponía el estilo gótico.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

Los actos que conformaban la festividad del *Corpus* eran similares a los celebrados en el año 1355 y se reducían, al margen de la misa, a una procesión general celebrada el día del *Corpus* por la mañana.

La convocatoria de dicha procesión fue realizada por el municipio a

instancias del obispo Don Jaime de Aragón. De la información obtenida del estudio del bando y otros documentos se deduce que la dirección del evento se encargó, a partir de ese momento y en los venideros, a los jurados de la ciudad y cuatro prohombres elegidos por éstos. En este aspecto, el bando resultaba mucho más explicativo que el de 1355, dejando claramente especificado el número de organizadores, cargos e incluso nombres. La implicación civil, por tanto, era más notable:

“En la festa del Corpore Cristi ladonchs e ara propuinent fos e sia feta una e general precesso en reuerencia de la idta festa axi com cuans solien eres fetes moltes processons ço es en cascuna parroquia la sua. E la manera e ordenacio de la dita processo fos comanada als honrats jurats de la dita Ciutat presents o esdeuenidors, e a IV prohomenes per ells elegidors...”⁵

Sabemos que en esta etapa, la estructura de la procesión era solemne pero sencilla, austera y arcaica. Esta estructura no difería mucho de la de 1355. Se reducía a un desfile en el que además del clero secular y regular, de personas notables y ciudadanos de a pie sin distinción de clase o género, se incorporaron los representantes de todos los gremios de la ciudad. El bando emitido obligaba tanto a clero como a laicos independientemente de su condición, edad o sexo a acudir a la Catedral el día del *Corpus* por la mañana, al toque de la campana mayor, portando cirios. El cortejo Eucarístico, que salía de la Seo, estaba compuesto por las cruces de parroquias y conventos. A pesar del aumento de representatividad de los estamentos sociales motivado por esta imposición, los elementos escenográfico/festivos seguían siendo escasos.

“...Los dits honrats Justicia, Jurats e Prohomes amonesten e pregunen a totes e sengles persones axi clergues com lechs, homese dones de qualsevol edad condicio o estament sien quel dia desus dit per lo mati quant sonara lo seny major de la dita Seu sien ajustats a la dita Seu ab

³ Ibid., pp. 887-888.

⁴ Ibid. p. 886.

⁵ Archivo Municipal de la ciudad, *Manual de Consells*, 1372. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., p. 42.

lurs ciris per seguir la dita processo oredenadament e honesta...”⁶
Cualquier persona que no acudiera a los actos del *Corpus* era amonestada económicamente. La mitad del dinero recaudado con dichas multas se destinó a las obras de la nueva muralla y la otra mitad a las arcas comunes de la ciudad:

“...Los dits honrats Justicia, Jurats e Prohomes veden e manen sots pena de XX sous per cascum contrafaent pagadors ço es, la meytat, a la obra de murs e laltra meytat, al comu de la Ciutat que alcuna persona de qualseuol conicio o estament sia no vaia ne sia osada anar en lo dit dia en alcuna altra processo, esgleya o monestir, sino tant solamant a la processo general tro a tat, que aquella sia tornada en la dita Seu. E que cascuns axi de officis e caps de mesters com altres qualseuol vajan ciris segons quels sera designat per los ordenadors de la dita processo. E aço, sots la pena damunt dita, Certifican a tots en general quel dit Senyor Bisbe dona a cascuna persona portant lum a la dita processo XXXX dies de perdo.”⁷

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

Esta fase de análisis es importante, pues en 1372 el recorrido de la procesión del *Corpus* sigue un trazado muy distinto al que comenzó a esbozarse a partir de 1384 y acabó por definirse en 1416, con claras reminiscencias al primer recorrido definido en 1355.

Las mejoras que se impulsaron comenzaron afectando a la muralla árabe y ampliaron su ámbito posteriormente abarcando calles, plazas y edificaciones públicas dando lugar a significativas transformaciones de la ciudad. Una de las primeras áreas afectadas por estos planes fue el principal hito cívico: la Casa de la Ciudad, reformada entre 1371 y 1377. En 1378 se procedió a la mejora de las calles más próximas al edificio del gobierno local, como la calle Caballeros.⁸

Forma y dimensión: las calles y plazas por las que discurría la

procesión todavía no habían sido sometidas a nuevas urbanizaciones y conservaban su trazado definido en época musulmana, con su estrechez y sinuosidad característica.

Direccionalidad: es significativo tanto el cambio de trazado como de direccionalidad de la procesión. Si en 1355 la comitiva salía de la puerta de los Apóstoles de la Seo valenciana para entrar por la puerta del *Palau* una vez finalizado el recorrido, en 1372 movimiento se realizaba en sentido inverso.

Tanto la direccionalidad como el trazado de la *Carrera* se describe en el bando municipal emitido en 1372:

“... La cual processo, partin de la Seu per lo portal qui es vers la Cort del Official, passara denent lalberch del dit Senyor Bisbe, e per lo carrer de Sent Thomas e per lo carre den Jacme Escriu e apres per lo carrer de la Freneria e de la Cabateria prima e per lo carrer den Ripoll e per la plaça de Sent Nicholau e per la porta de la Caldereria e per lo carrer de la Bosseria e per lo Mercat tro al carrer de la porta Noua e per la ita porta Noua e per lo carrer de la Draperia qui va a la Pelleria e per la dita Pelleria tro a la muntada dels Ferrers e tro a la porta de la Buatella e por lo carrer major de Sent Marti e per la Corregeria e per la Draperia del li e per la plaça de les Gallines e de les Cols tro a la dita Seu entran per lo portal dels Apostols.”⁹

Partiendo de la puerta románica de la Seo, la puerta del *Palau*, la procesión pasaba por delante del Palacio Arzobispal para tomar la trayectoria definida por la calle de Santo Tomás, tramo final de la calle de las Avellanas y girar por Jaime Escrivá, actual calle Caballeros. Continuaba por la *Freneria* y Zapatería Delgada, actual calle de la *Corretgeria*, hasta la Calle de *En Ripoll*, actual Calle *Cadirers*. Proseguía el recorrido por la plaza de San Nicolás, hasta la puerta de Calderería, actual plaza del *Tossal*. En ese momento traspasaba la muralla árabe y continuaba, siguiendo un trazado similar al de 1355, por la calle Bolsería hasta la plaza del Mercado. En ese punto, por la puerta Nueva entraba de nuevo a la zona cercada por la muralla árabe. Continuaba

⁶ Ibid., p. 43.

⁷ Ibid.

⁸ Vid SERRA (2004). Op. Cit., p. 80.

⁹ Archivo Municipal de la ciudad, *Manual de Consells*, 1372. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., p. 42.

la comitiva por la Trapería de Lana, actual calle de las Mantas, hacia la calle Mayor de *Pellería*. Por la calle Cerrajeros llegaba hasta la puerta de la Boatella, tomaba dirección a la Iglesia de San Martín y una vez alcanzada la Parroquia, la procesión tomaba la dirección de la Trapería de Lino, antigua calle Campaneros. Finalmente, la comitiva llegaba a la plaza de las de la Seo y entraba a la Catedral por la puerta de los Apóstoles (Fig.18).



Fig. 18. Direccionalidad del trazado de la *Carrera* de la procesión del Corpus Christi de València en 1372. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Red de calles y plazas_ Forma, dimensión y direccionalidad.

- | | |
|----------------------------------|--------------------------------------|
| 1_ Calle Santo Tomás. | 9_ Puerta Nueva. |
| 2_ Calle Jaime Escrivá. | 10_ Calle Trapería de la lana. |
| 3_ Ferrería y Zapatería Delgada. | 11_ Calle Mayor de <i>Pellería</i> . |
| 4_ Calle de <i>En Ripoll</i> . | 12_ Puerta de <i>Boatella</i> . |
| 5_ Plaza San Nicolás. | 13_ San Martín. |
| 6_ Puerta Calderería. | 14_ Calle Trapería de Lino. |
| 7_ Calle de la <i>Bossería</i> . | 15_ Plaza de las Gallinas. |
| 8_ Plaza del Mercado. | |

Podemos observar, a partir de estas descripciones, la eliminación del paso por el linde tanto de la Judería vieja como de la morería y cómo

el recorrido se centra en el barrio comercial de la ciudad¹⁰. Resaltaba, dentro de esta supremacía otorgada a la zona comercial, el hecho de que se nombrara en el bando explícitamente la plaza del Mercado como elemento urbano influyente (en 1355 no aparece). Las calles por las que pasaba la procesión dentro del área comercial recibían el nombre de los oficios que se agrupaban en ellas.

Red de hitos.

Que la procesión tuviera un nuevo recorrido no implicaba una reducción significativa en el número de edificaciones distintivas. Estamos asistiendo a los últimos coletazos de la convivencia de la estética musulmana y la cristiana en la red de construcciones arquitectónicas que caracterizaba al período de reconquista. El cristianismo unificador había cruzado las puertas de la ciudad no solo para constituirse como motor de cambio político y social sino también espacial y estético.

Red de hitos religiosos: el número de parroquias por las que discurría el recorrido seguía siendo el mismo porque la Iglesia de San Bartolomé se sustituía por la de San Nicolás. En su paso por los conventos, el recorrido de la Procesión no sufrió modificación.

En la estética de las edificaciones religiosas comenzaba a vislumbrarse las características del nuevo estilo de la València cristiana. La Catedral estaba afianzada desde décadas atrás como el templo gótico mayor de la ciudad. Su “cabecera con girola, el cuerpo de tres naves, el transepto abierto con portadas monumentales y decoración figurativa, el material pétreo y las bóvedas de crucería ofrecían una imagen de solidez, decoro y cambio cultural notable que escenificaba ritualmente la liturgia cristiana”.¹¹ Las parroquias de Santa Catalina y San Martín se hallaban en pleno proceso de transformación de la antigua mezquita, sobre la que se erigían.¹²

¹⁰ Ver en Fig. 19 el área correspondiente a la zona comercial sombreada en color amarillo.

¹¹ SERRA (2009). Op. Cit., p. 289

¹² Vid. MORENO, J. (2015). *La iglesia de Santa Catalina de Valencia: historia, construcción y estructura*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València, pp.54-55 y 58-59.

Red de hitos civiles: en pleno proceso de reforma por sus deficiencias constructivas, la Casa de la Ciudad quedaba fuera del recorrido procesional¹³.

Se miraba cada vez con más desdén la presencia de judíos y árabes dentro del recinto amurallado de la ciudad. Debido a esto, el número de hitos civiles representantes de otras religiones en el recorrido de la procesión disminuyó. La puerta de la Morería dejó de formar parte de la nueva red, que cruzaba la muralla árabe por la puerta de la Calderería, apartando la presencia del arrabal de la Morería del recorrido procesional. La procesión regresaba al área intramuros de la ciudad por la puerta Nueva y pasaba por la puerta de Boatella de manera tangencial. La presencia de la puerta Nueva de la Judería como elemento definitorio del recorrido era anecdótica, una visual indirecta que se abría a través de la plaza de la Higuera, donde el hito importante pasaba a ser la Iglesia de Santa Catalina, aunque no se nombrara en el bando.

Red de hitos comerciales: en cuanto al centro comercial es importante señalar, como ya hemos apuntado antes, la fuerte presencia del barrio comercial definido por las calles de los oficios que en él se instalaban y que aparecen detalladamente nombradas en el bando. Más de la mitad del área delimitada por el recorrido se inscribe dentro del barrio comercial, que hemos considerado como un hito más, tal y como se puede apreciar en el sombreado color amarillo de la Fig. 19.

Centro religioso y civil: plaza de la Seo, aunque con menor presencia de los elementos civiles.

Centro comercial: plaza del Mercado.

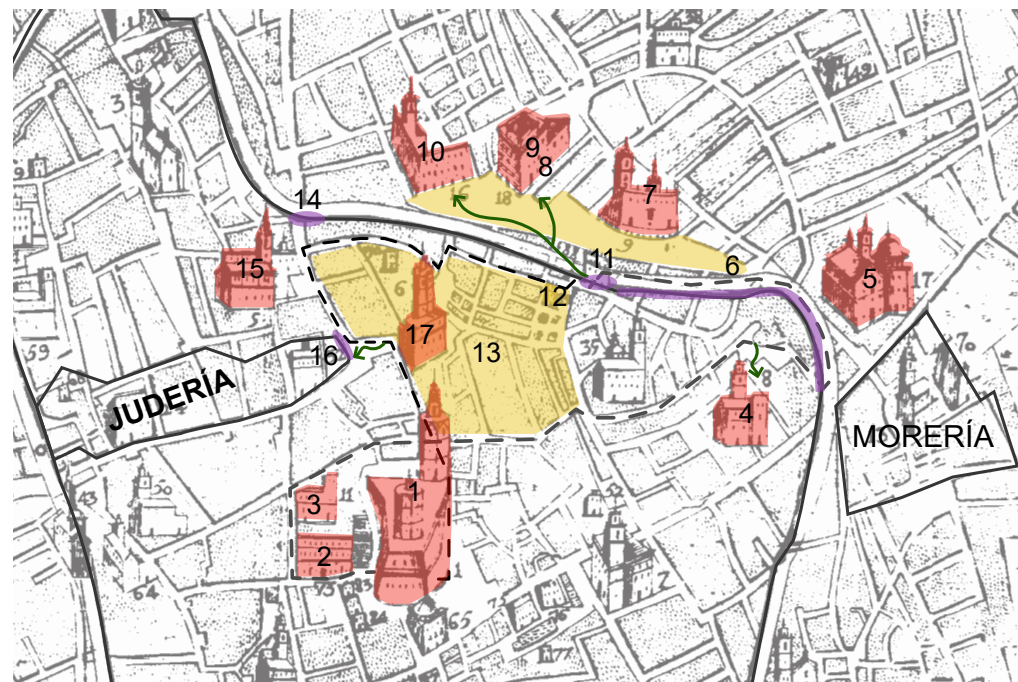


Fig. 19. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de Valencia en 1372. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Red de hitos_ tipos, visibilidad y densidad

- | | |
|---|---|
| <p>Hitos civiles.</p> <ul style="list-style-type: none"> 6_ Muralla árabe. V.D. 11_ Puerta Nueva. V.D. 14_ Puerta de Boatella. V.I. 16_ Puerta de la Judería Vieja. V.I. <p>Hitos comerciales.</p> <ul style="list-style-type: none"> 8_ Plaza del Mercado. V.D. 12_ Antigua Lonja. V.D. 13_ Barrio comercial. V.D. <p>→ Visuales indirectas a hitos.</p> <p>V.D_ Visibilidad Directa del hito. V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.</p> | <p>Hitos religiosos.</p> <ul style="list-style-type: none"> 1_ Catedral Mayor. V.D 2_ Palacio Arzobispal. V.D. 3_ Iglesia de Santo Tomás. V.D. 4_ Iglesia de San Nicolás V.D. 5_ Convento de la Puridad. V.D 7_ Iglesia de los Santos Juanes. V.D 8_ Convento de Santa María Magdalena V.I. 10_ Convento de la Merced. V.I. 15_ Iglesia de San Martín. V.D 17_ . V.D |
|---|---|

¹³ SERRA (2004), Op. Cit., pp. 80-83.

Del análisis de la estructura urbana podemos extraer una serie de conclusiones:

- Es muy probable que el nuevo trazado de la procesión, de mayor longitud, se hiciera con vistas a evitar ser modificado por las reformas inmediatas previstas en parte del trazado urbano de la ciudad.
- A pesar de las modificaciones estructurales, la red de centro sigue reflejándose pero con menos intensidad. La entrada de la procesión por la Puerta de los Apóstoles eliminaba un recorrido que cruzaba la plaza de la Seo dotándola de prioridad frente a las demás plazas incluidas en la carrera.
- La supremacía del área comercial dentro del recorrido es claro indicador del desarrollo de la emergente estructura gremial y de la fuerte influencia que el patriciado valenciano, protegido por el monarca y claramente vinculado al comercio, tenía en la definición de cualquier acontecimiento de interés en la ciudad.

Fase 3: Análisis de límites.

Del análisis del bando municipal emitido en 1372 se deduce que el festejo tenía unas características similares a las de 1355.

La diversidad social hallaba mucha más representación en fase que en la primera. Sin embargo, el acontecimiento espectacular todavía no había hecho acto de aparición. La procesión seguía siendo un desfile de religiosos y laicos, acompañando a las cruces de cada una de las parroquias de la ciudad, con cirios de media libra.

De nuevo, en el bando municipal de 1372 vuelven a darse recomendaciones acerca del adorno de las calles por las que discurría la procesión y los alzados de sus edificaciones.

“... Los dits honrats Justicia, Jurats e Prohomes ab la present publica Crida intiman les dites coses manen a tots los habitans e frontalers del carrers damunt declarats que al dia dessus dit per lo mati en reuerencia de Deu e honor de la dita processo haien nedejats ornats e aparellts

los dits carrers cascu en sa partida, de bells draps, e rams verts, e flors e altres aparellaments.”¹⁴

Por todo lo anteriormente explicado, resulta evidente que nos centremos exclusivamente en el en el estudio del límite entre ciudad y lugar de representación.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.

Las tipologías de límites en 1372 son similares a las de 1355: límite definido por la estructura urbana de calles y plazas, límite definido por los alzados de los edificios situados a sendos márgenes del recorrido procesional y por último el definido por la muralla árabe.

Este último irá perdiendo relevancia paulatinamente conforme finaliza el siglo XIV pues las obras de derribo y de integración de la muralla en las nuevas viviendas cristianas propician la desaparición o el cambio de significación de este hito civil en beneficio a una mayor apertura tanto espacial como visual. Esta expansión unida a las obras de ensanchamiento de calles y plazas propiciará que, ya entrado el siglo XV, la percepción del límite sea totalmente distinta a la de esta primera etapa (Fig. 20).

Características de los tipos de límites ciudad/lugar de representación.

Son similares a las definidas para el análisis de 1355. Nombramos, a continuación, las diferencias con respecto al período anterior:

Límite definido por la red de calles y plazas: El aumento de la población y, por ende, del número de participantes en la fiesta unida a la reducida dimensión de una red urbana no adaptada a las necesidades de la época mermaban la **permeabilidad** del límite. Existía un número de plazas mayor que en 1355 probablemente provocado por la necesidad de aumentar el número de espacios abiertos que albergaran a los

¹⁴ Archivo Municipal de la ciudad, Manual de Consells, 1372. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., p.43.

espectadores.

Límite definido por el alzado urbano: En esta época se definió la tipología de vivienda cristiana que suplantó a la árabe muy paulatinamente. Se destacan dos tipos de vivienda. Por una parte la plebeya, que constaba de una planta baja destinada a taller artesanal al que se accedía por una gran puerta y una planta superior donde se situaba una habitación iluminada por una ventana ancha situada encima de la puerta de planta baja. La vivienda plebeya disponía de un espacio trasero cuyas habitaciones (cocina y alcobas) se organizaban en función de un patio interior. La vivienda señorial contaba con una gran puerta de acceso y un mayor número de ventanas de ajimez con uno o dos maineles. Podemos definir de manera más clara la **transparencia**, dependiente de la configuración de la fachada de la tipología de vivienda, de la técnica constructiva empleada así como de los materiales que la configuraban. La vivienda plebeya se construía con muros de tapia valenciana y sus ventanas se hallaban descubiertas. Los muros de la vivienda señorial eran de piedra picada y sus ventanas se cubrían por rejas.¹⁵

Límite definido por las murallas: La presencia de la muralla de la Morería era inexistente y la de la Judería tenía cada vez menos importancia. Ello se debía a la cada vez mayor supremacía del poder cristiano en la ciudad, pese a la correcta convivencia entre poblaciones de distinta religión. La muralla árabe seguía teniendo la misma importancia en el recorrido que en 1355 solo que esta vez el límite se atravesaba por las puertas de la Calderería y Nueva.

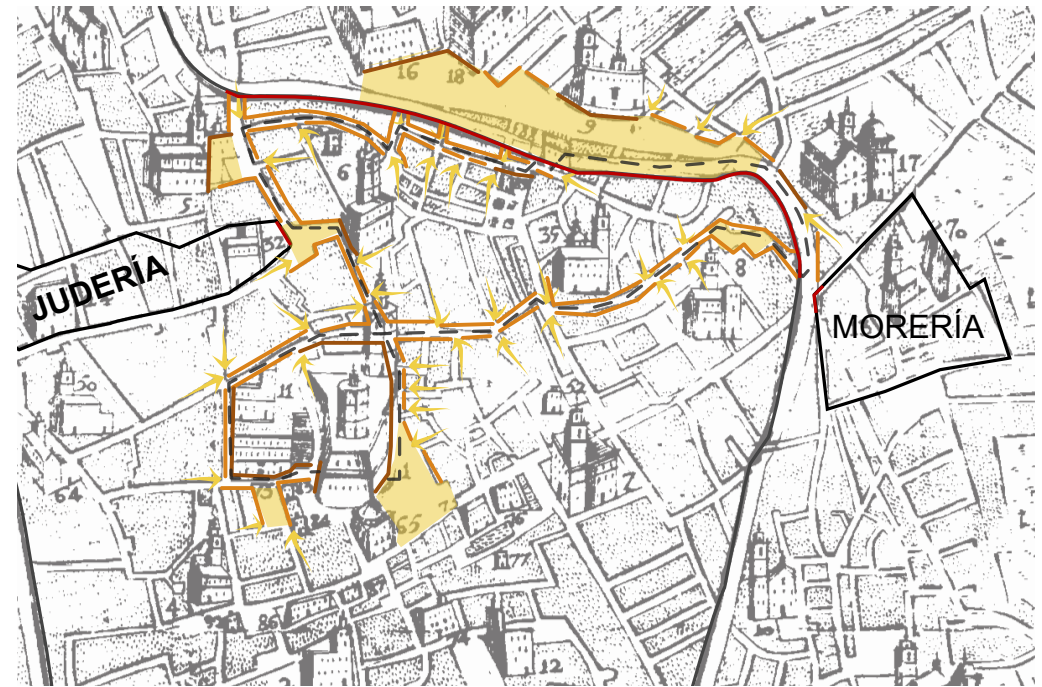


Fig. 20. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València en 1372. Plano base: Pascual Esclapés (1805).

LEYENDA :Tipos de límites ciudad/lugar de representación

- Red de calles y plazas.
- Alzado urbano, vivienda.
- Alzado urbano, hito.
- Muralla árabe, arrabal de la Morería y Judería Vieja

¹⁵ SANCHÍS (2007). Op. Cit., pp. 86-89 y MILETO, C., VEGAS, F (2015). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*. València: TC Cuadernos, pp. 33-40.

Pese a la consolidación del cristianismo en la ciudad de València, los judíos, piezas claves en desarrollo económico y cultural de la ciudad, contaban con una fuerte protección real.¹ A finales del siglo XIV, la población judía experimentó un crecimiento que la obligó a salir del recinto amurallado de la vieja Judería para ocupar sus calles adyacentes de la ciudad cristiana, a pesar de las varias disposiciones realizadas por los Jurados y Justicias de la ciudad, y del fuero emitido por Pedro de Aragón en 1370 que prohibían a los judíos convivir y habitar fuera de la muralla de la Judería.² La convivencia entre ambas religiones provocaba fuertes tensiones. Por ello, en 1390, los jurados de València decidieron dotar de una mayor área al recinto antiguo de la Judería ampliando sus murallas.³ En 1391 la población cristiana, afectada por la expropiación para ampliar el dominio del barrio, dominada por un sentimiento fuerte de religiosidad unido al hambre y las dificultades económicas, saqueó la Judería Nueva matando a un centenar de judíos y forzando a otros muchos a su conversión.⁴

En 1392 se reconstruyó la Judería con una limitación más reducida que ya no tuvo muchas posibilidades de crecer⁵. La nueva ubicación alejaba al barrio del paso de la procesión del *Corpus Christi*, desechando de este modo la relación entre ambas culturas a través de la fiesta mayor de la ciudad, contrariamente a como sucedía antaño.

Adicionalmente a estas revueltas sociales, provocadas por el sentimiento de primacía de una religión frente a otra, asistimos a un período en el que se sucedieron reinados de corta duración, imponiendo políticas de diferentes ideologías. Tras finalizar el reinado expansionista de Pedro IV (1387), su sucesor Juan I, durante sus ocho años de reinado (1387-1395) reinó a favor de los intereses de la aristocracia frente a la

¹ DANVILA, F. (1891). "Clausura y delimitación de la Judería de Valencia en 1390 a 1391" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, número 02, Volumen 18, 1891, pp. 143.

² *Ibid.*, pp.148-149.

³ Para saber el perímetro que ocupaba el barrio de la Judería en 1391 Vid. *Ibid.*, p. 142.

⁴ Para más información sobre las causas del asalto; Vid. NARBONA, R. (2012b). "El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería" en *la España Medieval*, numero 35, 2012, pp. 177-210.

⁵ SANCHÍS (1972, ed.2007). *Op. Cit.*, pp. 115-117.

2.1.3.3_ 1372/1416. CONSOLIDACIÓN DEL RECORRIDO PROCESIONAL Y APARICIÓN DE LAS PRIMERAS ESCENOGRAFÍAS

burguesía⁶. Su sucesor, Martín I, durante sus 15 años de Reinado (1395-1410) se mostró como un rey humanista centrado más en resolver sus problemas dinásticos que en política exterior o en tomar partido por un bando nobiliario u otro. Al morir éste sin descendencia, en 1412 hubo de celebrarse el Compromiso de Caspe, gracias al cual Fernando de Antequera se convirtió en Rey de Aragón. Pese a esta inestabilidad gubernamental y tras superar varias epidemias de peste, la ciudad alcanzó un inusitado desarrollo debido a tres factores fundamentales.

En primer lugar, la ciudad sustituye a Barcelona como centro de la Corona de Aragón. Gentes de todas partes de España inmigraban a València en busca de mejores condiciones de vida. Este hecho, unido a un aumento de la natalidad, propició un ascenso demográfico considerable⁷.

En segundo lugar, la estabilidad económica de la València del siglo XV, va a asentarse sobre tres bases fundamentales. Las operaciones mercantiles que se favorecen gracias a las constitución en 1407 de un banco municipal propio: *la Taula de Canvis*. Las operaciones mercantiles de la ciudad estaban dominadas por los intercambios comerciales tanto con Castilla como con Aragón pero también con países exteriores como Italia, Marruecos, Túnez o Siria.⁸

La industria artesana acabó por definirse bajo el predominio de sus ramas textil y cerámica. Los distintos oficios que existían en la ciudad se organizaron constituyéndose como "... *corporaciones laborales con autoridad propia, jerarquizados y vinculados al municipio...*"⁹. Surgieron, de este modo, los gremios que jugaron un papel importante en el desarrollo de la Procesión del *Corpus*.

La agricultura de la ciudad, basada fundamentalmente en el cultivo de regadío, era un motor económico importante por la fertilidad del campo valenciano. La clase social inferior se ocupaba de mantener este sector en auge, pese a las vicisitudes derivadas de la pobreza a las que día a día se tenía que enfrentar el proletariado cristiano.¹⁰

⁶ Ibid., p. 101.

⁷ Ibid., p. 106.

⁸ Ibid.

⁹ Ibid., p. 110.

¹⁰ Ibid., p. 114.

En último lugar, tras el compromiso de Caspe en 1412, San Vicente Ferrer llegó a València. Hasta su marcha en 1413, su actitud pacificadora logró hacer frente a las peleas entre linajes de nobles, propició la fusión entre judíos y cristianos al impulsar la convivencia entre ambas etnias y estableció las bases para instaurar una universidad general valenciana.¹¹ El esplendor cultural que caracterizó a la época posterior a 1416 asoma a las puertas de la ciudad.

Durante este período cambiante, la procesión del *Corpus* terminó de definirse a nivel espacial, que no programático. Sin embargo, empieza a intuirse una voluntad organizativa y económica, especialmente por parte del municipio y las asociaciones gremiales, que busca convertir esta festividad en un espectáculo más comprometido con los sentimientos religiosos y cívicos de una ciudad que comienza a erigirse como un foco de atracción cultural y económica de importancia para la Corona de Aragón.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

El programa de festejos es idéntico al de análisis anteriores. La estructura de fiesta la componían la misa y la solemne procesión realizada la mañana del *Corpus*. Las recomendaciones referentes a asistencia, multas y ornato van a hacerse extensibles, desde el bando de 1372, hasta el fin de la época foral. En siglos posteriores, ya no hizo falta aludir a estas cuestiones pues todas ellas ya estaban asumidas por la población valenciana como parte de la tradición.

La simbiosis colaborativa de gobierno civil y eclesiástico consiguió que el sentimiento de religiosidad, motor de las primeras procesiones, se transformara en "una alusión directa a los proyectos sociales del momento".¹²

El período de reconquista había sido superado pero todavía existía ese maremágnum social que podía provocar que la nueva estructura de ciudad cristiana pendiera de un hilo en caso de revuelta de adeptos a

¹¹ Ibid., p.103.

¹² NARBONA, (1999b). Op. Cit., p. 374.

otras religiones. Es por ello que se consideraba imprescindible educar al ciudadano en los valores religiosos y morales del sistema de social imperante. El ambiente festivo, de distensión y alegría, era el adecuado para inculcar el sentimiento de fervor cívico-religioso a grandes masas de una manera eficaz. Por este motivo, la procesión general fue transformando paulatinamente su estructura interna.

En 1380 comenzaron a incorporarse recursos escénicos en aras de aportar una mayor presencia cívica a la ceremonia religiosa. Comenzaron a desfilar, al margen de las comitivas religiosas y laicas que acompañaban a las cruces, artistas locales. Rafael Narbona habla de “músicos de cuerda engalanados como ángeles” y “cantores que recitaban tropos”. Aparecen además, unos nuevos tipos de velas, de mayor dimensión que años más tarde dieron lugar a los “Cirialots”.¹³ Desde 1385 se diseñó más pormenorizadamente el programa comenzando a aparecer pequeñas escenografías móviles de carácter escultórico.

“...De tema bíblico y hagiográfico, como el arca de Noé, la escala de Jacob o la Nave de San Nicolás, los bichos o dragones de San Jordi y Santa Margarita (Carboneres 1873:25 n.2), creados a imitación de las naves, dragones y otras invenciones típicas de las fiestas reales...”¹⁴

Los personajes de los misterios primigenios representados en el interior de la Catedral cruzaron el umbral de la puerta de los Apóstoles para conformar un bloque más de la procesión al margen de la comitiva de acompañamiento a las cruces y los músicos: El desfile de personajes bíblicos (Fig. 21). Se trata de una nueva comitiva que sigue una disposición ordenada cíclicamente según las sagradas escrituras.

“...desde la creación hasta los santos y mártires (Romeu1957. I:11), numerosos personajes bíblicos, santos y alegorías, como los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los evangelistas, mártires, confesores,

¹³ NARBONA, R., (2015) “La Procesión del Corpus” en NARBONA, R. (dir.), *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*. València, Ajuntament de València, p. 275.

¹⁴ PITARCH, C. (1999). “La festa del Corpus Christi a València: de les “roques” i els “jocs” a les danses tradicionals” en *El teatre en la festa Valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana. pp. 177.

vírgenes, ángeles y arcángeles (...) En 1400 la Procesión incorporaba (...) santos, apóstoles, profetas, vírgenes (...) Se combinaban personajes representados por grupos escultóricos y actores en movimiento, los cuales salmodiaban tropos algeóricos y figuraban escenas edificantes”.¹⁵

En 1412 aparecen nuevos elementos escenográficos: “7 caras de ángeles y el águila costeadas por el consistorio” (Fig. 22 y Fig. 23).¹⁶



Fig. 21. Figurantes del Antiguo Testamento y Apóstoles según Juan Renau. (1815, ed. 1973).



Fig. 22. Evangelistas y Ángel custodio de València según Juan Renau. (1815, ed. 1973).



Fig. 23. Águila según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

La procesión comenzaba a adquirir ese componente escénico que impulsará su transformación hasta lograr convertirla en el acontecimiento espectacular más significativo de la ciudad de València, su *festa grossa*.

¹⁵ NARBONA (2015). Op. Cit., p. 275.

¹⁶ ARENAS (1964). Op. Cit., p. 44.

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

Desde 1375 hasta bien entrada la primera década del 1400 el programa político de reformas urbanísticas se intensificó con los objetivos de mejorar la apariencia de la ciudad y de procurar la adaptación de ésta a las nuevas necesidades que imponía la llegada del nuevo siglo, en pos de la aplicación de los conceptos renacentistas de utilidad y belleza.¹⁷

Con el objetivo de asumir el aumento del tránsito tanto peatonal como a caballo, fruto del crecimiento poblacional, se hizo necesaria la creación de un nuevo sistema de calles más anchas y rectas, edificaciones alineadas a los nuevos trazados y nuevas plazas espaciosas y abiertas.¹⁸ Muchas de las vías por las que circulaba la procesión se reformaron. A continuación enumeraremos las principales reformas urbanísticas a las que se vio sometida nuestra área de trabajo:¹⁹

1378_ Ensanchamiento de la calle Caballeros y alrededores.

1383_ Derribo del portal de *Boatella* con el fin de ensanchar y enderezar la calle San Martín y unirla a la calle San Vicente. Tras el derribo de la puerta se realizaron las obras de la plaza de Cajeros y ensanchamiento de la calle San Vicente.

1387_ De esta fecha data el primer documento que mencionó la venta de espacios de la muralla árabe a particulares para la construcción de viviendas.²⁰

1388_ Apertura de la plaza de Serranos, fundamental para el desarrollo de la fiesta a partir del siglo XVIII.

1400_ Apertura del portal de la *Valldigna* en la muralla árabe que daba acceso al arrabal de la morería. La puerta de la culebra es absorbida por las nuevas edificaciones y desaparece tras las sucesivas obras de

la calle Caballeros.

1408_ Apertura de la calle del *Trenc*, atravesando la muralla árabe para unir la *Pellería* con la plaza del Mercado.

1409_ Demolición de los soportales de la *Pellería*. Apertura de una calle que unía la plaza de la Higuera con la calle del Mar atravesando la desaparecida Judería Vieja.

1412_ Enderezamiento de la calle del Mar gracias a la nueva ubicación de la Judería Vieja.

1416/1420_ Ensanchamiento y enderezamiento de la calle Caballeros, de la *Drapería del Lli*, de la calle Avellanas y de las calles *Sabateria* y San Vicente.

Forma y dimensión: Pese a que la sección de las calles había aumentado al igual que el número de plazas que dotaban a la red de una mayor espaciosidad y abertura, el trazado angosto y sinuoso del sector situado en el área delimitada por la muralla árabe no había desaparecido. El tráfico urbano, cada vez más intenso, se encontraba con obstáculos como cobertizos y soportales que los artesanos colocaban en la vía para ampliar sus tiendas.²¹ La muralla árabe había sido derribada o incorporada a construcciones particulares pero su huella sigue vigente en el trazado de la procesión hasta nuestros días.

Utilización de espacio: dinámica. La procesión recorría las calles a modo de desfile.

Densidad: no existía concentración de escenificaciones en ningún espacio dentro del lugar de representación.

Direccionalidad: en 1384 comienza a esbozarse un nuevo recorrido para la procesión:

“... La qual processo partin de la Seu, exira per lo portal dels Apostols e pasara denant laberch de les Corts e per lo carrer major de Sent Nicholau tro a la Caldereria e danant la porta de les Menorettes²² e per lo carrer de la Boseria e per lo Mercat tro a la porta Noua e per la dita

¹⁷ SERRA (1991). Op. Cit., p. 74.

¹⁸ Ibid., p. 76

¹⁹ La información acerca de las reformas urbanísticas de este período se ha extraído de SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., pp. 76-77.

²⁰ FERRANDIS, J., (2016) *Las murallas de Valencia. Historia, arquitectura y arqueología. Análisis y estado de la cuestión. Propuesta para su puesta en valor y divulgación de sus preexistencias*. València: Universitat Politècnica de València, p. 658.

²¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 121.

²² “El convento de la Puridad, por aquel entonces, se llamaba de Santa Isabel (...) o de Santa Clara (...) y el pueblo valenciano las designaba con el nombre de Menorettes –menoritas- Como también lo indican algunos bandos antiguos designando el itinerario de varias solemnidades públicas.” ARENAS (1964). Op. Cit., p. 30.

porta Noua e per lo carrer de la Draperia qui va a la muntada del Ferrers e tro al carrer de la Boatella e per lo carrer major de Sent Marti e per la Corregeria e per la plaça de la Figuera e per lo carrer de les avellanes e per lo carrer de Sent Thomas e passara denant lalberch del Senyor Bisbe tro a la dita Seu entrant per lo portal denant la Cort del Official... ”²³

La cada vez mayor coordinación entre Catedral y municipio además de institucionalizar la fiesta permitió una “progresiva delimitación del itinerario urbano de la procesión”²⁴. Será en 1416 cuando se define de manera precisa la *volta del Corpus*, tomando un nuevo recorrido al llegar a la plaza del Mercado:

“... que hasta entonces al llegar a la puerta de la plaza del Mercado entraba por la calle de la puerta Nueva (...), debía en adelante seguir por la misma plaza del Mercado y subir hacia el convento de la Merced, plaza de Cajeros, San Martín, Santa Catalina, plaza de la Higuera, subía a la calle de las Avellanas, continuaba por la calle Santo Tomás, torciendo a la esquina del palacio episcopal, entraba en la Catedral por la puerta dicha del Palau...”²⁵

La procesión salía por la puerta de los Apóstoles de la Catedral y atravesaba la plaza de la Seo para continuar por la calle Mayor de San Nicolás, actual calle Caballeros, hasta la Calderería, actual plaza del *Tossal*. Desde allí cambiaba de dirección, pasando por delante del convento de las monjas de la Puridad, tomando la calle Bolsería hasta llegar a la plaza del Mercado. Seguía por la calle del *Trenc* hasta el convento de la Merced. Seguidamente atravesando los *Porchets* llegaba a la plaza de Cajeros, intersección entre la calle San Vicente y la calle de San Martín. Por la plaza de la Higuera subía a la calle Avellanas, continuaba por la calle Santo Tomás, actualmente prolongación de la calle Avellanas, y torcía por la esquina del Palacio Arzobispal para entrar en la catedral por la puerta del *Palau*. (Fig. 24).

Ubicación de escenarios: En esta fase de análisis no existían

representaciones de carácter escénico a excepción de las figuradas en la procesión. La calle se convertía en el escenario por el que discurrían las escenografías móviles y personajes.

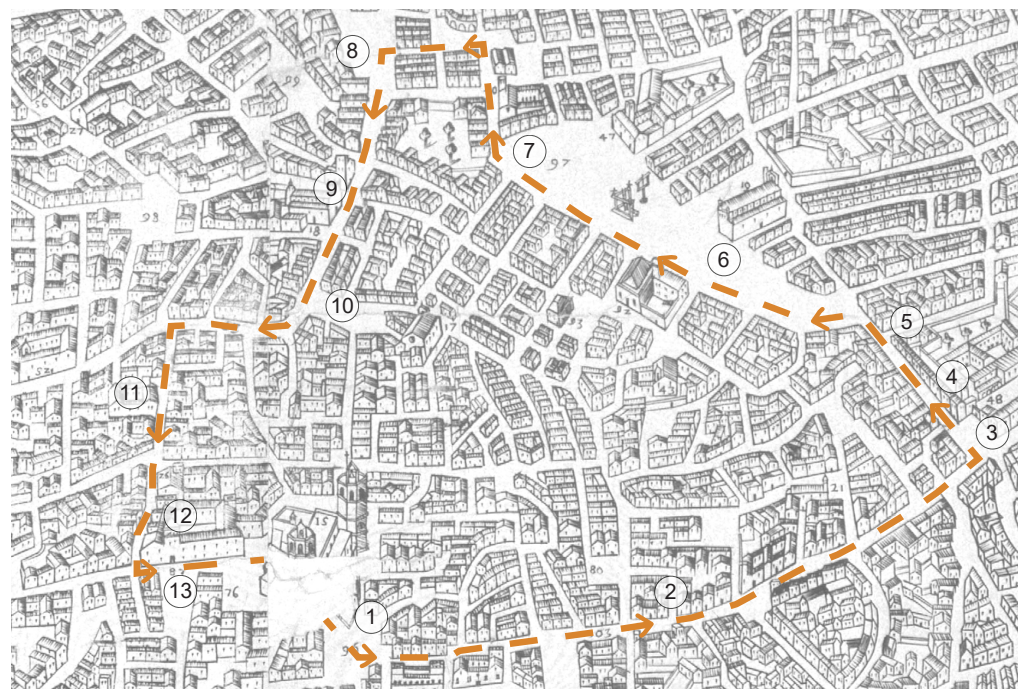


Fig. 24. Direccionalidad de la *volta del Corpus Christi* de València en 1416. Plano base: Antonio Mancelli (1608).

LEYENDA :Red de calles y plazas_ Forma, dimensión y direccionalidad.

- | | |
|----------------------------------|-----------------------------|
| 1_ Plaza de la Seo. | 8_ Plaza de Cajeros. |
| 2_ Calle Mayor de San Nicolás. | 9_ San Martín. |
| 3_ Calderería. | 10_ Plaza de la Higuera. |
| 4_ Puerta de <i>Menorettes</i> . | 11_ Calle de las Avellanas. |
| 5_ Calle de la Bossería. | 12_ Calle de Santo Tomás |
| 6_ Plaza del Mercado. | 13_ Palacio Arzobispal. |
| 7_ Convento de la Merced. | |

²³ Arch. Mpal. *Manual de Consells*, 1384. Fuente: ARENAS (1964). Op. Cit., p. 44.

²⁴ NARBONA (2015). Op. Cit., p. 275.

²⁵ ARENAS (1964). Op. Cit., p. 30.

Red de hitos.

Red de hitos religiosos: el número de hitos religiosos se conservó y la presencia de los conventos de la Merced y de Santa María Magdalena fue más notable. El recorrido pasaba por sus lindes estableciendo visuales directas a dichos hitos. Las reformas de los templos sobre las antiguas mezquitas habían propiciado a que en el aspecto de las iglesias y la catedral se apreciara el estilo gótico con todo su esplendor. En esta fase del análisis, las únicas obras importantes con vocación de modificar el aspecto de alguno de los hitos religiosos que definen el recorrido fueron las realizadas en la Catedral. Se comenzaron las obras del aula capitular (actual capilla del Santo Cáliz), del nuevo campanario (el *Micalet*) y del cimborrio.²⁶

Red de hitos civiles: después de sucesivas reformas, la Casa de la Ciudad se consolidó como el hito cívico más significativo no solo por su nuevo y mejorado aspecto arquitectónico sino por los programas y funciones civiles que la utilizaban como marco.

“... muchos otros aspectos de la vida que rodeaba al edificio continuaron acentuando su valor simbólico y su papel central en las actividades políticas y judiciales confiadas al municipio valenciano. Allí empezaban las crides o pregones y allí siguió convocándose a la hueste de la ciudad en caso de necesidad, sacando la senyera por la ventana de la Sala; en ella se custodiaban los pendones en grana y oro que servían para las fiestas y solemnidades de Valencia; en sus torres se encendían luminarias con ocasión de festividades como la de San Dionisio y la de San Jorge⁷⁰ y a sus inmediaciones acuden los ciudadanos cuando quieren conocer el parecer de las autoridades (...) Por su parte, el gobierno municipal favoreció con recursos propios la concentración de representantes del poder real y judicial (...) Al mismo tiempo, la proximidad de los notarios reforzaba la capacidad de atracción del palacio público y reportaba unos ingresos al consistorio...”²⁷

La desaparición de la muralla árabe y de la muralla del barrio de la Judería Vieja era crucial para la definición del nuevo recorrido que no establecía conexión con la presencia de hitos de otras religiones. Las puertas desaparecían y con ellas se reducía considerablemente el número de hitos civiles.

Red de hitos comerciales: de la red de hitos comerciales desapareció la antigua Lonja.

Centro religioso y cívico: De este modo, la plaza de la Seo se reforzó como centro cívico y religioso de la ciudad. A pesar de aglutinar ambos poderes, estos se hallaban claramente diferenciados a nivel espacial pues cada edificio ocupaba uno de los lados del gran espacio. Además, la fachada principal de la Casa de la Ciudad recaía sobre la calle Caballeros

Centro económico: plaza del Mercado (Fig. 25).

²⁶ SERRA (2009). Op. Cit., p. 290.

²⁷ SERRA (2004). Op. Cit., p. 85.

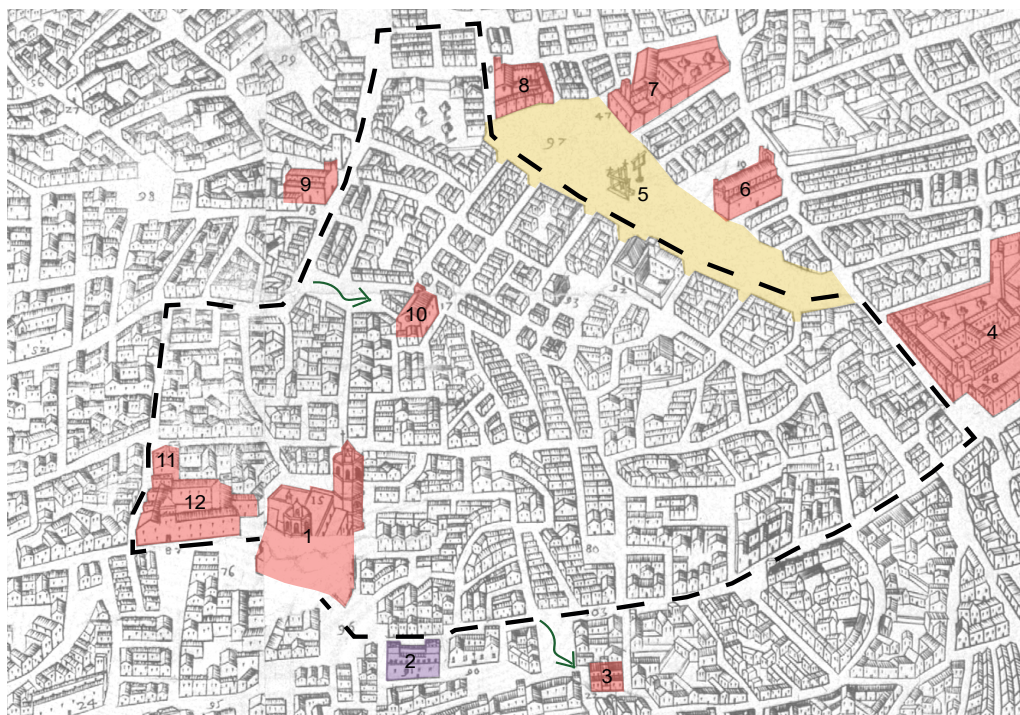


Fig. 25. Red de hitos definitorios de la procesión del Corpus Christi de València en 1416. Plano base: Antonio Mncelli (1608).

LEYENDA :Red de hitos_ tipos, visibilidad y densidad

Hitos civiles.

2_ Casa de la Ciudad. V.D.

Hitos comerciales.

5_ Plaza del Mercado. V.D

Hitos religiosos.

1_ Catedral Mayor. V.D.

3_ Iglesia de San Bartolomé. V.I.

4_ Convento de la Puridad. V.D.

6_ Iglesia de los Santos Juanes V.D.

7_ Convento de Santa María Magdalena V.D.

8_ Convento de la Merced. V.D.

9_ Iglesia de San Martín. V.D

10_ Iglesia de Santa Catalina. V.I.

11_ Iglesia de Santo Tomás. V.D

12_ Palacio Arzobispal. V.D

→ Visuales indirectas a hitos.

V.D_ Visibilidad Directa del hito.

V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.

Del análisis de la estructura urbana podemos extraer una serie de conclusiones:

- El nuevo recorrido urbano tenía un trazado con claras referencias al de 1355 y evocaba la huella de la antigua muralla árabe. Hasta nuestros días se ha mantenido la referencia a un hito civil que marcó el desarrollo de la ciudad durante varios siglos.
- La presencia directa de los conventos de la Merced y de Santa María Magdalena reforzó el carácter religioso de la traza de la carrera procesional.
- La plaza del Mercado después de la definición definitiva de la *volta del Corpus* vio potenciada su presencia al ser atravesada por completo por el recorrido. Su amplitud la convertía el marco visual más imponente, junto con el de la plaza de la Seo.
- Con las mejoras del viario y de las edificaciones, la estructura urbana multicéntrica por la que discurría la procesión mejoró en definición.

Fase 3: Análisis de límites.

Desde finales del siglo XIV y durante la primera década del siglo XV, comienzan a incorporarse recursos que dotan a la procesión de un inusitado carácter escénico, si bien es cierto que misterios y danzas todavía no habían hecho acto de aparición. Ciudadanos convertidos en personajes bíblicos, formaban parte de una comitiva que, amenizada por músicos caracterizados de ángeles, cantantes y poetas y siguiendo un hilo argumental eminentemente hagiográfico, pretendía calar en las mentes y corazones de los espectadores.

La festividad evolucionaba de manera natural, esperada y el lugar de representación, en el que se habían convertido las calles por las que pasaba la procesión desde sus orígenes, por fin adquiere razón de ser. El uso de pequeñas escenografías móviles convertía las calles de la ciudad en espacios efímeros escénicos en el momento del paso de la comitiva que contribuían a reforzar la ambientación de la representación escénica bíblica. El carácter de la fiesta traspasaba la frontera de la religiosidad para entrar de lleno en el mundo de la escena tardomedieval.

Con todo ello, resulta idóneo comenzar a hablar, además del límite entre ciudad y lugar de representación, de la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.

A estas alturas, ya se había convertido en una tradición el aderezo de las fachadas de edificios tanto públicos como particulares y de las calles que delimitaban el recorrido de la procesión. El ornato adquiriría más sofisticación con el paso de los años. De este modo determinadas calles del recorrido “fueron entoldadas y aderezadas con hierbas olorosas” y sus edificios se cubrían con “cortinas con el fin de crear un ambiente extraordinario al paso de la eucaristía”.²⁸

Abordamos el análisis del límite definido por la estructura urbana de calles y plazas y por los alzados (Fig.26). La muralla árabe dejó de tener representatividad dentro de la red de hitos de la ciudad, pues los elementos que no habían sido incorporadas a construcciones particulares desaparecieron.

El límite definido por la estructura urbana de calles y plazas presenta las siguientes características.

Delimitación:

Física: no existían elementos físicos que separasen el recorrido de la Procesión de las calles y plazas que daban acceso a este.

Sensorial: definida por la presencia de adornos, entoldados, hierbas aromáticas... Todos ellos, elementos diferenciadores de unas calles respecto a otras.

Permeabilidad: las reformas urbanísticas favorecieron la apretura de calles, plazas y aun aumento dimensional de la red viaria. Ello contribuyó a mejorar el orden de la estructura y su permeabilidad. El acceso a la procesión desde calles y plazas colindantes era más fácil.

Transparencia: en las plazas la visibilidad era total y múltiple al tratarse de espacios abiertos y multidireccionales. La transparencia de las calles

estaba definida por el gradiente visual que aumentaba conforme se aproximaba a la intersección entre recorrido y calles que daban acceso al mismo. La nueva configuración urbana mejoraba la transparencia del límite.

Accesibilidad y uso: el límite era accesible y albergaba aquellos usos que la red de vías y plazas precisaban para el desarrollo de la vida urbana.

Direccionalidad: Las plazas constituían espacios privilegiados que permitían visuales al recorrido en distintas direcciones. Las calles dirigían las visuales de manera más puntual. La participación y observación del espectáculo aumentaba con la proximidad al lugar de representación.

El límite definido por el alzado urbano presenta las siguientes características.

Delimitación:

Física y sensorial: definida por las fachadas de los edificios tanto públicos como privados.

Permeabilidad: dependía de la disposición y características de los vanos de las fachadas. La estética gótica de las edificaciones públicas comienza a hacer acto de presencia.

Transparencia: dependía de las características de los materiales de construcción de las fachadas. Tanto para edificios públicos como privados se establecía una diferencia material entre muro (opaco) y vano (transparente o semitransparente). La disposición y materialidad de muros y vanos era diferente en edificaciones públicas y privadas.

Accesibilidad y uso: el límite se tornaba accesible y albergaba usos gracias a la existencia de puertas y ventanas desde cuyos umbrales y espacios se podía observar la procesión.

Direccionalidad: el alzado urbano se hallaba alineado con el recorrido. La participación sólo era posible si el público se colocaba en las puertas de las edificaciones y la observación dependía de la cantidad y dimensión de vanos.

²⁸ NARBONA (2015). Op. Cit., p. 276.



Fig. 26. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València en 1416. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608).

LEYENDA :Tipos de límites ciudad/lugar de representación

- Red de calles y plazas.
- Alzado urbano, vivienda.
- Alzado urbano, hito.
- Muralla árabe, arrabal de la Morería y Judería Vieja

Análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

La representación se realizaba a nivel que la calle de modo que no existía jerarquía visual entre intérpretes y los observadores que se situaban en la vía urbana. Los espectadores que presenciaban la escenificación desde los balcones o ventanas, no guardaban esta relación tan directa con los intérpretes. El diálogo entre actor y espectador se producía en un espacio homogéneo únicamente diferenciado por la presencia de elementos que ambientaban la representación escénica de la procesión: músicos y otros artistas, vestuario, atrezzo y escenografías (Fig. 27).

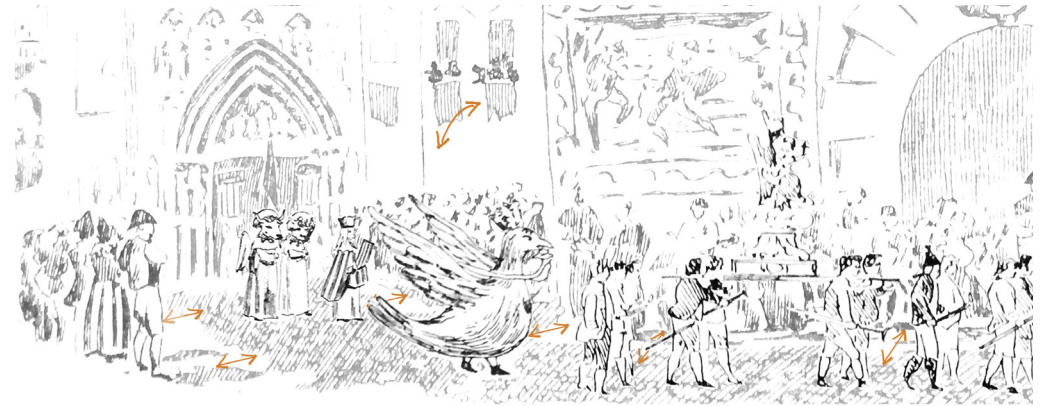


Fig. 27. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico en la procesión del *Corpus Christi*. Dibujos base: dibujos a pluma de Juan Renau. (1973).

Delimitación.

Física: en ningún documento se habla de la presencia de elementos físicos que separaran lugar de representación y espacio escénico.

Sensorial: definida por la utilización de atrezzo y escenografías móviles itinerantes para la definición del lugar de representación.

La ambientación conseguida por estos elementos servía de barrera para que el público no penetrara en la procesión.

Permeabilidad: la permeabilidad era total. No existían elementos que impidieran o dificultasen la relación y el paso entre ambos espacios.

Transparencia: Visibilidad total y múltiple desde cualquier punto del lugar de representación. La visibilidad era mayor cuando la procesión pasaba por plazas que cuando lo hacía por calles.

Accesibilidad y uso: Este límite no tenía dimensión y por lo tanto hablar de accesibilidad y uso es irrelevante. Se trata más de una percepción visual de separación de dos realidades interrelacionadas pero bien diferenciadas.

Direccionalidad: Este límite tiene la cualidad de marcar la separación entre espectador/observador e intérprete/participante. Los espectadores se ubicaban en el lugar de representación teniendo total libertad de movimiento. Los intérpretes procesionaban a lo largo del espacio escénico (centro de la calle). Ambos roles utilizaban el espacio e interaccionaban entre sí de una manera dinámica.

Los siglos XV y XVI se caracterizan por ser especialmente convulsos a nivel social. La lucha de clases marca un período de fuertes cambios que marcan el fin de la València Gótica y el comienzo de la Renacentista. El patriciado urbano de la ciudad, gracias a su alianza con la aristocracia, pudo por fin acceder a puestos de relevancia en el *Consell* Municipal. Ambos estamentos formaban la clase dirigente que contaba con privilegios reales como la exención de pago de impuestos, por su aportación económica para sufragar las guerras que Alfonso el Magnánimo y Juan II libraron durante sus reinados.¹ La evolución de esta clase social vino marcada por una pérdida de poderío empresarial directamente proporcional al aumento de sus ansias de consumo y ostentación a coste de las clases medias de la ciudad. Durante el reinado de los Reyes Católicos se intentó frenar la influencia que el patriciado y la nobleza ejercían sobre el poder económico y político de la ciudad y su enriquecimiento a costa de las arcas municipales. Por este motivo, apareció la figura del Virrey como lazo de unión entre el reino y la administración central. Pese a ello, la burguesía valenciana continuó apoyando las empresas nacionales e internacionales de los Reyes Católicos, manteniendo el estatus de València como capital financiera de la Corona.² La clase media o pequeña burguesía, formada por la población perteneciente al estamento gremial, no llegaba a adquirir una potencia económica relevante, mientras que el proletariado, dedicado a la agricultura mayoritariamente y formado por plebeyos cristianos vivía en unas condiciones de pobreza extrema provocadas por la preferencia que los nobles manifestaban por la mano de obra morisca, más barata y sumisa.³

Todo ello anunciaba el comienzo de una lucha de clases que provocará un cambio en la estructura social, política y cultural que se consolidará con el reinado de Carlos I.

El creciente descontento de la pequeña burguesía y del proletariado cristiano supuso en 1520 la constitución, bajo el beneplácito real, de la “Germanía de los Gremios en armas” con el fin de reestablecer la

2.1.3.4_ 1416/1600. LA CONSOLIDACIÓN DEL CORPUS COMO ACONTECIMIENTO ESCÉNICO-FESTIVO.

¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007) Op. Cit., pp. 129-130.

² Ibid., pp. 148-149.

³ Ibid., pp. 153-154.

“democratización del municipio” frente a un gobierno de aristócratas corruptos.⁴ La lucha entre la Germanía y los “Mascarats”⁵ culminó en 1522 con una gran revuelta en València que supuso el fin de la Germanía a manos de la aristocracia apoyada finalmente por la corona. El campo venció a la ciudad y un nuevo sistema social, cultural y político muy distinto del de la época foral gótica hizo acto de aparición.

Bajo el virreinato de Germana de Foix, desde 1523 y hasta mitad de siglo XVI, la alta burguesía y la aristocracia se castellanizaron e italianizaron todavía más debido a la tendencia renacentista. Los antiguos integrantes de la Germanía fueron castigados mediante subidas de impuestos y confiscación de bienes que pasaron a formar parte de las arcas reales.⁶ Ya bajo el reinado de Felipe II, se vio reforzada la tendencia absolutista, caracterizado por la aparición de un sistema de gobierno burocrático. Las ciudades como València fueron absorbidas por la supremacía del “Gran estado Territorial”.⁷

De este modo, es necesario resaltar el contraste entre los siglos que delimitan esta etapa de análisis. En primer lugar, un siglo XV marcado por un aumento considerable de población⁸, la supremacía de la ciudad de València como capital de la Corona de Aragón⁹, el aumento del comercio con Castilla, la expansión del tráfico portuario en detrimento del comercio exterior debido a la disminución de población judía y por ser una época de gran esplendor gremial manifestado en el aumento del número de gremios y su división por especialidades.¹⁰ Frente a un siglo XVI donde se evidencia un fuerte estancamiento tanto demográfico como económico, la supeditación de la Corona de Aragón al recién aparecido Gobierno Central, el debilitamiento del comercio exterior debido a la piratería, la pérdida de poder gremial por la falta de adaptación de

⁴ Ibid., p. 155.

⁵ Cuerpo formado por “Caballeros valencianos, mercenarios extranjeros y moros vasallos” para luchar contra la Germanía. Ibid., p.156.

⁶ Ibid., p. 167.

⁷ Ibid., p. 171.

⁸ En 1418, València cuenta con una población de 40.000 habitantes y en 1483 pasa a ser de 75.000 habitantes pese a las fuertes epidemias de peste. Ibid., p. 106.

⁹ En 1419 se funda el Archivo del Reino de València, eliminando la necesidad de desplazarse a Barcelona para consultar documentos de la corona. Ibid., p. 107.

¹⁰ Ibid., pp. 109-110.

su estructura corporativa a la nueva coyuntura capitalista y monetaria renacentista¹¹ y la equiparación del comercio valenciano al de otras ciudades no españolas pero pertenecientes a la Corona.¹²

Pese a los cambios acaecidos entre los siglos XV y XVI, existía una tendencia que permanecía inalterable. El espíritu renacentista que apostaba por la individualización frente al concepto de colectividad medieval trajo consigo la desaparición del principio de convivencia entre clases de diferentes ideologías religiosas en favor de la imposición de una religiosidad “totalitaria y agresiva”.¹³ La población judía se redujo a la mitad en 1420. Tras el saqueo a la Judería muchos de ellos emigraron o se convirtieron al cristianismo hasta que finalmente el barrio de la judería desapareció en 1492.¹⁴ En 1456 se asaltó y saqueó la morería. Este acontecimiento supuso la apertura del barrio y la salida de los mudéjares a la ciudad que convivieron con cristianos hasta que en 1525, Carlos I ordenó su conversión.¹⁵

El poder del tribunal de la Inquisición fue en aumento durante el siglo XV. Alrededor de 1420 su presencia era casi anecdótica pues no imponía castigos cruentos. Finalizando el siglo, los Reyes Católicos entregaron la jurisdicción de València a los frailes franciscanos que pronto fueron sustituidos por los inquisidores castellanos hasta que finalmente, Torquemada se convirtió en el inquisidor único de los reinos de Castilla y Aragón.¹⁶

Pese a la inestabilidad social y política, el afianzamiento del sentimiento religioso provocado por la imposición de una religiosidad más estricta favoreció al desarrollo de la procesión del *Corpus*. La fiesta era estandarte de la unión de la ciudad a través de su fe y ello, unido al afán de ostentación renacentista condujo a la aparición de nuevos

¹¹ Ibid., p.192.

¹² Multitud de comerciantes genoveses se afincaron en València en el S.XVI, gracias a las concesiones que les proporcionaba el reinado de Carlos I. Ibid., p. 158.

¹³ Ibid., p. 152.

¹⁴ Ibid., p. 118.

¹⁵ Para más información acerca del saqueo de la morería Vid. Ibid., p.118; para ampliar información sobre la orden de salida de los mudéjares de la ciudad de València Vid. Ibid., p. 173.

¹⁶ Ibid., pp. 150-52.

recursos escenográficos (escenografías, piezas teatrales, musicales y danzas). La estructura programática de la procesión termina de perfilarse y permanecerá inalterable hasta 1835, desbancando a la misa y convirtiéndose en el acto principal de la fiesta.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

La organización corre a cargo de la presidencia laica ostentada por el municipio aunque la colaboración entre el poder eclesiástico y civil era más que evidente. A partir de este momento la estructura organizativa de la festividad no va a variar.

Se definen claramente las organizaciones implicadas en la fiesta que reivindicarán su carácter representativo mediante sus estandartes, emblemas y otros símbolos.¹⁷ Las organizaciones, dirigidas por el gobierno municipal, participarán en la ejecución de escenografías, vestuarios así como en danzas, representaciones teatrales o cualquier acto incluido en el festejo. En este siglo terminan por definirse los elementos escenográficos que propician que la Procesión pase de ser un acontecimiento religioso a convertirse en un tipo de espectáculo escénico que supone la evolución del drama medieval hasta convertirlo en un verdadero acontecimiento de masas.

Las Custodia.

En mayo de 1456 se concluyó la construcción del elemento escenográfico más importante de la fiesta por su elevado contenido simbólico: la Custodia del *Corpus*. Se decía que era un “templo de oro” edificado para llevar al símbolo de la Eucaristía en procesión por las calles de la ciudad. Realizada con plata, oro y piedras preciosas tenía una planta cuadrada de cuatro palmos y una altura de catorce.¹⁸

¹⁷ Las organizaciones participantes en la fiesta eran: Oficios corporativos, parroquias, cofradías y asociaciones de piedad, otras asociaciones con fines diversos como la Real Maestranza de Caballería, ediles y oficiales del monarca y dignidades eclesiásticas locales e invitadas. Según NARBONA (1999b). Op. Cit., p. 374

¹⁸ ARENAS, M. (1978). *Institución de la festividad y Procesión del Corpus Christi y La antigua Custodia del día del Corpus de nuestra Catedral*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia,

Las rocas.

Las rocas son uno de los elementos más representativos de la fiesta del *Corpus* valenciano. Son obras de un valor escultórico encomiable. Escenografías móviles que, siguiendo una estética de carro triunfal, a lo largo de los siglos han servido y sirven para dotar a la fiesta del carácter escénico que la hace tan popular.

Para encontrar su origen nos remontaremos a los entremeses que salían en los desfiles de las entradas reales de València:

- En 1373 con motivo de la Entrada de Doña Mata de Amaranyac, esposa del futuro Rey Juan I, el Consell ordenó a los Oficios la construcción de dos galeras de “pocha talla” que irían el encuentro de la comitiva en carros con ruedas empujados por hombres.¹⁹
- En 1392, para la entrada de los Reyes Don Juan y Doña Violante, salió en Procesión un entremés consistente en *Una nau ab serenes e de una rocha sobre carros*.²⁰
- En 1402, con motivo de la entrada del Rey Don Martín, participaron en el desfile varios entremeses “Molt bells e propis e de gran admiracio, qual james no foren vist semblants...”.²¹ Para facilitar el paso de los entremeses, los jurados ordenaron el derribo y modificación de aquellos elementos urbanísticos que supusieran una barrera para su paso, como es el caso de la muralla árabe o de la ampliación de algunas calles.²²
- En 1414, desfilaban con motivo de la entrada de Fernando de Antequera varios carros triunfales.²³

Estos entremeses tenían una temática profana y para su salida en la Procesión del *Corpus* hubieron de adaptarse a los temas religiosos.

ediciones de la delegación municipal de fiestas, pp. 31-32.

¹⁹ ADELANTADO, V. (2004). “Una consuetud del siglo XV” en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*. Número 8, Julio 2001, p. 10.

²⁰ Se conoce por la carta de pago de la subvención concedida por los jurados para su construcción. CARRERES, S. (1957). *Las Rocas*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, p. 9.

²¹ *Ibid.*, p. 10.

²² ADELANTADO (2004). Op. Cit., p. 23.

²³ Los carros eran el de la “divisa del rey, el de las “siete sillas”, el de las “siete edades”, el de la “visión de Santo domingo y San Francisco, de las tres lanzas, anunciando el fin del mundo”. *Ibid.*, pp. 24-25.

El primer documento de constancia de la aparición de rocas en la Procesión data de 1417. Se trata de un acta Concejal en la que: “se manda, que ni ornamentos, ni adornos, ni las Rocas de la Fiesta del *Corpus* de Cristo se presten á Iglesia, Convento, ó persona alguna”.²⁴

Las primeras rocas no eran más que grupos escultóricos dispuestos sobre promontorios rocosos colocados sobre plataformas que eran transportadas por hombres situados bajo faldones de tela. A lo largo de los primeros 25 años del Cuatrocientos valenciano las figuras escultóricas fueron sustituidas por actores acompañados por músicos.²⁵ Las rocas se convirtieron en escenarios móviles diseñados para albergar un espacio escénico utilizado por músicos y actores y, más tarde, por bailarines.

A finales de la primera mitad del Cuatrocientos, el número de rocas era tal que los jurados de la ciudad deciden construir la “Casa del Entramesos” en la plaza del portal de Serranos. Como esta también se quedaba pequeña, se construyó entre 1446 y 1447 la Casa de Las Rocas en la calle que lleva su nombre.²⁶ En ella vivía el Capellán de las Rocas y se guardaban tanto los carros como figuras escenográficas, vestidos y toda clase de objetos utilizados para escenificar la fiesta.²⁷

La ejecución de las rocas a manos de los conventos limitaba mucho la temática de sus escenografías. Gracias a que en 1439 se autorizó al Síndico de la ciudad la entrega de la ejecución de los monumentos a los gremios, se pudo incorporar sobre las rocas elementos festivos profanos que fueron absorbidos por el programa procesional, tales como

²⁴ MONFORT, B. (1815). *Relación y explicación históricas de la solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia, dispuesta por el muy Ilustre Ayuntamiento, año 1815*. València: Oficina de Benito Monfort, p. 15.

²⁵ PITARCH (1999). Op. Cit., pp. 177-178.

²⁶ CARRERES (1957). Op. Cit., p. 14.

²⁷ “... Deliberación o Concejo, que tuvo esta ciudad a 16. de Abril 1535, para erigir ocho Rocas o Caros Triunfales: debiéndose representar en la primera, Adán y Eva; en la segunda, el Juicio; en la tercera, San Jerónimo; en la cuarta, la Cena del Señor; en la quinta, el Descendimiento de la Cruz; en la sexta, la del Santo Sepulcro; en la séptima, la del Juicio Fina; y en la octava, la Adoración de los Reyes: debiendo ir en la Procesión de aquel año los Misterios de a pie, que fueron en el año antecedente...” ORTIZ, J.M. (1780, ed.1970). *La Procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII / Su autor José Mariano Ortiz Zaragoza ; con la enmendada corrección de su texto en esta nueva edición, y ampliadas algunas de sus notas, por Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia, p. 31.

las primeras danzas de diablos.²⁸

El siglo XVI puede considerarse el siglo de oro de las rocas. La producción de este tipo de escenografías iba en aumento de modo que no todos los años salían en procesión los mismos carros, sino que eran los jurados quienes lo acordaban. Los actores mudos fueron sustituidos por grupos de actores que representaban misterios sobre ellas. El número de misterios representados iba a proporción del número de rocas que les servían de espacio escénico y, tal y como pasaba con los carros, no todos los años se representaban los mismos misterios sino que la temática iba variando en función de las órdenes dadas por parte de los jurados de la ciudad.²⁹

Del siglo XVI datan cinco de las once rocas que salen en la fiesta del *Corpus* a día de hoy:

Roca de la Diablería: Se construyó en 1512 bajo el nombre de roca de *l’Infern*. En 1542 se reformó pasando a tener su nombre actual. (Fig. 28).



Fig. 28. Roca de la Diablería, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

²⁸ PITARCH (1999). Op. Cit., p. 179.

²⁹ CARRERES (1957). Op. Cit., p. 14.

Roca San Miguel: Se construyó en honor a San Miguel en 1542 sobre la roca del *Jui Final* (Fig. 29).

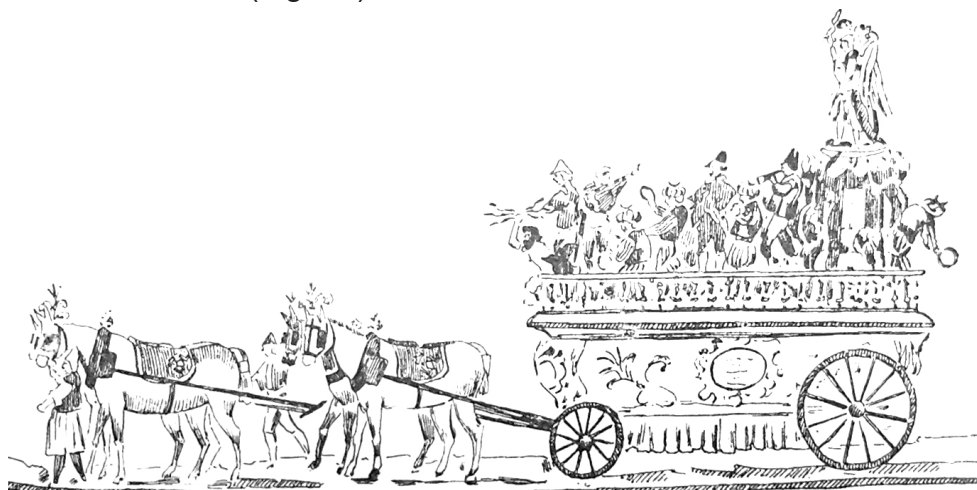


Fig. 29. Roca San Miguel, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

Roca del Paraíso Terrenal: Se construyó en 1542 (Fig. 30).

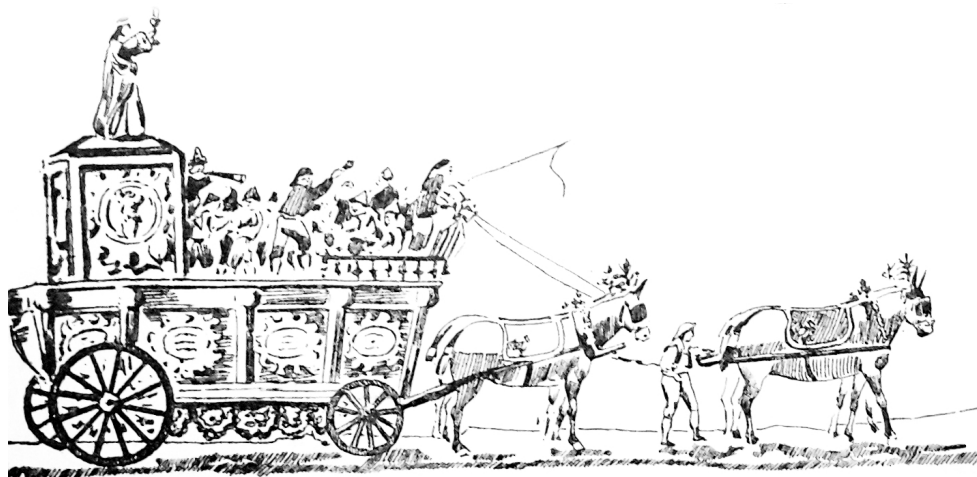


Fig. 30. Roca del Paraíso Terrenal, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

Roca San Vicente Mártir: Fue construida en 1512 bajo la advocación de San Vicente Mártir (Fig. 31).



Fig. 31. Roca San Vicente Ferrer, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

Roca María Te Deum: Construida en 1542 (Fig. 32).³⁰

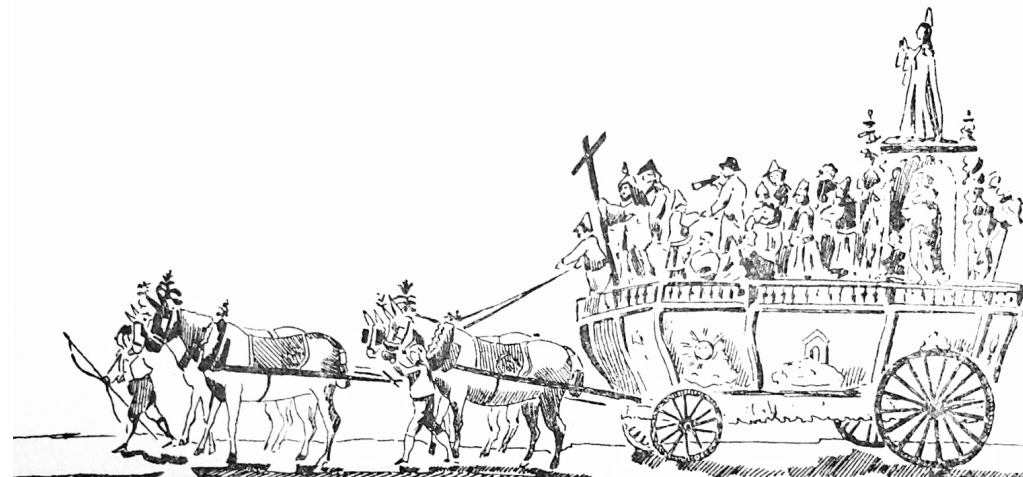


Fig. 32. Roca María Te Deum, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

³⁰ Toda la información sobre las Rocas construidas entre 1512 y 1542 ha sido extraída de las siguientes fuentes REY DE ARTEAGA, J.M. (1993b). *Relación del acto del traslado de las Rocas que se efectúa en la antevíspera del Corpus, con inclusión de datos sobre la casa de les Roques y las nueve rocas hoy existentes*. València: Ajuntament de València, Regidoria de Fires i Festes, p. 2 y la web oficial de *Amics del Corpus València*. <http://www.amicscorpusvalencia.com>.

Los misterios.

Durante el reinado de Alfonso el Magnánimo muchos jóvenes nobles valencianos marcharon a Italia para luchar por el rey. Allí entraron en contacto con la nueva corriente humanística italiana. Algunos de ellos, tras su regreso a València se convirtieron en grandes escritores. Asistimos al comienzo del Siglo de Oro valenciano. Ausias March, Jordi de San Jordi, Sor Isabel de Villena, Joan Roís de Corella o Joan Martorell con su *Tirant lo Blanch* son algunos de los nombres propios que marcaron una época de esplendor de las letras valencianas.³¹ A ello se ha de sumar la introducción del teatro en castellano de Lope de Rueda, precursor del teatro del Siglo de Oro español.³² A pesar del auge de la novela de caballerías, del teatro profano, de los poemas de amor y guerras, el tema religioso seguía siendo uno de los preferidos y las celebraciones de certámenes de poesía religiosa eran verdaderos eventos multitudinarios a lo largo de los siglos XV y XVI.³³

En medio de esta efervescencia literaria surgieron los misterios del *Corpus Christi*, apoyados por una gran aceptación popular que los encumbró por encima, incluso de los autos sacramentales. Varios fueron los motivos por los que se produjo este hech.

En primer lugar, el teatro de misterios a pesar de conservar los rasgos fundamentales del drama litúrgico, sabe absorber características de la juglaresca y de la tradición popular expresándose, además, en lengua vernácula. Por otra parte, los misterios no son piezas de composición compleja, lo que los hace comprensibles para cualquier tipo de espectador. Cumplen de este modo, con su clara vocación didáctica. Otro motivo para justificar esta aceptación es que en estas obras importa más el movimiento y el impulso emotivo que la literatura. Son piezas concebidas como espectáculos totales con música y un gesto de una expresividad desbordante a la vez que comprensible. Por último, la capacidad de acercar el mito y la ficción a lo humano, haciendo en todo

momento partícipe al espectador, hace que éste se vea reflejado en esa humanidad de los personajes ya mencionada.³⁴

Aunque desde el siglo XIV venían incorporándose a la procesión del *Corpus* elementos claramente escénicos, la aparición de los misterios, como piezas teatrales completas, es más tardía y confusa. La teoría más extendida es que los misterios del *Corpus* que conservamos hoy en día no son obras totalmente originales concebidas para ser representados en la procesión, sino que son adaptaciones de ciclos más extensos que se representaban en el interior de las iglesias.³⁵

Se sabe que numerosos fueron los misterios que se representaban con motivo de la festividad del *Corpus* pero los conservados hasta nuestros días datan todos del siglo XVI y son: *El Misteri d'Adam i Eva*, *el Misteri de Sant Cristòfor* y *el Misteri del Rei Herodes*. Algunas teorías hablan de que éstos ya existían antes de los citados años de escritura aunque no se demuestra la existencia de actores en dichas representaciones primigenias.³⁶ Con toda probabilidad, se realizaban con actor mudo acompañado de música encima de las rocas, sin una dramaturgia elaborada.³⁷

Escritos en valenciano, los misterios se clasificaban en misterios de peu y misterios representados sobre rocas.³⁸ En base a esta clasificación desarrollaremos de manera breve, cada una de las piezas anteriormente citadas:

Misteri d'Adam i Eva_ Data de 1517. Representado sobre la roca de la Santísima Trinidad a partir del siglo XVII (Fig. 33).

Misteri de Sant Cristòfor y Misteri del Rei Herodes_ El primero data de 1553 y el segundo de 1587. Pese a existir constancia de que estos dos Misterios pudieron haberse representado sobre alguna roca

³¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., pp. 137-142.

³² Ibid., p. 174.

³³ Ibid., p. 142.

³⁴ ROMEU (2001). Op. Cit., p. 6.

³⁵ Vid. SIRERA (1984a). Op. Cit., p. 261.

³⁶ "...En 1522, los Misterios representados de peu fueron: Lo Christofol ab sos pelegrins, lo Rey Erodes ab sos coltejadors, la María com fogi en Egipte, l'anima salvada ab Sant Miquel y los diables. Y en las Rocas: El Paradis ternal, Sent Vicent Martir y otros..." CARRERES, S. (1956). *Los Misterios del Corpus de Valencia*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, pp. 6-7.

³⁷ SIRERA (1984a). Op. Cit., p. 100.

³⁸ CARRERES (1956). Op. Cit., p. 6.

puntualmente, lo más usual es que se realizaran en medio de la vía pública, acordonados por la gente que acudía a verlos.³⁹



Fig. 33. *Miseri d'Adam i Eva*, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

Las danzas.

Se introducen en la procesión durante la primera mitad del siglo XV.

Danzas de Momos: El primer tipo de danza que aparece es la de momos o diablos, de clara inspiración en rituales pre-cristianos de bestias míticas y comparsa.⁴⁰ Se trata de una representación realizada por los gremios sobre la roca del Infierno.⁴¹ La escenificación de la danza propiciaba el uso de tramoyas adicionales sobre dicha roca aportando, de este modo, una mayor complejidad y riqueza escenográfica.⁴²

³⁹ Manual de Consells, num.77 A. Ibid.

⁴⁰ "Introïdes des de França durant la primera mitat del segle XV, les representacions i danses de momos constituïen un espectacle típic de les corts, que passà desseguida a les festes reials, i a València apareixen ja el 1459 en les entrades de Joan II i de la reina sa muller". PITARCH (1999). Op. Cit., p. 180.

⁴¹ Se menciona que en el año 1544, a razón de un incidente ocurrido en la procesión, se menciona dicha danza. Vid. Ibid., pp. 180-181 y CARRERES (1957). Op. Cit., p. 17.

⁴² Se habla de una "especie de silla que subía y bajaba a la boca del infierno que se abría y cerraba" haciendo referencia al *Manual de Consells i Establiments*. MD xxxvij, sig.A-111, divdres 8 de maig de 1587. PITARCH (1999). Op. Cit., p. 181.

Con la introducción de las danzas se incorporaron a la procesión, además de los nuevos personajes que representan diablos, dos grupos danzantes más. Los nanos, bailarines ocultos bajo grandes cabezas de cartón que se construyeron de 1589 y unos elementos escenográficos móviles a modo de figuras humanas de gran magnitud: los gigantes. Realizados en 1588, a imitación de los de Toledo y Madrid, ataviados, fieles a las vestimentas del siglo XVI, como turcos, moros, gitanos y españoles.⁴³

Danzas de Nanos y Gigantes: Este tipo de danza responde a una sensibilidad más barroca que medieval y, atendiendo a los deseos de los ciudadanos, comenzaron a participar en la procesión en 1589 al margen de las rocas. Una pareja de nanos (Fig. 34) y cuatro de gigantes (Fig. 35) bailaban a ritmo de tambor y dulzaina las danzas de moda del momento, más cercanas a los gustos de la ciudadanía (valeses, chaconas, zarabandas...) delante o en medio de la procesión.⁴⁴



Fig. 34. *Nanos de la procesión del Corpus*, según Renau. (1815, ed. 1973).



Fig. 35. *Gigantes de la Procesión del Corpus*, según Renau. (1815, ed. 1973).

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Ibid., p. 182 y ALEJOS, A. (2003). "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano" en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, F.J. CAMPOS (coord.). Madrid: Ediciones Escorialenses. Volúmen 2, pp. 684-685.

Estructura programática.

En esta fase del análisis comienza a aparecer una estructura programática más compleja que la de fases anteriores. Ello es debido a que la introducción de todo el aparato escenográfico asociado a la procesión alarga su duración a la vez que la convierte en un acto con más autonomía, popularidad y, por tanto, con más presencia que la función religiosa.

Víspera del *Corpus* por la tarde.

Existen documentos que verifican la realización de corridas de toros en las calles. Estas corridas se intentan prohibir en 1516, pero el acto gustaba tanto al pueblo que la iniciativa no tuvo éxito.⁴⁵

Día del *Corpus* por la mañana.

Misa.

Día del *Corpus* por la tarde.

A partir de 1506 la procesión, que se hacía por la mañana, pasa a celebrarse por la tarde.⁴⁶ Las rocas comenzaban a salir dos horas antes de la procesión para no entorpecer su marcha.

Además de lo mencionado anteriormente y de las escenografías y figuraciones mudas descritas en la fase de análisis correspondiente al período comprendido entre 1372 y 1416, la estructura de la procesión no incorporó más elementos de carácter escénico.

⁴⁵ El arrendamientos de los carros del 4 de Junio intentó prohibir el acto "per quant lo correr dels bous ab corda porta e procvura mala sanitat al poble" Según CEBRIÁ (1693, ed. 1958). Op. Cit., p. 64.

⁴⁶ CARRERES (1957). Op. Cit., p. 6

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

Forma y dimensión: pese a que la imposición de un orden racional y geométrico es una de las premisas básicas del urbanismo del período absolutista, la ciudad de València conservó la configuración bajomedieval de raíces musulmanas de su centro.

La calle del Mar se constituyó como calle mayor de la ciudad mientras que la calle Caballeros se convirtió en la arteria idónea para la demostración del poderío de la nobleza y la alta burguesía a través de sus edificaciones tanto públicas como privadas.⁴⁷

La estructura programática define dos tipos de utilización del espacio distintas aunque ambas se engloben en el día del *Corpus* por la tarde, en el mismo acto y con una diferencia de tiempo relativamente pequeña. Por una parte, el desfile de las Rocas con los Misterios y las danzas dos horas antes de la Procesión General y por otra, la Procesión propiamente dicha. Analizaremos ambas casuísticas.

Día del *Corpus* por la tarde_ Procesión general.

1. Desfile de las rocas con misterios y danzas.

Utilización del espacio: en este acto es tanto estática como dinámica. Las rocas salían de la puerta de los Apóstoles de la Seo y se detenían en determinados puntos para proceder a la representación de misterios. Es muy probable que los misterios representados *a peu* siguieran el mismo itinerario y se representaran en los mismos lugares que los representados sobre rocas (Fig. 36).

⁴⁷ Vid. SIMÓ, T., JORDÁ, C. (1983). *Valencia centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, pp. 24-25.

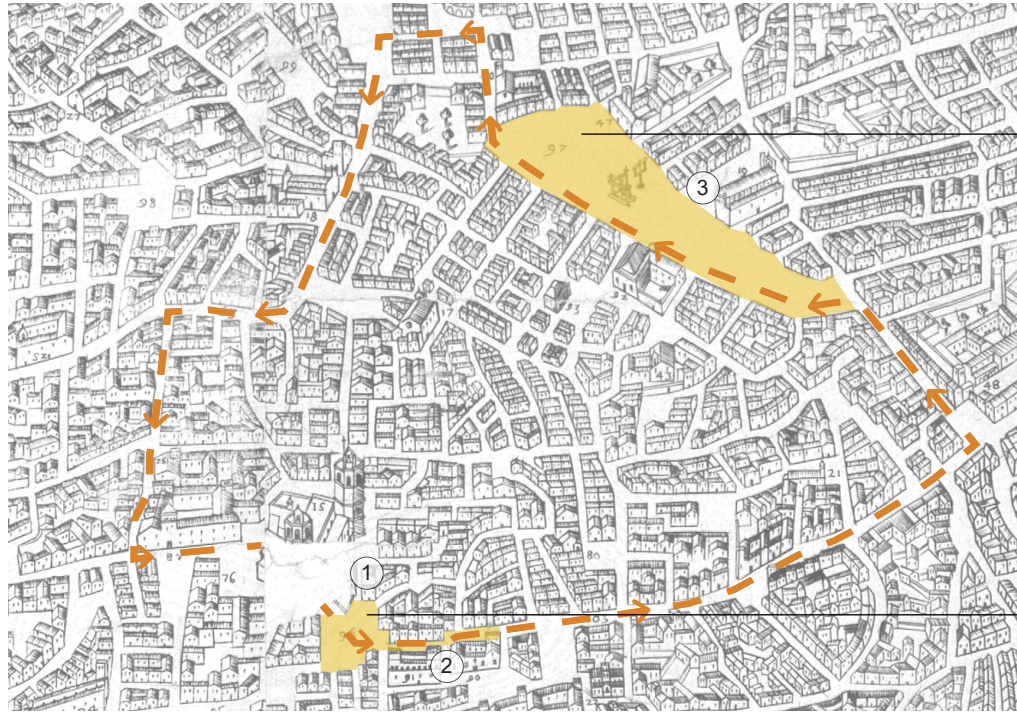


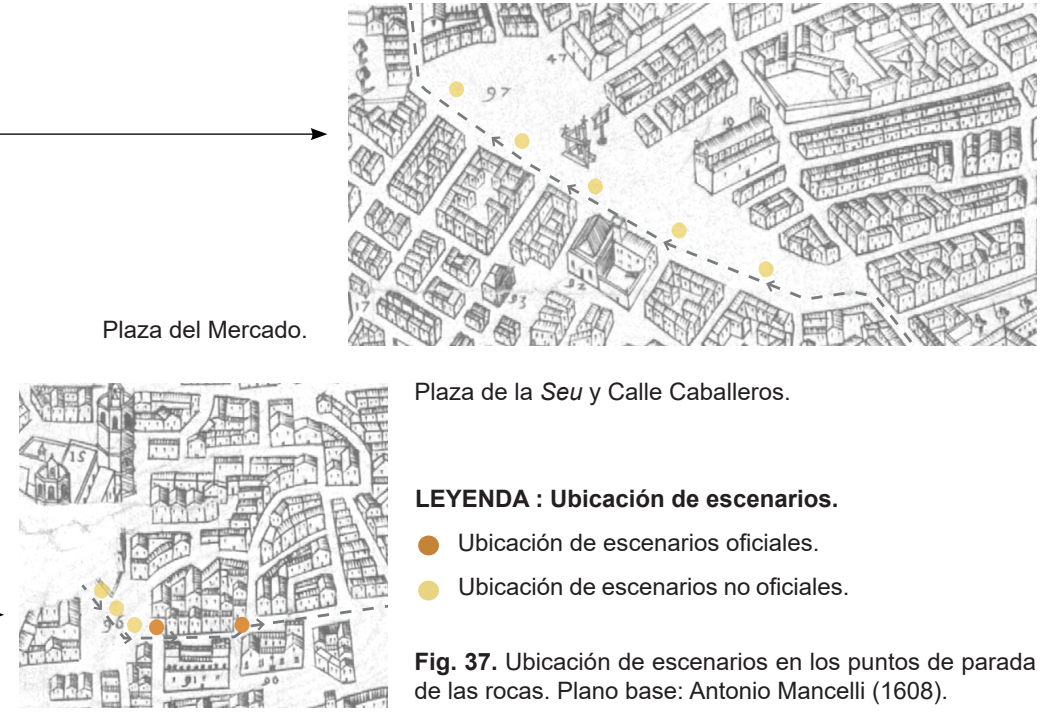
Fig. 36. Utilización del espacio en el recorrido procesional de las rocas (2 horas antes de la salida de la procesión) a finales del siglo XVI. Plano base: Antonio Mancelli (1608).

LEYENDA : Utilización del espacio, recorrido, densidad y direccionalidad.

— — — Recorrido procesional y direccionalidad de las rocas dos horas antes de la salida de la procesión. Utilización del espacio Dinámica: Las rocas con los representantes de misterios y danzas desfilan siguiendo el mismo itinerario que el procesional.

■ Lugares donde los misterios a *peu*, las danzas y las rocas se detienen para realizar las representaciones escénicas. Utilización del espacio estática.

- 1_ Plaza de la *Seu*.
- 2_ Calle Caballeros.
- 3_ Plaza del Mercado.



Plaza del Mercado.

Plaza de la *Seu* y Calle Caballeros.

LEYENDA : Ubicación de escenarios.

- Ubicación de escenarios oficiales.
- Ubicación de escenarios no oficiales.

Fig. 37. Ubicación de escenarios en los puntos de parada de las rocas. Plano base: Antonio Mancelli (1608).

Densidad: aunque el foco donde se debían haber concentrado las representaciones era la calle Caballeros, la afluencia de público obligó a que los misterios se realizaran también en la plaza de la Seo, dispersos por todo su espacio. Ceremoniales publicados en el siglo XVII apuntan que las rocas se detenían también en la plaza del Mercado, por lo que es muy probable que en este período de análisis las rocas se detuvieran en dicho lugar (Fig. 36).⁴⁸

Direccionalidad: el recorrido definido para este acto era el mismo que el de la procesión.

Ubicación de escenarios: las rocas eran los escenarios de los misterios y en esta primera etapa, los misterios *a peu* se representaban a pie de calle. Oficialmente las representaciones escénicas se debían ejecutar frente a la Casa de la Ciudad y después, frente a la Generalidad del Reino (actual edificio de Diputación).⁴⁹ Debido a la afluencia de público,

⁴⁸ Vid. CEBRIÁ (1693, ed. 1958). Op. Cit., p. 21.

⁴⁹ Ibid., p. 9.

se detenían también en otros lugares diferentes de los oficiales.

Los emplazamientos exactos en la plaza de la Seo y del Mercado no se saben con certeza. Con toda probabilidad, tanto las Rocas como los actores de los misterios *a peu* y danzas se detenían en los puntos de más afluencia de gente, sin un orden preestablecido (Fig. 37).

En los lugares oficiales donde se representaban los misterios se colocaban toldos, para comodidad los espectadores.⁵⁰

2. Procesión general.

Utilización del espacio: dinámica. La procesión recorría las calles a modo de desfile.

Densidad: no existía concentración de escenificaciones en ningún punto.

Direccionalidad: el recorrido procesional no experimenta variaciones con respecto al de 1416 (ver recorrido Fig. 36).

Ubicación de escenarios: durante la procesión no se escenificaban ni misterios ni danzas. La calle era el escenario de los figurantes y las escenografías móviles que procesionaban junto a los distintos estamentos sociales.

Red de hitos.

Las relaciones con la corte napolitana tras el reinado de Alfonso el Magnánimo y con el vaticano a través de los Papas Borja provocan que a la tradición constructiva gótica se le añadan elementos renacentistas a modo de decoración en puertas, fachadas, techos e interiores. Nos hallamos en una época de gran esplendor del arte del metal. Artesanos hábiles en diversas disciplinas (herrereros, campaneros, plateros...) ejecutaban bellos enrejados para arquitecturas tanto civiles como religiosas. Un ejemplo de ello son las rejas de la Casa de la Ciudad, hoy en la Lonja.⁵¹ La construcción puramente renacentista tardó en

⁵⁰ NARBONA (2002). Op. Cit., p. 79. Asimismo, Carreres menciona que en 1423 se procedió al "entoldado de la calle Caballeros, delante de la casa de la Ciudad, mejora que a los pocos años se hizo extensible al mercado y a la actual plaza de la Virgen." Carreres (1957). Op. Cit., p. 6

⁵¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007), Op. Cit., p. 146.

imponerse.⁵²

Red de hitos religiosos: primeras incorporaciones de elementos de estilo renacentista se producen en los hitos religiosos. Tras finalizar la construcción del Miguelete en 1418, éste se unirá al cuerpo principal de la Catedral con edificación en 1480.⁵³ En 1566 se construyó la Obra Nova de la Catedral, una galería de arcadas que ocultaba el presbiterio gótico a la vez que servía como mirador para que los clérigos pudieran asistir a los actos que se organizaban cerca de la catedral, como la Procesión del *Corpus*.⁵⁴

En el resto de Iglesias ubicadas dentro del recorrido de la procesión, si se realizó alguna intervención renacentista, ésta fue interior. Únicamente destacaremos la incorporación a la puerta de la Iglesia de San Martín de la estatua ecuestre el santo en 1494.⁵⁵ Así mismo, se considera importante señalar el traslado, a la Capilla de Santa Tecla en la calle del Mar, del Convento de Santa Tecla en 1556, provocando la aparición de un nuevo elemento distintivo en el recorrido procesional.

Red de hitos civiles: más prolífica fue la construcción de arquitectura para reforzar el poder de los hitos civiles y comerciales (Fig. 29).

Aumentando la representatividad del centro cívico y contiguo a la Casa de la Ciudad se construye el Palacio de la Generalidad del Reino entre 1482 y 1510.⁵⁶ Siguiendo la tendencia decorativa renacentista, en 1517 se incorpora una magnífica Portada de madera a la Casa de la Ciudad.⁵⁷ En 1586 se incendia la Casa de la Ciudad quedando afectado tanto el tejado como determinados muros del edificio. La reconstrucción tras el incendio se realizará al estilo renacentista y no se concluirá hasta finales

⁵² Vid. GÓMEZ-FERRER, M. (2009). "La arquitectura renacentista en Valencia" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 317-318.

⁵³ ESCLAPÉS (1805, ed.1979). Op. Cit., p. 44.

⁵⁴ GÓMEZ (2009). Op. Cit., p. 321.

⁵⁵ SANCHÍS (1972, ed. 2007), Op. Cit., p.145.

⁵⁶ Ibid., p.120.

⁵⁷ GÓMEZ (2009). Op. Cit., p. 318.

del siglo XVI.⁵⁸

Marcando la importancia de la Calle Caballeros como vía representativa del poder de la nobleza y la alta burguesía se renovaron y construyeron abundantes palacios nobiliarios de estilo gótico entre los que cabe destacar la residencia del Bayle General (actual plaza de Manises, 4), el Palacio de los Boïl de la Scala (plaza de Manises, 3), el Palacio de los Condes de Brizuela (Caballeros, 20 y 22), el Palacio de los Condes de Oliva (Caballeros, 33) y el palacio de los Alapunte (Caballeros, 26). Es destacable también la construcción del Palacio de los Condes de Berbedel (Plaza del Arzobispo, 3).⁵⁹

Red de hitos comerciales: Las transacciones comerciales de la ciudad eran cada vez más numerosas e importantes. Por ello la plaza del Mercado se convirtió en la de mayor envergadura de la ciudad. Presidido por la nueva Lonja, era escenario de festejos, corridas de toros, ejecuciones, etc.

La nueva Lonja se construyó entre 1482 y 1498 según el estilo gótico tradicional y con incorporación de elementos renacentistas.⁶⁰ Anexo a la Lonja, se construyó el edificio de Consulado de Mar entre 1506 y 1548, aunando los estilos gótico y renacentista.⁶¹

Centro religioso y civil: plaza de la Seo.

Centro económico: plaza del Mercado. (Fig. 38).



Fig. 38. Red de hitos definitorios de la festividad del Corpus Christi de Valencia en a finales del siglo XVI. Plano base: Antonio Mancelli (1608).

LEYENDA :Red de hitos_ tipos, visibilidad y densidad

- | | |
|--|--|
| <p>Hitos civiles.</p> <ul style="list-style-type: none"> 2_ Casa de la Ciudad. V.D. 3_ Generalidad del Reino. V.D. <p>Hitos civiles privados (palacios)</p> <ul style="list-style-type: none"> 4_ Residencia del Bayle General. V.I. 6_ Palacio de los Boïl de la Scala. V.D. 7_ Palacio de los Condes de Brizuela. V.D 8_ Palacio de los Condes de Oliva. V.D. 9_ Palacio de los Alapunte. V.D 22_ Palacio de los Condes de Berbedel. V.I. <p>Hitos comerciales.</p> <ul style="list-style-type: none"> 11_ Plaza del Mercado. V.D. 12_ Lonja de la Seda. V.D. 13_ Consulado de Mar. V.D. | <p>Hitos religiosos.</p> <ul style="list-style-type: none"> 1_ Catedral Mayor. V.D 5_ Iglesia de San Bartolomé. V.I. 10_ Convento de la Puridad. V.D. 14_ Iglesia de los Santos Juanes V.D. 15_ Convento de Santa María Magdalena V.D. 16_ Convento de la Merced. V.D. 17_ Iglesia de San Martín. V.D 18_ Iglesia de Santa Catalina. V.I. 19_ Convento de Santa Tecla. V.D. 20_ Iglesia de Santo Tomás. V.D 21_ Palacio Arzobispal. V.D <p>→ Visuales indirectas a hitos.</p> <p>V.D_ Visibilidad Directa del hito. V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.</p> |
|--|--|

⁵⁸ IBORRA, F. (2014). "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia" en *Ars longa: cuadernos de arte*, número 23, 2014, pp. 113-130.

⁵⁹ SIMÓ (1983). Op. Cit., pp. 51-75, 157-164.

⁶⁰ RAMÍREZ (2013). Op. Cit., p. 32.

⁶¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 159.

Del análisis de la estructura urbana del lugar de representación podemos extraer una serie de conclusiones:

- El modo de utilizar el espacio era variado. En un mismo acto, con una diferencia de dos horas el espacio pasaba a utilizarse de una manera estática acogiendo representaciones en distintos puntos sin una definición previa a utilizarse con el dinamismo que requería la procesión.
- La estructura organizativa de los dos actos que componían la procesión era informal, no en cuanto a elementos y grupos participantes, sino más bien espacialmente hablando. Que los ejecutantes de danzas y misterios tuvieran que detenerse para realizar la representación cada pocos metros, debido a la afluencia de gente dificultaba la salida de la procesión que, muchas veces, entraba de noche a la Catedral.⁶² La confluencia de recorridos se producía, por tanto, en la plaza de la Seo, nada más salir la procesión y probablemente en la plaza del Mercado, a mitad de recorrido procesional.
- Los espacios dentro del lugar de representación donde se concentra el mayor número de eventos eran: La plaza de la Seo, la calle Caballeros y la plaza del Mercado. La ubicación de toldos para proteger del rigor del Sol en dichos espacios queda totalmente justificada, al ser los de más afluencia de público y actos.⁶³
- Con la ubicación de las escenificaciones en los espacios anteriormente descritos se refuerza la estructura multicéntrica de los centros religioso, civil y comercial de la ciudad.

⁶² “La cantidad de público congregado ante la plaza de la Seu y la Calle Caballeros era tal que las Rocas tuvieron que detenerse a escenificar los Misterios cada poco tiempo. Para cuando salió la Procesión todavía estaban en la plaza”. CHINER (2006). Op. Cit., p. 44

⁶³ RIUS, J. (imp.). (1864). *La procesión del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad*. València: imprenta de José Rius, p. 20.

Fase 3: Análisis de límites.

Desde mitad del siglo XV hasta finales del siglo XVI termina de definirse, en su práctica totalidad, el carácter escénico de la procesión general del *Corpus*.

A las pequeñas escenografías móviles que nombrábamos en el análisis de principios del siglo XV hubieron de añadirse las rocas, lugar de representación de misterios y danzas. Al desfile de personajes bíblicos se añadió la presencia de los personajes de misterios *a peu* y danzas que, además de procesionar, se detenían en puntos de recorrido a interpretar sus respectivos montajes.

La escenificación en la procesión se tornó más comprometida y en 1439, el gobierno municipal procedió a la regulación de “los motivos, los ingenios del vestuario y de las escenas, de todo el atrezzo”.⁶⁴ Cualquier persona que se incorporara a la procesión por iniciativa propia sin seguir las normas de regulación impuestas por el consistorio sería castigado, tal y como se indica en el siguiente bando:

“... no siga persona alguna de qualsevol condició o stament sia segos mesclar en anar en la processó si demanat no. Y será, e açó en pena de pedre los arreus o arneses e tot ço que portarà, e star hun mes en la preso.”⁶⁵

En 1587 la representación de misterios se puso en manos de actores profesionales que recibían una retribución económica función de la importancia de la obra y su autor.⁶⁶

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.

Sin grandes modificaciones urbanísticas y arquitectónicas, el análisis de este límite es similar al realizado en el período anterior.

⁶⁴ NARBONA (1999a). Op. Cit., p. 45.

⁶⁵ *Archivo Municipal de la ciudad, Manual de Consells A-32, FIK. 52-53v i 77v-78*. Ibid.

⁶⁶ Vid. CARRERES (1957). Op. Cit., p. 26.

Análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

1. Desfile de las rocas con misterios y danzas.

Estudiaremos dos tipologías de límites dentro de este apartado: el primer tipo es el límite existente entre lugar de representación y escenificaciones sobre Rocas, el segundo entre lugar de representación y escenificaciones *a peu*.

Límite entre lugar de representación y escenificaciones sobre rocas.

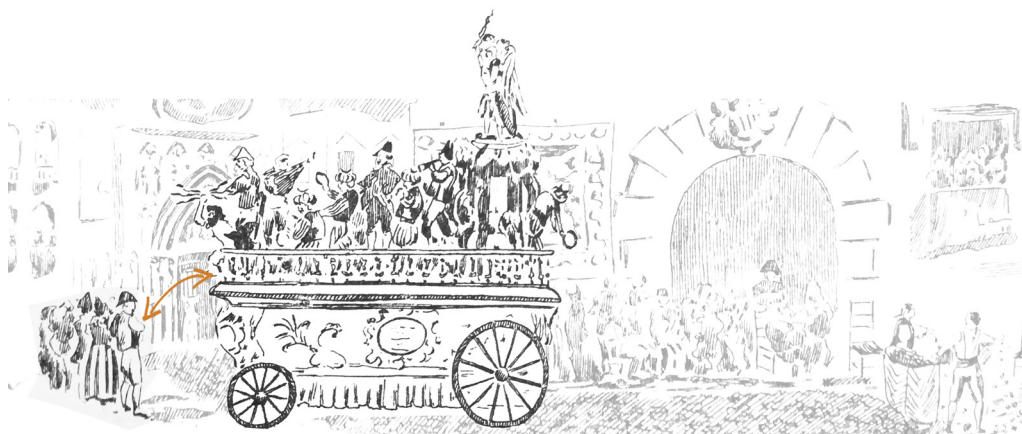


Fig. 39. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones sobre rocas. Imagen de la roca de San Miguel y fondo, según Juan Renau (1815, ed.1793).

Delimitación.

Física: claramente marcada la posición del intérprete respecto al espectador por la diferencia de alturas entre calle y escenario encima de la roca (Fig. 39).

Sensorial: definida por la escenografía, el vestuario, el atrezzo y el tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador. Todo ello diferenciaba la realidad representada de la vivida pese a la inspiración escénica costumbrista.⁶⁷

⁶⁷ El vestuario de las representaciones seguía la estética de la época en la que comienzan a representarse los misterios. Así mismo, los motivos decorativos de las rocas también hacen

Permeabilidad: el límite era permeable visualmente pero no físicamente. Ello implicaba la no participación del espectador en la escena representada.

Transparencia: la propia escenografía de la roca y su espacio reducido podían obstaculizar las visuales de los espectadores desde determinados puntos a pesar de que las paradas para la representación de misterios se hacían principalmente en las plazas.

Accesibilidad y uso: este límite no tenía una dimensión clara y, por tanto, no se hablará de su accesibilidad y uso. Estaba marcado por la diferencia de alturas entre el lugar de representación, donde se situaba el público y la roca, donde se situaban los intérpretes.

Direccionalidad: las rocas eran escenarios que dirigían la interpretación que se realizaba encima de ellas a lugares concretos cuando efectuaban sus paradas. Estas paradas podían estar marcadas de manera oficial pero también se efectuaban en lugares de mayor congregación de espectadores. En el caso que nos ocupa, es probable que se realizaran varias representaciones simultáneamente. El intérprete adquiría una actitud estática. No se desplazaba por el lugar de representación, mientras que el público tenía total libertad para moverse, de una manera dinámica. Es muy probable que varias representaciones se simultanearan en el tiempo en puntos distintos del lugar de representación y los espectadores tenían total libertad para elegir qué ver y dónde. Se producía el fenómeno de polifonía espacial del que se hablaba en el apartado donde se desarrollaban los tipos de disposición de escenarios en el lugar de representación.

referencia a paisajes inspirados en la realidad cotidiana de la ciudad. Asociar la realidad escénica a la vivida hacía que el mensaje transmitido fuera más próximo a los espectadores. CHINER (2003). Op. Cit., pp 30-34.

Límite entre lugar de representación y escenificaciones a *peu*.

Las escenificaciones a *peu* se realizaban a nivel de espectadores haciendo que la diferenciación entre estos e intérpretes fuera mínima. (Fig.40).



Fig. 40. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones a *peu*. Imagen de la Roca de San Miguel y fondo según Juan Renau (1815, ed. 1973).

Delimitación.

Física: no existían elementos que separasen la realidad escénica de la vivida. La propia disposición de los espectadores, en círculo alrededor del Misterio, marcaba la separación entre ambas realidades.

Sensorial: definida por la escenografía, el vestuario, el atrezzo y el tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador. Todo ello diferenciaba la realidad representada de la vivida pese a la inspiración escénica costumbrista.

Permeabilidad: el límite era permeable tanto visual como físicamente. Ello implicaba la participación del espectador en la escena representada, adquiriendo un papel protagonista en algunos casos (*Misteri del Rei Herodes*).⁶⁸

⁶⁸ En el *Misteri del Rei Herodes*, el público congregado asume un papel protagonista en el punto final de la pieza, la matanza *sensu stricto*. En esta fase del análisis se nombra, haciendo uso de un anacronismo, a los habitantes de la ciudad y de sus pueblos limítrofes. Todavía no se incluía al público como parte activa de la representación pues no existía la comparsa de la Degolla. En análisis de fases posteriores se hablará de esta implicación. Vid, SIRERA,

Transparencia: sin elementos que obstaculizaran visuales.

Accesibilidad y uso: el límite que separaba actores de espectadores era un espacio indefinido físicamente situado dentro del lugar de representación y marcado por la propia congregación de espectadores alrededor del misterio.

Direccionalidad: los misterios y danzas a *peu* se representaban a pie de calle en los lugares dispuestos oficialmente y también en aquellos donde había una mayor congregación de público en las plazas de la Seo y del Mercado. En ese momento la actuación se dirigía a un punto concreto aunque podía ser vista desde varios lugares de las plazas, al ser estas espacios de carácter central que ofrecían puntos de vista privilegiados a los espectadores.

De nuevo, el intérprete adquiría una actitud estática, mientras que la del espectador era, como en el caso anterior, dinámica. Esto quiere decir que, al ejecutarse las representaciones de manera simultánea, el público podía moverse por la plaza observando unas y otras en función de sus preferencias.

2. Procesión general.

Similar al análisis realizado en 1416 (Fig. 27).

J.L. (2008). "Misteris del Corpus de València" en *Estudios sobre teatro medieval*, J.L. Sirera (coord.). València: Universitat de València, p. 206

Durante los reinados de Felipe III y IV durante el siglo XVII, la pugna entre el poder monárquico y el poder municipal por el control del gobierno seguía siendo un tema de conflicto primordial.¹ El cambio de siglo supuso un duro golpe para las finanzas municipales a consecuencia de las sucesivas crisis en el cultivo del trigo (1589-1592), el desbordamiento del Turia (1589) y los desfalcos de la *Taula de Canvis* (1582-1590). La expulsión de los moriscos en 1609, pese a que tuvo más repercusión en poblaciones interiores que en la propia ciudad de València, agravó la situación de crisis.² Antes de ser expulsados, los moriscos malvendieron sus bienes muebles y cambiaron por oro y joyas toda la moneda que poseían, incluso sus monedas falsas, provocando un fuerte descalabro bursátil. Pese a la ordenanza del Felipe III de reducir los salarios municipales y la implantación de nuevos impuestos, no hubo manera de evitar la dura quiebra que sufrió la *Taula de Canvis* entrada la primera década del siglo (1614).³ Después de esta bancarrota, la burguesía se encontraba en la ruina.⁴

La nobleza mantenía su comportamiento arcaico y rudo, a pesar de las ideas de obediencia y refinamiento que intentaba inculcar la escuela virreinal y el sus ideas absolutistas. La permisividad de los Austria hacia este estamento impedía que se dieran cuenta de que la lucha entre familias, el bandidaje aristocrático o determinadas acciones de venganza podían ser actos constitutivos de delito. Mientras estuvieran enzarzados en sus luchas de bandos, los nobles no tendrían tiempo para constituirse como opositores al absolutismo real.⁵

La crisis económica, social y política de principios del XVII se vio

¹ FELIPO, A. (2009). “El gobierno y la fiscalidad del municipio foral” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 333.

² Tras el asalto de la morería y el bautismo forzoso de muchos de ellos durante la Germanía, su número se había reducido considerablemente. Vid. *Ibid.*, p. 336.

³ *Ibid.*, p. 335.

⁴ SANCHÍS (1972, ed. 2007). *Op. Cit.*, p. 201.

⁵ CATALÁ, J.A. (2009). “La nobleza y el patriciado urbano” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 315 y SALVADOR, E. (2009). “La conflictividad social” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p 329.

2.1.3.5_ 1600/1700. LA FIESTA BARROCA

acuciada en la segunda mitad de siglo por las malas cosechas, las sucesivas liquidaciones de la *Taula de Canvis*, las epidemias de peste y el envío de soldados a la causa de la revuelta catalana. Todo ello hizo que el pago de pensiones de los censales se convirtiera en el principal problema durante ese período.⁶

La oligarquía formada por burgueses y nobles, cansada de que fuera el poder real el que designara los cargos de gobierno porque suponía una fuerte pérdida de las libertades forales, realizó una fuerte campaña para cambiar dicho sistema de elección. Hacia 1633, la corona autorizó el proceso de insaculación mediante el cual debían elegirse los cargos mayores comenzando así un lento proceso de recuperación del gobierno de la ciudad.⁷ Pese a todo ello, la corona, a la que le competía insacular, convirtió el procedimiento en un sistema muy efectivo de control municipal ya que durante la década de 1630 la oligarquía, en su afán de poder, no lograba crear un grupo reducido de gobierno.⁸ Finalmente, en 1648 nobles y burgueses pudieron constituir un gobierno estable que rigió la ciudad de una manera más eficaz. Entrada la década de 1660, una política municipal de marcado carácter burgués empezó a manifestarse. Se llevaron a cabo obras públicas, se introdujeron nuevas industrias manufactureras y se remodeló el arruinado sector textil, se fomentó el comercio marítimo, se redujeron los impuestos que grababan las importaciones con Castilla y la independencia monetaria iba aumentando paulatinamente. Ello condujo a una recuperación económica y a un sistema político proteccionista que abriría camino al neoforalismo de la Guerra de Sucesión.⁹

Esta mejora de la economía provocó que muchos cristianos que habían ocupado los puestos de los moriscos en el cultivo de las tierras de los aristócratas se plantearan reivindicaciones para mejorar sus condiciones de vida. Estas revueltas se intensificaron a finales de siglo dando lugar

⁶ FELIPO (2009) Op. Cit., pp. 335-336.

⁷ El procedimiento de insaculación consistía en una elección de cargos a partir de la extracción de sus nombres de un recipiente en el que se incluían los nombres de todos los aspirantes a gobernar. De este modo se aspiraba a la imparcialidad y a evitar las pugnas por el poder.

⁸ FELIPO (2009). Op. Cit., p. 334

⁹ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., pp. 218-220.

a un conflicto conocido como Segunda Germanía.¹⁰

Las crisis sociales provocaron que la Iglesia se convirtiera en un refugio seguro. El número de clérigos de la ciudad se incrementó considerablemente y, por ende, el número de instituciones religiosas.

La Inquisición comenzó a estar formada por letrados y el proceso inquisitorial se transformó en una causa judicial con características propias. Los tribunales de la inquisición se convirtieron en verdaderos espectáculos de masas que tenían lugar en la plaza de la Seo. Expulsados los moriscos, la actuación del tribunal fue en descenso y solo se ocupaba de delitos menores como blasfemias, hechicería, opiniones poco ortodoxas, etc.¹¹ Poco a poco el tribunal fue perdiendo libertad de acción y entró en una decadencia que lo condujo a su lenta pero definitiva desaparición.¹²

Todas las fricciones descritas anteriormente parecían no tambalear la estructura del sistema artesanal. Pese a la crisis que sufrió el sector textil hasta bien entrada la segunda mitad de siglo, las actividades artesanales ocupaban a la mayor parte de la población urbana. Esto se debía a que el sistema gremial se cimentaba sobre una rígida estructura jerárquica tanto interna como externa en la que la familia jugaba un papel primordial a la hora de perpetuar tanto la técnica como el oficio. Existían oficios más prestigiosos que se constituían en colegios, como es el caso del colegio de Velluters (1686). Incluso algunos maestros artesanos aspiraban a formar parte de la burguesía mediante el desarrollo de actividades comerciales a través de las cuales podían promocionarse socialmente hacia posiciones de mayor prestigio.¹³

¹⁰ FRANCH, R. (2009). "La burguesía" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 319.

¹¹ Vid. BENÍTEZ, R. (2009). "La Inquisición" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 352-353.

¹² Ibid., p. 353.

¹³ MUÑOZ, D (2009). "El artesanado urbano en la Valencia moderna" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 320-324.

En plena eclosión del barroco, la afición a las fiestas y a las conmemoraciones en la ciudad es notable. La crisis municipal no impide a la ciudad dedicar grandes cantidades de dinero a las fiestas religiosas como el *Corpus*. La corporación gremial ayudaba de manera activa al desarrollo de las actividades no solo con la presencia de sus componentes, sus estandartes y patronos sino que también con la donación de grandes cantidades de dinero y género para la elaboración de escenografías, vestuario y otros elementos que sirvieran para enriquecer el carácter fastuoso de la fiesta del *Corpus*.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

En el análisis del siglo XVI queda definida la estructura de organizadores y colaboradores en la realización y financiación del acontecimiento festivo, así como la aparición de elementos escenográficos que transforman la fiesta en acontecimiento escénico.

Durante el siglo XVII aparecen nuevas Rocas y danzas que incrementan el carácter fastuoso de la fiesta.

Rocas y misterios.

El número de rocas que salen en procesión se amplía a 6.

Roca de la Santísima Trinidad: se construyó en 1674 como representación de la fe que el pueblo valenciano profesaba al misterio de la Santísima Trinidad. Sobre esta roca comenzó a representarse el *Misteri d'Adam i Eva* (Fig. 41).

Roca de la Purísima: en 1655 recibe este nombre la roca María Te Deum con motivo de la celebración de las fiestas en honor a la Purísima Concepción.¹⁴

Frente a la multitud de carros contruidos y misterios representados a lo largo de los siglos XV y XVI, en los ceremoniales de la época se habla de que eran seis los carros que intervenían en las actividades

de la festividad: roca del Infierno, roca de San Miguel, roca del Paraíso Terrenal, roca de San Vicente Mártir, roca de la Purísima y roca de la Santísima Trinidad.

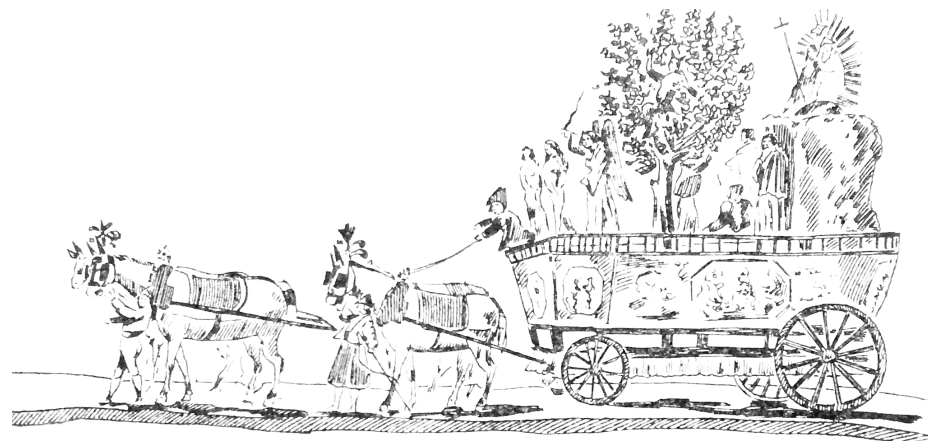


Fig. 41. Roca de la Santísima Trinidad, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

Asimismo, se reducen a tres los misterios representados que también son los que se han conservado hasta la actualidad: *Misteri de San Cristófol i els Peregrins*, el *Misteri d'Adam i Eva* y el *Misteri del Rei Herodes*.

Danzas.

Danzas de bastonets: labradores de poblaciones cercanas a la València acudían en la víspera del *Corpus* para amenizar los actos festivos con sus bailes típicos. A finales del siglo XVII participaban más de cuatro grupos de este tipo de danza.¹⁵

Danzas de Caballets: Eran danzas ejecutadas por ocho niños vestidos de moros que se metían en una abertura practicada en el centro de un caballo de cartón que llevaban colgado a los hombros (Fig. 42).¹⁶

¹⁵ PITARCH (1999). Op. Cit., pp. 183-184.

¹⁶ REY DE ARTEAGA, J.M. (1993a). *Relación del acto de la "Cabalgata" o "Convite" que tiene lugar en la mañana del Corpus, con datos sobre "Els Misteris" y "Les Dancetes" que participan en el mismo*. València: Ayuntamiento de Valencia, Regidoria de Fires i Festes, p. 3 y ARENAS, M. (1976). *La cabalgata vulgarmente denominada del Convite: recuerdos sobre las fiestas del Corpus: estudio de los Reyes de Armas con sus prenotados que ostenta la ciudad y su Ayuntamiento*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas. p. 6

¹⁴ REY DE ARTEAGA (1993b). Op. Cit., p. 2.

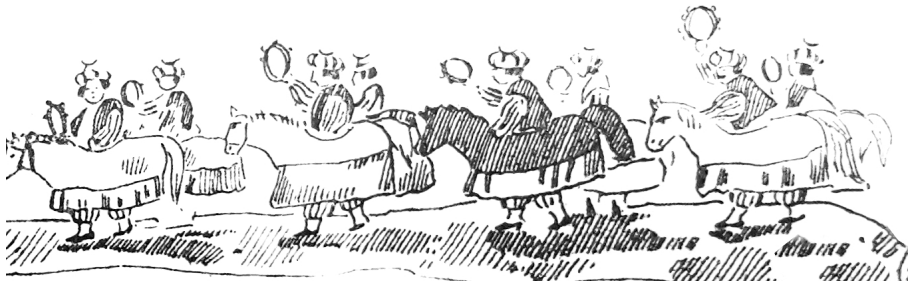


Fig. 42. Danza de Caballets, según Juan Renau. (1973).

Danzas de gitanas: comenzaron a aparecer a principios de 1600 y a finales del siglo XVII ya estaban totalmente integradas en la festividad. Estas danzas consistían en tejer y destejer en torno a una alta pértiga un haz de listas de varios colores sujetas su extremo superior.¹⁷

Danza de espadas: se trataba de danzas en las que los bailarines empuñaban espadas incorporando dicho elemento a sus movimientos. Participaron en la festividad desde 1695 hasta 1705.¹⁸

Estructura programática.

La novedad más importante que se introduce a lo largo del siglo XVII es la definición de una estructura programática que se extendía más allá del día del *Corpus*. El motivo por el cual se definió el nuevo programa de festejos fue la sucesión de órdenes Reales y sus respectivas apelaciones por parte del municipio, emitidas en la década de 1660 con el fin de evitar que la procesión del *Corpus* entrara de noche a la Catedral.

La complejidad que había adquirido la procesión con la aparición de todos los elementos escenográficos ya descritos, hizo que la duración de la misma excediera las cinco horas.¹⁹ En fechas anteriores a 1660 la Procesión entraba de noche con motivo de las danzas y Misterios que se representaban delante de la Casa de la Ciudad, delante de la casa del Virrey y en determinados puntos de la plaza del Mercado. Los cristianos

¹⁷ PITARCH (1999). Op. Cit., p. 186.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ "... por haber menester desde que sale hasta que se acaba más de cinco horas..." RIUS (1864). Op. Cit., p. 20.

más ortodoxos no estaban de acuerdo con que el Sacramento entrara en la Seo en horas en las que los ciudadanos de bien no debían estar en las calles. Por ello, en 1660 una orden real estableció que la Procesión saliera más temprano para volver a la Catedral de día y que los Misterios se realizaran únicamente en la plaza del Mercado.²⁰ En 1665 una nueva orden Real admitió la representación de misterios también en la plaza de la Seo antes de la salida de la procesión, siempre y cuando el recorrido de ésta estuviera libre de obstáculos a partir de las cuatro de la tarde.²¹ A partir de este momento, para evitar incidentes, muchos misterios comenzaron a representarse la mañana del *Corpus*. A pesar de todas estas medidas, la custodia seguía llegando a la Catedral de noche. En 1667 una nueva orden Real tuvo la intención de cambiar la procesión del *Corpus* a la mañana. La ciudad emitió un extenso informe de los inconvenientes que suponía acatar dicha orden y para que la procesión entrara de día en el templo, se comprometió a que algunos misterios comenzaran a representarse la víspera del *Corpus* por la tarde y los restantes al día siguiente junto con las danzas.²² El 5 de Julio de 1667 por real carta, se aprobó la apelación de la ciudad señalando que la estructura programática descrita se oficializara.²³

La Ciudad, con el deseo de dejar constancia de las festividades en las que intervenía, encargó en 1696 al Jurado Félix Cebriá la realización de un ceremonial en el que se explicara con detalle la estructura de actos y participativa de la festividad del *Corpus* una vez superados los cambios sufridos a lo largo del siglo XVII.²⁴ Debemos a ello el conocimiento detallado del programa y participantes de la fiesta en esta época, que presenta la siguiente estructura.

²⁰ RI. Orden a 20 de Dez. 1660. En CEBRIÁ (1693). Op. Cit., p. 20.

²¹ RI. Orden a 10 de Mayo 1665. Lib. 11, f. 195. p. 2ª. Ibid., p. 20.

²² Para leer el informe en su totalidad Vid. RIUS (1864) Op. Cit., pp. 5-27.

²³ RI. Carta a 5 de julio 1677. Lib.12, fol.238. Para leer la real carta en su totalidad Vid. Ibid., pp. 28-29.

²⁴ Vid. CEBRIÁ (1693). Op. Cit., pp. 51-53.

Víspera del Corpus por la mañana_ Desfile de danzas, misterios que junto con el Capellán de las Rocas realizan el recorrido procesional.

Salían a las 7 de la mañana desde la Casa de las Rocas los misterios y danzas para hacer el recorrido procesional. Se realizaban las representaciones en las casas de jurados y oficiales de la ciudad que lo solicitasen.

La comitiva estaba integrada por los siguientes componentes:

- Capellán de las Rocas a caballo.
- Intérpretes de la danzas (momos, diablera, toqueadors y gitanas fingidas) con estandarte y acompañados de *tabalet* y *dolçaina*.
- Intérpretes de los misterios en el siguiente orden: *Misteri del Rei Herodes* con tres estandartes, *Misteri de Sant Cristòfor* con estandarte blanco y *Misteri d'Adam i Eva*.

El desfile finalizaba en la Casa de la Ciudad.²⁵

Es importante señalar que en ninguna parte del texto analizado se indica que en esta comitiva estuvieran presentes las Rocas. Sí se habla de ellas en la Víspera del Corpus por la tarde.

No se aportan datos en todo el ceremonial acerca de la salida de las Rocas de la casa que lleva su nombre ni de dónde permanecían durante el tiempo de duración de la festividad. Por descripciones posteriores, no alejadas mucho en el tiempo de ésta, es más que probable que los carros al salir de la Casa de las Rocas se expusieran en la plaza de la Seo.²⁶ Este proceso podría repetirse siempre que finalizara un acto en el que intervinieran dichas escenografías móviles.

Víspera del Corpus por la tarde_ Representación de Misterios.

Se representaban los Misterios. El acto se dividía en dos partes: En primer lugar, a las cuatro de la tarde y acompañados de música, bajaban los Jurados de la Casa de la Ciudad a un graderío situado contiguo a ésta

²⁵ Ibid., p. 19.

²⁶ ROS, C. (1734, ed. 1865). "Coloqui Nou" en *La Procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. Rius (imp.). València: imprenta de José Rius, p. 1

y frente a un escenario donde se representaban los misterios *a peu* y paraban las rocas.²⁷ Una vez realizadas las interpretaciones pertinentes, los Jurados volvían a la sala Dorada de la Casa de Ciudad y la comitiva de actores partía hacia la *Generalitat*.

Una vez frente al balcón de la *Generalitat* del Reino, las rocas y misterios *a peu* se detenían. Allí el Virrey los invitaba a realizar la representación bien en la calle bien en el salón del edificio.²⁸

Día del Corpus por la mañana_ Inspección del recorrido procesional para premiar a los mejores adornos.

"... Las calles se adornan vistosamente; en algunas hay todos para el rigor del Sol. El concurso de ellas es el más singular de España. Fórmanse Altares, Casilicios, fuentes y otras vistosas invenciones..."²⁹

Para inspeccionar estos adornos y premiar a las mejores composiciones a las ocho de la mañana salía una comitiva a caballo de la Casa de la Ciudad que seguía el recorrido profesional y presentaba la siguiente formación:

- Danzas y misterios siguiendo el mismo orden de la mañana de la víspera del *Corpus*.
- Capellán de las Rocas.
- Jurados y diversos funcionarios.

Con toda probabilidad este desfile fue el precedente de la conocida posteriormente como cabalgata de *Caballets*, que se desarrolló con más precisión entre finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Después de la inspección, se oficiaba la tradicional función religiosa en la Seo. Al finalizar el acto, la Ciudad regresaba a la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad.³⁰

²⁷ La graderías comenzaron a colocarse a partir de 1695. Anteriormente los espectadores disfrutaban de los espectáculos desde la calle. Ibid., p. 21.

²⁸ Ibid., pp. 20-21.

²⁹ RIUS (1864). Op. Cit., p. 10.

³⁰ CEBRIÁ (1693, ed. 1958). Op. Cit., p. 26-29.

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de las Rocas con Misterios y danzas y Procesión General.

Se llevaba a cabo la solemne procesión, acto central de la festividad dividido de la siguiente forma.

- A las tres de la tarde salían las seis rocas con las danzas y misterios que se representaban sobre ellas. Se detenían donde indicaban los gobernantes. A las cuatro de la tarde, los carros partían hacia el balcón de la *Generalitat* y realizaban las representaciones ante el Virrey. Finalizado el protocolo, los carros proseguían el recorrido procesional sin detenerse.

Cuando las rocas con danzas acababan la vuelta de la procesión, los bailarines se bajan de ellos y se repartían por el recorrido para que “en ninguna parte falta alegría”.³¹

- En el momento en el que los carros comenzaban a procesionar salía la Procesión general según el orden que se especifica:
 - Oficios según orden establecido.
 - Enanos y Gigantes.
 - Cruz.
 - Dos águilas y el águila grande.
 - Comunidades Religiosas con sus custodias y santos por orden y con velas.
 - Las catorce Parroquias de la ciudad con cruces, custodias, relicarios y tabernáculos vistosamente adornados y portando velas.
 - Cruz Metropolitana de València acompañada de ciudadanos honorables con custodias y reliquias de santos en cuerpos de plata.
 - Le siguen los veinticuatro grandes cirios portados por veinticuatro hombres vestidos de blanco y coronas que representaban los ancianos del Antiguo testamento.
 - Custodia bajo palio conducido por el Virrey, los Jurados de la Ciudad y otros cargos de relevancia.
 - Cierra la comitiva el Arzobispo de la ciudad seguido de

los Vergueros, los Jurados de Ciudadanos y Caballeros, el Regente del Ceremonial, el Racional, dos Síndicos y el Administrador del *Corpus*.

No existe indicación de cómo entra la Custodia de nuevo en la Catedral. Solo se explica el protocolo que siguen las autoridades dentro del Templo y a la salida.³²

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

La época barroca se hallaba marcada por las ideas de geometrización y matematización de la cultura. La arquitectura y el urbanismo se erigen como estandarte de estos valores. Las obras barrocas tratan de ligar la historia urbana con la antigüedad bíblica: la ciudad aspiraba a la perfección de la Jerusalén bíblica.³³

En la ciudad de València, estas ideas tuvieron un reflejo claro en multitud de intervenciones arquitectónicas, no tanto urbanísticas. Las calles que acogían la festividad mantenían las características de forma y dimensión de épocas pasadas.

Aunque todavía no hemos entrado en el siglo XVIII, la imagen de la ciudad sobre la que hemos realizado el análisis, basado en el Ceremonial de Cebriá de 1696, es más similar a la reflejada por el plano general de del Padre T.V Tosca (1704) que por el de Mancelli (1608). Por esta razón, la planimetría base sobre la que realizaremos el análisis será la de Tosca. La nueva estructura programática supone una variedad de opciones de utilización espacial durante los días en los que se desarrolla la festividad. Analizaremos la utilización espacial que conlleva la realización de cada uno de los actos del programa de festejos.

³² Para una explicación más detallada de la organización de la procesión Vid Ibid., p. 29-41.

³³ BÉRCHEZ, J. (2009a). “La arquitectura barroca” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volúmen 2, p. 324-330.

Víspera del Corpus por la mañana_ Desfile de danzas, misterios que junto con el Capellán de las Rocas realizan el recorrido procesional.

Utilización del espacio: era tanto estática como dinámica. El desfile de la comitiva se alternaba con diversas paradas de danzas y misterios.

Densidad: la distribución de escenificaciones probablemente se centraba en aquellos lugares donde existían palacios señoriales. Lo más probable es que todos los Misterios y danzas se representaran en un único lugar para luego visitar otro. No se representaban simultáneamente dispersos a lo largo del recorrido, sino que seguían un orden previamente establecido.

Direccionalidad: el recorrido definido para este acto era el mismo que el de la procesión. Primeramente, como la comitiva debía salir de la Casa de las Rocas, se añadía al recorrido tradicional el tramo que discurre por la calle de Serranos, desde la Casa de las Rocas hasta la calle Caballeros (Fig. 43).

Ubicación de escenarios: No existen datos que especifiquen si estas representaciones se realizaban sobre las pocas o *a peu*. Suponemos que lo segundo, por ceremoniales posteriores que apuntan que las Rocas se dejaban expuestas en la plaza de la Seo a primera hora de la mañana. Los misterios y danzas se ejecutaban en las casas de los jurados que lo solicitaban, muchas de ellas ubicadas en la calle Caballeros.

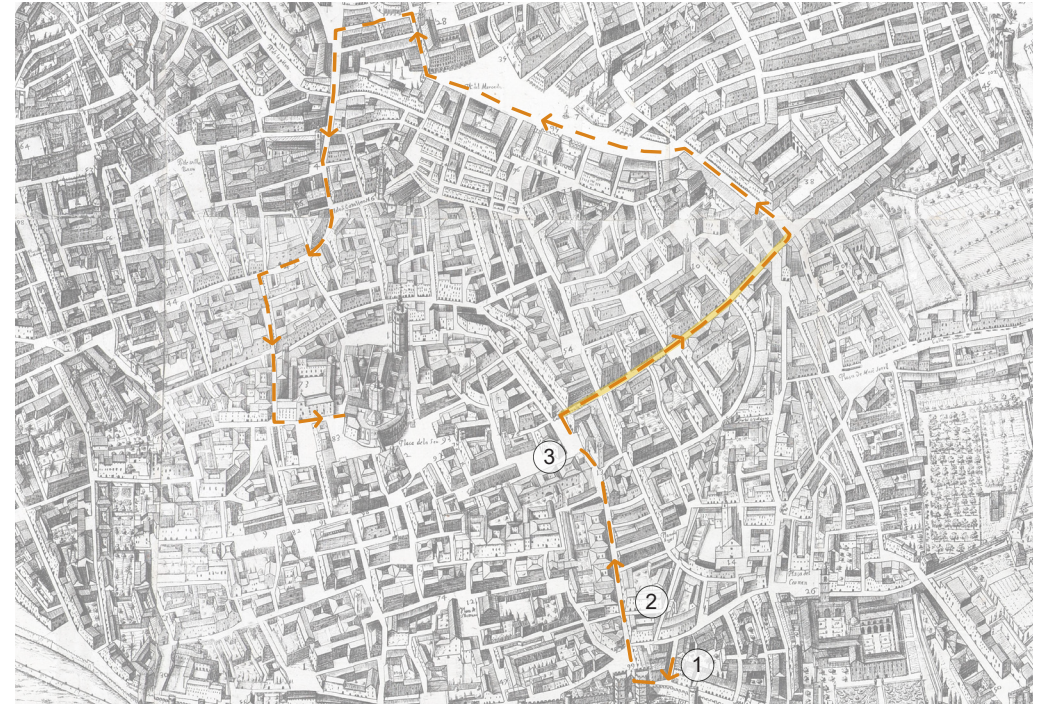


Fig. 43. Utilización del espacio en el desfile de la mañana de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVII. Plano base: Tosca (1704).

LEYENDA : Utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios.

— — — Recorrido y direccionalidad del desfile.

■ Concentración de representaciones de Misterios y danzas. Utilización del espacio estática y dinámica.

1_ Calle de las Rocas.

2_ Calle de Serranos.

3_ Plaza de San Bartolomé.

Víspera del Corpus por la tarde_ Representación de misterios.

Utilización del espacio: estática. Las representaciones se realizaban en lugares determinados oficialmente y la disposición de escenarios era fija (un tablado a modo de escenario) y ya no seguía los estándares medievales.

Densidad: la escenificación de misterios centraba de nuevo en la calle Caballeros.

Direccionalidad: a pesar de que la utilización del espacio era estática, existía un recorrido mínimo y poco relevante para el desarrollo del acto, que consistía en el desplazamiento de Misterios y danzas desde la Casa de la Ciudad hacia la *Generalitat*.

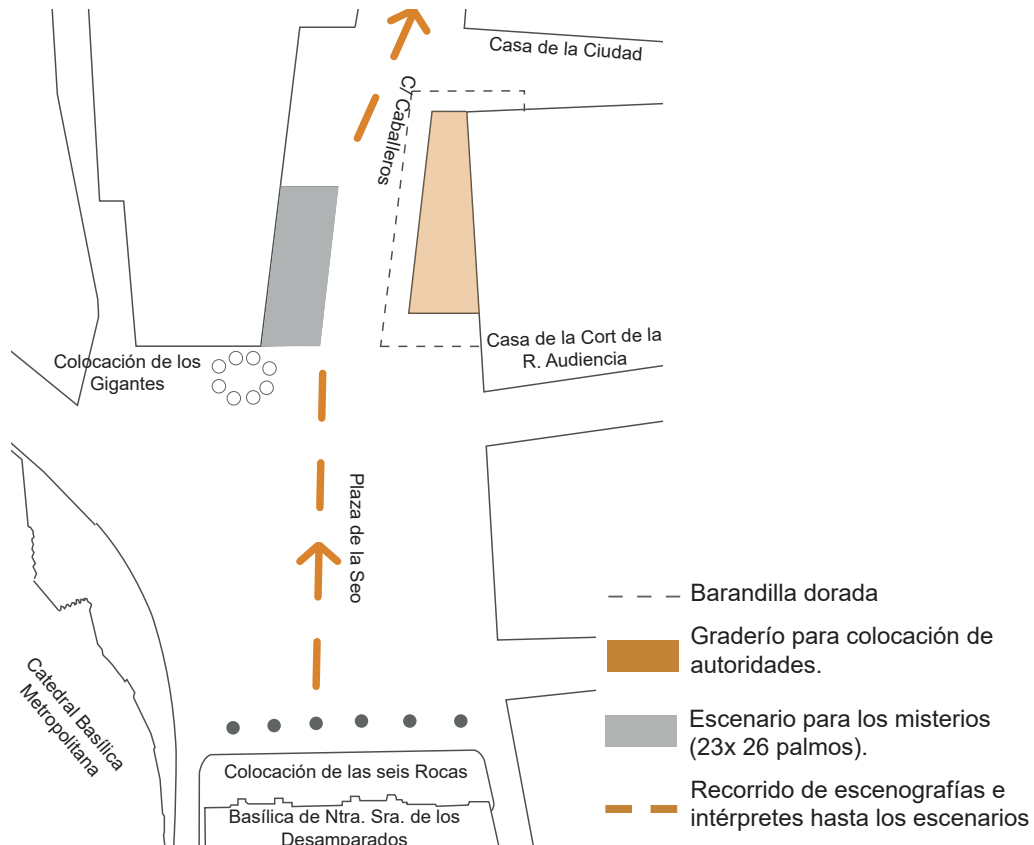
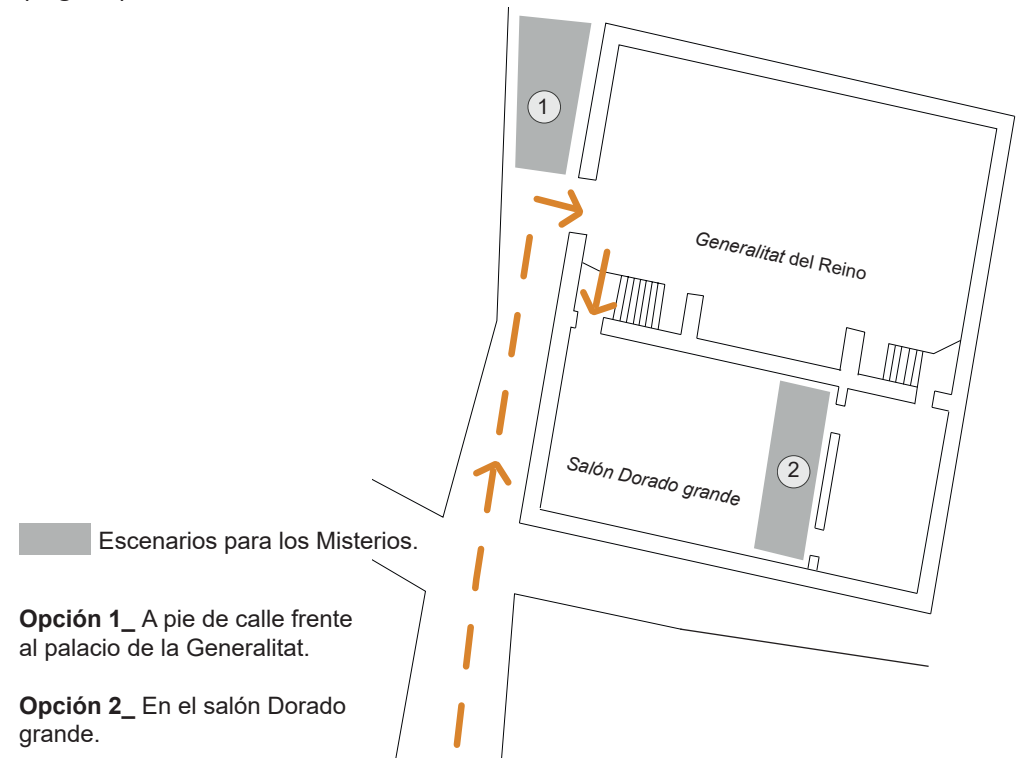


Fig. 44. Utilización del espacio en el acto de representación de misterios frente a la Casa de la Ciudad en 1696. Plano base: ARENAS (1958).

Ubicación de escenarios: los escenarios se situaban primeramente frente a la Casa de la Ciudad, donde había espacio para que pararan las rocas y un tablado dispuesto para la representación de los Misterios *a peu* (Fig. 44). Seguidamente los intérpretes hacían lo propio frente a la *Generalitat* del Reino, bien en la calle, bien en el salón del edificio (Fig.45).



Opción 1_ A pie de calle frente al palacio de la Generalitat.

Opción 2_ En el salón Dorado grande.

Fig. 45. Utilización del espacio en el acto de representación de misterios frente a la *Generalitat*. Plano base: ARENAS (1958).

Día del Corpus por la mañana_ Inspección del recorrido procesional para premiar a los mejores adornos.

Utilización del espacio: dinámica. La comitiva recorría desfilando las calles de la procesión.

Densidad: no existe concentración de escenificaciones en ningún punto.

Direccionalidad: el recorrido definido para este acto era el mismo que el de la procesión (Fig. 46).

Ubicación de escenarios: no existe constancia de que se realizara ningún tipo de representación aunque por ceremoniales posteriores podemos suponer que las danzas sí se ejecutaban mientras se realizaba el recorrido. La propia calle ejercía la función de espacio escénico.³⁴

Día del Corpus por la tarde_ Desfile de las rocas con misterios y danzas y procesión general.

El análisis es similar al definido en el análisis del siglo anterior pero con un orden más escrupuloso.

1. Desfile de las rocas con misterios y danzas.

Utilización del espacio: era tanto estática como dinámica. Las rocas salían de la Puerta de los Apóstoles y se detenían en los puntos establecidos por la Ciudad. Una vez ejecutadas las pertinentes escenificaciones realizaban el recorrido de la procesión sin pararse.

Densidad: la distribución de escenificaciones era homogénea y probablemente se centrara tanto en la plaza de la Seo como en la calle Caballeros.

Direccionalidad: el recorrido definido para este acto era el mismo que el de la procesión.

Ubicación de escenarios: no se tienen datos precisos de la ubicación de los escenarios durante el tramo definido desde las tres a las cuatro de

la tarde. Lo que si sabemos es que los especificaba los organizadores del acto y que, con toda probabilidad, se concentraban en la plaza de la Seo entre las tres y las cuatro de la tarde. Los misterios se representaban frente a la *Generalitat* del Reino a partir de las cuatro de la tarde (Fig. 46).³⁵

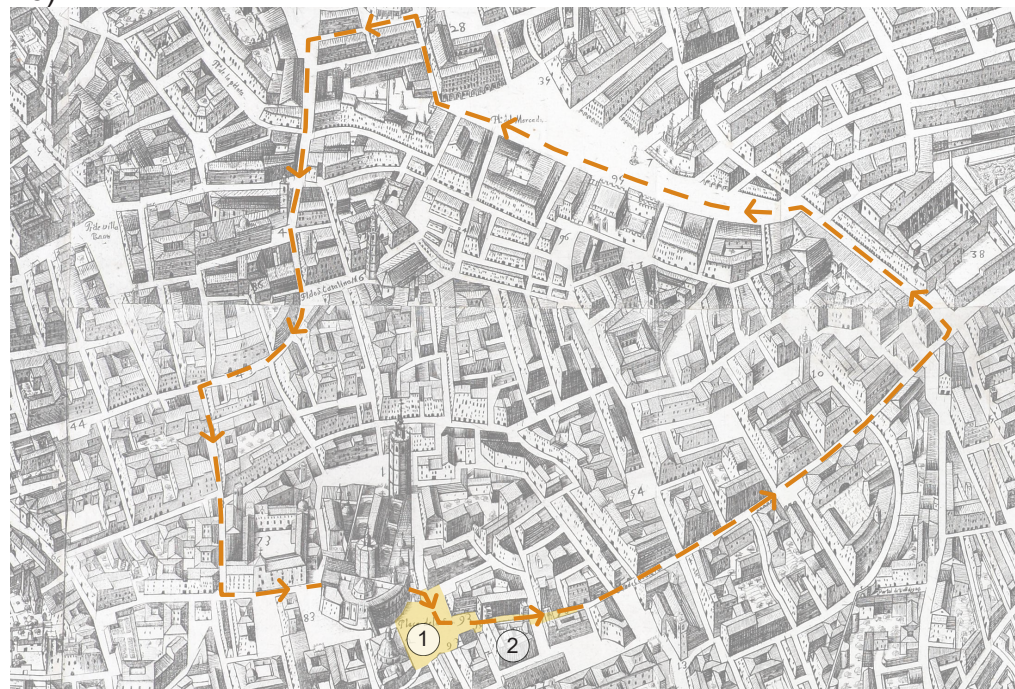


Fig. 46. Utilización del espacio en el recorrido procesional de las rocas (2 horas antes de la salida de la procesión) a finales del siglo XVII. Plano base: Tosca (1704).

LEYENDA : Utilización del espacio, recorrido, densidades, direccionalidad y ubicación de escenarios.

— — — Recorrido procesional y direccionalidad de las rocas dos horas antes de la salida de la Procesión. Utilización del espacio Dinámica: Las rocas con los representantes de misterios y danzas desfilan siguiendo el mismo itinerario que el procesional.

■ Lugares donde los misterios a pie, las danzas y las rocas se detienen para realizar las representaciones escénicas. Utilización del espacio estática.

1_ Plaza de la *Seu*.

2_ Calle Caballeros.

³⁴ ANÓNIMO, (1786, ed. 1865). "Nueva relación, en que se declaran, y explican por menor los principales Misterios, y Alusiones con que adorna su magnífica anual Procesiódnel Corpus la M.N. y L. Ciudad de Valencia, el orden, y disposicón que tiene, y demás notiias relativas al asunto, ilustradas por sus correspondientes citas" en *La Procesiódnel Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. Rius (imp.). València: imprenta de José Rius, p. 4.

³⁵ "... y se detienen lo que a la Ciudad les parece..." De la lectura del ceremonial, entendemos que Ciudad hace referencia a los gobernantes. CEBRIÁ (1693 ed. 1958). Op. Cit., p. 309.

2. Procesión general.

Utilización del espacio: al dinamismo que conllevaba la utilización del espacio de una manera procesional es preciso añadir una componente estática. Esto se debe a que una vez terminado el recorrido de las Rocas, los intérpretes de las danzas se ubicaban en lugares concretos del recorrido para amenizar el acto.

Densidad: no existe concentración de actos en ningún punto.

Direccionalidad: El recorrido definido para este acto era el tradicional recorrido procesional (ver recorrido Fig. 46).

Ubicación de escenarios: no se tienen datos de los lugares exactos donde se colocaban, lo que sí está claro es que la ubicación de bailarines aumentaba la complejidad espacial sobre la que se desarrollaba el festejo.

La amenización a través de danzas se producía de una manera informal.

Red de hitos.

Durante el período barroco se **busca reforzar el aspecto eclesiástico de la ciudad**, mientras que las redes de hitos civiles y comerciales no ven alterada su estructura.

Red de hitos religiosos: a la construcción de nuevos conventos se une la remodelación tanto exterior como interior de las iglesias parroquiales. Asimismo, en los espacios contiguos a sus renovadas fachadas o a las capillas de comunión se abren pequeñas plazas o aumentan de dimensión las existentes.³⁶ El objetivo es el de favorecer la visual de las magníficas intervenciones barrocas.

Son varios los hitos religiosos que sufren este proceso de remodelación y añadido de nuevas estructuras que se hallan dentro del recorrido procesional. Se produce de este modo una alteración de su imagen que cada vez se aleja más de lo medieval con la incorporación de elementos renacentistas y barrocos de la València conventual.³⁷ Entre 1652 y 1667

³⁶ PARDO, J.F. (2009). "El urbanismo y la infraestructura urbana" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 278. y SANCHÍS (2007). Op. Cit., p. 213.

³⁷ Todo lo apuntado a continuación aparece mencionado en BÉRCHEZ (2009a). Op. Cit., pp.

se construye la Basílica de los Desamparados contigua a la Catedral, de traza oval encerrada en una caja trapezoidal. Entre 1674 y 1682 se renueva el Presbiterio de la Catedral, uno de los hitos más emblemáticos del Barroco valenciano. En 1628 se construye el retablo mayor de los Santos Juanes y a lo largo del primer tercio de siglo la Torre campanario. Entre 1643 y 1635 se construye una capilla para albergar la custodia del Sacramento Eucarístico de la parroquia y a finales de siglo, entre 1693 hasta 1702, se llevan a cabo nuevos abovedamientos para remodelar el templo medieval. La construcción de la Torre Campanario de San Martín data de 1627 y entre 1669 y 1674 se construye la capilla para albergar la custodia del Sacramento Eucarístico de la Parroquia. Para finalizar, entre 1688 y 1706 se construye la Torre Campanario de Santa Catalina.

Centro religioso y cívico: plaza de la Seo.

Centro económico: plaza del Mercado. (Fig. 47).

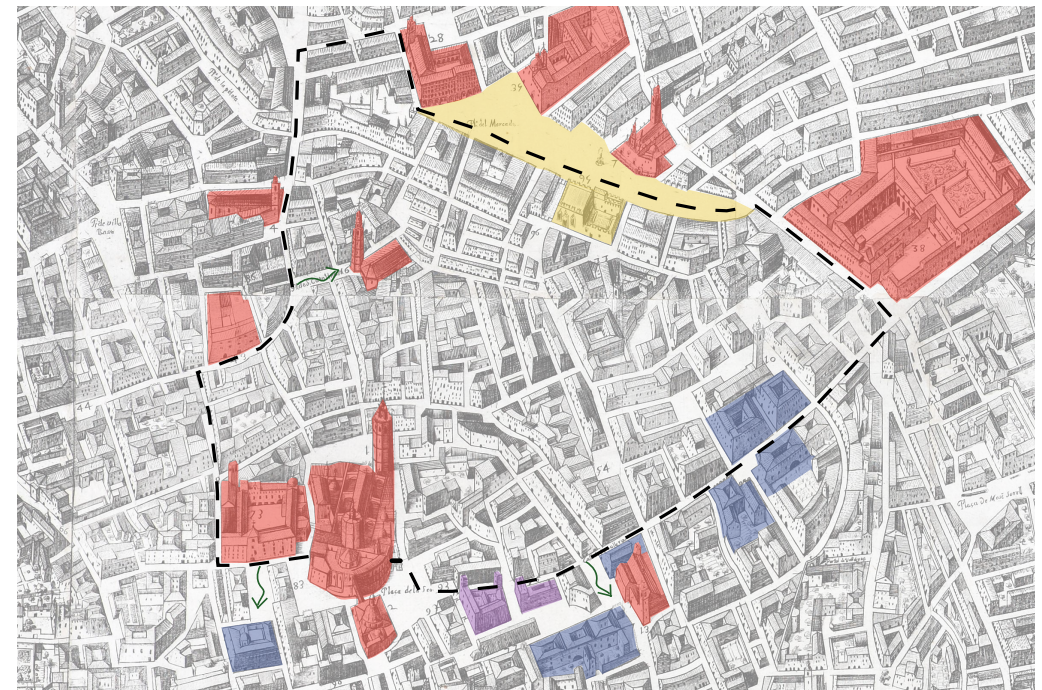


Fig. 47. Red de hitos definitorios de la festividad del *Corpus Christi* de València a finales del siglo XVII. Plano base: Tosca (1704).

Del análisis de la estructura urbana del lugar de representación podemos extraer una serie de conclusiones:

- El modo de utilizar el espacio era variado. Muestra de la complejidad resultante de la unión de las actividades, todas ellas de carácter escénico festivo, que componían el *Corpus*: desfiles, procesiones representaciones tanto en espacios fijos (estáticas) como itinerantes (dinámicas), en espacios exteriores (calles y plazas) como interiores (sala de Diputación) y concursos de escenografías (adorno de calles) temporales.
- La estructura organizativa seguía un orden tan escrupuloso que no se producían solapes espaciales entre los distintos actos y por tanto no podemos hablar de confluencia de recorridos.
- Los espacios dentro del lugar de representación donde se concentraba el mayor número de eventos eran: La plaza de la Seo, la calle Caballeros y la plaza del Mercado. La ubicación de toldos para proteger del rigor del sol en dichos espacios quedaba totalmente justificada, al ser los de más afluencia de público y actos.³⁸
- Especialmente la plaza de la Seo se convertía en el lugar de representación más importante. En ella se escenificaban los misterios a la manera medieval tradicional antes de la procesión del *Corpus*, es decir, simultáneamente y en varios puntos (aunque no de manera espontánea). Además, durante los días que duraba la festividad, era el espacio donde se colocaban las rocas. Se convertía en un magnífico escenario urbano.
- Con la ubicación del mayor número de actividades en los espacios anteriormente descritos se refuerza la estructura multicéntrica de los centros religioso, civil y comercial de la ciudad.
- Pese a la regeneración barroca de las edificaciones religiosas, los hitos más representativos en los actos que componen la festividad eran la Casa de la Ciudad y Diputación. Se afianzaba con ello la supremacía del poder Civil en la organización y subvención del festejo.

Fase 3: Análisis de límites.

Las instrucciones acerca del ornato y la correcta ejecución de elementos escenográficos están más que asumidas tanto para los organizadores como para los participantes en el festejo. Configurado ya en su práctica totalidad el programa de actividades que componen la fiesta, concentradas en la víspera y día del *Corpus* el estudio de límites se torna más complejo.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.



Fig. 48. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València a finales del siglo XVII. Plano base: Tosca (1704).

LEYENDA :Tipos de límites ciudad/lugar de representación

- Red de calles y plazas.
- Alzado urbano, vivienda.
- Alzado urbano, hito.

La estética del lugar de representación, gracias al concurso que premia las casas y calles mejor adornadas, se cuidaba más. Esto produjo una mayor diferenciación entre éste y los espacios de la ciudad que se hallan fuera de su ámbito. Gracias a ello el límite entre ambas realidades, pese a seguir teniendo las mismas características que en análisis anteriores, se tornó más nítido. Por esta razón, incorporamos el plano de los diversos límites existentes entre ciudad y lugar de representación tomando como base el plano del Padre Tosca (Fig. 48).

Análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

Requiere de un análisis pormenorizado para cada acto que compone la estructura programática.

Víspera del Corpus por la mañana_ Desfile de danzas, misterios que junto con el Capellán de las Rocas realizan el recorrido procesional.

Este acto se divide en dos partes: el desfile siguiendo la *volta del Corpus* y las representaciones realizadas en las casas de los jurados que lo solicitasen. La parte del desfile no muestra diferenciación con respecto al análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico, realizado para el período comprendido entre 1372 y 1416. Nos centramos por tanto en la parte de las representaciones.

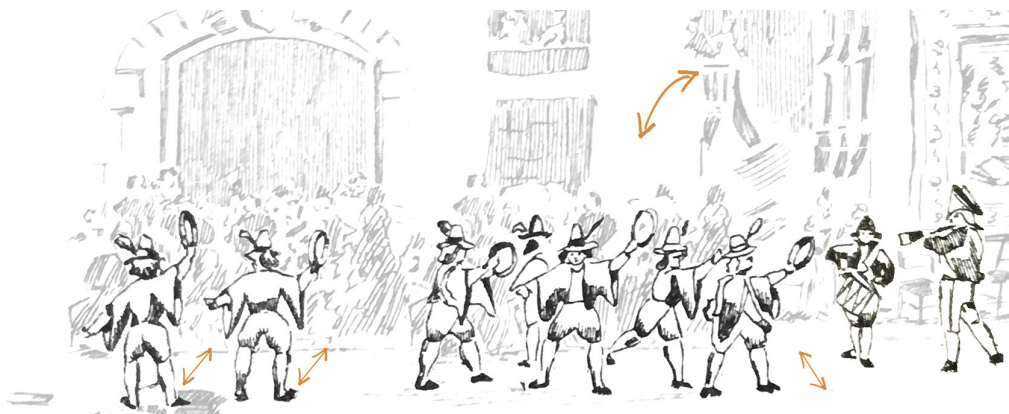


Fig. 49. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones *a peu*, según Juan Renau (1815, ed.1973).

Por los documentos analizados, suponemos que las rocas no participaban en el desfile. Misterios y danzas se realizaban *a peu*. Estas representaciones se ejecutaban al mismo nivel que los espectadores o incluso a un nivel inferior si las permanecían en sus balcones (Fig. 49).

Delimitación.

Física: definida por la propia vivienda del jurado. Estas representaciones no tenían un carácter tan público como en los demás actos. Los intérpretes actuaban a pie de calle, al mismo nivel que espectadores o a distinto si estos se situaban en los balcones de las casas.

Sensorial: definida no tanto por la escenografía como por el vestuario, atrezzo y tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador.

Permeabilidad: el límite era permeable visualmente pero no físicamente. Los espectadores no participaban en el acontecimiento. Tampoco el ambiente que envolvía el acto, realizado a las ocho de la mañana y para los gobernantes de la ciudad, era tan multitudinario como en otros.

Transparencia: sin elementos que obstaculizaran visuales.

Accesibilidad y uso: el límite que separaba intérpretes de espectadores lo marcaba probablemente la propia fachada de la vivienda. Era accesible en los puntos donde se ubicaban los umbrales de puertas, balcones y los ventanales. El uso era el de separar la realidad pública de la privada.

Direccionalidad: pese a estar a pie de calle, la actuación se dirigía a un punto concreto. Intérprete y espectador adquirirían una actitud estática. La representación de misterios seguía un orden establecido y se realizaba especialmente para una élite, frente a la informalidad y el carácter popular que caracterizaba a las representaciones del siglo XVI.

Víspera del Corpus por la tarde_ Representación de Misterios.

Se representaban los Misterios frente a la Casa de la Ciudad y frente a Diputación. Vamos a analizar ambas casuísticas por considerarlas de sumo interés.

1. Representación frente a la Casa de la Ciudad.

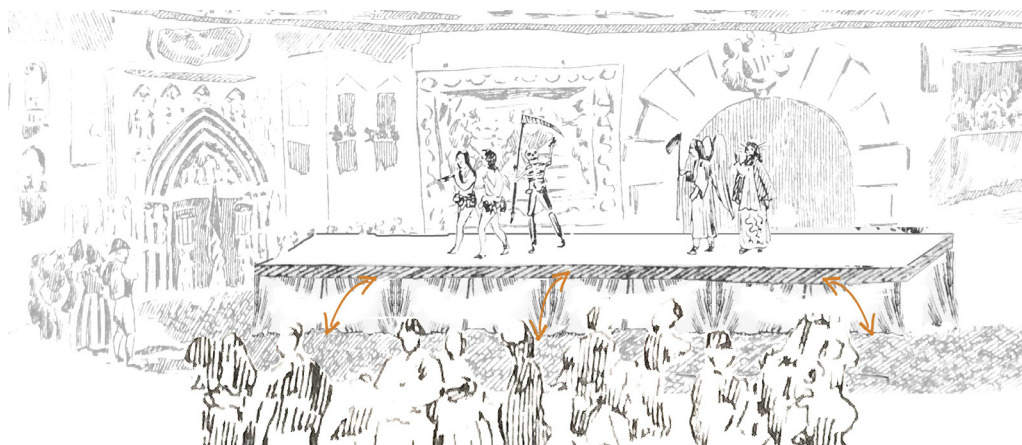


Fig. 50. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones sobre escenario frente a la Casa de la Ciudad, según Juan Renau (1815, ed. 1973).

Delimitación:

Física: la posición de los intérpretes era más elevada que la de los espectadores. Los intérpretes se situaban encima de las rocas o sobre el escenario dispuesto para las representaciones *a peu*. El espacio de ubicación de las representaciones se situaba frente a la Casa de la Ciudad.

Los jurados se sentaban en una grada frente al escenario mientras que el resto del pueblo veía las representaciones de pie.

Sensorial: definida por escenografía, vestuario, atrezzo y la diferencia de tempo-ritmo entre ambas realidades, como ya se ha especificado en otros análisis.

Permeabilidad: permeabilidad visual y no física.

Transparencia: total para los misterios *a peu*. En el caso de los misterios realizados sobre rocas, la propia escenografía de la roca y su espacio reducido podían obstaculizar las visuales de los espectadores desde determinados puntos.

Accesibilidad y uso: el límite estaba marcado por la diferencia de alturas entre actores y espectadores. No tenía una configuración espacial clara, por tanto hablar de accesibilidad y uso es irrelevante.

Direccionalidad: las representaciones se direccionaban hacia las

gradas donde se situaban los jurados. La disposición de escenarios era fija, ordenada espacialmente y su utilización secuenciada de manera temporal. Ya no seguía los estándares medievales. Ello suponía desvirtuar su esencia. No se daban representaciones simultáneas en el tiempo y en distintos espacios. El intérprete mantenía su rol pasivo mientras que el espectador no tenía libertad de acción. Debía sentarse o disponerse de pie en los lugares establecidos y observar de manera pasiva los espectáculos realizados sobre las rocas o los escenarios dispuestos para tal fin, a la manera italiana (Fig. 50).

2. Representación frente a Diputación.

El espacio de ubicación de las representaciones se situaba debajo del balcón de diputación o en la Salón del edificio si así lo ordenaba el Virrey. En primer caso el análisis es muy similar al efectuado anteriormente con la salvedad de que los cargos públicos no se ubicaban en graderíos sino en el balcón de Diputación con la diferenciación entre alturas entre el espectador y el intérprete que ello supone. Vamos a analizar la casuística del límite en el caso de que las representaciones se realizaran en el salón de Diputación.

Delimitación:

Física: la actuación se realizaba a mismo nivel que el de los espectadores. No sabemos como se disponían público e intérpretes dentro del salón así que no podemos valorar la existencia de elementos de separación entre ambas realidades.

Sensorial: las rocas no podían acceder al lugar de representación interior. La separación sensorial viene definida, por tanto, por vestuario, atrezzo y la diferencia de tempo ritmo entre ambas realidades, como ya se ha especificado en otros análisis.

Permeabilidad: visual. No podemos determinar si física.

Transparencia: total para los misterios *a peu*. En el caso de las representaciones realizadas sobre Rocas, La propia escenografía de la roca y su espacio reducido podían obstaculizar las visuales de los espectadores desde determinados puntos.

Accesibilidad y uso: no podemos valorar este parámetro.

Direccionalidad: disponer la representación en un lugar interior suponía desvirtuar más que en caso anterior su esencia. Los misterios

estaban concebidos para ser representados en el espacio urbano y se interpretaban y escenificaban siguiendo unos estándares que eran muy distintos a los de las representaciones interiores que se realizaban en salas palaciegas o en los primeros teatros que comenzaban a hacer acto de aparición. Los roles que jugaban intérpretes y espectadores en las representaciones en salas se invertían. Los actores, al no escenificar sobre rocas o en el espacio urbano, necesitaban adquirir una disposición más dinámica y los espectadores adquirirían una actitud estática. Eran meros observadores de un hecho teatral que pasaba antes sus ojos a modo de divertimento.

Día del Corpus por la mañana_ Comitiva de danzas y misterios que junto con el Capellán de las Rocas realizan el recorrido procesional.

Se trataba, de nuevo, de un desfile que seguía el recorrido definido por la *volta del Corpus* con representantes de la ciudad e intérpretes de danzas y misterios caracterizados. No se habla de que se ejecutaran representaciones a lo largo del recorrido. Este análisis, por tanto, es similar al análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico, realizado para el período comprendido entre 1372 y 1416 (Fig.27).

Día del Corpus por la tarde_ Desfile de las rocas con misterios y danzas y procesión general.

1. Desfile de las rocas con misterios y danzas.

La rocas con misterios y danzas salían dos horas antes de la procesión para efectuar las representaciones en puntos determinados oficialmente. No sabemos si las escenificaciones se realizaban simultáneamente en diversos puntos pero, por la escasa duración del acto (apenas dos horas) suponemos que esta simultaneidad se producía. Debido a esto, el espectador adoptaba una actitud dinámica y este acto se convertía en el que en mayor grado conservaba la esencia medieval de la festividad (Fig. 39 y 40).

El análisis, por tanto, es similar al realizado para el siglo XVI. La única diferencia es que en el siglo XVII los espacios de representación estaban

previstos y en el siglo XVI no, a excepción de las paradas frente a la Casa de la Ciudad y Diputación.

2. Procesión general.

Similar al análisis realizado en 1416 (Fig. 27).

La muerte de Carlos II en 1700 sin sucesión ponía en una situación conflictiva a la monarquía hispánica. Había dos opciones: abogar por la continuidad del imperialismo descentralizado y parlamentario de la casa de los Austria o dar un giro hacia el absolutismo y el centralismo sin fueros que prometía la llegada de la dinastía borbónica.¹

Carlos II había nombrado heredero del trono a Felipe V quien comenzó a reinar España en 1701. Pese a ello, el emperador Austríaco Leopoldo I en 1703 hizo proclamar en Viena como Rey de España a su hijo el archiduque Carlos. Inglaterra y Holanda apoyaban la causa por considerar la supremacía borbónica un peligro para el equilibrio continental.

El Reino de València, consciente del peligro que suponía la llegada de la casa borbónica para el mantenimiento de los fueros y la estabilidad económica, pronto se manifestó contrario a la nueva dinastía. Este sentimiento de rebelión no caló tanto en la aristocracia, afrancesada y borbónica declarada, como en los campesinos, el sector eclesiástico o los artesanos que veían peligrar sus negocios por la competencia francesa y la subida de precios y el sector estudiantil. Esta división social provocó el inicio de una contienda civil entre los valencianos. En 1705 comenzó la rebelión contra Felipe V y València abrió sus puertas a los generales de su recién proclamado Rey Carlos III.² En 1706 Carlos III llegó a la ciudad después de perder Madrid y convirtió la ciudad en su corte y “sede de los consejos de gobierno y de las representaciones diplomáticas y militares de los países aliados”.³ Después de jurar los fueros permaneció en la ciudad durante más de medio año y en 1707 se trasladó a Barcelona dejando a València a merced de las tropas borbónicas. En 1707, tras la batalla de Almansa, el futuro de la ciudad cambió con el anuncio de la supresión de los fueros y los privilegios de la ciudad y del Reino.⁴

El nuevo régimen promulgado por Felipe V convirtió el absolutismo divino de los Austria en un sistema de gobierno que apostaba por la supremacía

2.1.3.5_ 1700/1800. LA FIESTA ILUSTRADA

¹ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. cit., p. 228 y PÉREZ, C. (2009). “La guerra de Sucesión en la ciudad de Valencia” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 369.

² PÉREZ (2009). Op. Cit., p. 369.

³ Ibid., p. 370.

⁴ Ibid., p. 371.

de un “Estado racionalista dedicado al bien público que pretenderá mediante el despotismo ilustrado hacer la revolución desde arriba”.⁵ El rey adquirió un poder ilimitado gracias a la sustitución del sistema foral por un sistema de gobierno centralizado. Debido a esto, la estructura administrativa de la ciudad se vio modificada tanto en composición como en funcionamiento. Se suprimió el *Consell* General a favor de un cuerpo de gobierno que, bajo la presidencia de la figura del Corregidor, estaba constituido por dos alcaldes mayores y 32 regidores vitalicios, todos ellos designados por el rey y no por insaculación.⁶ A principios de siglo, la hacienda municipal estaba en una precaria situación y no hubo más remedio que emprender reformas. Se eliminaron algunos de los impuestos más importantes que percibía la ciudad y se crearon otros nuevos con el fin de abonar la deuda adquirida con el poder central. La monarquía comenzó a controlar y racionalizar la hacienda. Paulatinamente se consiguió una mayor estabilidad económica que se tradujo también en una renovación cultural de calado, de la que hablaremos posteriormente.⁷

La nueva política borbónica favoreció el crecimiento del comercio valenciano como consecuencia de la dinamización de una actividad productiva centrada en la modernización de la agricultura y de la industria y en la reactivación del tráfico marítimo internacional y nacional estimulado por la abolición de aduanas entre los reinos interiores de la Corona de España. Esta situación de prosperidad se mantuvo hasta finales de la década de 1780 gracias a la larga paz que caracterizó los reinados de Fernando VI y Carlos III.

El nuevo sistema de gobierno propició el sometimiento de la nobleza a los propósitos progresistas del poder central ya que adquirió un peso abrumador en la nueva corporación municipal. Pese a ello, la monarquía nunca intentó anularla pues tenía un enorme poder económico.⁸

La prosperidad económica trajo consigo el resurgir de una burguesía

asentada en el comercio urbano y marítimo, la industria de la seda protegida estatalmente por la monarquía y otras actividades financieras. El afán de este estamento era escalar socialmente para formar parte de la nobleza mediante la adquisición de bienes inmuebles o de una distinción social que elevase su categoría.⁹ En 1739, la monarquía tomó una medida mediante la cual la mitad de las plazas de regidores de la ciudad pudieron salir a la venta y el resto serían cubiertos por solicitantes previa presentación de credenciales. Pese a la impopularidad de esta medida, la burguesía vio en ella el trampolín perfecto para escalar socialmente a través del acceso al poder mediante la compra de estos cargos y así lo hizo.¹⁰

El aumento demográfico que experimentó la ciudad a lo largo del siglo XVIII tubo como base fundamental el flujo migratorio que llegaba a la ciudad buscando en los oficios artesanos una salida profesional y nuevo modo de vida. La monarquía quiso reforzar el poder de las corporaciones gremiales promoviendo una serie de exenciones fiscales. Los talleres de maestros acogían a niños como aprendices que pasaban a formar parte de las familias de los artesanos. Era el taller la unidad en torno a la cual se basaba la producción y la convivencia social.¹¹

Las condiciones de vida de la clase obrera experimentaban un grado de subdesarrollo tal que les impedía prosperar económicamente. Este hecho insuflaba un carácter de apatía laboral y conformidad al estamento social más bajo que mantenía los índices de mendicidad y la pobreza de la ciudad en un grado elevado.¹²

A finales del siglo pasado comenzó a gestarse un pensamiento que, en oposición al carácter evasor y exagerado de la mentalidad barroca, abogaba por la fe en el progreso científico ilimitado, liberado de la rigidez dogmática y examinado a la luz de la razón. Sus adeptos compatibilizaban este pensamiento crítico y racionalista con la profesión de una fe cristiana con aspiraciones a renovar la iglesia. Este pensamiento era

⁵ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 238.

⁶ A partir de 1736 se redujo el número de regidores a 24. Dos tercios del total de puestos serían ocupados por la nobleza y el tercio restante por ciudadanos de buena clase social. Vid CATALÁ (2009). Op. Cit., p. 315 y FELIPO (2009). Op. Cit., p. 336.

⁷ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 238 y FRANCH (2009). Op. Cit., p. 337.

⁸ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 262 y CATALÁ (2009). Op. Cit., p. 315.

⁹ FRANCH (2009). Op. Cit., pp. 318-319.

¹⁰ PÉREZ (2009). Op. Cit., p. 371.

¹¹ MUÑOZ (2009). Op. Cit., p. 320.

¹² SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 263.

cuestionado fuertemente durante los reinados de Felipe V y Fernando VI. Durante este período en València, los intelectuales ilustrados con Gregori Mayans como figura más importante, trabajaban al margen de la Universidad que mantenía sus cimientos anclados en la tradición escolástica. Mayans creó en 1742 la “Academia Valenciana de la Divina Sabiduría” que buscaba la secularización cultural y la renovación de la investigación histórica para hacerla más crítica. Después de la expulsión de los Jesuitas en 1767, la Universidad de València se reorganizó y en 1789 estabilizó su situación gracias a la creación de un nuevo plan de estudios que favoreció el surgimiento de numerosos intelectuales valencianos. En 1768 se inauguró la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Carlos a imitación de la de San Fernando de Madrid que promulgaba la enseñanza pública de pintura, escultura y arquitectura.¹³ Fomentadas a nivel nacional por el ministro Campomanes se crearon, a partir del último cuarto de siglo, las Sociedades de Amigos. La Valenciana, fundada en 1776 sobre la base una base ideológica influenciada por el mercantilismo liberal, fue la tercera más importante de la península y mantuvo su empuje inicial hasta 1780.¹⁴ La sociedad se abrió no sólo a aristócratas y nobles sino que también a artesanos distinguidos ampliando la participación social. Pretendía, a través de la educación sobretodo de la juventud, reducir los índices de mendicidad y subvencionó y premió programas de implantación de nuevas técnicas que mejoraron la producción tanto agrícola como industrial.¹⁵

Asistimos a una segunda mitad de siglo que, bajo el reinado de Carlos III, desplegó un amplio abanico de nuevas reformas en las actividades productivas y comerciales que incentivaban todavía más la expansión económica de un estado y una sociedad que luchaba por renovar y reformar sus estructuras materiales y espirituales en base al pensamiento ilustrado. Para dar impulso a las corporaciones locales, el poder real aumentó la autoridad del corregidor y de los alcaldes. La ciudad de

¹³ libid., pp. 240-249.

¹⁴ libid., p. 241.

¹⁵ HERNÁNDEZ, T.M. (2009). “La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 310.

València se dividió entonces en cuatro barrios: Campanar, Benimaclet, Russafa y Patraix. En 1769 se creó la figura del alcalde de barrio y se otorgó al pueblo mayor participación en el gobierno municipal.¹⁶ Se buscaba la unificación cultural con Europa, teniendo como nexos común el modo de vida francés de clara y sobria elegancia, imitado en todos los campos (artes, leguas, moda, comportamientos).¹⁷ Uno de los inconvenientes que trajo consigo esta corriente ideológica fue el olvido o el cambio de significado de las tradiciones nacionales así como el desprestigio de la lengua vernácula.¹⁸

La nobleza y la alta burguesía se adhirieron a este pensamiento. El resto de pueblo valenciano, tradicionalmente francófilo y reticente a la entrada de comerciantes franceses que colmaban los gustos de aristócratas, mantenía su adhesión al pensamiento barroco tradicional.¹⁹ La fuerte influencia de los conflictos europeos consecuencia de la Revolución Francesa iba a provocar que la ciudad fuera escenario de graves conflictos sociales desde 1793 hasta comienzos del siglo XIX. En el trasfondo de estas revueltas coexistía una nueva crisis económica causada por la precaria situación de la industria de la sedería y por la subida de los precios de alimentos esenciales como el trigo. Esta situación activó el sentimiento xenófilo del pueblo valenciano contra el francés.²⁰ En 1793, muchos componentes de los gremios se alistaron para luchar en la guerra contra Francia tras la ejecución del Luis XVI. La multitud popular asaltó tiendas y produjo graves altercados hasta que los franceses fueron expulsados en abril de ese mismo año de la ciudad. Había tan poca permisividad que, en 1794, un alboroto contra el arzobispo Fabián y Fuero por pretender acoger a una orden de monjas francesas expulsando a las maestras valencianas de la casa de enseñanza, acabó con la huida del sumo dirigente eclesiástico y su renuncia al cargo. La inestable situación europea obligó en 1789 a la formación de una milicia

¹⁶ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 245.

¹⁷ SANCHÍS (1972, ed. 2007)). Op. Cit., pp. 239-241 y HERNÁNDEZ (2009). Op. cit., p. 310.

¹⁸ SANCHÍS (1972, ed. 2007)). Op. Cit., p. 240.

¹⁹ libid., p. 263.

²⁰ Ibid., p. 259 y ARDIT, M. (2009). “Los conflictos finales del Antiguo Régimen” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, p. 373.

ciudadana de voluntarios para luchar contra Inglaterra. Las plazas vacantes se abrieron por sorteo con la oposición del pueblo.²¹ Estamos asistiendo al despertar político de un pueblo que comenzaba a tener iniciativas y exigía que se respondiera a sus necesidades y deseos.

El despotismo ilustrado, que alcanza su culmen con el reinado de Carlos III, pretendió llevar a cabo una reglamentación de todos los aspectos de la vida cultural, incluyendo los espectáculos y fiestas populares.

En el siglo XVIII, el pueblo gustaba de mantener el gusto por la celebración del *Corpus*, pero era necesario inducirlo a alejarse de su forma primitiva. Para ello, se introdujeron cambios que afectaron tanto a su estructura programática y urbana como comunicativa.²²

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

El siglo XVIII trajo consigo un cambio tanto en la estructura administrativa de la ciudad como en el pensamiento de los gobernantes. Éstos, al contrario que los antiguos jurados, y siguiendo las directrices que marca ba el despotismo ilustrado, no eran amigos de la celebración barroca del siglo XVII. Y como era el gobierno el que sufragaba y organizaba el acontecimiento, éste debía adaptarse a sus gustos.

Mermó la importancia de los elementos escenográficos en la estructura programática de la fiesta o, en los mejores casos, vieron alterado su significado evitando así su desaparición.

Rocas y misterios.

Durante esta época no se construyeron más rocas. En 1702 se incorporaron las nuevas figuras de Adán y Eva, obra de Francisco Vergara, a la roca de la Santísima Trindad y se renombró la roca del Paraíso Terrenal que pasó a llamarse roca de la Fe.²³

En 1745, el arzobispo Mayoral pretendió prohibir la representación de

misterios encima de las rocas. Esta orden no llegó a consumarse pues en descripciones de la festividad en 1786 se habla de la representación del *Misteri d'Adam i Eva* sobre la roca de la Santísima Trinidad al llegar a la casa de la Ciudad.

“...Se detiene el primer Carro
luego que llega al recinto
de Casas de la Ciudad,
y con natural estilo
representan breve Acto
hombres que lleva instruídos
de quando el Diablo tentó
à comer del Paraíso
la fruta por Dios vedada
a nuestros padres...”²⁴

A partir de este momento la *Degòlla*, fragmento final del *Misteri del Rei Herodes*, comenzó a adquirir importancia dentro de los actos del *Corpus* como escenificación independiente. Se trataba de una comparsa formada por jóvenes pertenecientes a la nobleza que pagaban al gobierno municipal grandes cantidades de dinero para poder pertenecer a ella. Ataviados con una máscara y un disfraz no precisados, realizaban una parodia de la degollación a los niños inocentes ordenada por el Rey Herodes tras en nacimiento de Cristo. Los integrantes de la *Degòlla* interpretaban a los soldados de rey, mientras que los niños y mujeres de la ciudad representaban al pueblo maltratado por la orden de Herodes. La participación de público en este fragmento del misterio no era una novedad y el pueblo la aceptaba con buen gusto pues se había convertido en un acto tradicional (Fig. 51).²⁵

²¹ ARDIT (2009). Op. Cit., pp. 374-376.

²² Vid. PITARCH (1999). Op. Cit., p. 187.

²³ REY DE ARTEAGA (1993b). Op. Cit., p. 2.

²⁴ ANÓNIMO (1786, ed.1865). Op. Cit., p. 4.

²⁵ Sabemos, por la lectura del propio Misterio, que la orden de Herodes hace referencia, haciendo uso de un claro anacronismo, a las madres y niños del pueblo valenciano. Vid. ANÓNIMO, (1587, ed. 1865). “Misteri del Rey Herodes o vulgo de la degòlla” en en *La Procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. Rius (imp.). València: imprenta de José Rius, pp. 86-89.



Fig. 51. Comparsa de la Degolla según, Juan Renau (1815, ed.1973).

Danzas.

Es en las danzas donde más podemos notar las modificaciones impuestas durante el período ilustrado. En esta época se fraguaron las escenificaciones de danzas como la de los Momos y la Moma o la de la Magrana, que han llegado a nuestros días. Estas danzas son herederas de las descritas en los períodos Medieval y Barroco que, al no haberse documentado por la falta de medios de la época, ya no han podido ser rescatadas.

En este contexto, decretos reales emitidos en 1777 y 1780 prohibieron, sin éxito, la presencia de danzas y gigantes en las procesiones religiosas. Los gigantes continuaron apareciendo en la festividad con su configuración barroca, pero menos suerte tuvieron las antiguas danzas de *bastonets* de labradores que se sustituyeron por otras interpretadas por niños que seguían la estética y mentalidad de la época. Estas danzas son también el precedente de las danzas de niños que aparecen actualmente en la festividad del *Corpus*.²⁶

Danza de los Momos y la Moma: la antigua danza de momos, formada por diablos se reformó. Los momos eran hombres vestidos de negro y amarillo que se cubrían el rostro con un pintoresco gorro y pañuelo negro. La Moma también era un hombre vestido con un atuendo blanco de mujer con la faz cubierta por un antifaz y un pañuelo blanco. El

elevado contenido simbólico/religioso de la danza la hacía idónea para la transmisión de los valores cristianos del momento (Fig. 52).



Fig. 52. Danza de los Momos y la Moma, según Juan Renau (1815, ed.1973).

Danza de la Magrana: las antiguas danzas de gitanos se convirtieron en danzas de gitanos que tejían y destejían las cintas en torno a un bastón coronado por una enorme granada hecha con cartón que, al acabar la danza, se abría mostrando un ostensorio con la eucaristía (Fig. 53).

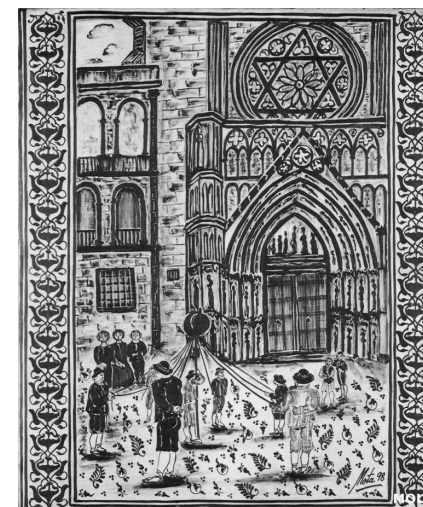


Fig. 53. Danza de la Magrana en socarrat de la roca del santo Cáliz realizado en Talleres Salvador Guaita (1966).

²⁶ Vid. PITARCH (1999). Op. Cit., pp. 187-190 y CHINER (2006). Op. Cit., p. 12.

Danzas de niños: diversas danzas de pastores, labradores, peregrinos, etc. Interpretadas por niños se intercalaban en la procesión del *Corpus* con las comitivas de gremios, cofradías y comunidades religiosas y parroquias (Fig. 54).²⁷



Fig. 54. Danza de niños con gremio de molineros en la procesión, según Juan Renau (1815, ed.1973).

Estructura programática.

En el siglo XVIII, la estructura programática abarcaba varios días pero no era tan reglada como la del siglo XVII. Es probable que los diversos actos, a excepción de la procesión, ocuparan de manera informal el espacio urbano, incluso con cierto desorden y descontrol pues en ninguna descripción de la época aparecía indicación de recorridos y horarios.

En 1780, José Mariano Ortiz escribió y publicó una descripción histórica de la festividad y procesión del *Corpus* en la que sólo se explica pormenorizadamente el acto de la procesión junto con algunas curiosidades que no clarifican la organización de los demás actos. Es por ello que se ha decidido completar esta descripción con otras publicaciones. La primera de ellas es un folleto 1786, de autor desconocido, que explica la relación de misterios y alusiones de la procesión del *Corpus* y que, aunque no de manera muy completa, ofrece información sobre los actos

de la víspera. El segundo es el *Coloqui Nou* compuesto en 1734 por Carlos Ros.²⁸

Víspera del *Corpus*_ Traslado de Rocas y representaciones de danzas, Misterios y *Degòlla* por la ciudad.

A las 7 de la mañana las rocas ya estaban expuestas en la plaza de la Seo.²⁹ Planteamos la hipótesis de que sobre las seis de la mañana era cuando podría efectuarse el acto de traslado de los carros desde la Casa de las Rocas a la plaza de la Seo, aunque no tenemos datos que indiquen las características organizativas de este traslado.

Sin precisar hora y recorrido, las danzas y la *Degòlla* recorren “toda la Ciudad” haciendo alarde de su destreza interpretativa. En determinados “parajes” de la ciudad se representan los misterios y el dicho de la *Degòlla*, incluido en el *Misteri del Rei Herodes*.³⁰ No se precisa, al igual que la descripción de 1696 que las rocas participaran de este desfile. Por las descripciones es muy probable que no lo hicieran y quedaran expuestas en la plaza de la Seo hasta su salida antes de la procesión. Los misterios, por tanto, se escenificaban *a peu* en este acto.

Lo que suponía un problema derivado de la aparición de la comparsa de la *Degòlla* era el hecho de que sus integrantes se pasaban “todo el día paseando por la ciudad asustando y sorprendiendo a la ciudadanía”.³¹ De esto se deduce que probablemente la *Degòlla* llegó incluso a desvincularse del desfile causando desorden y desconcierto entre la población. Muestra de ello es que en varias ocasiones durante el siglo XIX intenta suprimirse. Por la noche, un grupo de músicos tocaba encima de las rocas iluminadas en la plaza de la Seo.

²⁸ Todos estos documentos han sido consultados en RIUS, J. (imp.). (1865). *La Procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. València: imprenta de José Rius. Ejemplar, copia del original disponible en la Biblioteca Valenciana Digital: <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/busqueda.cmd>

²⁹ Las primeras anotaciones del Coloqui de Carlos Ros dicen lo siguiente: “... encontrarse la vespra del dit jorn, a las set hores del matí, els dos en la plasa de la Seu, mirant les sis roques...” en ROS (1734, ed.1865). Op. Cit., p. 1.

³⁰ ANÓNIMO (1786, ed. 1865). Op. Cit., p. 3.

³¹ ARENAS (1976). Op. Cit., p. 10

²⁷ Ibid.

Día del *Corpus* por la mañana_ Cabalgata de *Caballets* y *Degòlla*.

Además de la solemne misa, los *Caballets* y la *Degollá* recorren el camino de la *Volta* repleto de ciudadanos que desde la calle y los edificios contemplaban el desfile.

“...los Caballetes su giro,
y la Degolla no pierden,
divirtiéndose en el camino,
ya al tranquilo Cortesano,
y ya al Labrador sencillo;
pues para ver la función
es sin número el gentío,
que midiendo las distancias
llenar Calles, y Edificios...”³²

Esta pequeña cabalgata lúdica sienta con más precisión las bases para el desarrollo del acto que posteriormente se llamará Cabalgata del Convite.

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de las rocas con misterios y danzas y procesión general.

Se llevaba a cabo la solemne procesión, acto central de la festividad dividido de la siguiente forma.³³

- Se anticipan las rocas con el fin de dejar el camino despejado para la salida de la procesión. Hacen todo el recorrido y vuelven a la plaza de la Seo. Encima de ellas las danzas, entre ellas la de los Momos y Moma bailan al son de la música. Cuando la comitiva llega a la Casa de La Ciudad se representa el *Misteri d'Adam i Eva*.³⁴

Después de la representación de rocas sale la procesión según el orden que se especifica, dividido en tres partes:

- Primera parte.
 - Reyes de armas con el blasón o armas de la ciudad y el estandarte de València o Señera.
 - Gremios con velas y patronos.
 - Ocho gigantes con cirios y seis enanos.
- Segunda parte, llamada con Clarines y Timbales.
 - Cruz de la Catedral acompañada de los Candeleros que llevan los monaguillos.
 - Comunidades Religiosas de la ciudad con velas y sus Santos o Custodias (en la disertación se habla de más de 1.000 religiosos).
 - Entre las Comunidades se reparten las danzas de niños descritas anteriormente.
 - Nuncio y cruz conducida por dos monaguillos.
 - Las catorce parroquias de la ciudad por orden de antigüedad con sus Cruces, Custodias, Tabernáculos adornados. La Ciudad daba un premio al Sacristán que más se esmerara en la composición.
 - Entre las Parroquias se reparten de nuevo las danzas de niños descritas anteriormente.
- Tercera parte:
 - Cruz de la Catedral con su clero seguida de la nobleza de la ciudad.
 - Entre ellos se intercalan reliquias y símbolos y personajes caracterizados del Antiguo y Nuevo Testamento y del Apocalipsis: águilas, personajes con cabezas de buey, león y ángel representando a los evangelistas, Tobías, David, Profetas, músicos vestidos de Levitas y ministros del Templo.
 - Veinticuatro ancianos con grandes cirios.
 - Custodia bajo palio en manos del Cuerpo de la Nobleza.
 - Preste, Arzobispo, Ayuntamiento y Capitulares de la Ciudad con una manga de Granaderos por la retaguardia.

³² ANÓNIMO (1786, ed.1865). Op. Cit., p. 4.

³³ Para ver la descripción completa: ORTIZ (1780, ed. 1970). Op. Cit., pp.16-22.

³⁴ ANÓNIMO (1786, ed.1865). Op. Cit., p. 4.

En este ceremonial se habla de la entrada del Sacramento a la Catedral

como una parte más del recorrido procesional.

Portando velas, los artesanos pertenecientes a los gremios y cleros de las comunidades y parroquias con sus emblemas, ocupaban su lugar dejando una calle para que pasase por el centro la Custodia. El sacramento entraba bajo el acompañamiento de las campanas y de la música de órganos y de los instrumentos que amenizaban las danzas.

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

Durante el siglo XVIII la tendencia barroca y la clasicista convivieron con un pensamiento urbanístico basado en la regulación y ordenación de la ciudad de acuerdo a criterios racionales.³⁵

Se introdujeron mejoras en las calles: tanto en su configuración como en el alumbrado. Una de las actuaciones más relevantes de la época, incluida directamente en nuestro ámbito de estudio fue la pavimentación de la calle Trenc que en 1756, se convirtió en la primera vía pública empedrada de la ciudad.³⁶

Forma y dimensión: en 1704, el Padre Vicente Tosca perteneciente a la corriente de novatores valencianos que promulgaban el estudio científico y el estudio de novedades filosóficas, delinea con gran perfección un plano general de la ciudad. Este documento ya ha sido manejado para la realización de los planos del período de análisis anterior.

Pese a la reiteración de ordenanzas y disposiciones sobre las correctas dimensiones de las calles y su limpieza, València mantenía su estética medieval de calles con trazado musulmán y casas de estructura gótica entre las que se intercambiaban palacios barrocos y numerosas iglesias de fachada barroca y cúpulas de tejas azules.³⁷

Analizaremos la utilización espacial que conlleva la realización de cada uno de los actos del programa de festejos.

³⁵ PARDO (2009). Op. Cit., p. 278.

³⁶ Ibid., p. 275.

³⁷ SANCHÍS (1972, ed.2007). Op. Cit., pp. 223-224 y 257.

Víspera del *Corpus*_ Traslado de Rocas y representaciones de danzas, Misterios y *Degòlla* por la ciudad.

1. Traslado de rocas.

Utilización de espacio: dinámica.

Densidad: no existe concentración de escenificaciones en ningún punto.

Direccionalidad: a primera hora de la mañana con toda probabilidad, las rocas hacían el recorrido desde la Casa de las Rocas a la plaza de la Seo (Fig. 55)

Ubicación de escenarios: no se realizaban escenificaciones.

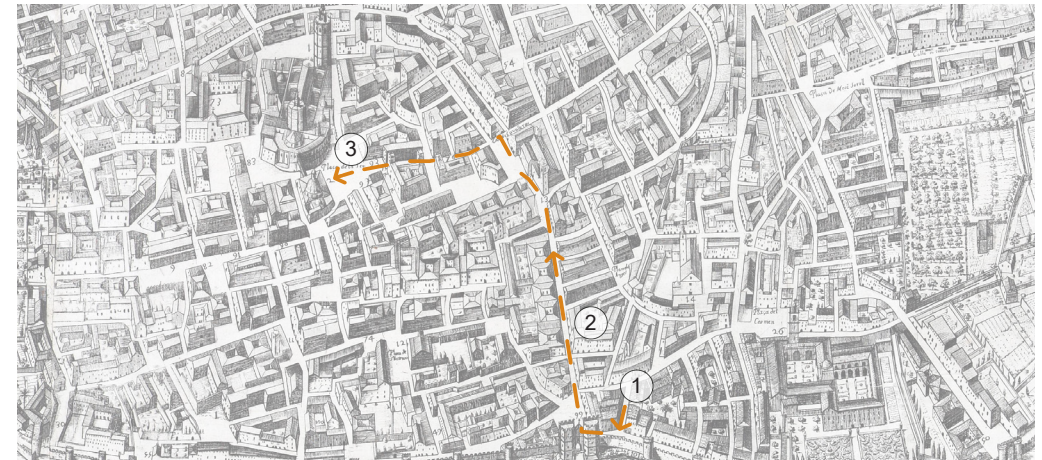


Fig. 55. Utilización del espacio en el traslado de rocas del *Corpus* de València en 1780. Plano base: Tosca (1704).

LEYENDA : Utilización del espacio, recorrido y direccionalidad.

— — — Recorrido y direccionalidad del desfile.

1_ Calle de las Rocas.

2_ Calle de Serranos.

3_ Plaza de la Seo.

2. Representaciones de danzas, misterios y *Degòlla* por la ciudad.

Utilización de espacio: tanto estática como dinámica. Sin un orden de horario y lugar establecido se realizaba un desfile de danzas y misterios por “toda la ciudad”.³⁸ Los intérpretes realizaban paradas para

³⁸ Vid. ANÓNIMO, (1786, ed.1865). Op. cit., p. 3.

escenificarlos.

Densidad: suponemos que no existía distribución homogénea de escenificaciones en el lugar de representación. Los puntos de mayor densidad programática serían aquellos de mayor concentración de gente y se hallaban dispersos. No tenemos datos suficientes para precisar cuales eran.

Direccionalidad: cuando las descripciones hablan de “toda la Ciudad” nos impiden averiguar con exactitud la direccionalidad del recorrido definida para este desfile. Los ceremoniales tanto anteriores como posteriores a la época nos indican que este tipo de actos no se excedían del área definida por las calles que conformaban el recorrido procesional. Estas calles eran las que estaban engalanadas para la ocasión. Suponemos que hablar de “toda la Ciudad” no era más que una exageración para hacer el relato algo menos prosaico (ver recorrido Fig. 43).

Ubicación de escenarios: con los datos recabados, no se puede precisar.

3. Concierto sobre las Rocas.

Utilización de espacio: estática. Los músicos tocaban encima de las Rocas dispuestas de manera frontal en uno de los laterales de la plaza.

Densidad: los seis escenarios se concentraban en la plaza de la Seo de manera lineal.

Direccionalidad: la actuación se dirigía hacia los espectadores que formaban un conjunto compacto situándose de pie frente a los escenarios.

Ubicación de escenarios: No existe datos en el ceremonial que nos hablen de la ubicación precisa de dichos escenarios. Podemos suponer que esta ubicación se correspondía a la parte frontal de la Basílica de los Desamparados, al lado de la Puerta de los Apóstoles, tal y como las podemos ver expuestas hoy en día (Fig.56).

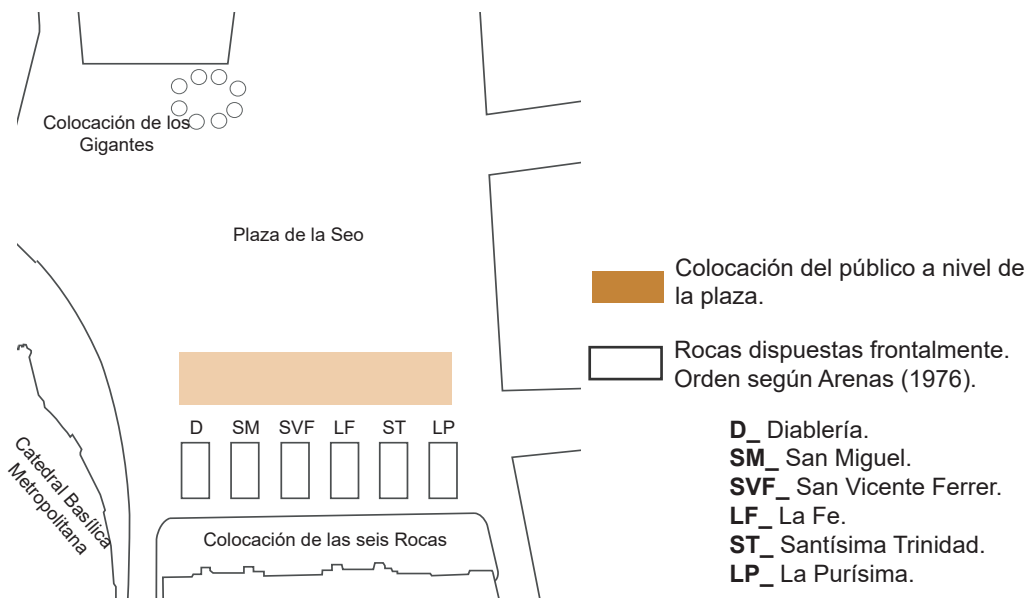


Fig. 56. Utilización del espacio en el concierto sobre roca. Plano base: Arenas (1976).

Día del Corpus por la mañana_ Cabalgata de Caballets y Degolla.

Utilización del espacio: dinámica. La comitiva recorría desfilando, las calles de la procesión.

Densidad: no existe concentración de escenificaciones en ningún punto.

Direccionalidad: el recorrido definido para este acto era el mismo que el de la procesión (ver recorrido Fig. 46).

Ubicación de escenarios: no existe constancia de que se realizara ningún tipo de representación en un escenario. La propia calle ejercía de espacio escénico pues los bailes y la intervención de los componentes de la *Degolla* se producían mientras los intérpretes realizaban el recorrido, sin pararse demasiado tiempo en un punto concreto.

Día del Corpus por la tarde_ Desfile de las rocas con misterios y danzas y procesión general.

Este análisis se divide en dos partes.

1. Desfile de rocas con misterios y danzas.

Utilización del espacio: era sobre todo dinámica. Las rocas salían de la puerta de los Apóstoles de la Seo. Encima de ellas, las danzas se ejecutaban ininterrumpidamente. El único momento en el que se utilizaba el espacio de una manera estática era cuando se escenificaba el *Misteri d'Adam i Eva*. Una vez realizada la representación, las rocas realizaban el recorrido sin detenerse hasta volver a la plaza de la Seo.

Densidad: a excepción de esta parada puntual, no existe concentración de escenificaciones en ningún punto.

Direccionalidad: el recorrido que seguían las rocas era el mismo que el de la procesión.

Ubicación de escenarios: únicamente frente a la Casa de la Ciudad paraba la roca de la Santísima Trinidad para la escenificación del *Misteri d'Adam i Eva* (Fig.57).

2. Procesión general.

Utilización del espacio: dinámica. La procesión recorría las calles a modo de desfile.

Densidad: no existía concentración de escenificaciones en ningún punto

Direccionalidad: el recorrido procesional no experimentó variaciones con respecto al de 1416 (Fig.57).

Ubicación de escenarios: durante la procesión no se escenificaban ni misterios ni danzas.

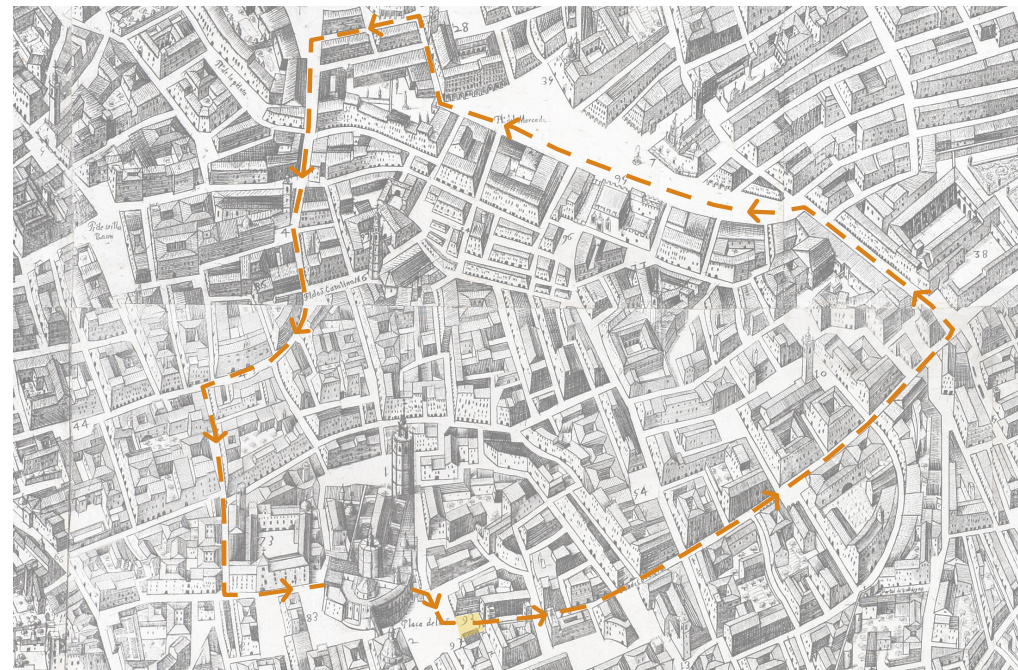


Fig. 57. Utilización del espacio en el recorrido procesional de las rocas (2 horas antes de la salida de la procesión) en 1780. Plano base: Tosca (1704).

LEYENDA : Utilización del espacio, recorrido, densidades, direccionalidad y ubicación de escenarios.

— — — Recorrido procesional y direccionalidad de las rocas dos horas antes de la salida de la Procesión. Utilización del espacio dinámica: Las rocas con los representantes de misterios y danzas desfilan siguiendo el mismo itinerario que el procesional.

■ Lugares donde los misterios *a peu*, las danzas y las rocas se detienen para realizar las representaciones escénicas. Utilización del espacio estática.

1_ Casa de la Ciudad

Red de hitos.

Red de hitos religiosos: durante la primera mitad del siglo XVIII, se continuó potenciando el aspecto religioso de la ciudad. Siguiendo los preceptos barrocos, son muchas las iglesias que remodelaron sus fachadas convirtiéndolas en elementos casi escenográficos dignos de admirar desde las visuales que se establecen en determinados puntos del espacio urbano. También se otorgó especial importancia a la construcción de campanarios.³⁹ Entre 1700 y 1702 se ejecuta la remodelación exterior de la Iglesia de Los Santos Juanes, dotándola de una visibilidad más diáfana desde la plaza del Mercado. Entre 1703 y 1741 se construye la fachada de los Hierros de la Catedral, hito barroco por excelencia de la ciudad, la más importante manifestación de la influencia de Borromini en España. La torre clasicista de la Seo se construye entre 1725 y 1736. Entre 1735 y 1753 se remodela la Iglesia de San Martín bajo preceptos barrocos.

En la segunda mitad de siglo imperó el estilo neoclásico dentro de la órbita de la Academia de Pintura, Escultura y Arquitectura de San Carlos que tomó el control directo sobre las obras que se realizaron en la ciudad. De las obras realizadas en este período nos interesa la remodelación del espacio interior de la Catedral gótica, empresa más representativa del período academicista valenciano que comenzó en 1774 y se extendió hasta final de siglo. De finales de siglo son también la construcción de la desaparecida Casa del *Magistre* de la Catedral adosada a las capillas laterales de la calles del Miguelete y la Casa Vestuario situada frente a la Puerta de los Apóstoles. Este vestíbulo urbano estaba destinado a albergar a las personalidades públicas antes de pasar a la Catedral para presenciar actos religiosos de importancia.

Red de hitos civiles: Se mantiene según su configuración del siglo XVII.

Red de hitos comerciales: Se mantiene según su configuración del siglo XVII.

Centro religioso y civil: plaza de la Seo.

Centro económico: plaza del Mercado (ver Fig. 47).

Del análisis de la estructura urbana del lugar de representación podemos extraer una serie de conclusiones:

- La estructura programática era prácticamente inexistente durante el día de la víspera del *Corpus*. No sabemos si el desfile de danzas y misterios se producía siguiendo un orden o cada comitiva iba a los lugares donde consideraba que se podía realizar una escenificación. Se de uno u otro modo, lo que sí que pudo existir con mucha probabilidad es una confluencia de recorridos entre misterios y danzas y los componentes de la Degolla pues estos recorrían la ciudad a su voluntad.
- La estructura organizativa durante el día del *Corpus* sí seguía un orden establecido y preciso. No se producía confluencia de recorridos fruto del solape de actos.
- No podemos especificar cuáles eran los espacios donde se concentraban el mayor número de eventos. Lo que sí queda claro es que disminuyeron considerablemente las representaciones de misterios y danzas en el Centro Civil: frente a Diputación ya no se realizaban escenificaciones oficiales. La única que se hacía a la Casa de la Ciudad es la del *Misteri d'Adam i Eva* antes de salir la procesión.
- En la plaza de la Seo ya no se escenificaban misterios y danzas como antaño, aunque seguía siendo el espacio que contenía las escenografías urbanas empleadas en la fiesta.
- Gracias a las sucesivas obras de embellecimiento y adhesión de nuevas construcciones, la Catedral, presidiendo la plaza de la Seo, se convirtió junto a la Casa de la Ciudad en el hito más representativo de la festividad. Justificamos esta hipótesis con dos hechos: el primero es que al no participar en tantos actos, las Rocas permanecían en la plaza de la Seo más tiempo reforzándose así la presencia de la Catedral como fondo escenográfico. El segundo es que, por primera vez, se describió con precisión la entrada de la custodia en su interior.

³⁹ Todas estas intervenciones han sido extraídas de BÉRCHEZ (2009a). Op. Cit., pp. 326-331.

Fase 3: Análisis de límites.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.

Es similar al de análisis anteriores. Aunque no se tenga constancia de la realización de ningún concurso sí se habla de la belleza de las calles y de la iluminación nocturna de las mismas que embellecía sobremanera la *Volta del Corpus* (Ver Fig. 48).⁴⁰

Análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

Requiere de un análisis pormenorizado para cada acto que compone la estructura programática.

Víspera del *Corpus*_ Traslado de rocas y representaciones de danzas, Misterios y *Degòlla* por la ciudad.

No analizaremos el límite en el acto de traslado de las rocas porque no tiene vocación escénica al hallarse los carros vacíos de intérprete.

El acto de recorrido de danzas, misterios y *Degòlla* tendría dos componentes esenciales a analizar: la representación de misterios y danzas en determinados puntos no precisados y la representación de la *Degòlla*.

1. Cabalgata de danzas, misterios y *Degòlla*.

1.1 Representación de danzas y misterios.

Delimitación:

Física: no existían elementos que separasen la realidad escénica de la vivida. La propia disposición de los espectadores marcaba la separación entre ambas realidades.

Sensorial: definida no tanto por la escenografía como por el vestuario, atrezzo y tempo ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador.

Permeabilidad: el límite era permeable tanto visual como físicamente. Ello implicaba la participación del espectador en la escena representada.

Transparencia: sin elementos que obstaculizaran visuales.

Accesibilidad y uso: el límite era un espacio indefinido físicamente situado dentro del lugar de representación y que acogía al espectador.

Direccionalidad: los misterios y danzas a *peu* se representaban a pie de calle en los lugares dispuestos donde había una mayor congregación de público. En ese momento la actuación se dirigía a un punto concreto. De nuevo, el intérprete adquiría una actitud estática, mientras que la del espectador era dinámica. Es muy probable que varias representaciones se simultanearan en el tiempo en puntos distintos del lugar de representación y los espectadores tenían total libertad para elegir qué ver y dónde.

Este acto, si se realizaba de la manera que estamos suponiendo, se asemejaría al acto de salida de Rocas y Misterios anterior a la procesión del siglo XV-XVI. Por tanto, a pesar de la ausencia de rocas, el acto tendría la configuración medieval para la que fue establecida la realización de este tipo de espectáculos: informal, simultánea y popular (Fig. 40).

1.2. Representación de la *Degòlla*.

Delimitación:

Física: no existían elementos que separasen la realidad escénica de la vivida. La propia disposición de los espectadores marcaba la separación entre ambas realidades aunque los intérpretes invadían el espacio del espectador.

Sensorial: definida no tanto por la escenografía como por el vestuario, atrezzo y tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador que quedaba contagiado del ritmo de los actores cuando participaba de la representación.

Permeabilidad: el límite era permeable tanto visual como físicamente. Ello implicaba la participación del espectador en la escena representada que es un actor más de la representación, especialmente las mujeres y niños.

Transparencia: sin elementos que obstaculizaran visuales.

Accesibilidad y uso: el límite era un espacio indefinido físicamente

⁴⁰ ANÓNIMO (1786, ed. 1865). Op. cit., p. 4.

situado dentro del lugar de representación y que acogía al espectador.

Direccionalidad: este acto se representaba a pie de calle en cualquier lugar donde se congregara público. La actuación no se dirigía a un punto concreto y era más de acción que textual. Tanto intérprete como espectador adquirirían una actitud dinámica e interaccionaban los unos con los otros borrándose las fronteras entre ambos roles. Pese a que esta comparsa surgiera en el siglo XVIII, su configuración era totalmente medieval. Esto era así porque estaba inspirada en el pasaje del *Misteri del Rei Herodes* que le daba nombre (Fig.58)



Fig. 58. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificación de la Degolla, según Juan Renau (1815, ed. 1973).

1. Concierto sobre las Rocas.

Delimitación:

Física: marcada la posición del intérprete respecto al espectador por la diferencia de alturas entre calle y escenario encima de la Roca. Límite muy definido.

Sensorial: definida por la escenografía, el vestuario, el atrezzo y tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador. Todo ello diferenciaba la realidad representada de la vivida. **Permeabilidad:** el límite era permeable visualmente pero no físicamente. Ello implicaba la no participación del espectador en la escena representada.

Transparencia: la propia escenografía de la roca y su espacio reducido podían obstaculizar las visuales de los espectadores desde determinados puntos.

Accesibilidad y uso: este límite no tenía una dimensión clara y, por

tanto, no se hablará de su accesibilidad y uso. Estaba marcado por la diferencia de alturas entre el lugar de representación, donde se situaba el público y la roca, donde se situaban los intérpretes.

Direccionalidad: los músicos ejecutaban las piezas encima de las Rocas que se situaban unas al lado de otras frente a la fachada principal de la Basílica, como si de una disposición frontal de espacios escénicos en el lateral de la plaza se tratara (ver Fig.7).

Las interpretaciones, estáticas, se realizaban de manera frontal al público que podía desplazarse por la plaza de la Seo e ir de Roca en Roca adquiriendo una actitud dinámica. Se incorpora al programa de la festividad un acto que mantiene una estructura intérprete/espectador totalmente medieval (Fig. 59).



Fig. 59. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico del concierto sobre Rocas, según Juan Renau. (1815, ed.1973).

Día del *Corpus* por la mañana_ Cabalgata de *Caballets* y *Degolla*.

Delimitación:

Física: no existían elementos que separasen el lugar de representación del espacio escénico. Como se incluía en este desfile a la *Degolla*, los intérpretes invadían el espacio del espectador con todas las repercusiones que ello tenía en el resto de parámetros analizados.

Sensorial: definida no tanto por la escenografía como por el vestuario,

atrezo y tempo-ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador.

Permeabilidad: el límite era permeable tanto visual como físicamente.

Transparencia: sin elementos que obstaculizaran visuales.

Accesibilidad y uso: el límite era un espacio indefinido físicamente situado dentro del lugar de representación y que acogía al espectador.

Direccionalidad: los intérpretes desfilan a lo largo del espacio escénico (centro de la calle) y no cesan de realizar sus representaciones mientras los espectadores observan el desfile en el lugar de representación (laterales). Ambos participan del evento de una manera dinámica (Fig.27). Las fronteras del límite se diluyen con el paso de la Degolla. (Fig.59).

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de las Rocas con Misterios y danzas y Procesión general.

1. Desfile de rocas con misterios y danzas.

Delimitación:

Física: marcada la posición del intérprete respecto al espectador por la diferencia de alturas entre calle y escenario encima de la roca. Límite muy definido.

Sensorial: definida por la escenografía, el vestuario, el atrezzo y el tempo ritmo de la actuación con respecto a la actitud observadora del espectador. Todo ello diferenciaba la realidad representada de la vivida.

Permeabilidad: el límite permeable visualmente pero no físicamente. Ello implicaba la no participación del espectador en la escena representada.

Transparencia: la propia escenografía de la roca y su espacio reducido podían obstaculizar las visuales de los espectadores desde determinados puntos.

Accesibilidad y uso: este límite no tenía una dimensión clara y, por tanto, no se hablará de su accesibilidad y uso. Estaba marcado por la diferencia de aturas entre el lugar de representación, donde se situaba el público y la roca, donde se situaban los intérpretes.

Direccionalidad: las danzas sobre rocas no paraban de ejecutar su representación a lo largo del recorrido como si de un desfile se tratase.

La única roca que se detenía a escenificar un misterio era la de La Santísima Trinidad.

No se realizaban representaciones simultáneas concebidas a la manera medieval. A lo largo de toda la festividad, el público solo tenía una oportunidad para ver el misterio encima de la roca y era ésta. Por lo tanto, eran muy pocos los espectadores que podían disfrutar del momento porque la dimensión de la calle imponía un aforo limitado.

En ese momento tanto espectadores como intérpretes adquirirían una actitud estática. Se rompía por completo con la tradición medieval de un acontecimiento que, hasta el momento había conservado su esencia primigenia (Fig.60).

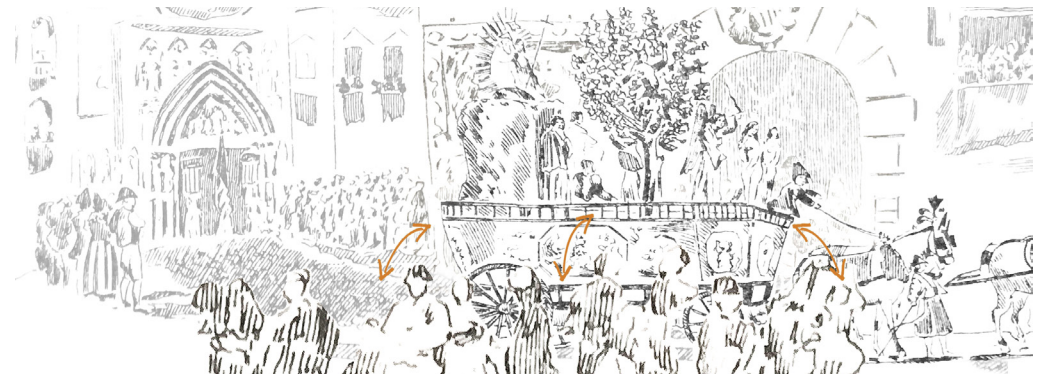


Fig. 60. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico en la representación del Misterio d'Adam i Eva frente a la Casa de la Ciudad, según Juan Renau. (1815, ed. 1973).

2. Procesión general.

Este análisis es similar al realizado para el siglo XVI (Fig. 27).

El comienzo del siglo XIX vino marcado por el avance de las tropas napoleónicas con el fin de extender un sistema político basado en los ideales de libertad francesa por todo el viejo continente. España se incorporó al sistema de estados pro-franceses tras las abdicaciones de Bayona, que propiciaron la cesión de la corona a José I, Hermano de Napoleón. En 1807, las tropas de Napoleón entraron a España en medio de un sentimiento popular antifrancés que se acrecentó después de los levantamientos de Madrid del 2 de Mayo de 1808. Impulsado por este sentimiento, el 23 de Mayo de ese mismo año, el pueblo valenciano abanderado por el padre Rico exigía a las autoridades un aislamiento general. Levantado en armas toma la ciudadela y constituye la Junta Suprema de Gobierno, entidad con más representatividad estamental que asumía la soberanía en ausencia del Rey aboliendo el antiguo sistema absolutista.¹ Este organismo fue el primero de España en propugnar la creación de una Junta Central que coordinara al resto de juntas provinciales. Las tareas principales encomendadas a la Junta Central fueron entre otras, hacer frente a la guerra asegurando la defensa de los aislados, abolir antiguas instituciones y organizaciones sociales como la Inquisición o el régimen señorial y realizar una reforma constitucional que se materializó con la redacción de la Constitución de 1812.² El clima en València era hostil, los conflictos se resolvían con las armas y el empleo de la violencia. El 5 de Junio alrededor de 400 franceses fueron asesinados en una matanza sin precedentes que fue sofocada gracias a la intervención del grupo de los Bertrán y Lis mediante detenciones, ejecuciones y destierros de los responsables. El capitán José Caro asumió el poder en primer gobierno de esta época enfrentándose con la sección del pueblo más radicalizada, desterrando a los Bertrán y Lis y aislando al Arzobispo en su palacio. En 1811 fue sustituido por Luis de Bassecourt que liberó a los reprimidos y creó una Junta de Gobierno parlamentaria.³ Pero los intentos de defensa de la Ciudad fueron frustrados cuando en 1812 el mariscal napoleónico Luis

2.1.3.6_ 1800/1900. EL DECLIVE DE LA FIESTA

¹ GARCÍA, E., SERNA, J. (2009). “La Valencia liberal, 1808-1874” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 411-415.

² Ibid., p. 420.

³ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 274.

Gabriel Suchet ocupó la Ciudadela haciéndose con el control València. Durante su corta estancia en el poder, el gobierno de Suchet procuró ser activo y transformador pero respetuoso con las costumbres y tradiciones. Llevó a cabo reformas administrativas y mejoras urbanas de gran repercusión en la historia urbanística de la València moderna: el Jardín de la Glorieta y la arboleda de la Alameda. En 1814, llegada de Fernando VII a la península supone el fin de un período durante el cual se gestó un nuevo orden constitucional en el que los viejos súbditos se transforman en ciudadanos de un nuevo sujeto soberano: la nación.⁴

De 1814 a 1820, el general Francisco Javier de Elío se puso al frente del gobierno de la urbe. Su labor de higienizar social y políticamente la ciudad pasaba por acciones como la represión y encarcelamiento de los liberales hostiles en pos del reestablecimiento de la monarquía absoluta. Continuó con las reformas urbanas comenzadas por Suchet junto con otras nuevas como el trazado del Camino Nuevo del Grao.⁵ En una València marcada de nuevo por la crisis económica, las conspiraciones contra el gobierno se convirtieron en un tema recurrente.⁶

El trienio liberal (1820-1823) comenzaba con la encarcelación del General Elío, sustituido por Conde de Almodóvar como máxima autoridad y con la liberación de los conspiradores retenidos. El consultorio volvió a organizarse según los preceptos de la constitución de 1812 con una cúpula gubernamental que no podían ejercer plenamente el poder por las incesantes revueltas populares.⁷ Unidas las monarquías europeas para acabar con la hostilidad constitucional, el Duque de Angulema invadió España y una fracción del ejército francés entró en València en 1823 sin encontrar resistencia junto con las tropas del general absolutista Sempere. Poco después, el ayuntamiento volvió a tener la estructura de regidores del Antiguo Régimen. Daba comienzo el período del gobierno absolutista caracterizado por la represión social y la lucha de poderes de

la década Ominosa.⁸

Con la muerte de Fernando VII en 1833 y la regencia de María Cristina, se puso fin al Antiguo Régimen y comenzó la consolidación de un estado liberal organizado militarmente a través de la Milicia Urbana y que impondrá las bases para la nueva organización de los aparatos de gobierno locales. Tras las elecciones municipales de 1835, los liberales moderados se hicieron con el gobierno de la ciudad. Los regidores electos, defensores del mercado libre y la propiedad privada, pertenecían a la nueva burguesía comerciante de la ciudad y desbancaron a las élites locales de nobles y burgueses, asociadas al gobierno del Antiguo Régimen.⁹ Con la desamortización de Mendizábal (1836), la reducción de comunidades religiosas y la demolición o cambio de propiedad de sus conventos provocaron políticas de reformas urbanas llevadas a cabo directamente por el Ayuntamiento que transformarán considerablemente la fisionomía de la ciudad.

La introducción de nuevas técnicas industriales y de la máquina de vapor propició la aparición de nuevos oficios desvinculados de la estructura gremial que se hallaba muy debilitada con las leyes de libertad de industria.¹⁰ Con el afianzamiento del sistema liberal, la vieja sociedad estamental dio paso a una sociedad de clases en la que la posición del individuo no la determinaba la familia sino sus posesiones. La vida ciudadana era de claro predominio “menestral”. Multitud de talleres y tiendas familiares regentadas por jornaleros animaban el día a día de la ciudad.¹¹ Los nuevos sistemas sociales y de gobierno eran eminentemente urbanos y no tuvieron reflejo en el mundo rural. Los campesinos descontentos por el incumplimiento de la ley antiseñorial y los nobles afectados por los efectos de las medidas liberales se refugiaban en el campo y en el sueño del ascenso al trono de Carlos de Borbón, hermano del fallecido Rey. Los carlistas valencianos comenzaron a arrasar huertas acercándose cada vez más a la ciudad

⁴ GARCÍA (2009). Op. Cit., pp. 418-420.

⁵ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 283.

⁶ Ibid., p. 421.

⁷ Ibid.

⁸ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 291 y GARCÍA (2009). Op. Cit., p. 422.

⁹ GARCÍA (2009). Op. Cit., pp. 423-426.

¹⁰ Sanchís (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 320.

¹¹ Ibid., p. 304.

y agitando los ánimos de los liberales más radicales, descontentos con la política moderada del consistorio valenciano. El pueblo se enfrentó a la Milicia y se amotinó para sacar a la fuerza de las cárceles a los carlistas detenidos. Para calmar a los más radicales, la Milicia fusiló a algunos sofocando de este modo el conflicto. Sin embargo, la pugna entre moderados y progresistas había comenzado. Al primer conflicto le sucedieron otros muchos. Todo ello fue reflejo de las sucesivas pugnas por el poder entre carlistas y liberales que sufrió el país a lo largo del siglo XIX.¹²

Los liberales progresistas demandantes de cambios sociales, del sufragio y de una mayor independencia del poder central lograron crear la Junta Revolucionaria gracias al apoyo de los republicanos en 1840. Con la regencia de Espartero, de 1841 a 1843 la urbe volvió a sufrir momentos de gran radicalismo derivados de la represión ejercida por el poder central.¹³ En València convivían liberales progresistas, republicanos federalistas y demócratas con ideas discordantes pero sublevados en pos de defender la implantación de un sistema de gobierno adaptado a las necesidades del nuevo siglo.¹⁴

La Segunda mitad de siglo fue, si cabe, más convulsa que la primera. Cuando Isabel II comenzó a reinar en 1844, las corporaciones de gobierno valencianas pasaron a manos de una burguesía moderada compuesta por comerciantes, propietarios, industriales sederos, nobles y contratistas dispuestos a beneficiarse de las consecuencias de la ley de desamortización, en la época de las grandes mejoras urbanas de València. Se llevaron a cabo obras que mejoraron el confort y la salubridad de la infraestructura urbana: tendido ferroviario, empedrado de la ciudad, canalización de agua potable e instalación de fuentes, entre otras. Todas estas actividades se financiaban a través de la Sociedad Valenciana de Fomento, una banca creada para tal fin. Se reactivó la agricultura gracias a la adopción de medidas de transformación y modernización del campo. Se suprimió la milicia nacional y se fundó la Guardia Civil.

¹² Vid. SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., pp. 299-303.

¹³ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 299 y GARCÍA (2009). Op. Cit., p. 426.

¹⁴ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 312.

Bajo esta fachada de crecimiento y estabilidad económica subyacía la fractura en el seno de los moderados, al ansia de subversión provocada por política represiva hacia el adversario y el malestar entre los labradores de la huerta. La pérdida de las cosechas sederas, las sucesivas epidemias de cólera y la especulación arrocera pusieron en las cuerdas a un gobierno que no tenía capacidad para combatir la crisis. El progresismo y sus ideas de restablecimiento de la república convencían cada vez más y la revolución de 1854 dio paso al bienio progresista. A través de la Junta Revolucionaria y de la restauración de la Milicia Nacional se respaldaron las reivindicaciones de las clases más populares, de la pequeña y mediana burguesía y de los labradores dirigidas a solucionar la crisis sedera y a mejorar el sistema de impuestos de consumo. La ley de ferrocarril, la ley de banca o la desamortización de Pascual Madoz fueron las medidas más importantes que el gobierno progresista tomó para facilitar el desarrollo del capitalismo. La población cada vez más radicalizada, apoyada por la milicia, organizó un motín que acabó con el gobierno progresista y el comienzo de una sucesión de gobiernos moderados a partir de 1856.¹⁵

En 1864 estalló una crisis financiera que supuso un duro revés para las sociedades de crédito e inversión. Esto unido a las nuevas epidemias de cólera y la pérdida de la cosecha arrocera de 1865, provocó una crisis de subsistencias que gobierno e instituciones privadas como Amigos del País trataron de paliar distribuyendo alimentos entre la población más necesitada y ofreciendo trabajos a los desocupados. Un amplio sector de la población comenzó a manifestar su descontento por los excesos e intrigas palaciegas y por la debilidad de gobiernos corruptos. Todos estos sucesos provocaron el estallido de la Revolución Gloriosa en 1868 y la consiguiente marcha de Isabel II al exilio. En 1869 se redactó una nueva constitución y los progresistas y unionistas, junto a los militares, se hicieron con el control de Madrid. La revolución valenciana estuvo encabezada por José Peris y Valero que, apoyado por demócratas y republicanos, desplazó a la Unión Liberal del poder. Una nueva Junta Revolucionaria asumió el control llevando a cabo una nueva política impositiva y hacendística más liberal, prestando más atención a las

¹⁵ GARCÍA (2009). Op. Cit., pp. 436-438.

necesidades educativas del pueblo, abogando por la separación entre iglesia y estado y por la descentralización administrativa.¹⁶ El pueblo valenciano se levantó contra las nuevas políticas centralistas y demócratas que suspendían las garantías constitucionales y disolvían la milicia. El gobierno central mandó tropas para instaurar la paz pero el pueblo valenciano contestó levantando barricadas en la plana del Mercado. Aunque València fue bombardeada, el pueblo no dejó de exigir sus derechos durante el reinado de Amadeo de Saboya y la Primera República.¹⁷

Amadeo de Saboya comenzó a reinar en 1871 con el respaldo del gobierno del General Prim. Impotente ante las discordias entre borbónicos, carlistas, republicanos y socialistas Amadeo de Saboya renunció en 1873 a la corona y las Cortes proclamaron la I República Española.¹⁸

Los problemas del sector agrario y obrero comenzaron a plantearse con ímpetu gracias a la influencia ejercida por los delegados de la Asociación Internacional de los Trabajadores que incentivan la gestación de ideologías y organizaciones propiamente obreras. La República no era capaz de afrontar la nueva situación política. A la caída de Francisco Pi i Margall se le sumó en movimiento Cantonista. Diputados de diversas ideologías tomaron la Longa creando una junta más que revolucionaria positivista. Trataban de imponer un nuevo orden político progresista, federalista y republicano que favoreciera la emancipación obrera. Pese al cambio político, la respuesta del gobierno nacional fue de nuevo la represión militar que provocó la dimisión del sector cartonista más moderado. Para acabar definitivamente con la revuelta, el Gobierno nombró General de la ciudad a Antonio Martínez Campos quien entró en la ciudad tras un fuerte bombardeo. El general, apaciguado el problema comenzó a buscar adeptos para un golpe de estado que se materializó en 1874. En 1875 la dinastía borbónica regresó al poder con

la proclamación de Alfonso XIII como Rey de España.¹⁹ Alfonso XIII supo ser un monarca constitucional y nunca participó de las funciones de un gobierno organizado sobre una alternancia bipartidista fruto del pacto entre conservadores y liberales que redactó una nueva Constitución en 1876. Los dos partidos de gobierno liderados por Antonio Cánovas y Práxedes Mateo Sagasta mantuvieron su hegemonía gracias al cansancio que provocó el período revolucionario en la población. Durante esta etapa, la burguesía valenciana, religiosa confesa, compensó su desengaño ideológico con la dedicación a actividades económicas muy lucrativas que aumentaron su capacidad adquisitiva. Gracias a ello, esta clase social pudo hacerse cargo de manera voluntaria de la beneficencia pública. La nueva clase media y el proletariado, declarados anticlericales, se desvincularon políticamente de esta burguesía. Costantí Llobart impulsó un valencianismo moderado que dio origen al movimiento de la *Renaixensa* Valenciana. Para asegurar su continuidad fundó en 1878 la sociedad *Lo Rat Penat*. La ciudad, cada vez más industrializada y con un potente sector agrícola contaba con un activo proletariado que defendía la colectivización de los medios de producción.²⁰ Hacia 1891, el catolicismo social se constituía como una alternativa factible. Sus ideas que propugnaban la creación de sociedades obreras, el inicio del movimiento cooperativista y la creación de las primeras instituciones de crédito agrícola convencían a los sectores más populares desatendidos por los poderes públicos.²¹

Es la época de los grandes proyectos urbanísticos de Ensanche de la ciudad, del derribo de la muralla cristiana, de los amplios bulevares, de los espacios libres, de las nuevas viviendas señoriales, de la primacía del vehículo sobre el peatón y de la configuración moderna del puerto. La València moderna se abre camino.

¹⁹ GARCÍA (2009). Op. Cit., p. 441.

²⁰ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 344-348.

²¹ CARNERO, T. (2009). "La restauración: El tránsito de ciudad provinciana a ciudad moderna, 1894-1923." en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 452-453.

¹⁶ Ibid., pp. 439-440.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 337.

Fase 1: Análisis de la estructura programática del acontecimiento.

Los actos se modificaban en función de la sensibilidad y el gusto estético del grupo social que regentaba el consistorio de turno. Se han encontrado varios ceremoniales que explican la evolución de la fiesta a lo largo del siglo XIX:

- El artículo del Diario de Valencia num.64-65, del 3 y 4 de junio de 1801, reproducido por Manuel Arenas en 1972.²²
- El ceremonial publicado por el Ayuntamiento de València en 1815.²³
- La descripción de Bicente Boix de 1858.²⁴
- Un texto incluido en el Diario de València num. 20, del 31 de mayo de 1936, reproducido por Manuel Arenas en 1976. En él aparecen notas de la evolución de la fiesta desde el Siglo XIX hasta principios del XX.²⁵

Rocas y Misterios.

Durante esta época la representación de misterios comenzó a ser intermitente y a depender de la voluntad de los organizadores.

El siglo XIX se caracteriza por la proliferación de obras artísticas efímeras. Era la Real Academia de San Carlos quien dictaminaba su idoneidad y para su ejecución empleaba a afamados artistas pertenecientes a su círculo.²⁶ No es de extrañar que todas las rocas del *Corpus* se reconstruyeran o renovaran en este período. Labor que se completó con la construcción de dos carros nuevos: la roca València y La Fama.²⁷

²² ARENAS, M. (transcr.). (1972). *La fiesta del Corpus de Valencia durante el siglo XIX / transcripción y notas de Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

²³ MONFORT (1815). Op. Cit.

²⁴ BOIX, V. (1858). *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la Procesión del Corpus*. València: Imprenta de la regeneración tipográfica de D. Ignacio Boix.

²⁵ ARENAS (1976). Op. Cit.

²⁶ GIL, R., ALBA, E. (2009). "Antigüedad y modernidad en Valencia: configuración y ornato de la ciudad" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, p. 379.

²⁷ La descripción se procede a realizar a continuación se incluye en REY DE ARTEAGA (1993b). Op. cit., p. 2.

Roca del Infierno: reconstruida con madera maciza en 1815 y restaurada por en 1867.

Roca de San Miguel: renovada en parte en 1817. En esta época se incorporó el conjunto escultórico que representa a Júpiter y al águila y se renovó la figura de San Miguel.

Roca de La Fe: en 1815 se hace la figura de la Fe.

Roca de San Vicente Ferrer: en 1817 se incorpora el grupo escultórico de Sansón y el León. En 1853 se rehace la imagen de San Vicente Ferrer.

Roca de La Purísima: se incorpora en 1815 el grupo escultórico de la Inmaculada y Judith.

Roca de la Santísima Trinidad: en 1816 se rehacen de nuevo las figuras de Adán y Eva.

Todas las rocas fueron restauradas en 1867 con motivo del segundo centenario de Nuestra Señora de los Desamparados y tras la riada de 1897.

Roca València: construida en 1855 con motivo del cuarto centenario de la canonización de San Vicente Ferrer utilizando los restos artísticos de la Casa de la Ciudad. Bajo la dirección de Luis Téllez, profesor de la Real Academia de San Carlos, intervino en su realización un escogido grupo de artistas (Fig.61).²⁸

Roca La Fama: construida en 1899 para la Cabalgata de la Feria de Julio bajo el patrocinio de *Lo Rat Penat* y el Círculo de Bellas Artes. (Fig.62).

²⁸ Las ilustraciones de Fray Bernat Tarín i Juaneda sobre las que Juan Renau hizo sus dibujos a pluma se realizaron en base al ceremonial de 1815, por tanto, las rocas de València y la Fama no se habían ejecutado. Como material gráfico incorporamos fotos antiguas de las rocas, fotos propias y fotos oficiales de la página web de Amics del Corpus.

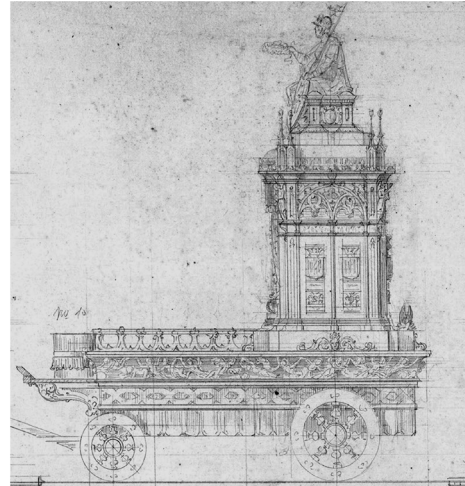


Fig. 61. Traza de la Roca Valencia, colección privada de Javier Sánchez. Fuente: TALAMANTES (2009).



Fig. 62. Roca la Fama en la actualidad. Fuente: www.amicscorpusvalencia.com.

Asimismo, en 1846, cierta estabilidad económica en la arcas del gobierno moderado propició la construcción de unos nuevos gigantes, las cabezas de los Enanos y los *Caballets* de cartón. También se renovaron los trajes de la Moma, de los reyes de armas y de los figurantes, representaciones simbólicas de la procesión (Fig.63).²⁹

²⁹ Vid. ARENAS. (1972). Op. Cit., p. 12.

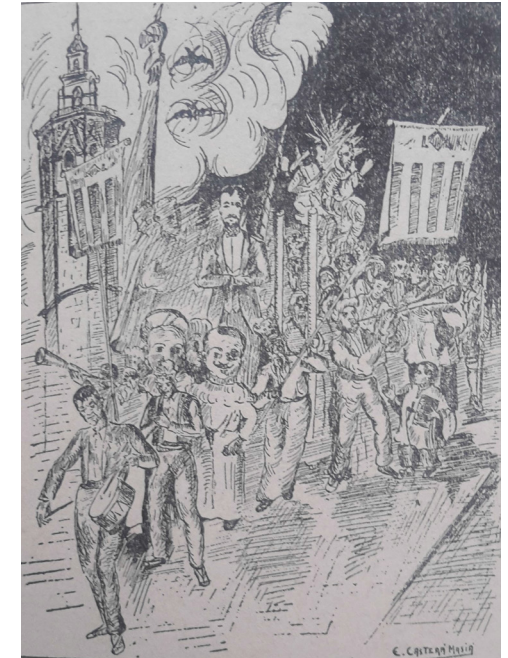


Fig. 63. Nanos y Gigantes a finales del S.XIX pintados por José Zapater en 1936. Fuente: ARENAS (1966).

Es importante señalar que durante la guerra Napoleónica (1809-1812), la antigua custodia se fundió y fue sustituida por otra en forma de Sol.³⁰

Danzas.

Durante el siglo XIX se siguen incorporando danzas infantiles a la festividad de acuerdo a la estética de la época. Se tiene constancia de que en 1846, debido a la decadencia que venía sufriendo el acto de la Cabalgata de *Caballets*, el Capellán Vicente Font de Mora promueve la salida de nuevas danzas junto a la comparsa de la *Degòlla*.³¹ Así surgen la coreografías de niñas aldeanas y serranas, de niños irlandeses y turcos y la Polonesa, bailada por niñas que portan arcos florales utilizados para

³⁰ ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 695.

³¹ ARENAS (1976). Op. Cit., p. 14.

conseguir diversos efectos compositivos (Fig.64).³²



Fig. 64. Danzas infantiles del siglo XIX en socarrat de la roca del santo Cáliz realizado en Talleres Salvador Guaita (1966).

Estructura programática.

Como ya hemos especificado con anterioridad son varios los ceremoniales y descripciones de la festividad que se redactaron a lo largo este siglo. Para realizar un análisis lo más exhaustivo posible de este período se considera necesario mostrar la evolución de la estructura programática de los actos que va fluctuando en función de los cambios políticos que caracterizan este convulso período.

Víspera del *Corpus*_ Traslado de rocas, Cabalgata de *Caballets*, representación de danzas y misterios por la tarde (1858).

1801.³³

El traslado de rocas se realizaba antes de amanecer de modo que los carros estaban colocados muy de mañana en la plaza de la Seo. Acabada la misa mayor se realizaba un desfile llamado *Els Caballets* con una configuración similar a la del siglo XVIII pero con un orden más establecido en cuanto a participantes y recorrido. La comitiva participante era la siguiente:

- Capellán de las Rocas a caballo.
- Danzas de niños y otros personajes al son de dulzaina y tabalet.
- Comitiva de militares con escudos de la ciudad y ministros.
- Pendones de hojarasca; en uno de ellos figura una serpiente.
- *Misteri de Sant Cristòfor*.
- Representación humana de labradores y Sagrada Familia huyendo de Egipto.
- *Misteri del Rei Herodes con Degòlla*.³⁴
- Representación humana de Reyes Magos y *Caballets*.

Por la noche, un grupo de músicos tocaba encima de las rocas iluminadas en la plana de la Seo.

1815.³⁵

Similar al de 1801 en cuanto a actos. Se define con más precisión la Cabalgata.

Primeramente se indica que el Capellán de las Rocas sale de la Casa de las Rocas montado a caballo hacia la plana de la Seo. Una vez ha llegado comienza la cabalgata que presenta la siguiente estructura:

- Capellán de las Rocas a caballo invitando con un discurso a acudir a la celebración del Corpus a todo el pueblo. Lo acompaña un subsíndico de la Ciudad.
- Danzas de Momos y Moma, danza de la Magrana y danzas de

³³ Vid. ARENAS (1972). Op. Cit., pp. 4-6.

³⁴ A principios de siglo, sus individuos cambiaron sus armas de madera por el otras realizadas con pergamino o cuero denominadas *carxots*. ARENAS (1976). Op. Cit., p. 10.

³⁵ MONFORT (1815). Op. Cit., pp. 20-25.

³² ARTEAGA (1993a). Op. Cit., p.2. y ARENAS (1972). Op. Cit., p. 12.

niños.

- Estandarte del sacramento portado por una persona caracterizada de serpiente flanqueada por dos pajes con estandartes de armas de València
- Representación humana de labradores y Sagrada Familia huyendo de Egipto.
- *Misteri de Sant Cristòfor*. No se representaba porque se consideraba alejado del gusto estético, estilístico e ideológico del nuevo siglo.
- Representación humana de Reyes Magos y *Caballets*.
- *Misteri del Rei Herodes con Degòlla*.
- Caballeros Capitulares, comisarios de Fiestas, Alguacil mayor del Corregimiento, Subsíndico de la ciudad y piquete de caballería para cuidar la conservación del orden.

Cuando comienzan a alternarse gobiernos liberales con gobiernos progresistas la presencia de la comparsa de la *Degòlla* en la cabalgata dependerá del tipo de gobierno: los liberales la suprimen y los progresistas la rescatan.³⁶

1858.³⁷

La estructura varía con respecto a las anteriores debido a la introducción de las siguientes modificaciones:

- En el acto de traslado, en cada una de las rocas iba una de las danzas que participaban en la festividad. Los conductores arrojaban flores y confites durante el acto.
- La Cabalgata de *Caballets* empezaba a medio día.
- Se apunta que durante la tarde las danzas recorrían la ciudad representando sus coreografías delante de las casas de las personas notables.
- A partir de este año, no se habla de los conciertos nocturnos sobre las rocas.

1869.

Tras la Revolución Gloriosa la Cabalgata de *Cavallets* sufre una modificación considerable en cuanto a su estructura organizativa “en

armonía con el buen gusto y exigencia de la moderna cultura”. El Ayuntamiento republicano de Francisco de Paula Gras suprimió la presencia de los misterios incluida la comparsa de la *Degòlla*, quedando el acto estructurado de la siguiente manera:³⁸

- Banderas y estandartes de la ciudad.
- Gremios con banderas.
- Representaciones de los hospicios compuestas por un grupo de niños a pie con bandera seguidos de un carro triunfal con niños pequeños arrojando flores. Cerrando la comitiva grupos de niños bailando las danzas infantiles representativas del corpus al son de *dulzaina* y *tabalet*.
- Grupos de labradores de la huerta sobre jacas.
- Capellán de las Rocas a caballo realizando la respectiva invitación.
- Roca València.
- Músicos y fuerzas de la Milicia ciudadana.

1897.

Durante el período bipartidista de Cánovas y Sagasta, se recuperó la presencia de misterios y, para hacer más grandiosa la cabalgata se introdujeron en la comitiva las rocas, quedando su estructura del siguiente modo:³⁹

- Guardia Municipal montada o a pie.
- Estandartes de la ciudad y banderas.
- Timbales del Ayuntamiento a Caballo.
- Capellán de las Rocas realizando la invitación.
- Danza de los Momos y la Moma.
- Danzas de niños, incluida la de *Caballets*.
- Huída de Egipto.
- Reyes Magos y criados.
- Banderas de los antiguos gremios por antigüedad.
- Música.
- Tres carrozas con los asilos.
- Ocho reyes de armas a caballo.

³⁸ ARENAS (1976). Op. Cit., pp. 18-19.

³⁹ Expediente de la Procesión del Corpus, año 1897. Archivo municipal de Valencia, en ARENAS (1976). Op. Cit., pp. 25-26.

³⁶ ARENAS (1976). Op. Cit., p. 17.

³⁷ BOIX (1858). Op. Cit., pp. 8-10.

- Roca València.
- Rey Herodes y *Degòlla*.
- Dos carretas. Una con los antiguos vergueros y otra con la comisión municipal de fiestas.
- Empleados municipales: alguaciles, guardas de paseo, bomberos y guardia municipal.
- Cerrando el desfile música y guardia municipal montada.

Con la llegada de la burguesía conservadora al poder se busca reflejar en todos los actos del *Corpus* la unión entre lo viejo representado por la estructura jerárquica y antiguas figuras como los vergueros o gremios, y lo nuevo reflejado en la incorporación de nuevos grupos de poder y asociaciones religiosas como los asilos.⁴⁰

Día del *Corpus* por la mañana_ Misa y Cabalgata de *Caballets*.

1801.⁴¹

8.00_ Misa Mayor.

12.00_ Cabalgata de *Caballets* precedida de un bando de aviso para la limpieza, compostura y adorno de calles.

1815.⁴²

Desfile del gobierno hacia la Catedral junto con las danzas antes de la misa mayor.

12.00_ Cabalgata de *Caballets*.

1858.⁴³

9.00_ Salen de la casa de las rocas los ocho gigantes y se colocan en la plana de la Constitución.

El resto de la mañana del *Corpus* se estructura de manera semejante a 1815.

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de rocas y procesión general.

1801.⁴⁴

La estructura de la procesión es similar a la analizada en el siglo XVIII, fechada en 1780. Existen ciertas diferencias que la convierten en un acto más institucional y solemne eliminando cualquier elemento escénico de tipo popular a excepción de los enanos y gigantes que preceden el desfile de representaciones y autoridades:

- El desfile de rocas no porta representaciones. Las vueltas hacen el recorrido procesional y se guardan en la Casa de las Rocas.
- Los enanos y gigantes abren la comitiva situándose inmediatamente después de los Reyes de Armas.
- No se intercalan danzas entre la comitiva procesional.
- La Custodia pasea bajo un palio portado por el gobierno de la Ciudad y preside el Arzobispo.

1815.⁴⁵

Similar a la de 1801 con pequeñas modificaciones. Las que hacen referencia al cierre del desfile dan fe de la militarización que sufre el acto, característica que se mantendrá a lo largo de todo el siglo:

- Introducción nuevo bloque de personajes simbólicos entre la comitiva de gremios y la de comunidades religiosas.
- La custodia va conducida por doce sacerdotes y tras ellos procesiona el arzobispo con sus capellanes.
- Tras los vergueros de la ciudad preside la comitiva el gobierno, su caballero regidor y el capitán general.
- Cierra el desfile una compañía de granaderos con música marcial.

1858.⁴⁶

Volvemos a la estructura del siglo XVIII:

- El desfile de rocas comenzaba a las cuatro de la tarde. En él volvían a representarse danzas y misterios encima de los carros. El ceremonial descrito por Boix describe como nunca antes se había

⁴⁰ CHINER (2006). Op. Cit., p. 13.

⁴¹ ARENAS (1972). Op. Cit., p. 6.

⁴² MONFORT (1815). Op. Cit., p. 25.

⁴³ BOIX (1858). Op. Cit., p. 10.

⁴⁴ ARENAS (1972). Op. Cit., pp. 6-10.

⁴⁵ MONFORT (1815). Op. Cit., pp. 26-46.

⁴⁶ BOIX (1858). Op. Cit., pp. 11-16.

hecho la composición de esta primera parte de la Procesión.⁴⁷ Encima de la roca de la Santísima Trinidad se representaba el *Misteri d'Adam i Eva*, en la de la Purísima iba danza de labradores, en la Fe la de moriscos, en la de San Vicente la de Holandeses, en la de San Miguel otra de infieles, en la de Plutón la de los Momos y la Moma y la de València no albergaba ninguna danza.

- Cuando las rocas finalizan la vuelta, comienza la procesión propiamente dicha que presenta una estructura distinta a la nombrada hasta ahora fruto de la decadencia de la estructura gremial y de la desamortización que trajo consigo la desaparición de muchos conventos y, por ende, de sus comunidades religiosas.
 - Reyes de armas con el blasón o armas de la ciudad y el estandarte de València o Señera en el centro.
 - Seis enanos que ejecutan sus bailes a lo largo del recorrido.
 - Ocho gigantes.
 - Niños de los establecimientos públicos de la caridad en orden y con las imágenes representativas de cada uno de ellos.
 - Gremios y oficios de la ciudad, en número menor que en épocas anteriores, con su patrón.
 - La matronas Abigail, Esther, Judith y Rut seguidas de personajes del Antiguo testamento y los doce apóstoles (estos personajes son los introducidos en 1815).
 - Timbales, clarines y Perrero de la Iglesia Mayor.
 - Las catorce Parroquias de la ciudad con sus patrones y custodias.
 - Anciano con la adarga de las armas de la ciudad con los cuatro evangelistas con sus cabezas simbólicas seguidos de San Juan y el Arcángel San Miguel acompañando a Tobías.
 - Clerecía de la Catedral y nobles caballeros de la Real Maestranza. Entre sus componentes van las águilas, diversas reliquias y personajes del Antiguo y Nuevo Testamento y del Apocalipsis ya nombrados en anteriores

análisis.

- Veinticuatro ancianos con veinticuatro grandes cirios.
- Seis caballeros con espada y daga, capilla de los músicos de la Catedral simbolizando a los Levitas.
- Palio conducido por el Gobernador, los Alcaldes y un Barón perteneciente a la nobleza antigua.⁴⁸

Al estar organizada por un gobierno de carácter progresista moderado, la procesión no tiene un carácter militar tan pronunciado como las anteriores y la presencia del clero es menos contundente.

Fase 2: Análisis de la estructura urbana del lugar de representación.

Red de calles y plazas.

Las mejoras urbanas de la época bonapartista no estaban dirigidas a la transformación o mejora del centro histórico sino a la creación o adecuación de espacios verdes, geométricos y abiertos, al más puro estilo francés.

Con la desamortización de Mendizábal de 1836 la geografía urbana de la ciudad de València cambió considerablemente. Muchos conventos fueron derruidos y en sus solares se abrieron calles y nuevas construcciones. Otros fueron sometidos a procesos de reciclaje convirtiéndose en sedes de organizaciones tanto públicas como privadas. En el apartado de hitos abordaremos los cambios de uso de alguno de ellos, pero ahora nos interesa aquellas acciones que tras la desamortización transformaron el tejido de espacios públicos de la ciudad. De este modo, el convento de Santa Magdalena fue derruido dando lugar a un ensanchamiento de la plaza del Mercado. El Convento de la Merced se derribó en 1836 dando lugar a una manzana de casas que rodeaba la plaza de la Merced. El derribo del convento de la Puridad dio lugar a tres nuevas calles que configuran parte de la ciudad actual.⁴⁹

La época comprendida entre 1844 y 1868 fue la de las grandes reformas

⁴⁸ No se menciona a la Custodia. La antigua fue destruida en 1812 y hasta 1942 no se construye una nueva según ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 695.

⁴⁹ Vid SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 300 y GIL (2009). Op. Cit., p. 374.

urbanas derivadas del avance técnico y del nuevo sentido de la comodidad que trajo consigo el pensamiento del nuevo siglo y que transformarán no solo el espacio habitacional sino que también el urbano. Se procedió al empedrado de las vías públicas más céntricas con el fin de mejorar sus condiciones higiénicas y el tránsito evitando altercados entre vehículos y peatones. Así, “tras probarse en las calles vecinas al teatro principal, se implanta desde la plaza de Santa Catalina en dirección a la plaza del Mercado por la calle San Vicente.”⁵⁰ La instalación de un nuevo alumbrado de gas, la instalación de un servicio de agua potable de 1850 que dio lugar a la aparición de nuevas fuentes monumentales en las plazas más emblemáticas de la ciudad fueron algunas de las medidas tomadas para adaptar la ciudad a la modernidad tomando como referencia el modelo parisino.⁵¹

La segunda mitad del siglo XIX vino marcada por el derribo de la muralla cristiana en 1865. Se procedió al empedrado de todo el centro de la ciudad. En el centro histórico, los derribos en 1860 de los conventos de Santa Tecla y de *Sant Cristòfol* ayudaron al enderezamiento de la calle del Mar y al inicio de las obras de la calle la Paz en 1865. También asistimos a la aparición de nuevos espacios urbanos convertidos en centros de relevancia como la plaza de la Reina, ensanchada en 1878, punto de confluencia de las calles de la Paz y San Vicente terminadas de urbanizar en 1897.⁵²

Con este proceso de mejora y reestructuración urbana como telón de fondo, la festividad del *Corpus* procuraba adaptarse a las circunstancias que le eran impuestas desde el punto de vista urbanístico. La consolidación de la cabalgata de *Cavallets* provoca la aparición de dos estructuras de recorrido distintas: la de la cabalgata y la de la procesión. Ambos diseños son distintos y corresponden a las necesidades de cada uno de los desfiles.

El recorrido de la cabalgata de *Caballets*, con el fin de hacer extensible la invitación a todas las autoridades destacadas de la ciudad es más largo. El recorrido procesional mantiene su esencia primigenia pero

sufrirá una modificación a partir del derribo de la Casa de la Cuidad pues la procesión en busca del centro cívico ampliará su recorrido.

Víspera del *Corpus*_ Traslado de rocas, Cabalgata de *Caballets*, representación de danzas y misterios por la tarde(1858).

1801,1815,1869, 1897.

1. Traslado de Rocas.

Similar al analizado para el siglo XVIII (Fig. 56).

2. Cabalgata de *Caballets*.

Utilización de espacio: dinámica. Era un desfile muy distinto al de la procesión. Tanto los participantes como el carácter del acto eran distintos. En este caso, los protagonistas son los intérpretes de las danzas y figurantes de misterios. Los misterios no se representaban pero las danzas y la *Degolla* se interpretaban y bailaban al mismo tiempo que avanzaba la Cabalgata.

Densidad: no existía concentración de escenificaciones en ningún punto. La interpretación de danzas se realizaba a lo largo de todo el recorrido.

Direccionalidad: según Arenas Andújar, la direccionalidad del recorrido de esta Cabalgata la víspera del *Corpus* era el siguiente (Fig.65):

“Casa de las Rocas, calle de Serranos, Caballeros, plaza de la Virgen –donde se reorganizaba la cabalgata y se ponía al frente de ella el Capellán de las Rocas- Caballeros, Tros-Alt, Bolsería, Mercado, Flasers, Porchets, San Vicente, Sangre, Emilio Castelar (por la parte del Palacio Jura-Real, hoy desaparecido), Bajada de San Francisco, por Cajeros, otra vez la calle San Vicente, plaza de la Reina, Mar, plaza de la Congregación, Conde Montornés, plaza de Tetuán (Capitanía General), plaza del Temple (Gobierno Civil), Gobernador Viejo, Aparisi y Guijarro, Trinquete de Caballeros, Mar otra vez, Avellanas, Palau (Palacio Arzobispal), plaza Almoyna, plaza de la Virgen, desde cuyo punto se retiran a la Casa de las Rocas).”⁵³

⁵⁰ GARCÍA (2009). Op. Cit., p. 431.

⁵¹ GIL (2009). Op. Cit., pp. 371-377.

⁵² SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. cit., pp. 361-363.

⁵³ ARENAS (1976). Op. Cit., pp. 7-8.

Ubicación de escenarios: los Misterios dejaron de representarse y las danzas se bailaban mientras se desfilaba. El escenario de las danzas es el recorrido de la Procesión y los intérpretes no se paraban demasiado tiempo en un punto concreto.



Fig. 65. Utilización del espacio en el recorrido de la Cabalgata de *Caballets* (Víspera del *Corpus*) en la segunda mitad del siglo XIX. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860).

LEYENDA :Red de calles y plazas_ recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios.

- | | |
|------------------------------|------------------------------------|
| 1_ Plaza de la Constitución. | 13_ Plaza de la Reina. |
| 2_ Calle Caballeros. | 14_ Calle del Mar. |
| 3_ Tros-Alt. | 15_ Plaza de la Congregación. |
| 4_ Calle de la Bolsería. | 16_ Calle Conde Montornés. |
| 5_ Mercado. | 17_ Plaza de Tetuán. |
| 6_ Flasers. | 18_ Plaza del Temple. |
| 7_ Porchets. | 19_ Calle del Gobernador Viejo. |
| 8_ Calle San Vicente. | 20_ Calle Aparisi y Guijarro. |
| 9_ Calle de la Sangre. | 21_ Calle Trinquete de Caballeros. |
| 10_ Emilio Castelar. | 22_ Calle Avellanas. |
| 11_ Bajada de San Francisco. | 23_ Palau. |
| 12_ Cajeros. | 24_ Plaza de la Almoyna. |

3. Concierto sobre las rocas.

1801,1815.

Similar al analizado para el siglo XVIII, pero con la incorporación de nuevas rocas (Fig. 56).

1858.

Acto de traslado de las rocas (Fig. 55) y cabalgata de *Caballets* (Fig.65) con un análisis similar a los ya realizados.

3. Recorrido de danzas, misterios y *Degolla* por la ciudad por la tarde.

Este acto, realizado por la tarde retoma la tradición comenzada en el siglo XVIII y tiene sus mismas características pero siguiendo el trazado del nuevo recorrido de la Cabalgata de *Caballets* (Fig.65).

Día del *Corpus* por la mañana_ Misa y Cabalgata de *Caballets*.

1801,1815, 1858,1869,1897.

Cabalgata de *Els Caballets*: idéntica a la realizada en la víspera pero siguiendo únicamente el recorrido procesional (Fig. 57 hasta 1858, después Fig.65).

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de rocas y procesión general.

1801,1815.

Incluiremos el recorrido de las rocas dentro del análisis de la procesión porque al no albergar Misterios y danzas, ya no existen diferencias entre un acto y otro.

Procesión general.

Similar al análisis realizado en el siglo XVIII (Fig. 57).

1858.

Similar al realizado en el siglo XVIII con la descrita diferenciación entre el acto de salida de rocas y la procesión general.

Se experimentó una variación en la **Direccionalidad** del trazado procesional: Al trasladarse las dependencias municipales de la Casa de la Ciudad a la Casa de la Enseñanza, situada en la calle de la Sangre, la procesión sufrió una nueva modificación en su carrera. El

tramo comprendido entre la salida por la puerta de los Apóstoles hasta la plaza de Cajeros es el mismo, a partir de este punto el recorrido varía, quedando del siguiente modo (Fig. 66):

“... Saliendo de la calle San Vicente, en busca de la Sangre, salía a la plaza de San Francisco por la parte del palacio de Jura Real y continuaba por la bajada de este nombre a la plaza de Cajeros, para desde allí seguir la carrera antigua...”⁵⁴



Fig. 66. Utilización del espacio en el recorrido de la procesión general en la segunda mitad del siglo XIX. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860).

LEYENDA :Red de calles y plazas_ recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios.

- 1_ Calle San Vicente.
- 2_ Calle de la Sangre.
- 3_ Plaza San Francisco.
- 4_ Plaza de Cajeros.

1869, 1897.

Similar al del 1801 y 1815 asumiendo el cambio de direccionalidad

⁵⁴ ARENAS (1964). Op. Cit., pp. 44.

introducido en 1858.

Red de hitos.

El siglo XIX es el período de desaparición y transformaciones de algunos de los iconos monumentales más importantes de la historia de València. Tradición y modernidad van a configurar poco a poco la nueva estructura monumental de la ciudad.⁵⁵ Como consecuencia de esto, la red de hitos para la que fue concebida la festividad del *Corpus* se transforma y con ello, la estética urbana marco de la celebración perdió su esencia original. No obstante, la festividad supo adaptarse a esta nueva situación modificando los recorridos se sus actos dinámicos con el fin de no perder el paso por los centros civil, religioso y económico de la ciudad.

Se ha analizado con anterioridad los nuevos recorridos correspondientes a la cabalgata de *Caballets* (Fig.65) y a la procesión (Fig.66). En función de ellos se procede al análisis de la red de hitos (que en períodos anteriores a los años 30 tiene la misma configuración que el análisis del siglo XVIII. Fig. 47).

Red de hitos religiosos: desaparecen de la red definitoria de los recorridos de ambos actos el convento de la Merced, el Convento de Santa María Magdalena y el de la Puridad (todos derribados en 1836). El convento de Santa Tecla se derriba en 1860 y la Iglesia de Santo Tomás en 1864.⁵⁶

Se incorpora a la red religiosa de ambos recorridos el Convento de San Francisco, de finales del siglo XIII.⁵⁷ Se incorpora a la red definitoria del recorrido de la Cabalgata la Iglesia de San Cristóbal de 1391 situada en el lugar de la antigua Sinagoga mayor;⁵⁸ Iglesia de la Congregación edificada entre 1725 y 1736 según las pautas de la cultura arquitectónica de estilo *novator*;⁵⁹ el convento e iglesia de la Orden de Montesa, conocido

⁵⁵ GIL (2009). Op. Cit., p. 379.

⁵⁶ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 334.

⁵⁷ Vid SERRA (2009). Op. Cit., pp. 289-290.

⁵⁸ DANVILA (1891). Op. Cit., p. 147.

⁵⁹ BÉRCHEZ (2009a). Op. Cit., p. 329.

como el Temple, proyectada en 1761 al estilo clasicista romano ⁶⁰ y el hospital de sacerdotes pobres de origen gótico y reformado durante los siglos XVII Y XVIII.

Red de hitos civiles: en 1854, los técnicos del Ayuntamiento concluyeron que las obras para reparar el la Casa de la Ciudad declarada en ruina, eran muy costosas y no asegurarían su estabilidad por la mala calidad de sus materiales constructivos y las reformas realizadas con poco acierto. Por ello, en 1855 la antigua casa consistorial fue derribada. Las oficinas del Ayuntamiento fueron trasladadas a la Casa de la Enseñanza, en la calle de la Sangre, primero con carácter profesional y posteriormente con carácter definitivo produciéndose, de esta manera, el traslado del centro cívico de la ciudad. ⁶¹ (Ver Fig. 68)

Los edificios palaciegos continuaban situándose en la calle Caballeros. Como ya se ha dicho con anterioridad, la Cabalgata de *Caballets* se realizaba para invitar a pueblo en general y a autoridades a la festividad del Corpus. Es por ello que uno de los elementos incorporados a la red de hitos civiles definitorios de su recorrido fue el palacio del Gobernador Civil, ubicado en el antiguo convento de Santo Domingo. La Ciudadela (1543-1574)⁶² se incorporó también al recorrido de la Cabalgata gracias a la apertura de visuales indirectas por la plaza de Santo Domingo o de Tetuán (Ver Fig. 67)

Red de hitos comerciales: con la demolición del convento de Santa María Magdalena aumentó la dimensión de la plaza del Mercado. En 1839 se construyeron unos porches neoclásicos sobre el solar del antiguo convento.⁶³ La red se potenció con la instalación de nuevas tiendas comerciales.

⁶⁰ BÉRCHEZ, J. (2009b). "Arquitectura del academicismo ilustrado en la ciudad de Valencia" en La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, p. 358

⁶¹ Vid. SERRA. (2004). Op. Cit., pp. 98-99.

⁶² LILLO, S. (2012). *La ciudadela de Valencia. Origen, evolución y análisis gráfico*. Tesis doctoral. València: Universitat de València, pp. 69-71.

⁶³ SANCHÍS (1972, ed. 2007). Op. Cit., p. 301.

Centro religioso: plaza de la Seo. Llamada de Fernando VII en el gobierno de Absolutistas y de la Constitución en los gobiernos liberales.
Centro civil: desde mitad del siglo XIX, la plaza de San Francisco.
Centro económico: plaza del Mercado.

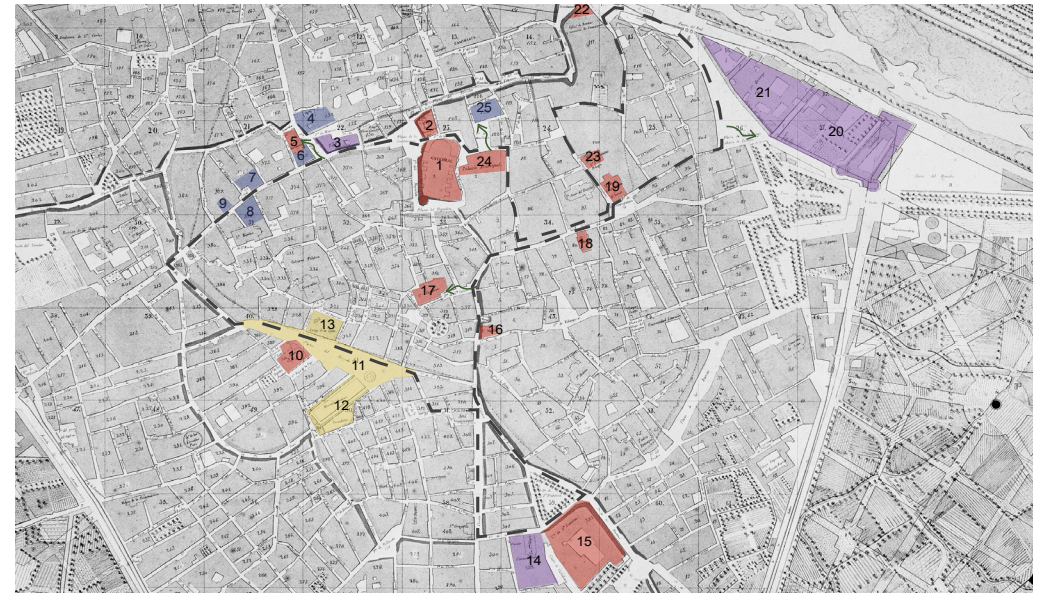


Fig. 68. Red de hitos definitorios de la cabalgata de *Caballets* (Vispera del *Corpus*) en la segunda mitad del siglo XIX. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860).

LEYENDA :Red de hitos_ tipos, visibilidad y densidad

Hitos civiles.

- 3_ Palacio *Generalitat*. V.D.
- 14_ Casa de la Enseñanza. V.D.
- 20_ Ciudadela. V.I.
- 21_ Palacio del Gobernador viejo. V.D.

Hitos civiles privados (palacios).

- 4_ Residencia del Bayle General. V.I.
- 6_ Palacio de los Boil de la Scala. V.D.
- 7_ Palacio de los Condes de Brizuela. V.D
- 8_ Palacio de los Condes de Oliva. V.D.
- 9_ Palacio de los Alapunte. V.D
- 25_ Palacio de los Condes de Berbedel. V.I.

Hitos comerciales.

- 11_ Plaza del Mercado. V.D.
- 12_ Nuevo Mercado. V.D.
- 13_ Lonja de la seda. V.D.

Hitos religiosos.

- 1_ Catedral Mayor. V.D
- 2_ Basílica Ntra. Sra. de los Desamparados. V.D.
- 5_ Iglesia de San Bartolomé. V.I.
- 10_ Iglesia de los Santos Juanes V.D.
- 15_ Convento de San Francisco. V.D
- 16_ Iglesia de San Martín. V.D
- 17_ Iglesia de Santa Catalina V.I.
- 18_ Iglesia San Cristóbal. V.D.
- 19_ Iglesia de la Congregación. V.D.
- 22_ Iglesia y palacio del Temple. V.D.
- 23_ Hospital para Sacerdotes Pobres. V.D.
- 24_ Palacio Arzobispal. V.D

→ Visuales indirectas a hitos.

V.D_ Visibilidad Directa del hito.

V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.

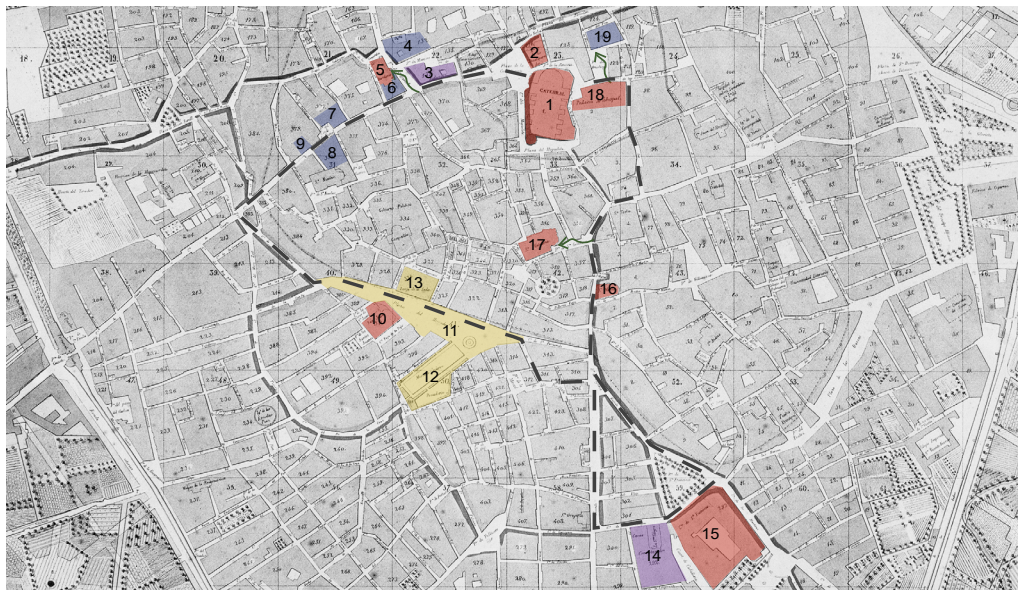


Fig. 69. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus* en la segunda mitad del siglo XIX. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860).

LEYENDA :Red de hitos_ tipos, visibilidad y densidad

- | | |
|--|--|
| <p>Hitos civiles.</p> <p>3_ Palacio <i>Generalitat</i>. V.D.</p> <p>14_ Casa de la Enseñanza. V.D.</p> <p>Hitos civiles privados (palacios).</p> <p>4_ Residencia del Bayle General. V.I.</p> <p>6_ Palacio de los Boil de la Scala. V.D.</p> <p>7_ Palacio de los Condes de Brizuela. V.D</p> <p>8_ Palacio de los Condes de Oliva. V.D.</p> <p>9_ Palacio de los Alapunte. V.D</p> <p>19_ Palacio de los Condes de Berbedel. V.I.</p> <p>Hitos comerciales.</p> <p>11_ Plaza del Mercado. V.D.</p> <p>12_ Nuevo Mercado. V.D.</p> <p>13_ Lonja de la seda. V.D.</p> | <p>Hitos religiosos.</p> <p>1_ Catedral Mayor. V.D</p> <p>2_ Basílica Ntra. Sra. de los Desamparados. V.D.</p> <p>5_ Iglesia de San Bartolomé. V.I.</p> <p>10_ Iglesia de los Santos Juanes V.D.</p> <p>15_ Convento de San Francisco. V.D</p> <p>16_ Iglesia de San Martín. V.D</p> <p>17_ Iglesia de Santa Catalina V.I.</p> <p>17_ Palacio Arzobispal. V.D</p> <p>→ Visuales indirectas a hitos.</p> <p>V.D_ Visibilidad Directa del hito.</p> <p>V.I_ Visibilidad Indirecta del hito.</p> |
|--|--|

Del análisis de la estructura urbana del lugar de representación podemos extraer una serie de conclusiones:

- La estructura programática del festejo sufrió incesantes cambios al igual que la ciudad.
- La modificación de los recorridos de la cabalgata se realizó con el fin de mantener el paso por las principales edificaciones gubernamentales de la ciudad. Seguía siendo una invitación a las personas ilustres para participar en la fiesta.
- La modificación de los recorridos de la procesión se realizó con el fin de mantener el paso por los centros de poder de la ciudad.
- La estructura de la red urbana era más compleja reflejo de la complejidad social, política y cultural que definía a la València del siglo XIX.
- La red de hitos religiosos se modificó considerablemente fruto de las desamortizaciones. Pierde representatividad y todas las redes de hitos se equiparan en importancia. La fachada medieval que enmarcaba la fiesta se modificó.

Fase 3: Análisis de límites.

Análisis del límite entre ciudad y lugar de representación.

Debido a la definición de un nuevo recorrido para la cabalgata de *Caballets*. El área del lugar de representación se amplía. Aun así, el análisis es el mismo que el realizado para períodos anteriores (Fig. 48).

Análisis del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

Víspera del *Corpus*_ Traslado de rocas, Cabalgata de *Caballets*, representación de danzas y misterios (1858).

No analizaremos el límite en el acto de traslado de las rocas porque no tiene vocación escénica al hallarse los carros vacíos de intérprete.

1. Cabalgata de *Caballets*.

Similar al análisis realizado el día del *Corpus* por la mañana en el siglo

XVIII (Fig. 27 y Fig. 58).

2. Representación de danzas y misterios 1858 por la tarde.

Similar al análisis realizado el la víspera del *Corpus* por la tarde en el siglo XVIII (Fig.40 y Fig.58).

Día del *Corpus* por la mañana_ Misa y cabalgata de *Caballets*.

El análisis de la cabalgata de *Caballets* es similar al realizado el día del *Corpus* por la mañana en el siglo XVIII (Fig. 27 y Fig. 58).

Día del *Corpus* por la tarde_ Desfile de rocas y procesión general.

1801,1815.

Similar al análisis de la procesión general del siglo XVIII (Fig. 27).

1858.

Se introduce el análisis del acto de desfile de rocas y de la procesión general con unas características idénticas a las del siglo XVIII (Fig.60).

1869, 1897.

Similar al análisis de la procesión general del siglo XVIII (Fig. 27).

2.2_ ANÁLISIS COMUNICATIVO

Se entiende por fiesta a la “práctica colectiva consistente en un conjunto de actos, que se desarrollan en un espacio/tiempo específico, mediante los cuales se celebra alguna cosa. Dichos actos se estructuran en forma de programa o secuencia de actividades, conocidas con el nombre de festejos”. La fiesta es un hecho social donde confluyen ideologías, creencias y sentimientos manifestados a través de formas de expresión de gozo y placer de diversa índole: artísticas, deportivas, litúrgicas... Todas ellas realizadas con el fin de integrar y hacer partícipes a los sujetos en el acontecimiento.¹

El ser humano es social por naturaleza. A pesar de poseer facultades individuales necesita convivir en comunidad para desarrollarse. Las fiestas urbanas medievales utilizaban las ciudades como marco donde los ciudadanos se unían a través de la simbiosis entre ceremonia y diversión, espiritualidad y corporalidad, lo íntimo y lo público, favoreciendo así al sentido de identidad de un pueblo.

Al ser la mayoría de las fiestas medievales de origen religioso se tiende a pensar que el factor que desencadenaba la celebración era el adoctrinamiento a través de la alegoría. Por el contrario, el factor desencadenante de cualquier celebración era más primario: la necesidad de manifestar públicamente la alegría o tristeza de la comunidad.² Primeramente la fiesta era un acto social que, plasmado a través de expresiones artísticas (o de otra índole), lograba producir una sensación de satisfacción. Posteriormente este proceso social se racionalizó y fue entonces cuando se establecieron vínculos ideológicos que, en el caso que nos ocupa, resultaban de un mestizaje entre lo pagano y la religiosidad.³

En la época medieval, este eclecticismo que proporcionaba la idea de “religiosidad popular” era la mejor manera de integrar elementos de procedencia secular y religiosa a través de la celebración. Ese dejarse influir por cualquier motivo que enriqueciera el acontecimiento era lo

2.2_ ANÁLISIS COMUNICATIVO DE LA FESTIVIDAD DEL CORPUS VALENCIANO

¹ ARIÑO, A. (1999). “El teatro de la festa” en *El teatro en la festa valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana, p. 9.

² CAMPOS, F.J. (2002). “La fiesta barroca: fiesta de los sentidos” en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. pp. 99-100.

³ *Ibid.*, p. 97.

que precisamente permitió y permite a las celebraciones medievales durar en el tiempo.

Y como los motivos que desencadenan la programación de una fiesta decaen con el paso del tiempo conforme la sociedad avanza, lo interesante es ver como un acontecimiento de este tipo es capaz de adaptarse y absorber temáticas que evolucionan o que aparecen fruto del devenir histórico.⁴

El análisis comunicativo se realiza atendiendo a cómo la fiesta es recibida en las distintas etapas evolutivas que han sido definidas para el análisis formal. Análisis que completa el proceso de comprensión del acontecimiento espectacular.

1355_ El origen de la fiesta.

En esta primera fase, la estructura del acontecimiento festivo era un tanto pobre. Pero cualquier ciudad cristiana que se preciara debía de contar con la festividad del *Corpus* como elemento definitorio de su fe y València no podía ser menos.

En su origen, la festividad estaba compuesta de dos actos: la misa y la procesión. La parte fundamental la constituía el acto de la misa. La Eucaristía era el momento álgido de la liturgia: acto de exaltación de Cristo vivo, cuyo cuerpo se nos da en alimento.⁵

El motivo por el cual se optó por incluir en los actos del *Corpus* una procesión tenía una doble vertiente.⁶ Por un lado histórica, pues la Iglesia medieval católica conocía el éxito que habían tenido las procesiones en las ceremonias y rituales de otras épocas.⁷ Interpretar estas formas dotándolas de significados que las cristianizaran, fue una manera muy inteligente de proceder. Y por otro lado, se veía necesario que la nueva ciudad cristiana asumiera la estructura urbana musulmana preexistente

después de la Reconquista. Se unían de este modo dos conceptos; dinamismo y refuerzo identitario de la comunidad a través de la fiesta. Con ello se consiguió que la ciudad asimilara al mismo tiempo una idea cultural/social y una estructura urbana preexistente con más facilidad.

Para insuflar a la procesión el carácter sagrado propio del ritual, se concebía como “la marcha triunfal del pueblo de Dios hacia la Jerusalén celeste”.⁸ Esta imagen hacía referencia a un concepto invisible presente en la memoria colectiva de los fieles. Desde el período de gestación de la fiesta, ya estaba presente la aspiración por conseguir transformar la ciudad real en una ciudad celeste a modo de esa visión apocalíptica de la ciudad santa que descendía del cielo para hacerse real.⁹ Por este motivo, los ciudadanos trataron de incorporar en el recorrido elementos que, dentro del imaginario cultural, asemejaran lo terrenal a lo celestial. En el bando emitido en 1355 se mostraba preocupación por la corrección en la vestimenta de los participantes, por la aportación de cirios, por la limpieza y belleza del recorrido eucarístico, por su ornato compuesto por hiervas aromáticas, flores, tapices, velas... Se activaba con estas disposiciones la vivencia sensorial de la fiesta: la ciudad santa en la que nunca se hacía de noche (los cirios simbolizaban la luz) se podía ver, oler e incluso tocar.¹⁰ La masiva decoración floral en balcones, alfombras o cruces simbolizaba el vergel, un jardín paradisíaco. Las telas, paños, colgaduras y tapices cobraban relevancia porque simbolizaban los jaspes, mármoles, oros y cristales de las descripciones arquitectónicas de los textos espirituales.¹¹ En las viviendas y edificaciones civiles, los altares creados con los elementos ya mencionados se convertían en interesantes arquitecturas efímeras, escenografías figuradas que con el tiempo evolucionaron ganando en vistosidad y refinamiento artístico.¹² Estas asociaciones entre lo pagano y lo sagrado provocaban que la

⁴ Ibid.

⁵ ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 675.

⁶ ADELANTADO, V., SIRERA, J.L. (1999). “Festes i teatre. Antecedents històrics” en *El teatre en la festa valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana, pp. 23-24.

⁷ Piénsese, por ejemplo, en las procesiones griegas en honor a Dionisos en las que el pueblo vestido de sátiro danzaba a modo de ritual para asegurar la fertilidad de las cosechas.

⁸ MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2002). “El simbolismo del recorrido procesional” en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. p. 162.

⁹ Apocalipsis 21:1-27.

¹⁰ ARTÍNEZ-BURGOS (2002). Op. Cit., p. 163.

¹¹ Ibid., pp. 166-169.

¹² ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 689.

religiosidad se tornara más popular. El mestizaje era una forma de diálogo, un modo de comunicar ideas a través de elementos que el pueblo reconocía.¹³

Dentro de esta definición de ciudad santa, las edificaciones representativas jugaban un papel relevante, pues dotaban al recorrido de contenido también simbólico. La Jerusalén celestial tenía puertas, calles, murallas e hitos arquitectónicos. No es de extrañar, por tanto, que la procesión discurriera por estos elementos urbanos en su simulación de recorrido celestial. El problema es que todavía no tenían su configuración gótica. Los hitos más relevantes marcaban espacialmente, debido a su posición privilegiada en determinadas plazas, los centros de poder. La procesión conectaba dichos centros a través de su recorrido.

Pero el mensaje de la importancia de la cohesión de poderes no solo se comunicaba a través de la estructura espacial. Pentecostés era la fecha en la que se renovaban anualmente los jurados de la ciudad. El juramento que prestaban en la Catedral delante de los oficiales y de la ciudadanía y que suponía el alzamiento al poder de la urbe de los miembros elegidos, se confirmaba el jueves después de la octava de Pentecostés con el reconocimiento y legitimación social que el desfile del *Corpus* suponía.¹⁴ Ciudadanos, clérigos de las parroquias, conventos y los representantes del poder civil se articulaban bajo la fiesta metafórica de la eucaristía que simbolizaba la cohesión de los distintos cuerpos sociales en una única procesión general.¹⁵

1372_ La inestabilidad fruto de la cristianización de la ciudad.

Con pocas variaciones, lo que se produce en esta etapa de análisis es el afianzamiento de los aspectos comunicativos anteriormente mencionados.

Por un lado, la procesión era cada vez más cívica pues integraba a más estamentos de la sociedad urbana. La participación y asistencia se lograba masificar debido al carácter de obligatoriedad que se imponía en

el bando: quien no asistiera debería asumir amonestaciones económicas. Con ello, los organizadores se aseguraban que el mensaje calara en toda la población. Gracias a ello, la fiesta iba siendo asumida como algo propio de la ciudad, una tradición que significaba participación, unión y celebración.

La Jerusalén terrenal comenzaba a perfilarse más nítidamente debido a las reformas tanto en el trazado urbano como en los hitos. Los monumentos levantados sobre antiguas construcciones musulmanas comenzaron un proceso de cambio hacia una estética gótica donde la luz y la geometría simbolizaban la perfección, esa aspiración a lo celestial. El recorrido de la procesión, cada vez más perfeccionado en cuanto a estética debía alejarse de aquellos elementos como murallas árabes y judías que comunicaban el mensaje de que el infiel todavía se hallaba en la ciudad contaminando de su pureza celestial. El cambio de recorrido procesional, además de poder deberse a factores funcionales, puede explicarse a partir de la necesidad de huir de cualquier símbolo que supusiera la intrusión de otras religiones.

1372/1416_ La consolidación del recorrido procesional y la introducción de los primeros elementos escenográficos.

Superado el siglo XIV, la transformación socio económica de la ciudad trajo consigo un cambio de sentir espiritual: la ciudadanía aspiraba a una religiosidad más abierta, más inclinada a la práctica de una piedad popular y a manifestaciones de fervor religioso menos ortodoxas.

Una vez formada la fiesta y asegurado el mensaje de celebración de la comunión entre estamentos sociales bajo el símbolo cristiano de la Eucaristía, era el momento de prestar atención a la labor educadora en la doctrina cristiana. La incorporación de elementos escenográficos tales como figurantes, escenografías móviles y máscaras, todos ellos referentes a distintos episodios de la historia sagrada, contribuyó sobremanera a dicha labor.¹⁶ No debemos tampoco olvidar que, además de esta visión que pone énfasis en los valores del teatro como vía de adoctrinamiento, el hecho de escenificar determinados episodios

¹³ CAMPOS (2002). Op. Cit., p. 97.

¹⁴ MARTÍNEZ-BURGOS (2002). Op. Cit., pp. 166-169.

¹⁵ NARBONA (1999a). Op. Cit., p. 47.

¹⁶ NARBONA (1999b). Op. Cit., p. 373.

contribuía a potenciar el carácter lúdico de la celebración y a asegurar una mayor asistencia a la festividad.¹⁷

Resuelto el trazado definitivo del recorrido, la conversión de la ciudad en el Paraíso terrenal comenzaba a materializarse, a ser visible. Además del adorno de calles y edificaciones, la presencia de diferentes personajes y escenografías de carácter alegórico permitían que el paso de la procesión fuera entendido como la presentación de una “serie de capítulos de un libro visual y animado que ofrecía a los espectadores la posibilidad de comprender los misterios.”¹⁸ Estos capítulos reproducían los acontecimientos bíblicos más importantes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, prestando especial atención a las escenas del Apocalipsis donde se describe la ciudad santa. Todas estas escenas giran en torno a un centro: la Eucaristía, como símbolo de salvación y de futura gloria.¹⁹

La mayor parte de los elementos escenográficos móviles estaban relacionados con el “bestiario” popular y actualmente se exponen junto a las Rocas en la plaza de la Virgen y siguen procesionando en el acto principal del *Corpus*. Por una parte nos encontramos con aquellos unidos por un antepasado común: la serpiente, símbolo de vicio que contrasta con la imagen de virtud de los figurantes bíblicos. Serpiente transformada en diversas figuras mitológicas. Una de ellas, el dragón imagen de la encarnación del mal, de lo destructivo. Los bestiarios cristianos lo incluyeron en los relatos de los santos Jorge, Marta y Margarita como encarnación de Satán. La derrota de la bestia se identificaba con la idea de vencer al mal y a las tendencias demoníacas.

En el extremo opuesto, los animales que representan a los cuatro evangelistas y las águilas. Inspirados en la visión profética del Apocalipsis, el león se identifica con la nobleza (San Marcos), el toro con la fortaleza (San Lucas), el hombre con la sabiduría (San Mateo) y el águila con la agilidad (San Juan).²⁰ Las águilas de la procesión son tres; una grande con una paloma y una cinta en el pico y otras dos de menor tamaño.

¹⁷ ADELANTADO (1999). Op. Cit., p. 22.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 691.

²⁰ Apocalipsis 4: 6-7.

Todas ellas llevan en el pecho las letras “R.E”, un mensaje que comunica la unión entre la Iglesia de Roma y la de España.²¹

Esta dicotomía entre el bien y el mal es la fuerza motora de la vida, la que impulsa al hombre a andar su camino. No se puede entender el bien sin el mal, pues la unión entre ambas fuerzas constituye la esencia de la evolución. Evolución representada en ese camino procesional que recorre el creyente cristiano, una peregrinación metafórica del camino de la vida que culmina con la reencarnación.²²

1416/1600_ La consolidación del *Corpus* como acontecimiento escénico-festivo.

Los temas de la historia sagrada introducidos en el período anterior con sus personajes, escenografías y situaciones se transformaron en verdaderos espectáculos escénicos con texto, nuevo vestuario y espacios escénicos móviles. Los gremios de la ciudad terminaron por incorporar sus carros, juegos y coreografías al aparato general de la procesión. La historia sagrada se evocaba en esta época mediante la combinación de teatro y liturgia.

El poder creciente de la estructura de oficios de la ciudad, se mostraba en la ejecución de las rocas y en el cada vez mayor grado de participación de sus componentes.²³ La espectacularidad de la procesión iba en aumento. La incorporación de las danzas, misterios y rocas terminó de perfilar su carácter majestuoso.²⁴ La procesión legitimaba la perpetuación de la cohesión e integración de la ciudadanía, estratificada en diferentes cuerpos utilizando símbolos que reforzaban los sentimientos patriótico y cristiano de la ciudad.²⁵ De este modo, los motivos decorativos de las rocas hacían referencia a paisajes y situaciones inspirados en lugares y en la historia de la ciudad.²⁶

²¹ Ibid., p.p.692-693.

²² MARTÍNEZ-BURGOS (2002). Op. Cit., p. 172.

²³ NARBONA (2002). Op. Cit., p. 79.

²⁴ Ibid., pp.79.

²⁵ NARBONA (1999b), Op. Cit., p. 374.

²⁶ La información referida a continuación se ha extraído de CHINER (2006). Op. Cit., pp. 50-54.

Roca de la Diablería: representaba la dominación de los moros sobre València antes de la Reconquista.

Roca de San Miguel: representaba la extirpación de los árabes de la ciudad de València.

Roca del Paraíso Terrenal: con el escudo de la ciudad en su parte delantera y la personificación femenina de la ciudad en su parte trasera, representaba el establecimiento del catolicismo tras la llegada de Jaume I.

Roca San Vicente Ferrer: el pedestal sobre el que se sitúa el santo está decorado con motivos alegóricos valencianos. La parte delantera aloja un relieve que representa el escudo de la Generalitat junto con un cordero con dos eses que simbolizaban la doble lealtad de la ciudad de València; el lado derecho lo ocupa una figura de mujer con espigas, hoz y el cuerno de la abundancia; el lado izquierdo está ocupado por otra figura femenina con el emblema del comercio y una pala de hornero; en la trasera se refleja un escudo de València. Existe asimismo una inscripción que versa “Es la lengua valenciana, lengua del Esperit Sant, com se veu en este Sant”.

Si la estética de las rocas se inspiraba en la realidad de la Ciudad, el vestuario de las representaciones seguía también la estética de la época en la que comenzaron las escenificaciones de los misterios y de las danzas. Los gigantes iban ataviados como turcos (representando Asia), moros (África), negros (América) y españoles (Europa) comunicando el mensaje de difusión universal del misterio de la Eucaristía.²⁷ El recurso de asociar la realidad escénica a la vivida provocaba que el mensaje transmitido fuera más próximo al espectador.

Este período representó, sin duda, el cenit de la fiesta medieval. Rocas, danzas y misterios unidos para exaltar el carácter popular de la fiesta de la Eucaristía. Y en el corazón de la fiesta, la Custodia, que en 1452 terminó de tallarse en oro, plata y piedras preciosas. La fiesta ofrecía, como un regalo a la ciudadanía incrustado en una joya, el cuerpo de Cristo en forma de alimento consagrado. El Santísimo Sacramento es, además de fiesta sensorial, una fiesta espiritual que halla en “Cristo la

causa y fundamento de la verdadera alegría festiva”.²⁸ La divinidad de la creación Divina, hecha carne, humanizada a través de su hijo como símbolo de virtud y buen hacer de la modélica y cohesionada sociedad cristiana.

1600/1700_ La fiesta barroca.

La fiesta barroca estaba unida a la idea de brevedad temporal, de deleite sensorial y de carácter efímero. La fiesta del *Corpus* podía adaptarse a estas premisas con facilidad. La motivación de celebrar seguía mezclando intereses ideológicos con la idea de diversión festiva aunque no cabe duda de que en el barroco lo segundo primaba sobre lo primero. Es por ello que en los ceremoniales se describe la fiesta con expresiones como “deleitoso artificio”, “extremada grandeza”, “majestuosa pompa”, “dulce diversión al más fiel de los sentidos”, todas ellas alusivas a la idea de comunicar fastuosidad a través del rico ornamento.²⁹ Para acrecentar la sensación de deleite del acontecimiento, se adaptó la festividad a través de un programa de actos que trataba de apelar a cada uno de los sentidos.³⁰

Vista: a diferencia de épocas anteriores, la Ciudad programaba los lugares donde iban a realizarse las representaciones escénicas con el fin de que sean más visibles. Calles, plazas y edificaciones se transformaban en un auténtico vergel, decorado con más vistosidad que en épocas anteriores pues los ornatos eran objeto de concurso. En 1628 se ordenó que, desde ese momento en adelante, el crucero de la catedral fuera adornado con paños de oro.³¹

Oído: la música inundaba las calles a todas horas del día.

Olfato: la fragancia de las flores presentes tanto en calles como en el adorno de escenografías se mezclaba con los aromas fruto de la combustión de las velas que nunca se apagaban para que, durante esos

²⁸ ALEJOS (2003). Op. Cit. p. 694.

²⁹ CAMPOS (2002). Op. Cit., pp.100-101

³⁰ Todo lo descrito en referencia a la vivencia sensorial de la fiesta, es una interpretación del texto Francisco Javier Campos. Ibid., p. 102.

³¹ ALEJOS (2003). Op. Cit., p. 678.

días, en València no se hiciera de noche.

Gusto: las descripciones del ceremonial de Cebriá hacen referencia al reparto de dulces entre participantes y ciudadanía.

Tacto: se habla del tacto suave y delicado de los tapices y cortinajes que adornan las calles.

La incorporación de motivos escenográficos no se realizaba con esa idea de exaltamiento didáctico y patriótico de siglos anteriores. Las nuevas danzas y rocas representaban escenas bucólicas donde la belleza primaba sobre la alegoría. La roca de la Santísima Trinidad no incorpora símbolos valencianos, sino esculturas de clara referencia bíblica donde la idea del Paraíso es la que guía la configuración artística. Las danzas, sin embargo, eran más alusivas a la cultura popular, pero tenían una estética de tipo pastoral que enmascaraba el mensaje didáctico. Las danzas de *bastonets* eran simples danzas tradicionales de labradores. La de gitanas hacía referencia a la conversión de infieles pero la estética de cintas de colores enrollándose sobre la pértiga mitigaba el carácter del mensaje. La danza de *Caballets* estaba inspirada en las festividades pomposas de las entradas reales realizadas en la Edad Media con motivo de diversas conmemoraciones. La ejecución de estas últimas por parte de niños volvía a redundar en el carácter amable de estas nuevas incorporaciones escénicas.

La imagen de Paraíso se había transformado adquiriendo connotaciones relacionadas con el lujo y la belleza amable, muy del gusto de la burguesía oligárquica de la ciudad. Ello provocaba que la estructura, tanto programática como formal de la fiesta, fuera más compleja aunque sus cualidades comunicativas menos didácticas que en épocas anteriores. Esta desvirtuación del carácter popular de la fiesta se hacía patente también en el excesivo orden que se introdujo en la elección de ubicaciones para escenificar las representaciones. El carácter informal medieval dio paso a una previsión excesiva. Los misterios y danzas se representaban en casas y palacios de la oligarquía valenciana o donde estos recomendaran, con el pretexto de mejorar la visibilidad de las escenificaciones. Se alteraba así la esencia espacial y escénica que

guiaba la representación de misterios y danzas. No se debe olvidar que los misterios se realizaban para el pueblo, en los lugares donde éste se concentraba de manera espontánea. La idea comunicativa que quiso expresarse con la transformación de la festividad era claramente barroca: la supremacía de lo elitista, fiel reflejo de los nuevos ideales de ostentación y supremacía de las clases dirigentes que organizaban los fastos.

1700/1800_ La fiesta ilustrada.

Pese al cambio de sistema de gobierno y, por tanto, de organizadores se mantuvo la colaboración con el poder eclesiástico a la hora de organizar la fiesta. La síntesis política y religiosa estaba asegurada, pero era clara la supremacía del poder político que buscaba alejarse del mero sentimiento de religiosidad para transformar la fiesta en una alusión directa a los proyectos ideológicos del Antiguo Régimen.³² Las fiestas medievales y barrocas, de exaltación de sentimientos básicos de fervor popular, no eran compatibles con una práctica religiosa más racional y la vivencia interiorizada de la fe. En el siglo XVIII, el pueblo demandaba mantener la celebración del *Corpus* como fiesta grande de la ciudad, pero era necesario introducir nuevos significados que alteraran los aspectos comunicativos de la celebración. Frente a la evasión y exageración barroca se optó por un tipo de celebración racional con aspiraciones a renovar unos rituales anclados en lo vernáculo. Se buscaba comunicar, además de la idea de cohesión, la de centralismo.

Bajo estos preceptos no es de extrañar que la supresión de los misterios fuera uno de los objetivos que buscaba el clero. Al no conseguirlo, el poder central redujo su importancia en los actos del *Corpus* incorporando las representaciones de las tres piezas únicamente al desfile de la víspera, que veía reducido su carácter oficial y representativo. Solo se permitió la representación del *Misteri d'Adam i Eva* en el acto de procesión de las rocas previo a la procesión general.

Las danzas, carentes de guión textual y mucho más alegóricas que los misterios daban mucho más juego a la hora de alterar su significado. De

³² NARBONA (1999b). Op. Cit., p. 374

este modo, se creó la nueva danza de Momos y Moma, que sustituía a las danzas de Momos medievales, simbolizando la virtud que vence al pecado, la razón frente a la emoción. Esta danza ha permanecido hasta nuestros días convirtiéndose en uno de los estandartes más representativos del *Corpus* valenciano. Los nuevos momos se identifican con los siete pecados capitales y el personaje de la Moma representa la virtud que lucha contra aquellos. La danza de la Magrana, que también se ha conservado hasta nuestros días, sustituía a la representación de gitanas barroca. El preciosismo de las mujeres trenzando y destrenzando cintas fue sustituido por una danza con un mensaje más contundente: los gitanos trenzan y destrenzan las tiras en torno a un bastón en cuyo culmen se halla una granada de cartón que se abre mostrando un ostensorio con la eucaristía. Los gitanos representan los infieles que se arrodillan en señal de acatamiento del misterio Eucarístico.³³ Las danzas de niños ya no se realizaban para crear ambientes bucólicos y pastorales. Los niños eran símbolo de la pureza y su intervención en los actos festivos ganaba cada vez más importancia.³⁴

La fiesta Ilustrada intentaba renovar el carácter popular que tenía el *Corpus* medieval. Las escenificaciones para la élite se restringieron y tampoco la nueva clase dominante gustaba de estas arcaicas representaciones, recuerdos de una época pasada que murió con la salida del Absolutismo de los Austria. Es al pueblo al que había que inculcar los nuevos ideales ilustrados. Los actos se tornaron más densos, la presencia institucional en la procesión se estructuró más pormenorizadamente. En la víspera del *Corpus* se mantuvo el acto realizado durante la víspera del *Corpus* por la mañana en el siglo XVII, pero con el carácter informal de las representaciones de misterios y danzas de la plaza del la Seo del siglo XV (horas antes de salir la procesión). Es posible que este desfile popular, festivo y desenfadado se realizara con el fin de dar al pueblo un momento de asueto con el sabor de actos de antaño. Mantener el sentimiento de celebración era importante para que el nuevo mensaje de religiosidad racional se asimilara con mayor eficacia.

³³ PITARCH (1999). Op. Cit., p. 188.

³⁴ MARTÍNEZ-BURGOS (2002). Op. Cit., p. 172.

1800/1900_ El declive de la fiesta.

Los incesantes cambios de gobierno y sistemas políticos que caracterizaron la complejidad del siglo XIX provocaron que tanto la estructura programática de la festividad como la propia composición interna de los actos se vieran sometidas a sucesivos vaivenes. En el transcurso del siglo varias fueron las modificaciones en la estructura tanto formal como comunicativa de la fiesta. La primera de ellas fue la disposición de un nuevo recorrido para la cabalgata de la víspera que reflejaba la salida de la clase dominante de los palacios del centro medieval de la Ciudad y comunicaba la ruptura con una época pasada que ya había sido superada. Este nuevo mensaje también se producía con la ampliación del recorrido para incorporar la estructura multicéntrica nueva fruto del traslado del consistorio a la Casa de la Enseñanza. Las nuevas rocas que se incorporaron a la festividad aluden directamente a las glorias de la ciudad, considerándola como una parte más de una comunidad que engloba tres provincias: Castellón, Alicante y València. La ciudad se revalorizaba si se entendía no como algo aislado, sino como parte de una región de la que era capital. La roca València lleva sentada una matrona que representa a la ciudad con un estandarte. En el pedestal, escudos de las provincias de la comunidad. Durante los años del gobierno republicano se colocaron emblemas en la roca como el gorro frigio y la bandera tricolor que simbolizaban los ideales políticos del momento. Preside la roca La Fama una mujer con alas, alegoría de la figura mitológica de la Fama que con su trompeta lanza a los cuatro vientos las glorias de la ciudad y sus ciudadanos. Esta figura descansa sobre una esfera dorada donde están los escudos de València, Alicante y Castellón. A cada lado de la roca aparecen escenas históricas valencianas.³⁵ En cuanto a las danzas, continuaron incorporándose danzas de niños y niñas sin ninguna pretensión comunicativa. Ello, según nuestra opinión, infantilizó la fiesta y la banalizó, en cierto modo. Las representaciones de misterios comenzaron a eliminarse de manera intermitente por considerarse ajenas a las modas del momento.

³⁵ CHINNER (2006) Op. Cit., pp .55-57.

Tras los sucesivos procesos de desamortización, de la red de hitos desaparecieron las edificaciones conventuales y otras se demolieron por ser declaradas en estado ruinoso como la iglesia de Santo Tomás y la Casa de la Ciudad. Las edificaciones definitivas desde la época medieval, sobre todo religiosas, ya no existían y la ciudad conventual había sido sustituida por la de las grandes vías y nuevas edificaciones. La desaparición de gremios y comunidades religiosas alteró también la estructura organizativa sobretodo de los desfiles. La definición de paraíso terrenal había cambiado por completo con el tiempo, de manera que en el siglo XIX ya no quedaba nada de su concepción primigenia. Los organizadores en función de sus ideales políticos incorporaban unos actos u otros a la fiesta sin realizar ningún tipo de modificación en los mismos a excepción del recorrido anteriormente mencionado. Lo que no encajaba en el gusto y la estética de la época no se adaptaba, se suprimía.

Desde la época barroca, determinadas modificaciones provocaron que se perdiera la esencia de algunos actos, pero ello se hizo en pos de comunicar unos nuevos ideales, fruto de la evolución histórica de la urbe y sus ciudadanos. Estas adaptaciones consiguieron una síntesis entre modernidad y tradición que aseguraban el mantenimiento de una costumbre centenaria. Erróneamente en el siglo XIX, se consideró que mantener la estética de la fiesta era suficiente para preservarla. Se dejó de lado la transmisión de contenido comunicativo a través de ella. Tampoco los últimos gobiernos del siglo XIX, que se apostaban cada vez más por el laicismo, eran proclives a una fiesta de exaltación cristiana de carácter cívico. El mensaje de cohesión de las clases sociales a través de la fiesta eucarística perdió toda su fuerza. Ante todo ello, se optó por mantener la fiesta del *Corpus* sin adaptaciones a los nuevos tiempos, y ello supuso el declive final de la *Festa Grossa* que fue sustituida por una celebración que sí era capaz de adaptarse año tras año a las corrientes sociales, culturales e ideológicas hasta llegar a nuestros días con la misma capacidad de renovación y expectación que tenía antaño: las Fallas.

3_ CONCLUSIONES

Antes de sumergirnos en la valoración de la bibliografía específica de la fiesta, que nos ha servido para la realización del cuerpo fundamental del trabajo (análisis formal y comunicativo del *Corpus*) vamos a detenernos en comentar las publicaciones que nos han proporcionado la base teórica para realizar el primer apartado del análisis formal del estudio. Éste, a modo de introducción, se centra en la relación existente entre lugar de representación, espacio escénico y tipo de drama medieval. Todas las consultas de artículos de libros y revistas nos remitían a una fuente primigenia: *Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión* de Francesc Massip (1992).¹ Hay que decir que el libro hace honor a estas consideraciones, pues clarifica de manera ejemplar la relación entre espacio y teatro medieval a través de la disposición escénica. Pese al valor de la publicación de Massip se han encontrado dos carencias que hemos intentado tener en cuenta en nuestra investigación para aportar una visión más completa del espectáculo medieval. En primer lugar, no se describen con el mismo grado de detalle las escenificaciones de música y danza que las teatrales. A éstas últimas se les da más relevancia mientras que en el campo de la escenificación (que no interpretación y análisis histórico y formal) musical y sobre todo de la danza todavía queda mucho que investigar. Para desarrollar nuestro caso de estudio hemos equiparado en importancia teatro, música y danza. Tratamos de hablar de las artes escénicas como un compendio de disciplinas que requieren de la ejecución e interpretación del artista para transmitir un mensaje al público. El mensaje puede llegar a través de palabra, gesto o música con la misma eficacia. En segundo lugar, el libro de Massip no aporta planos y gráficos que ayuden a comprender visualmente la relación entre drama y espacio. Por este motivo, el primer apartado del análisis formal del presente estudio, se ha centrado en proporcionar una serie de esquemas que intentan clarificar de manera gráfica las distintas disposiciones de espacios escénicos en el lugar de representación en función de la evolución del espectáculo medieval. Estos esquemas abarcan desde la disposición en el interior del templo de escenarios horizontales y verticales múltiples y yuxtapuestos propia del drama litúrgico, pasando

3.1_ RELATIVAS A LA APORTACIÓN BIBLIOGRÁFICA

¹ Los artículos de Rafael Protillo (2004), Romeu i Figueres (2001) o Eva María Castro (2003) toman como base teórica la investigación de Massip de 1992.

por toda la historia evolutiva del drama medieval, hasta finalizar con la disposición de espacios escénicos múltiples en la ciudad, propia de las procesiones medievales como la del *Corpus* valenciano. Ello también nos ha permitido entender la conexión espacial entre el primigenio drama litúrgico producido en la Catedral de València, donde se nutrió de elementos escénicos que lo dotaron de gran espectacularidad, hasta el evolucionado teatro de misterios de la procesión del *Corpus*. En base a ello, nuestro estudio aporta unas pinceladas de cómo los misterios y danzas del *Corpus* utilizaron todos los elementos escenográficos de los dramas litúrgicos de la Catedral (sus temas y personajes, vestuarios, maquinaria escénica...) y los llevaron a un grado de perfeccionamiento que les permitió perdurar en el tiempo como elementos propios de la cultura popular de la ciudad.

Consultar la bibliografía histórica, tanto original como transcrita que, desde el siglo XVII hasta bien entrado el siglo XIX, han venido realizando desde jurados y poetas hasta notables cronistas de la ciudad de València, ha resultado clave para la elaboración del análisis formal y comunicativo de la fiesta. Ello nos ha permitido conocer, de primera mano, las características del *Corpus* en cada una de las épocas de estudio. Además, la mayoría de las publicaciones consultadas son ceremoniales, relaciones y explicaciones históricas libres de interpretación por parte de sus escritores y, por tanto, sumamente fieles y objetivas con la descripción de la fiesta.² Realizamos a continuación una valoración de cada uno de los documentos originales consultados y de sus transcripciones pues puede ser de interés para futuras investigaciones:

- **Siglo XVII_** Aunque lo más conveniente es consultar la fuente original, en el caso la publicación del ceremonial realizado por el jurado Félix Cebriá en 1693, no se ha encontrado el documento. La transcripción de Salvador Carreres de 1958, no obstante, lo reproduce de manera fiel y añade un prólogo y unas notas de sumo interés para clarificar la lectura del ceremonial

² El *Coloqui Nou* de Carlos Ros de 1734 y *El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX* de Manuel Arenas de 1966 son, de toda la bibliografía histórica consultada, los únicos documentos donde aparece una descripción de la fiesta hecha desde el sentir colectivo. Los explicamos más adelante.

original.³ Es el único documento, de todos los consultados, en el que podemos encontrar planos de la disposición protocolaria de autoridades en el acto de la misa mayor, en el traslado del palio de la custodia en la procesión o de la disposición de la comitiva que la preside. Para la elaboración de nuestro estudio ha sido de suma importancia el plano de situación y disposición de autoridades en la escenificación de misterios, la tarde de la víspera del *Corpus* frente a la Casa de la Ciudad. Este documento reinterpretado por Manuel Arenas sitúa, además del escenario para la representación de misterios y la posición de las autoridades respecto a éste, la ubicación de gigantes y rocas desde el siglo XVII al XIX en la plaza de la Seo cuando no salían en procesión. Es, en definitiva, un plano en planta de la transformación del centro cívico y religioso de Valencia en un gran escenario urbano. Traza además, el recorrido primitivo de la procesión general en su paso por la plaza de la Seo.⁴ Este plano nos ha sido de gran ayuda para la elaboración de plantas y fotomontajes del análisis formal de los siglos XVII y XVIII (Recorridos, ubicación de escenarios, direccionalidad, densidades e interpretación de límites).

La publicación de *La procesión del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad* impresa por José Rius en 1864 incorpora la sucesión de reales órdenes e informes que fueron emitidos en el siglo XVII y que clarifican sobremanera tanto la descripción de la festividad de la época como los motivos por los cuales, durante el período barroco, el número de actos de la festividad aumentó de manera tan considerable.⁵

- **Siglo XVIII_** La publicación de Joseph Mariano Ortiz de 1780 se ha consultado en su documento original. Así mismo éste ha podido ser cotejado con las ediciones de José Rius de 1865 y

³ CEBRIÁ (1693, ed. 1958). Op. Cit.

⁴ Ibid., p. 57.

⁵ Recordemos que el hecho de que la procesión entrara a la catedral de noche fue un tema muy conflictivo que acabó por resolverse gracias a un cambio en la estructura programática del acontecimiento. Este cambio supuso el traslado de las escenificaciones de misterios a la víspera del Corpus. Vid RIUS (1864).

de Manuel Arenas de 1970. Mientras que la edición de Rius es una reimpresión del ceremonial original, la edición de Arenas corrige el texto y lo adapta a un castellano más actual con el fin de facilitar su legibilidad. Además añade una serie de notas que han servido para clarificar determinados aspectos de la descripción de la fiesta. De este ceremonial cabe destacar la importancia de sus notas a pie de página. En ellas se puede encontrar documentación muy valiosa acerca de la descripción histórica de la constitución de las parroquias intervinientes en la procesión, de la descripción histórica de las rocas y un análisis simbólico de danzas, enanos y gigantes, personajes bíblicos y otras figuras participantes en la procesión general.⁶ En *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII* editada por José Rius en 1865 encontramos también el *Coloqui Nou* de Carlos Ros de 1734. Se trata de un romance popular escrito en lengua vernácula que ha servido, sobretodo, para entender cómo el pueblo valenciano de la época, representado por dos labradores, valoraba y entendía la festividad. Todo ello ha sido de gran interés para la elaboración del análisis comunicativo del siglo XVIII. La relación de 1786 no aporta ningún dato nuevo de interés, a excepción de algunas informaciones referentes a la *degolla* y de la representación del *Misteri d'Adam i Eva* frente a la Casa de la Ciudad horas antes de la salida de la procesión general.

- **Siglo XIX_** La mayor parte de las publicaciones del siglo XIX las hemos podido estudiar en documentos originales y después también han sido cotejadas con posteriores ediciones y transcripciones. La relación de la festividad de 1815 original no difiere, en gran medida, de la edición de Manuel Carboneres de 1873 a pesar de las notas introducidas por este último.⁷ El citado original traduce y explica los bandos emitidos desde

1355 a 1416, de los que hemos extraído la información para elaborar los planos de evolución del recorrido de la procesión general. Gracias a ellos también hemos podido realizar la evolución de la estructura organizativa de la festividad así como de las características del ornato del lugar de representación,. Todo ello ha servido para esclarecer la descripción del límite entre ciudad y lugar de representación del análisis formal.⁸ Este ceremonial habla de la festividad de los siglos XVII y XVIII con respeto, pero como algo superado en el nuevo siglo XIX, dato que nos ha corroborado información que luego hemos incorporado también al análisis comunicativo.⁹ A todo ello le sigue una explicación sumamente detallada y esclarecedora de cada uno de los actos que componen la festividad a principios de siglo.

La misma tónica siguen las descripciones realizadas por Vicente Boix en la segunda mitad de siglo.¹⁰ En ellas también aparece la correspondiente disertación histórica, se mencionan los bandos, la historia y descripción de las rocas, danzas, símbolos y se describe al pormenor los actos de la fiesta y sus componentes. Todo ello nos ha permitido realizar una estructura programática y un análisis del siglo XIX sumamente detallado y dividido en fechas relevantes.

Al margen de todas las publicaciones mencionadas anteriormente, *La fiesta del Corpus de Valencia en el siglo XIX* es un libro realizado por Manuel Arenas que pone en comparación todos estos ceremoniales para mostrar de una manera clara y didáctica la evolución de la festividad a lo largo del siglo. Esta publicación fue consultada antes de proceder al estudio de las copias originales de las descripciones del *Corpus* del siglo XIX. Nos ha servido de apoyo y base para poder entender todas y cada una de ellas, con sus diferencias

⁶ La descripción histórica de las parroquias aparece en la nota 40; la descripción histórica y simbólica de rocas, gigante, enanos y danzas en la 24; el análisis simbólico de águilas, evangelistas, ancianos y otros personajes bíblicos participantes en la procesión, además de en la nota 24, aparece de las notas 41 a 53. Vid. ORTIZ (1780).

⁷ Vid. ANÓNIMO (1815). Op. Cit. y CARBONERES (1873). Op. Cit.

⁸ Vid. ANÓNIMO (1815). Op. Cit., pp. 9-12.

⁹ *libd.*, pp. 19-20.

¹⁰ BOIX (1858). Op. Cit. y BOIX (1861, ed. 1971). *Relación de la solemne procesión del Corpus que se celebra en esta ciudad, año 1861 / su autor... Vicente Boix y Ricarte; con notas y enmiendas de Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

y similitudes.

Siguiendo con Manuel Arenas y el rescate que éste hace de documentos del siglo XIX, es digno de mención el *Álbum de la procesión del Corpus. Según acuarelas de Fray Berardo Tarín, dibujadas a pluma por Juan Renau*, publicado en 1973. Se trata de un facsímil en el que aparecen las interpretaciones a pluma de las acuarelas del álbum de Tarín (1800) realizadas por Renau en 1815. En él se detalla tanto la estructura programática de la fiesta como los elementos y personajes que la componen, así como su carácter escénico y comunicativo. En base estos dibujos hemos realizado todos los fotomontajes que interpretan las características de los límites entre lugar de representación y espacios escénicos.

El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX es una recopilación de poemas con anotaciones también de Manuel Arenas que, al igual que el *Coloqui Nou* de Ros del siglo pasado, nos da datos acerca de la acogida popular que los actos del Corpus tenían. Este libro nos han sido de gran ayuda para establecer características del análisis comunicativo del siglo XIX.

Todos los documentos originales han podido ser consultados en el archivo de la Biblioteca Histórica de la Universitat de València. Muchos de ellos, gracias a la labor de la Biblioteca Valenciana Digital, también están disponibles públicamente en formato digital, lo que ha facilitado mucho el trabajo de consulta.

En cuanto a la recopilación de información de períodos anteriores al siglo XVII ya hemos apuntado con anterioridad que las descripciones, sobre todo del siglo XVIII, aportan datos históricos descriptivos y simbólicos que han sido de gran ayuda para esclarecer las características de la fiesta desde sus orígenes. No obstante, dos publicaciones más nos han facilitado la labor de investigación. La primera de ellas es la recopilación de notas realizada por Miguel Ángel Catalá en *La procesión del Corpus en Antiguos Dietaris y Llibres de Memories* (1993) que, hasta la página

sesenta, incorpora diversas noticias, notas de libros de memorias, dietarios, etc. que hablan de multitud de pormenores de los actos que componían el *Corpus* hasta el siglo XVII. Este documento es valioso para ratificar, a posteriori, determinadas informaciones que han sido consultadas en libros tanto históricos como actuales sobre la fiesta. Leerlo como base sobre la cual organizar el estudio resultó ineficaz, por la cantidad de datos inconexos que existen de unas notas a otras, que solo pueden ser entendidos cuando consigues estructurar la fiestas en su devenir histórico. Con la publicación de Manuel Arenas de 1964 *Orígenes de la Fiesta del Smo. Corpus Christi* pasa todo lo contrario. Es un libro que estructura, de manera muy comprensible, el desarrollo de la fiesta durante sus primeros siglos. Aporta las referencias originales de los bandos, sacadas del Manual de *Consells* del Archivo Municipal de la ciudad. Estos documentos escritos en valenciano antiguo sirven, una vez cotejados con las traducciones de la publicación *relación y explicación histórica de la procesión* de 1815, para ser incorporados en el trabajo como referencias directas. Las dos publicaciones anteriores han podido ser consultadas tanto en la Biblioteca de Humanidades de la Universitat de València como en la Biblioteca Histórica.

La búsqueda de bibliografía histórica ha sido posible gracias a la encomiable labor de figuras como Jaume Josep Chiner, Carles Pitarch, Vicente Adelantado y sobretodo de Rafael Narbona o Josep Lluís Sirera, que en sus artículos y libros la referencian de manera pormenorizada. El trabajo comenzó a abordarse a partir de ellos por ser de consulta fácil e inmediata ya que, la mayor parte, se encuentran en bases de datos como Dialnet o la biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Todos los artículos y libros de estos autores se detallan en el apartado de bibliografía y deben constituirse como lecturas obligatorias para estudiantes que, como en este caso, desean profundizar en el conocimiento de las manifestaciones teatrales tardomedievales en la ciudad de València, tales como procesiones y entradas reales.

Como ayuda para la redacción del análisis comunicativo varias publicaciones han resultado ser muy interesantes. El artículo de Asunción

Alejos de 2003 “Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano” describe cada uno de los componentes de la fiesta aportando datos simbólicos y comunicativos. La autora realiza una gran labor de recopilación, en la que ningún elemento (desde rocas, misterios, custodia, danzas hasta representaciones gráficas de los álbumes procesionales) se halla exento de explicación. “La fiesta barroca: fiesta de los sentidos” de Francisco Javier Campos (2002) hace una interesante introducción acerca de significado social y político del término fiesta y la evolución que dicho significado adquiere en función de los cambios históricos. Otro punto interesante del artículo es la explicación comunicativa que el autor da a la fiesta barroca en general como acontecimiento efímero y con unas cualidades sensoriales pensadas para el deleite de los espectadores y participantes. La publicación de Palma Martínez-Burgos “El simbolismo del recorrido procesional” (2002) nos ha sido de gran ayuda a la hora de afrontar el análisis comunicativo de la fiesta en sus orígenes. Explica de manera clara el simbolismo con el que el recorrido procesional hacía referencia a los conceptos de vida y reencarnación de las sociedades cristianas medievales. También aporta datos interesantes acerca de cómo se conseguía la simulación escénica entre la Ciudad/ lugar de representación y la Jerusalén Celestial.

Todos los artículos anteriormente mencionados han sido referencias necesarias para la elaboración del trabajo. Adicional a ello, el cruce entre los datos históricos extraídos de los libros de Jorge Heramosilla y Manuel Sanchís con los datos recabados de las bibliografías históricas nos ha permitido realizar interpretaciones propias que han tenido la pretensión de completar toda la información simbólica y comunicativa existente en la bibliografía consultada.

Toda la bibliografía existente dedicada a la investigación sobre la fiesta del *Corpus* valenciano está elaborada por estudiosos vinculados a las ciencias humanísticas y sociales (sociólogos, políticos, dramaturgos, teólogos periodistas, escritores, filólogos, historiadores,) reconocidos no sólo en el ámbito de nuestra comunidad, sino que también a nivel nacional e internacional. La visión que de una fiesta como el *Corpus*

aportan todos ellos es, desde nuestro punto de vista, muy valiosa. Está perfectamente documentado el componente social, histórico, cultural a nivel descriptivo y comunicativo de la fiesta, al igual que el valor artístico y literario de misterios, rocas y danzas. Sin embargo, todos los estudios anteriormente citados soslayan caracterizar, o lo hacen de una manera muy somera, la relación entre la fiesta y la ciudad a nivel espacial y urbano. Por otro lado, en cualquier tratado de escenografía, disciplina espacial vinculada al teatro por excelencia, la relación entre el teatro medieval de misterios y el marco urbano en el que se inserta, se describe de manera un tanto imprecisa, mostrando, en todo caso, pocos ejemplos del panorama teatral español.¹¹

En vista de todo ello, la presente investigación se ha realizado con vocación de ser un complemento a los estudios anteriormente nombrados. Ha buscado plantear las características del vínculo entre la fiesta del *Corpus Christi* de València y la propia ciudad entendiendo ésta como una realidad social, política, cultural y también espacial. Relación que, no debemos olvidar, irá variando en función del devenir temporal hasta llegar a nuestros días debido a las transformaciones que ha venido experimentando la ciudad a lo largo de su historia. Esta evolución ha marcado la modificación del programa de actos, de la relación entre la estructura festiva y la estructura urbana y de los aspectos comunicativos de la fiesta del *Corpus*. Consideramos que la unión de los todos los aspectos mencionados es esencial para poder entender el *Copus* como acontecimiento escénico-festivo en toda su magnitud.

¹¹ Vid. SUGERS, A. (2004). *Escenografías del teatro occidental*. Argentina: Ediciones Artes del Sur, pp. 35-60.

Se ha procurado que el proceso metodológico empleado para la realización del trabajo fuera lo más sencillo posible, debido a la cantidad de datos y referencias que un trabajo de marcado carácter histórico puede incorporar. La metodología seguida trata de, a través de la relación entre el análisis formal y comunicativo de la procesión de *Corpus Christi* de València, encontrar las claves que la llevaron a convertirse en un acontecimiento escénico capaz de perdurar en el tiempo y en la memoria colectiva de la ciudadanía adaptándose al devenir temporal. El fin último del proceso es la elaboración de una serie de criterios que nos permitan afrontar el reciclaje de espacios urbanos a través de acontecimientos escénicos sumamente relacionados con el espacio-lugar de representación. Todos los objetivos planteados a priori se han alcanzado, por lo que corroboramos que el proceso diseñado para este estudio en particular ha cumplido las expectativas.

Elaboración de los períodos de análisis.

- En primer lugar, para determinar los períodos de análisis, se realizó una descripción histórica de la festividad hasta finalizado el siglo XX. Este documento fue de gran ayuda como estudio previo ya que nos permitió entender las distintas etapas evolutivas por las que pasó la fiesta, de manera muy superficial. Cuando se desarrollaron los contextos históricos y los análisis de cada fase, se estimó oportuno eliminar del trabajo este estudio inicial. Los análisis particulares aportaban datos más documentados y fidedignos y la información, en ocasiones, se repetía.
- Justificación de la eliminación del siglo XX en el análisis de la festividad. La fiesta del *Corpus* prácticamente desapareció desde principios del siglo XX hasta entrados los años setenta, año en el que se recuperaron actos como la cabalgata del *Convit* o la escenificación de misterios.¹² La inversión tanto de Ayuntamiento como de particulares era escasa y los elementos escenográficos se encontraban en un estado de lamentable conservación. La

3.2_ RELATIVAS AL PROCESO METODOLÓGICO DISEÑADO

¹² En 1977 "El grupo infantil Tots retoma la tradición de escenificarlos, una labro continuada desde 1980 por el grup Teatre Nou aunque en ningún caso sobre las rocas o a pie de ellas". CHINER (2006). Op. Cit., nota 32, p.14.

llegada de la democracia trajo consigo un clima de reivindicación política y cultural de los antiguos símbolos cívico-culturales que propició la recuperación del perdido y añorado esplendor de la festividad. En 1977 se fundó el *Grup de Mecha*, predecesor de la *Associació d'Amics del Corpus* que actualmente se encarga de mantener e impulsar el programa de festejos de la celebración del *Corpus Christi*. Gracias a sus nuevas iniciativas se han recuperado actos como la exposición de las rocas en la plaza de la Virgen, la representación de danzas y misterios, la cabalgata *del Convit* con la tradicional *dególla* y la solemne procesión. La recuperación de la fiesta se ha realizado conforme a la configuración que ésta tuvo a principios del siglo XIX. No se ha creado nada nuevo ni se ha reinterpretado ningún acto en función de los gustos actuales. Los misterios son representados por niños, el recorrido de la Cabalgata *del Convit* se ha modificado y el acto ha perdido parte de su sentido pues ya no es una invitación a las autoridades pasando por los edificios representativos del poder local. El recorrido de la procesión ha retomado su trazado medieval, obviando la salida del centro cívico del mismo por la desaparición de la Casa de la Ciudad. Actualmente la celebración de la festividad ha recuperado esplendor pero se muestra inmutable al paso del tiempo, como una reliquia conservada en una urna. Con todo lo dicho anteriormente, llegamos a la conclusión de que el análisis hasta finales del siglo XIX, es suficiente para extraer los datos que nos permiten entender la fiesta y su evolución a nivel tanto formal como comunicativo.

Metodología del Análisis formal.

- Los parámetros establecidos para la elaboración del análisis formal se han diseñado para estudiar desde un punto de vista actual el acontecimiento histórico. De todos ellos, algunos se han desarrollado de manera muy somera. Por cuestiones de extensión del trabajo no se han analizado exhaustivamente los parámetros de dimensión de calles y plazas e historia y morfología de los

hitos. Un análisis de la dimensión de calles y plazas hubiera aportado datos muy valiosos acerca de la organización de los actos en el espacio urbano y acerca de las visuales que desde el lugar de representación se podrían haber establecido hacia los distintos escenarios. Si esta información dimensional se hubiera cruzado con la de rocas y escenarios se hubiera podido obtener una caracterización más exhaustiva de la relación entre espectadores e intérpretes: posiciones más precisas, distancias entre ellos... El análisis histórico y morfológico de hitos hubiera permitido determinar de una manera más precisa la relación entre estos y el lugar de representación. Podríamos haber sabido si desde los hitos se observaban desfiles y representaciones y de qué manera. Ello también habría contribuido a caracterizar mejor los tipos de límites.

- En cuanto a los parámetros establecidos para el análisis formal de la festividad no se han modificado desde la propuesta inicial y han resultado eficaces para la elaboración del trabajo.

Metodología del análisis comunicativo.

- Elaborar un análisis comunicativo procediendo del mismo modo que en el anterior apartado fue una primera opción. Se comenzó incorporando unos parámetros pertenecientes al campo de la semiótica que estudiaban la fiesta atendiendo a las equivalencias entre significado y significante. Estos parámetros se clasificaban en prácticos y simbólicos. Dentro de los parámetros prácticos se evaluaba la fiesta en función de su legibilidad, el grado de identificación del espectador con el acontecimiento y de coherencia entre la estructura espacial de la realidad representada y la estructura social de la realidad vivida. El siguiente paso del análisis comunicativo trataba de conectar los parámetros anteriores con un nivel de significación más complejo definido por unos parámetros simbólicos que tenían que ver con cuestiones ideológicas, culturales, sociales y políticas. En primer lugar se evaluaba la función social del lugar de representación estudiando

sus funciones representativas, sacras, políticas, pedagógicas y compensatorias. En segundo lugar se evaluaba, en base a todo lo estudiado, la forma de interacción simbólica entre la realidad urbana y la representada en función de la componente social del hecho escénico.¹³ Esta manera de proceder se desechó, no por considerarla incorrecta, sino por su complejidad y el hecho de que resultaba excesivamente científica y encorsetaba el proceso. Se consideró que la evaluación comunicativa del acontecimiento escénico-festivo debía optar por interpretar más que por parametrizar. Un análisis basado en la interpretación nos ha permitido llevar a cabo un estudio quizá más escueto pero no menos eficaz que, en función de cada época, da prioridad a unas cuestiones sobre otras. Es importante tener en cuenta que el campo de la interpretación está siempre vinculado a la subjetividad.

En vista de todo lo dicho, llegamos a la conclusión de que el proceso metodológico diseñado y seguido ha resultado idóneo para la obtención de un análisis formal y comunicativo suficientemente completo, si bien es cierto que algunos parámetros podrían haberse desarrollado con más profundidad. La realización de una metodología que analiza, teniendo en cuenta parámetros actuales, un acontecimiento histórico nos ha permitido extrapolar los datos obtenidos a una realidad espacial, política, social y cultural actual. Gracias a ello hemos podido obtener conclusiones que nos permitan plantear criterios de intervención que tengan en cuenta las características urbanas actuales.

¹³ Los parámetros simbólicos se realizaron tomando como referencia las siguientes publicaciones: FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros y LYNCH, K. (1970). *La imagen de la ciudad*. Segunda edición. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

Estas conclusiones se realizan a partir de la comparación entre los parámetros de análisis formal y del análisis comunicativo de cada uno de los períodos históricos analizados.

Evolución organizativa y comunicativa de la estructura programática.

La dirección organizativa que, durante los primeros años de implantación de la festividad, corría a cargo del poder religioso, en poco tiempo comenzó a ser compartida con el poder civil. Ello no resulta extraño, pues desde un principio la subvención de la festividad la asumía la ciudad, a excepción de la realización de los primeros elementos escenográficos y rocas que corría a cargo de las diferentes parroquias. Desde finales del siglo XV fue el gobierno municipal, junto con los gremios, el que asumió la subvención y ejecución de cada acto y de los elementos escenográficos que los componían, así como de la organización del programa de festejos. A partir de este momento, el carácter civil de la festividad se acentuó pese a que el tema que promovía la celebración, la exaltación de la Eucaristía, era de origen religioso. En función de las características culturales, sociales y políticas de cada época y la aparición de nuevos elementos escenográficos, el programa festivo iba sufriendo modificaciones y fue haciéndose cada vez más complejo. La supremacía civil en la organización del festejo se mantuvo hasta el final del siglo XIX. Ello explica también los sucesivos vaivenes a los que se vio sometida la estructura programática de la fiesta y que acabó por desvirtuar su esencia comunicativa medieval primigenia. En conclusión, la importancia que determinados grupos de poder civiles tuvieron en el desarrollo de la fiesta la acercó más a la ciudadanía y la permitió adaptarse a los cambios políticos, sociales y culturales de cada período ofreciendo nuevos mensajes. Sin embargo, este diálogo entre fiesta y ciudadanía, provocó que el período de inestabilidad política y social que caracterizó al siglo XIX afectara a la fiesta, acelerando su declive. El rescate que se ha producido desde los años ochenta del siglo pasado no ha tenido en cuenta las características de este diálogo en la reelaboración de la estructura programática. Ésta mantiene la configuración que tenía a principios del siglo XIX, quizá porque se ha

3.3_ RELATIVAS A LOS RESULTADOS EXTRAÍDOS DEL ANÁLISIS FORMAL Y COMUNICATIVO DEL *CORPUS*

considerado que la temática que origina la fiesta, no es de interés social. Se ha preferido mantener el *Corpus* y estudiar al pormenor todos sus detalles históricos antes que adaptar su esencia a la nueva mentalidad del siglo XXI. La decisión tomada está justificada y es válida si lo que se pretende es mantener el acontecimiento escénico mostrándolo como una obra de arte que merece la pena ser enseñada y entendida pero no modificada. Sin embargo debemos recordar que, en esencia, lo que hizo perdurar a la fiesta del *Copus* en particular y a cada fiesta en general es su capacidad de adaptación, en todas las facetas que la componen, a cada época y a cualquier ideología.

Evolución de la relación física y comunicativa entre estructura programática y la red de espacios urbanos que la definen.

En cuanto a la relación entre la red de calles, de plazas y de hitos que definía el lugar de representación y la estructura programática de la fiesta, es importante señalar que fue siendo cada vez más compleja hasta llegar al siglo XVII en el que alcanza su cénit.

- De 1355 a 1416, al existir un único acto, la relación entre la estructura urbana y la procesión general fue el único parámetro espacial que se tenía que resolver. Esta relación debía tener en cuenta las características comunicativas de la fiesta y por ello se resolvió que el trazado de la procesión tenía que discurrir por los centros religioso, civil y económico de la ciudad además de por los principales hitos religiosos, civiles y comerciales que se encontraran próximos a dichos centros. El objetivo era mostrar la cohesión tanto de los órganos de poder como de la ciudadanía. Estos primeros años supusieron la transformación de la València musulmana a ciudad cristiana y todas las modificaciones urbanísticas que ello trajo consigo afectaron al trazado del recorrido procesional que no terminó de definirse hasta 1416. Este recorrido se mantuvo hasta mitad del siglo XIX, momento en el cual se produce el traslado del centro cívico de la Casa de la Ciudad a la Casa de la Enseñanza. El trazado de la procesión se adaptó a esta nueva estructura multicéntrica con

el fin de seguir comunicando el mensaje de cohesión social. Sin embargo, muchos de los hitos definitorios del recorrido fueron suprimidos debido a los sucesivos procesos de desamortización. De la fachada medieval que definía el recorrido procesional en sus primeros años quedaba poco pero ello no fue la causa de la pérdida de significado de la fiesta pues la transformación urbana es un proceso inherente a la evolución de las ciudades.

- A partir del surgimiento de los primeros elementos escenográficos, desde finales del siglo XIV y a lo largo del siglo XV, la procesión fue ganando en complejidad. La aparición de las primeras rocas propició la salida del drama de la iglesia al espacio urbano así como la adaptación de escenificaciones profanas a la realidad festiva del *Corpus*. Así surgen los primeros misterios y danzas en el siglo XVI. Ello supuso el establecimiento de nuevas relaciones entre el programa de la procesión y el espacio urbano donde se desarrollaba, sobretudo en las plazas. La procesión cada vez duraba más. Las rocas con los misterios y danzas comenzaron a salir dos horas antes para realizar representaciones. De este modo, distintos espacios escénicos (*a peu* y en altura) distribuidos de manera frontal o circular se disponían en las plazas de la Seo y del Mercado albergando representaciones diseminadas por el espacio y escenificadas de manera informal y simultánea. Quizá esta utilización del espacio y la caracterización de los límites que establecía es la más interesante de todo el análisis realizado por su riqueza espacial y comunicativa. El mensaje pedagógico que se pretendía transmitir llegaba de manera directa a los espectadores y en un ambiente festivo que lo hacía más legible y atractivo. Además la cualidad espacial de cercanía casaba muy bien con los mensajes de cohesión social y de religiosidad popular y cercana. Por este motivo, consideramos que el siglo XVI, pese a la sencillez de la estructura programática, marcó el punto de máximo esplendor de la fiesta medieval, su Siglo de Oro. Todo lo expuesto resulta clave para la definición de los criterios que se definen en el último apartado de las conclusiones.
- A finales del siglo XVII, la procesión aumentó en complejidad y

número de actos. Las representaciones de misterios, como acto independiente, en la tarde de la víspera del *Corpus* así como la aparición del desfile también en la mañana de la víspera, se constituyeron como eventos indispensables para el desarrollo de la fiesta. Éstos contribuían a que se eliminaran de la procesión general elementos escénicos que alargaban en demasía su duración. La mentalidad barroca primaba la exaltación de la vivencia sensorial del acontecimiento fastuoso al mensaje original de religiosidad didáctica y popular. Por ello, la estructura programática dialogaba con aquellos elementos del espacio urbano que simbolizaban el poder y la riqueza de la ciudad. La calle Caballeros sustituyó a la plaza de la Seo y del Mercado como punto neurálgico de la representación de misterios y danzas. Las escenificaciones en la plaza del Mercado se eliminaron y ya nunca más se produjeron y las de la plaza de la Seo se estructuraron y tampoco volvieron a recuperar el carácter informal en función de las demandas populares. Antes de la realización del estudio, leyendo las características de la fiesta barroca en la descripción histórica inicial, pensábamos que el punto de mayor desarrollo de la fiesta se producía precisamente en este período. Después de lo estudiado, llegamos a la conclusión de que el punto de máximo esplendor se produce en el período anterior. Lo que provocó este juicio inicial que suponía la primacía de la fiesta barroca sobre la renacentista/medieval, era el esplendor más superficial que de contenido de la primera.

- La conversión de la fiesta barroca en ilustrada supuso un acto de esfuerzo por recuperar algunos aspectos del *Corpus* medieval. Se volvió a retomar la importancia de la plaza de la Seo como lugar de representación principal, con la incorporación de actos como el concierto nocturno sobre las rocas que conllevaba una disposición de escenarios frontal en la plaza a la manera medieval. Se modificó el desfile de danzas y misterios barroco y se convirtió en una cabalgata informal y desenfadada que discurría por el recorrido procesional. A lo largo de éste, las danzas y misterios se representaban de manera diseminada, informal y

simultánea a la manera de cómo se realizaba la salida de rocas dos horas antes de la procesión en el XVI. Estos actos eran parte de un programa general en el que los eventos más importantes del *Corpus* (procesión y cabalgata de *Caballets*) seguían una organización que se implantaba en el espacio urbano con el orden y el rigor que caracterizan al período Ilustrado. De este análisis destacamos la importancia que se le dio al conocimiento histórico de la fiesta que permitió rescatar valores medievales que aseguraban una relación entre fiesta y ciudadanía exitosa. Los actos en los que subyacían los valores populares tradicionales de la fiesta dialogaban con los que se reinterpretaban en función de la nueva mentalidad ilustrada. Ello conseguía que el mensaje de una vivencia religiosa más racional calaba con más profundidad.

- El siglo XIX fue un período de sucesivos cambios programáticos. Los actos tradicionales se quitaban o se mantenían en función del gobierno de turno pero no se alteraba la relación entre éstos y el espacio y tampoco se incorporaban mensajes adaptados a la mentalidad de la época. No se produjeron cambios en la relación espacial entre programa y estructura urbana de la fiesta (a excepción de las variaciones de recorridos anteriormente mencionadas). Todo ello contribuyó a acrecentar el declive de la festividad.

Como conclusión general, la fusión entre el espacio urbano y el acontecimiento escénico debe atender a la vivencia colectiva del espacio a través del mensaje que se pretende transmitir con la representación. Esta vivencia colectiva puede realizarse utilizando el espacio urbano en clave de proximidad, usando incluso varias disposiciones escénicas que ofrezcan variedad y oportunidades de disfrutar de distintos acontecimientos de distintas formas y en diversos puntos de la ciudad (calles, plazas e incluso hitos). Al margen de la forma del elemento escenográfico, este criterio propiciará la aparición de un programa de actividades variado e interesante que puede tener la pretensión de transmitir el mismo o diversos mensajes de maneras variadas. Con ello se puede conseguir que el mensaje cale a un abanico amplio de público

de distintas edades, sexos, niveles culturales... El espectáculo debe pensarse para todo el mundo y no por ello debe perder calidad.

Evolución de caracterización del límite entre ciudad y lugar de representación y su capacidad comunicativa.

Desde 1355 hasta 1416 este límite evolucionó considerablemente debido a dos factores. En primer lugar, por el propio desarrollo de la ciudad de València: las reformas de las calles, los cambios en el alzado urbano y la supresión de la muralla árabe. Y en segundo lugar por la minuciosidad con la que se describía en los bandos la disposición del ornato en el lugar de representación que, desde 1355 hasta 1416, incorporaba cada vez más elementos: flores, hierbas aromáticas, altares, telares, etc. Todos estos elementos se introducían en pos de reforzar un mensaje comunicativo importante: la conversión de la ciudad terrenal en la Jerusalén celestial. A partir de 1416, las características del límite permanecieron prácticamente inalterables pues el centro histórico de València no sufre excesivas modificaciones en cuanto a su estructura urbana. Si que es cierto que en el período barroco se acentúa la diferencia entre los espacios urbanos que albergaban la fiesta y los que no, debido a la fastuosidad con la que se decoraban las calles. La Jerusalén Celestial barroca era sumamente lujosa. Después del barroco la decoración de calles se mantuvo más por tradición que por el mensaje que conllevaba el acto en sí.

La conclusión más significativa extraída del análisis de este límite es la importancia de que se produzca una diferenciación entre ciudad y lugar de representación a través de elementos decorativos efímeros que permitan que, una vez desaparecida la fiesta, los espacios puedan recuperar sus características originales. Estos elementos deben reforzar el mensaje social, político y cultural que se quiere transmitir con la realización del acontecimiento escénico festivo. Precisamente su carácter efímero permite que los espacios urbanos puedan ser marco de reinterpretaciones del acontecimiento o de nuevas fiestas con nuevos mensajes.

Evolución de caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico.

Varía en función de los actos y de los períodos históricos de análisis. Del estudio de esta tipología de límite podemos sacar una serie de conclusiones importantes.

- El límite entre espacio escénico y lugar de representación de la procesión evolucionó gracias a la incorporación de elementos escénicos a partir de 1372. La valoración más interesante de este límite se produce en el siglo XVI gracias a que el desfile de rocas y misterios anterior a la procesión trajo consigo nuevas relaciones entre espectador e intérprete. Estas suponían una caracterización del límite compleja, sumamente rica y libre de obstáculos visuales. Ello favorecía su transparencia y permeabilidad. Las cualidades directivas de límite permitían al espectador abarcar distintos puntos de visión marcados por las distintas posiciones que podían adquirir tanto intérpretes como espectadores. Mientras que el intérprete podía adquirir un rol estático en las actuaciones o dinámico en el desfile, el público adquiría siempre una actitud dinámica. Podía moverse por el lugar de representación libremente para elegir la representación a la que le interesaba asistir de manera espontánea. Esta relación es inversa a la que trajo consigo la constitución de teatros “a la italiana” que es la más extendida en nuestros días. En ella el público adquiere una actitud estática (sentado en una butaca) mientras que la del intérprete es dinámica (cambia de escena, existen entradas y salidas, cambios de decorado y atrezzo...). Retomar la relación medieval entre público e intérprete es esencial para la creación de nuevos eventos escénicos urbanos de carácter popular, festivo y que guarden una estrecha relación con el espacio urbano caracterizado como lugar de representación.
- Esta relación se mantuvo en algunos actos que aparecieron después del siglo XVI. Nos referimos a los conciertos nocturnos encima de las rocas y al desfile de misterios y danzas de la fiesta ilustrada.

- Digna de mención es la caracterización del límite entre espacio escénico y lugar de representación de la *degòlla*, comparsa añadida a los actos del *Corpus* también en la época ilustrada. En esta escenificación supuso una nueva definición de límite entre espectador/intérprete y lugar de representación/espacio escénico. Los componentes de la *degòlla* golpeaban con *carxots* de cartón al público que representaba a las madres y niños del pueblo valenciano que el *Rei Herodes* mandó degollar.¹⁴ El público se convertía en un actor más, quisiera o no, y el lugar de representación era invadido por todos los actores diluyendo la diferenciación entre espacios. Esto supuso y todavía hoy puede suponer un peligro a la hora de crear un espectáculo, no siempre el público es receptivo a participar de una manera tan activa en una representación. Si esta representación implica de manera tan directa a toda la masa ciudadana es lógico que produzca reacciones de elogios y quejas. Este tipo de reacciones fueron las que provocaron que, a lo largo del siglo XIX, la comparsa de la *degòlla* fuera suprimida o admitida de nuevo. Desde nuestro punto de vista, siempre es mejor introducir al público en el acontecimiento escénico posibilitando un abanico de opciones de participación que abarque distintos grados de intervención.
- Los análisis de límites realizados para otros actos que componían la fiesta en sus diversas etapas no presenta tanto interés como los anteriormente mencionados. En algunos de ellos, como es el caso de la representación de misterios la víspera de la tarde del *Corpus* en el período barroco, el estudio del límite concluye en que se desvirtúa totalmente la relación medieval entre espectador e intérprete. En otros, pese a que la relación no se invierte por completo, el estricto orden organizativo pensado más para el deleite de la élite, supuso una desvirtuación del límite. Como reflexión hemos de apuntar que la introducción de un orden pese a romper con las características informales de los actos

populares es beneficioso para la correcta organización de los distintos actos que pueden formar parte de un evento escénico de gran magnitud. La cuestión importante que puede constituirse como una vía de estudio futura es procurar que este orden interno no rompa con el carácter de simultaneidad, espontaneidad y participación colectiva que debe imperar en los acontecimientos escénicos urbanos.

¹⁴ Recordemos que se hace alusión a las madres y niños de la ciudad de València y sus comarcas próximas como un anacronismo que facilitaba la comprensión del mensaje gracias a la introducción del público como un elemento más de la representación.

Existen espacios en todas las ciudades que consideramos, por unas características de las que hablaremos más adelante, aptos para llevar a cabo intervenciones de reciclaje. Queda claro, por tanto, que las actuaciones de reciclaje implican necesariamente una modificación del espacio urbano. Intervención que, dependiendo de nuestro modo de leer la ciudad, puede ser reversible o irreversible, puede modificarlo o redefinirlo.

La posición que tomamos con el presente estudio es la de considerar que el reciclaje de espacios urbanos puede afrontarse desde una perspectiva un tanto distinta al modo de proceder arquitectónico "ortodoxo". Es posible realizar estas operaciones de reciclaje desde un punto de vista escénico. Ello supone optar por una mirada transversal que implique ir más allá de una intervención urbanística o arquitectónica. El hecho escénico es espacial, escenográfico pero también es un acto de comunicación humana a través de diversas manifestaciones artísticas como la música, la interpretación o la danza. Una obra de teatro total, tal y como la definía Richard Wagner, lleva implícita la conexión y relación de todas estas facetas para crear un espectáculo coherente en el que el fin último es transmitir al espectador un mensaje que le provoque determinadas emociones.

Dotar a determinados espacios de la ciudad de un contenido escénico capaz de comunicar al ciudadano/espectador ideas asociadas a la realidad del lugar en que los alberga supone una manera de acercarse al reciclaje de espacios compleja a la par que interesante.

Para poder fundamentar esta manera de proceder en un marco teórico concreto, se ha decidido optar por echar la vista atrás y tomar como referencia las manifestaciones teatrales primarias de las sociedades occidentales, aquellas asociadas al rito, utilizado por la religiosidad para extender su mensaje a través de un espectáculo que, ante todo producía regocijo y era entendido como una fiesta. Los grandes espectáculos tardomedievales que utilizaban la ciudad como lugar de representación por excelencia son un claro ejemplo de ello. Pocos acontecimientos escénicos urbanos han sido capaces de provocar un diálogo entre ciudad/espacio escénico e intérpretes/espectadores con tanta coherencia como lo hicieron las grandes Procesiones del Corpus Medievales y el análisis

3.4_ RECICLAJE DEL ESPACIO URBANO A TRAVÉS DEL ACONTECIMIENTO ESCÉNICO: UNA MIRADA AL PASADO EN CLAVE DE FUTURO.

realizado en capítulos anteriores nos ha mostrado las claves de este éxito.

Nuestra manera de afrontar el análisis de la relación entre la ciudad de València y la festividad del *Corpus Christi* se ha realizado desde una doble perspectiva: la espacial y la comunicativa. A esta manera de proceder se llegó porque el diseño de la ciudad medieval se realizaba teniendo en cuenta estas dos realidades. Las necesidades de la ciudadanía se materializaban en clave espacial pero también simbólica, unidas en perfecta simbiosis para reflejar la estratificación social, la desigualdad económica, la profunda religiosidad o la cultura popular de la sociedad medieval. Ello provocaba que el espacio urbano reflejara las circunstancias históricas del momento y así el devenir histórico era un concepto intrínseco a la evolución del espacio urbano que se definía o se adaptaba al contexto de cada época hasta bien entrado el siglo XIX. Por otra parte, el acto escénico era y es un acto comunicativo muy asociado a la transmisión de ideas relacionadas con los acontecimientos, sociales, políticos y culturales de un determinado contexto. No es de extrañar, por tanto, la utilización del espacio escénico como lugar de representación de los grandes espectáculos de la Edad Media. Tanto espectáculo como ciudad se generaban utilizando códigos espaciales y comunicativos muy similares.

Entrado el siglo XIX comienza el cambio unido a las propuestas que abogan por entender la ciudad como un espacio neutro. En el siglo XX, la ciudad es entendida como un lienzo sobre el que poder dibujar espacios adaptados en forma a unas necesidades funcionales y estructurales, libres de imágenes históricas y libres también de la capacidad de comunicar mensajes por sí mismas. Como contrapartida a este fenómeno, se propone desde un punto de vista teórico, entrada la segunda mitad del siglo XX, la vuelta al simbolismo de la forma como expresión o refuerzo del mensaje comunicativo. Actualmente las dos corrientes pugnan por su primacía en el pensamiento que rige el modo de entender la ciudad y cómo intervenir en ella.

La pretensión del trabajo no es señalar sin un modelo de entender la ciudad es más válido que otro. Dependiendo de nuestros intereses consideraremos el espacio urbano de una manera o de otra. Tampoco queremos mostrar que los criterios de intervención en el espacio urbano que se van a enunciar a continuación sean normas de diseño universales. No podemos garantizar que seguirlos asegure la creación de proyectos escénicos ideales capaces de redefinir determinados espacios de la ciudad y además de calar en el sentimiento popular de tal manera que se conviertan en parte de la cultura social. Nada más lejos de la realidad. Nuestra intención a la hora de extraer esta serie de conclusiones es esbozar una lista de criterios que, según nuestra opinión basada en el estudio de un caso teórico modélico, puedan servir de ayuda a la hora de afrontar el diseño de un espectáculo urbano.

Criterio 1. Análisis del espacio urbano. Red de espacios físicos y virtuales.

Para poder realizar intervenciones de reciclaje del espacio urbano a través de propuestas escénicas es necesario, en primer lugar, llevar a cabo un análisis de la ciudad que nos permita identificar y evaluar la presencia de espacios aptos para convertirse en lugares de representación donde desarrollar una propuesta escénica.

Para ello es necesario entender que la ciudad, tal y como sucedía en la Edad Media, adquiere una determinada forma con el fin de dar respuesta a unas necesidades funcionales, estructurales pero también comunicativas. Lo que sucede es que la sociedad, la cultura, la política e incluso las creencias han evolucionado y las ciudades, quizá de una manera más espontánea que proyectada, han cambiado con ello.

Definición del espacio urbano: Antes de realizar cualquier intervención es necesario estudiar la ciudad desde un punto de vista actual, sin perder de vista su pasado. Como hemos visto en el estudio, éste nos puede proporcionar claves muy valiosas.

En primer lugar, espacio urbano actual puede entenderse como una red de espacios físicos y virtuales capaces de hacer llegar un mensaje a un

destinatario y viceversa. Ello implica entender la ciudad como una red formada por diversas estructuras. Por una parte la estructura espacial, compuesta por calles, plazas, edificaciones públicas y privadas y elementos físicos de otra índole como vegetación, mobiliario urbano, etc creados en un determinado momento histórico y siguiendo sus directrices formales y funcionales. Por otra, la estructura comunicativa que nos proporciona información acerca de los mensajes transmitidos en el pasado pero también de los mensajes que se transmitir en la actualidad y que se renuevan constantemente dado el dinamismo informativo al que estamos sometidos hoy en día. Estructura comunicativa que, entendida en clave de actualidad, puede considerarse como un espacio virtual que hoy en día es imposible obviar pues es el motor que rige nuestra vida cotidiana. Una estructura masificada, capaz de ofrecer información inmediata del pasado y del presente y capaz de hacer llegar nuestras necesidades personales y colectivas con la misma inmediatez.

Análisis de la estructura espacial: En su forma espacial física, la ciudad no ha incorporado espacios distintos a los que siempre ha tenido. Esto es, una red de calles y plazas y una red de edificaciones públicas y privadas. Este análisis puede considerarse de una manera ortodoxa atendiendo, en función de las etapas históricas, a la serie de parámetros que se han diseñado para el análisis formal/estructural del trabajo solo que adaptados al caso general de una urbe: forma, dimensión, densidad, direccionalidad de la red de calles y plazas y tipología, historia, morfología, visibilidad y densidad de la red de hitos.

Análisis de la estructura comunicativa: Vivimos en la era de los medios de comunicación. Paralelamente al espacio físico hemos sido capaces de crear un espacio virtual capaz de hacer obtener y hacer llegar un mensaje sin necesidad de intermediarios. Al margen de los peligros que ello pueda conllevar y que no son objeto de nuestras reflexiones, consideramos que este espacio virtual es un espacio de oportunidad. Nos puede proporcionar información que, hasta ahora, era muy difícil de conseguir y ello puede enriquecer el proceso creativo. Por lo tanto el análisis de la estructura comunicativa no solo debe hacer referencia al

campo del simbolismo, del mensaje que subyace en las ciudades fruto de los procesos históricos que propiciaron su desarrollo. Debe atender también al estudio de los mensajes que se dan en la ciudad a tiempo actual. Solo de esta manera seremos capaces de conectar el mensaje de nuestra propuesta escénica con el mensaje que transmite el espacio urbano.

El análisis de la estructura comunicativa debe realizarse atendiendo a dos vías: la estructura comunicativa pasada y la actual.

- **Estructura comunicativa pasada:** que se obtiene a través de un proceso similar al que hemos realizado en el apartado de análisis comunicativo del trabajo. Esto es, estudiando como la simbiosis entre realidad histórica y urbana de cada momento han llenado a la ciudad de contenidos e interpretaciones.
- **Estructura comunicativa actual:** referida al mensaje que la ciudad precisa transmitir en este momento. Una información que, además de describir la situación actual y los acontecimientos que suceden en determinados espacios, proporciona información de la opinión que los usuarios tienen a tiempo real de ellos. Esta estructura comunicativa puede analizarse con cierta facilidad y rapidez y puede hacer que un proyecto escénico insertado en un lugar tenga mayor grado de aceptación popular.

Criterio 2. Elección del lugar de representación. El nodo.

Superposición de estructuras: Una vez analizadas las estructuras ya descritas, es necesario realizar una superposición de capas y evaluar los datos que nos proporciona. Encontraremos unos lugares, que por sus características espaciales y comunicativas se diferencian de otros. Los denominaremos a partir de ahora Nodos (término empleado en el lenguaje del campo de las telecomunicaciones).

Nodos: Los nodos pueden ser de dos tipos principalmente. El primer tipo es aquel que interesa por sus virtudes. Su estructura espacial y la comunicativa pasada dialogan en perfecta sintonía y son capaces

de absorber los mensajes actuales e incorporarlos a su realidad, permitiendo así procesos de evolución que revalorizaran ese espacio urbano en concreto. El segundo tipo de nodo es aquel que interesa por sus carencias. En este espacio podemos detectar cómo se producen fenómenos contrarios al anteriormente descrito. Pueden darse varios casos dentro de esta casuística. En primer lugar, encontramos aquel nodo en el que la estructura espacial manifieste carencias bien por deterioro, bien por obsolescencia. En segundo lugar tenemos el nodo en el que la estructura espacial y la comunicativa actual funcionan pero carecen de interés comunicativo histórico o se ha dejado a un lado. Por último tenemos el nodo en el que la estructura espacial y la histórica comunicativa pasada dialogan en perfecta sintonía pero al que la estructura comunicativa actual no es capaz de dotar de contenidos.

En base a las casuísticas descritas con anterioridad, cualquier nodos puede ser entendidos como puntos de oportunidad para efectuar nuestras acciones de reciclaje a través de acciones escénicas. Todo depende de las características del espectáculo y el mensaje que queramos transmitir. Las posibilidades son infinitas. La ciudad se nos presenta como un tablero en el que podemos jugar a crear realidades figuradas.

Criterio 3. Implantación del acontecimiento escénico en el lugar de representación.

Teniendo todas las variables analizadas a nuestra disposición, los creadores tenemos la posibilidad de idear proyectos donde se produzca un diálogo entre el creador y el espectador a través del acontecimiento escénico, de su forma, su mensaje y el lugar de representación donde se inserta. El proceso de creación puede ser complejo pero así nos aseguramos su eficacia.

Como creadores escénicos tenemos dos modos de actuar.

- **Acontecimiento escénico como generador de espacio urbano:** podemos, antes de buscar un lugar de representación, tener una primera idea acerca del mensaje e incluso de los elementos e intérpretes intervinientes en el acontecimiento escénico y su

estética. En este caso, cuando buscamos en el tablero donde las estructuras están superpuestas encontramos nodos que por sus características espaciales y comunicativas son los idóneos para constituirse como lugar de representación de nuestra propuesta, bien porque sus virtudes reforzarán el mensaje bien porque su nuestra actuación puede ayudar a solventar sus carencias.

- **Espacio urbano como generador de acontecimiento escénico:** esta manera de proceder es la inversa. En primer lugar como creadores miramos el tablero y detectamos aquellos nodos que presentan algún tipo de carencia o virtud entendida siempre como una oportunidad para nuestra propuesta escénica. En ese caso la propuesta escénica se crea para solventar esta carencia o ser reforzada a través de esa virtud consiguiendo convertir el nodo en un lugar de representación idóneo.

Criterio 4. El público, un actor más del espectáculo.

Otro de las conclusiones extraídas del presente estudio es que, todo acontecimiento escénico urbano ha de incluir al espectador/ciudadano como un agente activo de la propuesta.

Mensajes: en primer lugar, es necesaria la transmisión de mensajes que consigan calar en la ciudadanía y, para ello, conocer las inquietudes y opiniones sociales para poder reinterpretarlas en pos de la obtención de un proyecto escénico es esencial. Como ya hemos visto anteriormente, la facilidad de obtener estos datos es mayor gracia a las oportunidades que los medios de comunicación actuales nos brindan.

Límites: en segundo lugar, es necesario que definamos con claridad las características del límite entre ciudad y lugar de representación, entre lugar de representación y espacio escénico y entre espectador e intérprete atendiendo a los parámetros que hemos definido para el análisis formal del estudio: delimitación, permeabilidad física y visual, transparencia, accesibilidad y uso y direccionalidad. No existe una manera única y certera de incluir al público que nos

garantice que el espectáculo vaya a lograr ser asimilado por parte de la ciudadanía como algo intrínseco al lugar de representación, su ciudad y por tanto como algo propio. Encontrar la clave es complicado, pero una propuesta escénica que atienda a las características del mensaje social y del límite y sepa incluirlas en su diseño puede conseguir resultados óptimos. Un proyecto escénico ideal es aquel que aspira a convertirse en parte de una cultura popular como sucedía con los grandes espectáculos medievales, el público al final es el que tiene la última palabra.

Criterio 5. El acontecimiento escénico, una propuesta transversal.

Entendemos que cada espectáculo urbano debería generarse teniendo en cuenta el lugar de representación que lo va a acoger, una idea generadora potente de gran calado social y didáctico y los mensajes con los que haremos llegar esta idea a los destinatarios.

El siguiente paso es la materialización de la idea. Esta materialización, por supuesto no va a equivaler a la realización de un proyecto de adecuación del espacio urbano o de creación de micro arquitecturas constituidas como espacios escénicos para albergar una propuesta escénica. El lenguaje escénico va más allá del hecho espacial. En él intervienen una serie de disciplinas que unidas, son capaces de generar un mundo figurado capaz de transportarnos a otra realidad para transmitirnos un mensaje, una enseñanza pero por encima de todo ello para provocar en el espectador sentimientos de placer o de descontento.

El mensaje de la alegoría: Para materializar la idea a través de mensajes que calen en el ciudadano espectador podemos apoyarnos en referencias literarias, en la historia, en problemáticas actuales o en una combinación de todo ello. Cualquier referencia que nos sirva bien interpretada puede utilizarse como soporte. Si con la propuesta escénica pretendemos crear mundos figurados con los que apelar a la sensibilidad de un espectador, lo ideal es que el lenguaje empleado para la generación de mensajes sea el alegórico. La alegoría dará pie a la generación de múltiples interpretaciones de un mismo mensaje aportando riqueza al contenido de la propuesta y además puede adaptarse, pues facilita la

generación de nuevas interpretaciones fruto de los cambios ideológicos, sociales, políticos o culturales.

La materialización interpretativa: si el lenguaje escénico utilizado para la transmisión de mensajes en los espectáculos urbanos es conveniente que sea alegórico la técnica interpretativa debe adecuarse también a ello. La música y el mundo de la danza, del circo o del teatro gestual lo consiguen con más eficacia y por eso, son las disciplinas estrella para la creación de espectáculos urbanos. Pero no debemos dejar de lado al teatro textual, es un campo por explorar en el teatro de calle igualmente válido. El Corpus lo empleaba en los Misterios. Hoy en día, estas piezas teatrales que la literatura considera como reliquias pero el mundo de la interpretación escénica aparte podrían reinterpretarse. El modo de hacerlo implica que el artista creador se libere de una serie de prejuicios y valore estas piezas como alegorías más que como textos literarios cuyo mensaje literal se halla fuera de los intereses actuales.

La materialización escenográfica: Una vez definida la idea generadora, los mensajes con los que la idea llegará al ciudadano/espectador, el lenguaje escénico empleado para la transmisión del mensaje y el lugar de representación idóneo cuyo contenido ayude también a reforzar el mensaje que queremos transmitir (hay que recordar que el lugar de representación también puede ser el que nos proporcione la idea generadora), el último paso que se realiza consiste en materializar escenográficamente la propuesta de espectáculo urbano. Todos los puntos que se especifican a continuación pueden ser necesarios o no. Reiteramos que cada acontecimiento escénico seguirá su proceso propio.

- **Diseñar los elementos que van a convertir el espacio escogido en un lugar de representación:** ornatos, graderíos, lugares elevados para efectuar determinadas escenificaciones, etc. Este diseño puede ser, como sucedía con las procesiones del Corpus, un proceso de creación colectiva y popular. Las opciones son infinitas.
- **Diseñar los espacios escénicos:** son los elementos que dentro

del lugar de representación van a acoger la propuesta escénica. Escenografías, proyectos de iluminación, atrezzo, etc.

- **Diseñar la caracterización de los intérpretes:** vestuario, maquillaje y todos aquellos elementos que transformen al intérprete en personaje.

La incorporación de alusiones directas a referencias actuales en la materialización escenográfica puede ayudar, tal y como lo hacía en nuestro caso de estudio, a mejorar la conexión entre público y espectáculo urbano.

Lo más importante es que en el diseño final de espectáculo urbano debemos conseguir que sus características espaciales y comunicativas dialoguen en perfecta sintonía y que éstas además también dialoguen con las características espaciales y comunicativas del lugar de representación donde se inserta. Consiguiendo este diálogo biunívoco la propuesta será perfectamente coherente, una obra de arte total.

Criterio 6. La naturaleza efímera de la propuesta escénica, una opción de reciclaje de futuro.

Queda claro que una propuesta escénica es efímera y que puede adquirir un significado u otro en función de quien la observe. Un acontecimiento escénico urbano no va a alterar de manera permanente y “ortodoxa” el espacio urbano, solo lo va a transformar durante una franja espacio/temporal concreta. Cuando el espectáculo finaliza, el lugar retoma su estructura espacial anterior pero su estructura comunicativa ya ha sido alterada. Algo ha cambiado, aunque no sea perceptible de manera visual. Durante un momento más o menos duradero el espectador se ha sentido identificado con el mundo figurado que se ha creado. Ha formado parte de un espacio que, modificado para parecer algo lejano a la realidad, pertenece más a la realidad que nunca. Esta paradoja, es lo que hace al mundo de la interpretación y creación escénica un campo apasionante de investigación y trabajo. Esto es lo que permite no encadenar a un espacio urbano a un uso, una forma o un mensaje concreto. El espacio urbano puede cambiar y puede redefinirse indefinidamente con una

misma propuesta escénica capaz de evolucionar con el tiempo o incluso con infinitas propuestas escénicas.

Ante todo lo dicho ¿Qué importancia tiene la arquitectura en la generación de propuestas de reciclaje de esta índole? Toda y ninguna. Todo depende de los límites que los arquitectos/creadores nos marquemos.

Los arquitectos podemos ser un eslabón importante de la cadena de creación del espectáculo urbano porque sabemos entender los espacios, nos hemos formado para ello. Lo que sucede es que debemos ampliar nuestro horizonte de comprensión para que éste abarque áreas que se alejan de manera “ortodoxa” de nuestro concepto de diseño. Ello supone adquirir la capacidad para redefinir un espacio a través de una propuesta basada en la generación de una idea, materializada a través de mensajes transmitidos con lenguajes artístico/expresivos alegóricos, escenificados a través de espacios y caracterizaciones creadas para apoyar la propagación de ese mensaje y poder con todo ello establecer un mensaje entre el espacio real y el figurado.

Se nos abre con esto un campo de trabajo real e interesante en el que poder formarnos y sobre el que poder investigar.

4_BIBLIOGRAFÍA

Escenarios del nuevo espectáculo del mundo

ADELANTADO, V., SIRERA, J.L. (1999). "Festes i teatre. Antecedents històrics" en *El teatre en la festa valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana, pp. 19-40.

ADELANTADO, V. (2004). "Una consuetud del segle XV" en *Lemir: Revista de Literatura Espanyola Medieval y del Renacimiento*. Número 8, Julio 2001, pp. 1-31.

- (2008). "La pena de muerte como espectáculo de masas en la Valencia del Quinientos" en *Estudios sobre el teatro medieval*, J.L. SIRERA (ed.). Valencia: Universitat de València, pp. 15-24.

ALEJOS, A. (2003). "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano" en *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium 1/4-IX-2003*, F.J. CAMPOS (coord.). Madrid: Ediciones Escurialenses. Volumen 2, pp. 667-712.

ALLEGRI, L. (1982). *Teatro, spazio, società*. Venecia: Rebellato editore.

- (1990). "La idea de teatro en la Edad Media" en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, número 527, Enero 1990, pp. 1-32.

ÁLVAREZ PELLITERO, A.M. (2003). "Desde los orígenes hasta el siglo XV" en *Historia del teatro español*, J. HUERTA (dir.), A. MADROÑAL., H. URZÁIZ (coords.). Madrid: Gredos. Volumen 1, pp. 109-136.

ANÓNIMO, (1517, ed. 1865). "Misteri d'Adam i Eva" en en *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. RIUS (imp.). València: imprenta de José Rius.

- (1553, ed. 1865). "Misteri de Sant Cristòfor" en en *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. RIUS (imp.). València: imprenta de José Rius.

- (1587, ed. 1865). "Misteri del Rey Herodes o vulgo de la degolla" en *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. RIUS (imp.). València: imprenta de José Rius.

- (1815). *Relación y explicación históricas de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia. Deispuesta por el muy ilustre ayuntamiento. Año 1815*. València: imprenta de D. Benito Monfort.

- (1786, ed. 1865). "Nueva relación, en que se declaran, y explican por menor los principales Misterios, y Alusiones con que adorna su magnífica anual Procesión del Corpus la M.N. y L. Ciudad de Valencia, el orden, y disposición que tiene, y demás noticias relativas al asunto, ilustradas por sus correspondientes citas" en *La procesión*

del Corpus de Valencia en el siglo XVIII, J. RIUS (imp.). València: imprenta de José Rius.

ARDIT, M. (2009). "Los conflictos finales del Antiguo Régimen" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 373-377.

ARENAS, M. (1964). *Orígenes de la Fiesta del Smo. Corpus Christi*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas.

- (rec.). (1966). *El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX / recopilación y anotaciones de Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

- (transcr.). (1972). *La fiesta del Corpus de Valencia durante el siglo XIX / transcripción y notas de Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

- (ed.). (1973). *Álbum de la procesión del Corpus. Según acuarelas de Fray Bernardo Tarín, dibujadas a pluma por Juan Renau*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas.

- (1976). *La cabalgata vulgarmente denominada del Convite: recuerdos sobre las fiestas del Corpus: estudio de los Reyes de Armas con sus prenotados que ostenta la ciudad y su Ayuntamiento*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas.

- (1978). *Institución de la festividad y procesión del Corpus Christi y La antigua Custodia del día del Corpus de nuestra Catedral*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas.

ARIÑO, A. (1988). *Festes, rituals i creencies*. València: Ediciones Alfons el Magnànim. Institució Valenciana d'Estudis i Investigació (Temes d'Etnografia Valenciana, IV).

- (1999). "El teatre de la festa" en *El teatre en la festa valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana, pp. 9-18.

ARIZAGA, B. (2002). *La imagen de la ciudad medieval: la recuperación del paisaje urbano*. Santander: Universidad de Cantabria.

ATIENZA, A. (1995). "La danza de la Moma del Corpus de Valencia" en *Revista de Folklore, Tomo 15b*, número 177, 1995, pp. 86-100.

BAREL, Y., ARBARET, C. (1981). *La ciudad medieval: Sistema social-Sistema urbano*. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local.

BENÉVOLO, L. (1982). *El arte y la ciudad medieval*. Barcelona: Gustavo Gili. Tercera edición.

BENÍTEZ, R. (2009). “La Inquisición” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 351-353.

BENITO, D. (2009). “La mirada hacia el pasado: conservación, restauración, historicismo y eclecticismo en la arquitectura valenciana, 1860-1925” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 393-400.

BÉRCHEZ, J. (2009a). “La arquitectura barroca” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 324-333.

- (2009b). “Arquitectura del academicismo ilustrado en la ciudad de Valencia” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 356-367.

BOIX, V. (1858). *Fiestas reales: descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. València: Imprenta de la regeneración tipográfica de D. Ignacio Boix.

- (1861, ed. 1971). *Relación de la solemne procesión del Corpus que se celebra en esta ciudad, año 1861 / su autor... Vicente Boix y Ricarte; con notas y enmiendas de Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

BUENO, B. (2016). *La procesión de Corpus Christi de Valencia. Bien de interés cultural inmaterial*. València: Ex Libris.

CAMPOS, F.J. (2002). “La fiesta barroca: fiesta de los sentidos” en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. pp. 91-122.

CARBONERES, M. (1873). *Relación y explicación Histórica de la Solemne Procesión del Corpus que anualmente celebra la Ciudad de Valencia, basada en la que se publicó en el año 1815 y ampliada con muchísimas notas en vista de los libros manuales de concejos, clavería comuna, y otros documentos del Archivo Municipal de esta Ciudad*. València: Imp. de J. Domenech.

CARNERO, T. (2009). “La restauración: El tránsito de ciudad provinciana a ciudad moderna, 1894-1923.” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 442-461.

CARRERES, S. (1956). *Los Misterios del Corpus de Valencia*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

- (1957). *Las Rocas*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

- (1969). *Los gigantes de la procesión del Corpus*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia.

CASTRO, E. (1994). “Rito, signo y símbolo: el contexto litúrgico en las primeras manifestaciones del teatro latino medieval” en *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*, E. RODRÍGUEZ (coord.). Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert. pp. 75-88

- (2003). “El arte escénico en la Edad Media” en *Historia del teatro español*, J. HUERTA (dir.), A. MADROÑAL., H. URZÁIZ (coords.). Madrid: Gredos. Volumen 1, pp. 55-84.

CATALÁ, M.A. (1993). *La procesión del Corpus en Antiguos Dietaris y Llibres de Memories*. València: Ayuntamiento de Valencia.

- (1999). *Valencia en el grabado 1499-1899*. València: Ayuntamiento de Valencia.

- (2009). “La nobleza y el patriciado urbano” en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 313-316.

CEBRIÁ, F. (1693, ed. 1958). *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus. Prólogo, notas y unas glosas de Salvador Carreres Zacaes*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación de fiestas.

CHINER, J. (2006). *La procesión del Corpus en Valencia, 1355-2005: notas para un visitante*. València: Ayuntamiento de Valencia.

CRIADO DEL VAL, M. (1963). *Teatro Medieval*. Madrid: Taurus.

DANVILA, F. (1891). "Clausura y delimitación de la Judería de Valencia en 1390 a 1391" en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, número 02, Volumen 18, 1891, pp. 142-159.

ECO, U. (1977). *Arte y belleza en la estética Medieval*. Barcelona, Lumen.

ESCLAPÉS, P. (1805, ed. 1979). *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid. Sus progresos, ampliación y fábricas insignes con otras particularidades*. València: París-Valencia.

FELIPO, A. (2009). "El gobierno y la fiscalidad del municipio foral" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 332-336.

FERRANDIS, J. (2016). *Las murallas de Valencia. Historia, arquitectura y arqueología. Análisis y estado de la cuestión. Propuesta para su puesta en valor y divulgación de sus preexistencias*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

FERRER, V. (1955). *El Corpus Valenciano. Relación histórico-descriptiva de la Procesión*. Tercera edición. València: Marí Montañana.

FISCHER-LICHTE, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros.

FRANCH, R. (2009). "La burguesía" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 332-336.

GARCÍA, C., GITO, M. (1994). "La procesión del Corpus en Valencia" en *Narría: Estudios de artes y costumbres populares*, número 65-66, 1994, pp. 43-50.

GARCÍA, E., SERNA, J. (2009). "La Valencia liberal, 1808-1874" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 411-442.

GARCÍA, J.V. (2002). "La calle y el espacio público en la pintura gótica hispana" en *Saitabi: revista de la Facultat de Geografia i Història (UV)*, número 51-52, 2001-2002, pp. 161-202.

GIL, R., ALBA, E. (2009). "Antigüedad y modernidad en Valencia: configuración y ornato de la ciudad" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 373-380.

GÓMEZ, A. (2003). "La teoría teatral en la edad Media" en *Historia del teatro español*, J. HUERTA (dir.), A. MADROÑAL., H. URZÁIZ (coords.). Madrid: Gredos. Volumen 1, pp. 85-108.

GÓMEZ-FERRER, M. (2009). "La arquitectura renacentista en Valencia" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 317-323.

HERMOSILLA, J. (coord.). (2009). *Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. València: Universitat de València. Volúmenes 1 y 2.

HERNÁNDEZ, T.M. (2009). "La Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 310-313.

HUERTA, F. (2008). "El teatre català tardomedieval: una esplendor literària i escenogràfica" en *Estudios sobre el teatro medieval*, J.L. SIRERA (ed.). València: Universitat de València. pp. 113-116.

IBORRA, F. (2014). "El incendio de 1586 y la nueva fachada renacentista de la antigua Casa de la Ciudad de Valencia" en *Ars longa: cuadernos de arte*, número 23, 2014, pp. 113-130.

LAMARCA, L. (1840). *El teatro en Valencia desde su origen hasta nuestros días*. València: Imprenta de J. Ferrer de Orga.

LÁZARO, F. (1976). *Teatro Medieval*. Cuarta edición. Madrid: Editorial Castalia.

LILLO, S. (2012). *La ciudadela de Valencia. Origen, evolución y análisis gráfico*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

LLOPIS, A., PERDIGÓN, L. (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia: (1608-1944)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

LYNCH, K. (1970). *La imagen de la ciudad*. Segunda edición. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

- (1975). *¿De qué tipo es este lugar? Para una definición del ambiente*. Barcelona: Gustavo Gili.

- (1985). *La buena forma de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

MARTÍNEZ-BURGOS, P. (2002). "El simbolismo del recorrido procesional" en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. pp. 157- 178.

MASSIP, F. (1992). *Teatro medieval: voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos.

- (2007). *Història del teatre català dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola Editors.

MESEGUER, L., SALVAT, J. y LABASTIDA, E. (2011). "El palacio arzobispal de Valencia: hipótesis de una historia constructiva" en *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Santiago, 26-29 octubre 2011*, S. HUERTA, et al. (ed.). Madrid: Instituto Juan de Herrera : Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX. pp. 273-281.

MILETO, C., VEGAS, F (2015). *Centro histórico de Valencia. Ocho siglos de arquitectura residencial*. València: TC Cuadernos.

MONFORT, B. (1815). *Relación y explicación históricas de la solemne procesión del Corpus que anualmente celebra la muy noble, leal y coronada ciudad de Valencia, dispuesta por el muy Ilustre Ayuntamiento, año 1815*. València: Oficina de Benito Monfort.

MORENO, J. (2015). *La iglesia de Santa Catalina de Valencia: historia, construcción y estructura*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

MUÑOZ, D (2009). "El artesanado urbano en la Valencia moderna" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 320-324.

NARBONA, R., (1993a). "La fiesta cívica: rito del poder real. Valencia, siglos XIV-XVI" en *XV Congreso de historia de la Corona de Aragón (Siglos XIV-XVI)*. Jaca, Aragón: Departamento de Educación y Cultura. pp. 401-419.

- (1993b). "Las fiestas reales en Valencia entre la edad media y la edad moderna (siglos XIV-XVII)" en *Pedralbes: Revista d'història moderna*, número 13, 2,1993, pp. 463-472.

- (1999a). "Els orígens de la festa del Corpus Christi" en *El teatre en la festa Valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana pp. 41-47.

- (1999b). "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia" en *Revista d'Història Medieval*, número 10, 1999, pp. 371-382.

- (2002). "Los juegos y espectáculos de la fiesta del Corpus Christi en los reinos ibéricos (1264-1545)" en *Ludica. Annali di storia e civiltà del gioc*, número 8, 2002, pp. 67-97.

- (2009). "Una nueva sociedad y un nuevo reino" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 324-333.

- (2012a). "Els ciutadans de València en el segle XIII" en *Jaume I i el seu temps 800 anys després: Encontres acadèmics de Castelló, Alacant i València. Actes*, R. NARBONA (coord.). València: Universitat de València, Servei de Publicacions: Fundació Jaume II el Just. pp. 227-255.

- (2012b). "El trienio negro: Valencia, 1389-1391. Turbulencias coetáneas al asalto de la judería" en *la España Medieval*, numero 35, 2012, pp.177-210.

- (2013). "Cultura política y comunidad urbana: Valencia, siglos XIV-XV" en *Edad Media: revista de historia*, número 14, 2013, pp. 171-382.

- (2015). "La Procesión del Corpus" en *Ciudad y Reino. Claves del Siglo de Oro Valenciano*, R. NARBONA (dir.). València: Ajuntament de València. pp. 275-277.

NIEVA, F. (2000). *Tratado de escenografía*. Madrid: Fundamentos.

ORTIZ, J.M. (1780). *Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia con explicación de los símbolos que van en ella. Ilustrada con varias notas antiguas relativas a éste y otros asuntos*. València: Oficina de Joseph y Thomas de Orga.

- (1780, ed. 1865). "Disertación histórica de la festividad y procesión del Corpus que celebra cada año la muy ilustre ciudad de Valencia con explicación de los símbolos que van en ella. Ilustrada con varias notas antiguas relativas a éste y otros asuntos" en *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. RIUS (imp.). València: imprenta de José Rius.

- (1780, ed. 1970). *La procesión del Corpus en Valencia en el siglo XVIII / Su autor José Mariano Ortiz Zaragoza ; con la enmendada corrección de su texto en esta nueva edición, y ampliadas algunas de sus notas, por Manuel Arenas Andújar*. València: Ayuntamiento de Valencia.

Escenarios del nuevo espectáculo del mundo

PARDO, J.F. (2009). "El urbanismo y la infraestructura urbana" en *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 274-279.

PEDRAZA, P. (1982). *Barroco efímero en Valencia*. Tesis Doctoral. València: Ajuntament de València.

PÉREZ, M.A. (1997). *Teatro medieval. 2. Castilla*. Barcelona: Crítica.

PÉREZ, C. (2009). "La guerra de Sucesión en la ciudad de Valencia" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 368-373.

PITARCH, C. (1999). "La festa del Corpus Christi a València: de les "roques" i els "jocs" a les danses tradicionals" en *El teatro en la festa Valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana. pp. 173-198.

PORTILLO, R. (2004). "Modo y lugar de representación en la Europa medieval" en *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, J.C. HIDALGO (coord.). Sevilla: Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía. pp. 75-98.

QUIRANTE, L. (2001). *Del teatro del misteri al misterio del teatro*. València: Universitat de València.

RAMÍREZ, M. (2013). *La Lonja de Valencia y su conjunto monumental, origen y desarrollo constructivo*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València.

RASMUSSEN, S.E. (2000). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Madrid: Librería Mairea / Celeste Ediciones.

REY DE ARTEAGA, J.M. (1993a). *Relación del acto de la "Cabalgata" o "Convite" que tiene lugar en la mañana del Corpus, con datos sobre "Els Misteris" y "Les Dancetes" que participan en el mismo*. València: Ajuntament de València, Regidoria de Fires i Festes.

- (1993b). *Relación del acto del traslado de las Rocas que se efectúa en la antevíspera del Corpus, con inclusión de datos sobre la casa de les Roques y las nueve rocas hoy existentes*. València: Ajuntament de València, Regidoria de Fires i Festes.

RIUS, J. (imp.). (1864). *La procesión del Corpus de Valencia en 1677 y en la actualidad*. València: imprenta de José Rius.

- (1865). *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*. València: imprenta de José Rius.

ROMEU, J. (1957). *Teatre hagiogràfic, I-III*. Barcelona: Barcino.

- (2001). "Teatre medieval als Països Catalans" en *El teatre català dels orígens al segle XVIII. Actas del II Col·loqui Problemes i Mètodes de Literatura Catalana Antiga: "Teatre Català antic", 6 al 9 de juliol 1998*, A. ROSSICH., A. SERRÀ y P. VALSALOBRE (ed.). Girona: Universitat de Girona, Institut de Llengua i Cultura Catalanes, Edition Reichenberg. pp. 3-15.

ROS, C. (1734, ed. 1865). "Coloqui Nou" en *La procesión del Corpus de Valencia en el siglo XVIII*, J. Rius (imp.). València: imprenta de José Rius.

RUIZ, F. (1996). *Historia del teatro Español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Novena edición. Madrid: Cátedra.

SALVADOR, E. (2009). "La conflictividad social" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*, J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 1, pp. 328-332.

SANCHÍS, M. (1976, ed. 2007). *La Ciudad de Valencia: Síntesis de Historia y de Geografía Urbana*. Segunda edición. València: Ajuntament de València, Consell Valencià de Cultura, Direcció General del Llibre i Coordinació Bibliotecària.

SERRA, A. (1991). "La belleza de la ciudad. El urbanismo en Valencia, 1350-1410" en *Ars longa: cuadernos de arte*, número 2, 1991, pp. 73-80.

- (2004). "El fasto del palacio inacabado. La Casa de la Ciudad de Valencia en los Siglos XIV y XV" en *Historia de la Ciudad III. Arquitectura y transformación urbana de la ciudad de Valencia*. València: Colegio de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Universitat de València. pp. 74-99.

- (2007). "Ingeniería y construcción en las murallas de Valencia en el Siglo XIV" en *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Burgos, 7-9 junio de 2007*, M. ARENILLAS (coord.). Madrid: Instituto Juan de Herrera : Ministerio de Fomento, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX. Volumen 2, pp. 883-894.

- (2009). "Arquitectura y urbanismo (siglos XIII-XV)" en *La ciudad de Valencia Historia, geografía y arte de la ciudad de Valencia*. J. HERMOSILLA (coord.). València: Universitat de València. Volumen 2, pp. 289-294.

SHOEMAKER, W.T. (1957). "Los escenarios múltiples en el teatro español de los siglos XV y XVI" en *Estudios Escénicos*. Barcelona: Diputación provincial de Barcelona, Instituto del Teatro. Volumen 2.

SIMÓ, T., JORDÁ, C. (1983). *Valencia centro histórico. Guía urbana y de arquitectura*. València: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia.

SIRERA, J.L. (1979). *El fet teatral dins la societat valenciana*. València: Lindes.

- (1981). *Passat, present i futur del teatre valencià*. València: Institució Alfons el Magnànim.

- (1984a). "Panorama crítico de los estudios de la historia del teatro valenciano (siglos XIII al XIV)" en *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos Valenciano*, J. OLEZA (ed.), M. DIAGO (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim. pp. 43-60.

- (1984b). "El teatro medieval valenciano" en *Teatro y prácticas escénicas, I: El Quinientos Valenciano*, J. OLEZA (ed.), M. DIAGO (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim. pp. 87-107.

- (1986). "La infraestructura teatral valenciana" en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, J. OLEZA (ed.), J.L. CANET (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim. pp. 26-49.

- (1999). "Els miracles de Sant Vicent" en *El teatre en la festa Valenciana*, A. ARIÑO (ed.). València: Generalitat Valenciana. pp. 241-258.

- (2008). "Misteris del Corpus de València" en *Estudios sobre teatro medieval*, J.L. SIRERA (coord.). València: Universitat de València. pp. 202-240.
SUGERS, A. (2004). *Escenografías del teatro occidental*. Argentina: Ediciones Artes del Sur.

TALAMANTES, M.C. (2009). *La Roca Valencia: Estudio preliminar de la policromía y de su limpieza*. Trabajo fin de máster. València: Universitat Politècnica de València.

VAREY, J.E. (1986). "Cosmovisión y niveles de acción" en *Teatro y prácticas escénicas, II: La Comedia*, J. OLEZA (ed.), J.L. CANET (coord.). València: Institució Alfons el Magnànim. pp. 50-65.

- (1992). "Del entramés al entremés" en *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx*, L. QUIRANTE (ed.). Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil Albert". Diputación de Alicante, Ayuntamiento d'Elx. pp. 65-79.

VIZUETA, J.C. (2002). "Teología, liturgia y derecho en el origen de la fiesta del Corpus Christi" en *La Fiesta del Corpus Christi*, G. FERNÁNDEZ., F. MARTÍNEZ (coords.). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. pp. 17- 42.

ZUMTHOR, P. (1994). *La medida del mundo: representación del espacio en la Edad Media*. Madrid: Cátedra.

ZUMTHOR, P. (2011). *Atmósferas*. Barcelona. Gustavo Gili.

WEBS Y BASES DE DATOS.

Amics del Corpus València. <http://www.amicscorpusvalencia.com>

Biblioteca Valenciana Digital. <http://bivaldi.gva.es/es/consulta/busqueda.cmd>

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com>

Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/>

5_ANEXO DOCUMENTAL: HISTORIAL DE FIGURAS

Fig. 1. Esquema de disposición de escenarios en el interior del templo, en el que se combinan espacios escénicos horizontales múltiples y yuxtapuestos con verticales. Elaboración propia.

Fig. 2. Planta de la Catedral de València y disposición de espacios escénicos para *el Misteri de l'Assumpció*. Fuente MASSIP, F. (2007). *Història del teatre català dels orígens a 1800*. Tarragona: Arola Editors, p. 169.

Fig. 3. Esquema de disposición central circular de escenarios en medio de la plaza. Elaboración propia.

Fig. 4. *Jean Fouquet, Martirio de Santa Apolonia. (ca. 1460, Francia)*. Museo Condè, Chantilly. Fuente: <http://parnaseo.uv.es/Ars/Imágenes/Repre/10.htm>

Fig. 5. Esquema de disposición central ortogonal de escenarios en medio de la plaza. Elaboración propia.

Fig. 6. Disposición en planta de espacios escénicos en el Circo Máximo para el drama asuncionista, (1338, Tarragona). Fuente PORTILLO, R. (2004). "Modo y lugar de representación en la Europa medieval" en *Espacios escénicos. El lugar de representación en la historia del teatro occidental*, J.C. HIDALGO (coord.). Sevilla: Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, p. 96.

Fig. 7. Esquema disposición frontal de escenarios en lateral de la plaza. Elaboración propia.

Fig. 8. Axonometría espacio escénico pasión de Valenciennes (1547, Francia). Fuente: PORTILLO (2004). en Fig.6, p. 95.

Fig. 9. Esquema de disposición múltiple de escenarios en calles y plazas.

Fig. 10. Denis van Alsloot, *El triunfo de la Archiduquesa Isabel en el Ommeganck* en Bruselas el 31 de mayo de 1615. Londres, Victoria & Albert Museum. Fuente: <https://trianarts.com/denys-van-alsloot-la-escuela-de-bruselas/>

Fig. 11. Direccionalidad del trazado de la *Carrera* de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado árabe de València tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS, P. (1805, ed. 1979). *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia de los edetanos o del Cid. Sus progresos, ampliación y fábricas insignes con otras particularidades*. València: París-Valencia.

Fig. 12. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado árabe de València tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS (1805, ed.1979), en Fig.11.

Fig. 13. Límites entre ciudad y lugar de representación. procesión del *Corpus Christi* de València en 1355. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado árabe de Valencia tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS (1805, ed.1979), en Fig.11.

Fig. 14,15,16 Y 17. Secciones de tipos de límite entre ciudad y lugar de representación. Elaboración propia.

Fig. 18. Direccionalidad del trazado de la *Carrera* de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1372. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado

árabe de València tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS (1805, ed.1979), en Fig.11.

Fig. 19. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1372. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado árabe de València tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS (1805, ed.1979), en Fig.11.

Fig. 20. Límites entre ciudad y lugar de representación. procesión del *Corpus Christi* de València en 1372. Elaboración propia. Plano base: Recreación del recinto amurallado árabe de Valencia tal y como era en 1238. Fuente: ESCLAPÉS (1805, ed.1979), en Fig.11.

Fig. 21, 22 y 23. Diferentes elementos escenográficos que aparecen en la procesión del Corpus a finales del siglo XIV. Figurantes del Antiguo Testamento, Apóstoles, Evangelistas, Ángel Custodia y Águilas. Fuente: ARENAS, M. (ed.). (1973). *Álbum de la procesión del Corpus. Según acuarelas de Fray Berardo Tarín, dibujadas a pluma por Juan Renau*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación municipal de fiestas.

Fig. 24. Direccionalidad de la *Volta del Corpus Christi* de València en 1416. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608). Fuente: LLOPIS, A., PERDIGÓN, L. (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia: (1608-1944)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Fig. 25. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de València en 1416. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 24.

Fig. 26. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València en 1416. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 24.

Fig. 27. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico de la procesión del *Corpus Christi* de València. Elaboración propia. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 28, 29, 30, 31 y 32. Rocas ejecutadas a lo largo del siglo XVI: roca de la Diablería, de San Miguel, del Paraíso Terrenal, de San Vicente Mártir y *María Te Deum*. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 33, 34 y 35. Misteri d'Adam i Eva, enanos y gigantes de la procesión del siglo XVI. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 36. Utilización del espacio, recorrido, densidad y direccionalidad en el desfile de rocas realizado dos horas antes de la procesión del *Corpus* a finales del siglo XVI. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 24.

Fig. 37. Ubicación de escenarios en los puntos de parada de las rocas a finales del siglo XVI. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 24.

Fig. 38. Red de hitos definitorios de la festividad del *Corpus Christi* de València a finales del siglo XVI. Elaboración propia. Plano base: Plano de Antonio Mancelli (1608).

Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 24.

Fig. 39. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones sobre rocas en el siglo XVI. Elaboración propia. Imagen de la roca de San Miguel y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig 40. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones a *peu* en el siglo XVI. Elaboración propia. Imagen de la roca de San Miguel y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 41. Rocas ejecutadas a lo largo del siglo XVII: roca de la Santísima Trinidad. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 42. Danza de Caballets del siglo XVIII. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 43. Utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios en el desfile de la mañana de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano del padre Tomàs Vicent Tosca (1704). Fuente: LLOPIS, A., PERDIGÓN, L. (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia: (1608-1944)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Fig. 44. Plano de utilización del espacio en el acto de representación de misterios frente a la Casa de la Ciudad la tarde de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano realizado por Manuel Arenas Andújar, incluido en CEBRIÀ, F. (1693, ed. 1958). *Ceremonial de la Ciudad de Valencia para la fiesta del Corpus. Prólogo, notas y unas glosas de Salvador Carreres Zacaes*. València: Excmo. Ayuntamiento de Valencia, ediciones de la delegación de fiestas, p. 57.

Fig. 45. Plano de utilización del espacio en el acto de representación de misterios frente al *Palau de la Generalitat* la tarde de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano realizado por Manuel Arenas Andújar, incluido en CEBRIÀ (1693, ed. 1958), en Fig.44

Fig. 46. Utilización del espacio, recorrido, densidades, direccionalidad y ubicación de escenarios en el desfile de rocas realizado dos horas antes de la procesión del *Corpus* a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Tosca (1704). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), En Fig. 43.

Fig. 47. Red de hitos definitorios de la festividad del *Corpus Christi* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Tosca (1704). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), En Fig. 43.

Fig. 48. Límites entre ciudad y lugar de representación en la procesión del *Corpus Christi* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Tosca (1704). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), En Fig. 43.

Fig. 49. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones a *peu* en el desfile de danzas y misterios de la mañana de la víspera del *Corpus* en València a finales del siglo XVIII. Imagen de las danzas de Holandeses y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 50. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificaciones sobre escenario frente a la Casa de la Ciudad

durante el acto de representación de misterios de la tarde de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Imagen del *Misteri d'Adam i Eva* y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 51 y 52. Comparsa de la *Degòlla* y danza de Momos y Moma del siglo XVIII. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 53. Danza de la Magrana del siglo XVIII. Fuente: Socarrat de la Roca del Santo Cáliz realizado en los talleres de Salvador Guaita (1966).

Fig. 54. Danza de niños acompañando al gremio de molineros en la procesión del *Corpus* de València. Fuente: ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 55. Plano de Utilización del espacio, recorrido y direccionalidad en el acto de traslado de las rocas en la mañana de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano del padre Tomàs Vicent Tosca (1704). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), En Fig. 43.

Fig. 56. Plano de utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios en el acto del concierto sobre las rocas la noche de la víspera del *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano realizado por Manuel Arenas Andújar, incluido en CEBRIÀ (1693, ed. 1958), en Fig.44.

Fig. 57. Plano de Utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios en el acto desfile de las rocas dos horas antes de la procesión *Corpus* de València a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Plano base: Plano del padre Tomàs Vicent Tosca (1704). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), En Fig. 43.

Fig. 58. Fotomontaje que esquematiza las características del límite entre lugar de representación y escenificación de la *degòlla* en la tarde de la víspera y la mañana del *Corpus* a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Imagen de la *degòlla* y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 59. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico del concierto sobre Roca en la noche de la víspera del *Corpus* a finales del siglo XVIII. Elaboración propia. Imagen de las rocas y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 60. Fotomontaje que esquematiza la caracterización del límite entre lugar de representación y espacio escénico en la representación del *Misteri d'Adam i Eva* frente a la Casa de la Ciudad la tarde del *Corpus* de València horas antes de salir la procesión. Elaboración propia. Imagen del *Misteri d'Adam i Eva* y fondo según ARENAS (ed.) (1973), en Fig.21.

Fig. 61. Traza de la Roca Valencia realizada en el siglo XIX, colección privada de Javier Sánchez. Fuente: TALAMANTES, M.C. (2009). *La Roca Valencia: Estudio preliminar de la policromía y de su limpieza*. Trabajo fin de máster. València: Universitat Politècnica de València, p. 23.

Fig. 62. Roca de la Fama realizada en el siglo XIX. Fuente: www.amicscorpusvalencia.com.

Fig. 63. Dibujo de los enanos y gigantes del siglo XIX. Fuente: ARENAS, M. (rec.). (1966). *El Corpus valenciano con su tipismo popular en el siglo XIX / recopilación y*

anotaciones de Manuel Arenas Andújar. València: Ayuntamiento de Valencia, p. 18.

Fig. 64. Danzas infantiles (en un primer término Polonesa y Caballets) del siglo XIX. Fuente: Socarrat de la Roca del Santo Cáliz realizado en los talleres de Salvador Guaita (1966).

Fig. 65. Utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios de la Cabalgata de *Caballets* en la víspera del *Corpus* por la tarde durante la segunda mitad del siglo XIX. Elaboración propia. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860). Fuente: LLOPIS, A., PERDIGÓN, L. (2016). *Cartografía histórica de la ciudad de Valencia: (1608-1944)*. Valencia: Universitat Politècnica de València.

Fig. 66. Utilización del espacio, recorrido, direccionalidad, densidades y ubicación de escenarios de la procesión del *Corpus* de València durante la segunda mitad del siglo XIX. Elaboración propia. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 66.

Fig. 67. Red de hitos definitorios de la cabalgata de Caballets del Copus de València en la segunda mitad del siglo XIX. Elaboración propia. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 66.

Fig. 68. Red de hitos definitorios de la procesión del *Corpus Christi* de València. Elaboración propia. Plano base: Plano topográfico Valencia (1860). Fuente: LLOPIS Y PERDIGÓN (2016), en Fig. 66.

