

COMEDIAS
A HONOR
Y GLORIA

GRETA ALFARO

Comedias a honor y gloria
La Gallera. València

Performance:
10 - 03 - 16

Exposició:
08 - 04 / 12 - 06 - 16



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



COMEDIAS
A HONOR
Y GLORIA

GRETA ALFARO

Índex

Comedias a honor a gloria

pàgina 7

Comèdies a honor i glòria

pàgina 28

Plays to the Honour and Glory

pàgina 49

Greta Alfaro. Biografia

pàgina 69



COMEDIAS A HONOR Y GLORIA

ALBA BRAZA
LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ

*Comedias a honor y gloria del Pan
que tan devota celebra
esta coronada villa:
porque su alabanza sea
confusión de la herejía
y gloria de la fe nuestra
todas de historias divinas.*

LOPE DE VEGA

Loa entre un villano y una labradora

Comedias a honor y gloria es una propuesta de la artista Greta Alfaro ex profeso para La Gallera. Una cuidada construcción arquitectónica repleta de copas con vino, un arma y cámaras de vigilancia conforman el escenario para un público que, convertido en actor, contribuye violentamente a su destrucción. El proyecto consta de dos momentos, la acción y su resultado, el ofrecimiento y los restos tras la catarsis.

Comedias a honor y gloria da una vuelta de tuerca al clásico tema del gran teatro del

mundo en un espacio, una gallera, y en un tiempo, el presente, que lanza puentes tanto hacia el barroco y a la tradición cristiana como hacia la comprensión de nuestro momento histórico. Como en ocasiones anteriores, la artista propone una escena imposible de encontrar en nuestra vida cotidiana pero que, sin embargo, pertenece a nuestro imaginario colectivo occidental, pues la cultura popular, los ritos religiosos, las leyendas, los mitos y en ocasiones las fábulas y los cuentos tradicionales, constituyen la base de su aparente fantasía. La obra de Greta Alfaro se ha caracterizado por sus habituales referencias al barroco, alusiones que no responden a una mera inspiración formal o a la recuperación de viejos temas artísticos sino que se insertan de pleno en la problemática de la actualidad del barroco. El título de la pieza ya cifra el sentido de la obra e introduce la presencia de este barroco, constante en su investigación artística, y aglutina las ideas que se encuentran plegadas en la

misma, pues son unos versos de un auto sacramental de Lope de Vega.

Un auto sacramental es una representación dramática y alegórica en la que se exalta y glorifica el sacramento de la Eucaristía bajo las dos especies, el pan y el vino¹. Los argumentos de los autos sacramentales son muy variados pero el asunto o tema siempre es el mismo: la Eucaristía o, en su defecto, el tema de la salvación o redención del género humano por medio de la Eucaristía y la presencia de Dios en la sagrada forma. La doctrina de la transubstanciación es fundamental para comprender los autos sacramentales. Definida en el año 1215 en el IV Concilio de Letrán, la transubstanciación defiende la presencia real de Cristo en el pan y el vino. La transubstanciación no es una metáfora sobre la presencia de Cristo sino que opera con

1. Ignacio Arellano y J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 16.

la presencia real y efectiva del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada y en el vino. La materia es la forma significativa bajo la que se manifiesta lo divino.

El auto sacramental, por otra parte, plantea la existencia temporal como un gran escenario virtual. La concepción de la vida humana como un sueño, como una ilusión o como un teatro configura una estrategia ficcionalista, una actitud del pensamiento que se propone para ver el mundo a través de la ficción. Se trata de un recurso epistemológico que permite acceder al conocimiento del mundo a través de la ficción². El auto sacramental concibe el mundo como una gran comedia en la que la humanidad desempeña un papel dado. Esta idea tuvo su plasmación concreta en el auto sacramental

2. Javier García Gisbert, “El ficcionalismo barroco en Baltasar Gracián”, en Miguel Grande y Ricardo Pinilla (eds.), *Gracián: barroco y modernidad*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004. pp. 69-101.

de Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, una gran alegoría en la que la vida como una representación se pone al servicio de la glorificación de la Eucaristía³. La vida es una ficción guionizada por Dios, una representación, una ilusión, un espectáculo, un simulacro... una imagen, en definitiva.

La instalación *Comedias a honor y gloria* presenta elementos que remiten a un altar, mas no se trata únicamente de una atracción estética de la artista, ni de una cuestión místico-religiosa, sino del propósito de crear una imagen con un fuerte poder, capaz de encarnar una serie de referentes culturales hasta hacerlos reales y convertir su destrucción en un acto nefando. Así, la alba pulcritud de

3. La primera escenificación de la obra de Calderón tuvo lugar, precisamente, en Valencia en 1641 con motivo de la fiesta del Corpus Christi, celebración en la que la glorificación de la transubstanciación quedaba doblemente sancionada. Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 97.

las estanterías recorridas por delicadas puntillas sobre las que se disponen mil quinientas copas con vino serán pronto leyenda, pues quien desee visitar la instalación será invitado a utilizar un arma que le entregará el guardia de seguridad uniformado que custodia la puerta. Una vez dentro, la puerta se cierra; y en soledad, el tiempo, el arma y los elementos quedan a merced del invitado. La profanación tendrá lugar inevitablemente, y esta será vigilada por el público desde los balcones de un primer piso y registrada por cámaras de seguridad.

Trescientos litros de vino para ser derramados señalan así tanto a la sangre de Cristo, como a Dionisos, dios griego del teatro, la vendimia y del vino, inspirador de la locura ritual y el éxtasis, pero que también muestran la representación de una forma de estar en el mundo actual, excesiva y obscena, que desconcierta por aunar la celebración con el drama, donde la atracción y fascinación se truncan en un final drástico anunciado al especta-

dor, el cual intuye su llegada pero renuncia a creer que vaya a suceder.

Como si fuesen las cuentas de un caleidoscopio, los temas del barroco, el *theatrum mundi*, el misterio de la transubstanciación, la profanación, los autos sacramentales de Lope de Vega y Calderón de la Barca, el sacrilegio o la iconoclasia se combinan de manera precisa, en una obra que remite a una liturgia teatralizada en la que los límites entre realidad y ficción se funden como si fuera un trampantojo barroco.

Greta Alfaro nos está proponiendo un modo de narración sobre problemáticas que pertenecen al presente usando unos recursos propios del barroco. Su obra pone de manifiesto algunas de las afinidades que existen entre el barroco y nuestra contemporaneidad, tema tratado por diversos teóricos que han llegado a acuñar en algunos casos el término neobarroco para describir el modo en que el barroco retorna sobre nosotros, sobre la cultura, el arte, la literatura, el cine o

el entretenimiento⁴. Definen el barroco como una categoría eterna de la cultura, un concepto que nunca muere y que regresa, como un fantasma, para aparecer en los lugares más insospechados de nuestro momento.

El espacio donde se presenta *Comedias a honor y gloria* ha contribuido definitivamente a concebir la obra. Se trata de La Gallera, antiguo espacio para celebrar peleas de gallos, un anfiteatro para el drama, un teatro para la tragedia de la vida en el que la muerte siempre pronuncia las últimas palabras⁵. Una arquitectu-

4. Angela Ndalians, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.
5. El teatro y la muerte quedan entrelazados en virtud de una retórica que emparenta el gran teatro del mundo con las danzas de la muerte. Con el fin de la representación y la caída del telón, los actores quedan igualados por el papel nivelador de la muerte, un poder que enlaza con las danzas macabras de la edad media en las que la muerte desempeñaba la misma función: igualar a todas las capas sociales. Víctor Infantes, *Las danzas de*

ra panóptica, con graderíos en los pisos superiores que permitían contemplar el espectáculo en el centro de la misma, y con un suelo (hoy desaparecido) preparado para contener la sangre animal. Una construcción que la artista reproduce concéntricamente, respetando la falta de techo y ofreciendo así la visibilidad de la acción, tanto por los ojos naturales del público, como por los ojos artificiales de las tres cámaras que registran en imágenes lo que sucede en el interior. El acceso al primer piso está permitido; quien lo desee puede ser espectador de quien, convertido en actor, dispara el arma. Los roles del público van cambiando constantemente de pasivos a activos, al igual que en nuestra vida cotidiana, donde el continuo uso de nuestros *smartphones* para la captación de imágenes, y su fácil inserción en las redes sociales fomentan

la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 340-341.

aún más nuestra constante ambivalencia entre espectador y actor.

En la primera planta hay unos indicadores de peligrosidad que ponen en tensión el comportamiento habitual dentro de la sala. Se pueden seguir o no unos consejos relativos a nuestra seguridad mientras los disparos se suceden a pocos metros. Las cámaras de vigilancia que registran la acción no sólo enfatizan esta sensación de peligro y de control en ambos pisos, sino que refuerzan esta idea de representación continua ante un público que creemos que está siempre presente en nuestro *gran teatro del mundo*, y finalmente dan lugar a una pieza de vídeo, que forma parte de *Comedias a honor y gloria* y que se muestra en la segunda fase de la exposición.

La idea del gran teatro del mundo y las cámaras de vigilancia nos llevan de nuevo al tema de la transubstanciación en un plano más complejo. Por un lado, como advierte Eduardo Subirats, comparar la vida con una ficción es una estrategia

complementaria del misterio de la transubstanciación, pues en los dos casos se produce un proceso de transformación que afecta a la realidad: “en el sacramento se oficia la transubstanciación de una realidad en sí misma insignificante en la materia de la encarnación divina: en la representación sacramental se celebra la transformación de algo intrínsecamente significativo, es decir, la existencia de la humanidad, en la realidad miserable de los condenados de este mundo”⁶. La naturaleza, el mundo, queda transubstanciado en entretenimiento divino, una transformación que es simétrica a la transubstanciación del *logos* en las especies del pan y el vino. Por otro lado, el mismo Subirats analiza cómo las tecnologías de reproducción mecánica del mundo, léase cámaras de fotografiar, de vídeo o *smartphones*, fundamentan su dimensión en su valor ontológico como principio ge-

6. Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 100.

nerador de realidad. En la obra de Greta Alfaro, la presencia de las cámaras de vigilancia cumple con esa función y opera una transubstanciación de lo real que es paralela a la transubstanciación del pan y el vino en la Eucaristía.

Las tecnologías de producción de imágenes son una de las piezas que definen las modernas culturas virtuales, unas culturas en las que la reduplicación mecánica del mundo adquiere un estatus de más realidad que la propia realidad⁷. Los simulacros, el espectáculo o la pantalla total son los espacios en los que acontece la transubstanciación de la realidad en la irrealidad de la representación. Esta permutación del valor de la realidad no obedece a que la representación obtenida por esos medios tenga un carácter ilusionístico sino a que la ficción ha adquirido un valor ontológico:

7. Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2002.

el simulacro precede a la realidad⁸. La imagen es la realidad.

El teatro de la sala es el espacio habilitado para actuar pero también para observar desde las alturas; una acción que enlaza con la antigua función de La Gallera. Greta Alfaro nos invita a ver y a representar, a ser espectadores y actores. El teatro comporta una mirada, un acto de ver que está implícito en la propia etimología de la palabra, pues deriva del griego *thea*, que significa visión, de donde derivan verbos como *theaomai*, que alude a contemplar o visualizar. La comedia a honor y gloria del cuerpo transubstanciado se mira y contempla en tanto que espectadores pero también con la inclusión en la pieza de unas cámaras de vigilancia que registran lo que sucede en el tablado. La Gallera se asemeja, de este modo, a un panóptico, a una arquitectura en la que todo es susceptible de ser visto tanto

8. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.

por los ojos naturales de los espectadores como por los ojos artificiales de las cámaras que registran en imágenes lo que sucede en el interior. Y como panóptico, la obra pone en juego los conceptos de vigilancia, de poder, de ver sin ser visto o de control. La mirada, biológica o artificial, ejerce, así, la función de control. Además, en los tiempos de la modernidad líquida, *smartphones* y redes sociales son nuevas formas de vigilancia pues permiten controlar sin ser visto⁹.

La pieza de vídeo nos remite inevitablemente a las imágenes de informativos que muestran lamentables atentados ocurridos recientemente, extrapolables en el tiempo y en el espacio; a imágenes de personas sorprendidas cometiendo actos atroces; a escenas que se reproducen incesantemente en el cine bajo el velo de la ficción. Una vez terminada la performance, y reabierta la exposición de

9. Zygmunt Bauman y David Lyon, *Vigilancia líquida*, Barcelona, Paidós, 2013.

nuevo al público, sólo subiendo al primer piso el espectador podrá confirmar que la tragedia que intuía en el vídeo se produjo allí, podrá relacionar el olor a vino seco de una fiesta acabada con un brindis fatídico, contemplar las manchas rojas sobre un suelo blanco preparado como antaño lo estaba para recibir la sangre, imaginar la belleza de ese espacio antes de ser mancillado y disfrutar del encanto de su ruina.

La profanación sólo tiene sentido si aceptamos la plusvalía de la imagen creada por la artista. Tanto la adoración como la destrucción de imágenes (de ficciones, de representaciones) parten del mismo principio: la creencia en los efectos de presencia que tienen las mismas¹⁰. En *Comedias a honor y gloria* se juega con este efecto y se pone en marcha una práctica

10. W.J.T. Mitchell, “La plusvalía de las imágenes”, en Ander Gondra Aguirre y Gorka López de Munain (eds.), *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, Santander, 2014, p. 82-118.

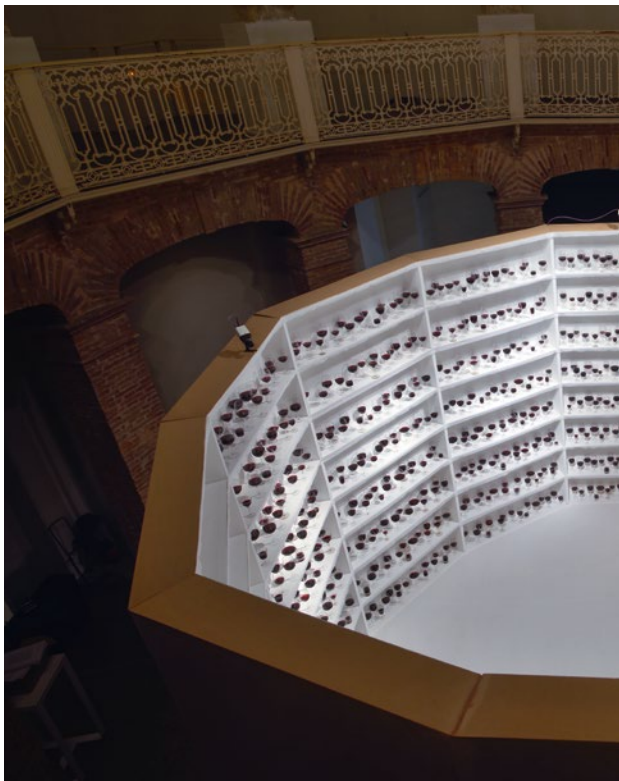
iconoclasta. La comedia deviene tragedia ya que los disparos efectuados sobre las copas escenifican una práctica destructiva y de profanación.

La imagen, en definitiva, se destruye y por eso es un acto iconoclasta. Volviendo a la tradición cristiana, el cuerpo de Dios es la imagen por excelencia por lo que cualquier acto de profanación de las formas de ese divino cuerpo es un ejercicio de iconoclasia: Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza y por medio de la Encarnación, el misterio del *logos* se hizo corpóreo y sensible. Dios es el “hacedor” autorizado de imágenes, de ahí la prohibición recogida en el segundo mandamiento y que está en la base de la iconoclasia y el aniconismo del islam y el judaísmo¹¹. A su vez, la transustanciación efectúa esa inversión simbólica en

11. Gottfried Boehm, “Iconoclastia. Extinción - superación - negación”, en Carlos A. Otero, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012, p. 37-54.

la que el pan y el vino pasan a (re)presentar el cuerpo y sangre de Cristo. La plusvalía de la hostia y el vino descansa en esa presencia efectiva y real. Conviene recordar en este punto algunas historias medievales de profanaciones de hostias consagradas por parte de judíos que no daban crédito a la presencia del cuerpo y sangre de Cristo en las dos especies, leyendas que solían terminar con sangre brotando de la sagrada forma con la finalidad de demostrar la presencia efectiva de lo divino en lo material.

Comedias a honor y gloria pone de manifiesto el mundo como teatro, el vino como cuerpo y lo virtual como real; el drama de la profanación convertido en espectáculo, la violencia disfrazada de entretenimiento, la celebración que ansía ocultar la desdicha cotidiana.













Comèdies a honor i glòria
Alba Braza
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

*Comèdies en honor i glòria del Pa
que amb gran devoció celebra
aquesta vil·la coronada,
perquè la seua lloança siga
confusió de l'heretgia
i glòria de la nostra fe
totes d'històries divines.*

LOPE DE VEGA
Loa entre un villano y una labradora

Comèdies a honor i glòria és una proposta de l'artista Greta Alfaro ex professo per a La Gallera. Una cuidada construcció arquitectònica repleta de copes amb vi, una arma i càmeres de vigilància conformen l'escenari per a un públic que, convertit en actor, contribueix violentament a la seua destrucció. El projecte consta de dos

moments, l'acció i el seu resultat, l'oferiment i les restes després de la catarsi.

Comèdies a honor i glòria dóna una volta de femella al clàssic tema del gran teatre del món en un espai, una gallera, i en un temps, el present, que llança ponts tant cap al barroc i la tradició cristiana com cap a la comprensió del nostre moment històric. Com en vegades anteriors, l'artista proposa una escena impossible de trobar en la nostra vida quotidiana però que, no obstant això, pertany al nostre imaginari col·lectiu occidental, perquè la cultura popular, els ritus religiosos, les llegendes, els mites i de vegades les faules i els contes tradicionals, constitueixen la base de la seua aparent fantasia. L'obra de Greta Alfaro s'ha caracteritzat per les seues habituals referències al barroc, al·lusions que no responen a una mera inspiració formal o a la recuperació de vells temes artístics sinó que s'insereixen de ple en la problemàtica de l'actualitat del barroc. El títol de la peça ja xifra el sentit de l'obra i introdueix la presència

d'aquest barroc, constant en la seua investigació artística, i aglutina les idees que es troben plegades en aquesta, perquè són uns versos d'un acte sacramental de Lope de Vega.

Un acte sacramental és una representació dramàtica i al·legòrica en la qual s'exalta i glorifica el sagrament de l'Eucaristia sota les dues espècies, el pa i el vi¹. Els arguments de les interlocutòries sacramentals són molt variats però l'assumpte o tema sempre és el mateix: l'Eucaristia o, a falta d'això, el tema de la salvació o redempció del gènere humà per mitjà de l'Eucaristia i la presència de Déu en la sagrada forma. La doctrina de la transsubstanciació és fonamental per a comprendre les interlocutòries sacramentals. Definida l'any 1215 en el IV Concili del Laterà, la transsubstanciació defén la presència real de Crist en el pa i el vi. La trans-

1. Ignacio Arellano i J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 16.

substanciació no és una metàfora sobre la presència de Crist sinó que opera amb la presència real i efectiva del cos de Crist en l'hòstia consagrada i en el vi. La matèria és la forma significant sota la qual es manifesta allò diví.

L'acte sacramental, d'altra banda, planteja l'existència temporal com un gran escenari virtual. La concepció de la vida humana com un son, com una il·lusió o com un teatre configura una estratègia de ficció, una actitud del pensament que es proposa per a veure el món a través de la ficció. Es tracta d'un recurs epistemològic que permet accedir al coneixement del món a través de la ficció². L'acte sacramental concep el món com una gran comèdia en què la humanitat exerceix un paper donat. Aquesta idea va tindre la

2. Javier García Gisbert, "El ficcionalismo barroco en Baltasar Gracián". Eds. Miguel Grande y Ricardo Pinilla. *Gracián: barroco y modernidad*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004, p. 69-101.

seua plasmació concreta en l'acte sacramental de Pedro Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*, una gran al·legoria en què la vida com una representació es posa al servei de la glorificació de l'Eucaristia³. La vida és una ficció guionitzada per Déu, una representació, una il·lusió, un espectacle, un simulacre... una imatge, en definitiva.

La instal·lació *Comèdies a honor i glòria* presenta elements que remetent a un altar, però no es tracta únicament d'una atracció estètica de l'artista, ni d'una qüestió misticoreligiosa, sinó del propòsit de crear una imatge amb un fort poder, capaç d'encarnar una sèrie de referents culturals fins a fer-los reals i convertir la seua destrucció en un acte nefand. Així, l'alba

3. La primera escenificació de l'obra de Calderón va tindre lloc, precisament, a València en 1641 amb motiu de la festa del Corpus, celebració en què la glorificació de la transsubstanciació quedava doblement sancionada. Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 97.

pulcritud de les estanteries recorregudes per delicades randes sobre les quals es disposen mil cinc-centes copes amb vi seran aviat llegenda, perquè qui desitge visitar la instal·lació serà invitat a utilitzar una arma que li entregarà el guàrdia de seguretat uniformat que custòdia la porta. Una vegada dins, la porta es tanca; i en soledat, el temps, l'arma i els elements queden a mercé de l'invitat. La profanació tindrà lloc inevitablement, i aquesta serà vigilada pel públic des dels balcons d'un primer pis i registrada per cambres de seguretat. Tres-cents litres de vi per a ser vessats assenyalen així tant la sang de Crist, com Dionisos, déu grec del teatre, la verema i del vi, inspirador de la bogeria ritual i l'èxtasi, però que també mostren la representació d'una forma d'estar en el món actual, excessiva i obscena, que desconcerta per unir la celebració amb el drama, on l'atracció i fascinació es trunquen en un final dràstic anunciat a l'espectador, el qual intueix la seua arribada però renúncia a creure que vaja a succeir.

Com si foren els comptes d'un calidoscopi, els temes del barroc, el *theatrum mundi*, el misteri de la transsubstanciació, la profanació, les interlocutòries sacramentals de Lope de Vega i Calderón de la Barca, el sacrilegi o la iconoclàstia es combinen de manera precisa, en una obra que remet a una litúrgia teatralitzada en la qual els límits entre realitat i ficció es fonen com si fóra un artifici barroc.

Greta Alfaro ens està proposant una manera de narració sobre problemàtiques que pertanyen al present usant uns recursos propis del barroc. La seua obra posa de manifest algunes de les afinitats que existeixen entre el barroc i la nostra contemporaneïtat, tema tractat per diversos teòrics que han arribat a encunyar en alguns casos el terme neobarroc per a descriure la manera en què el barroc retorna sobre nosaltres, sobre la cultura, l'art, la literatura, el cine o l'entreteniment⁴. Defi-

4. Angela Ndalanian, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.

neixen el barroc com una categoria eterna de la cultura, un concepte que mai mor i que torna, com un fantasma, per a aparèixer en els llocs més insospitats del nostre moment.

L'espai on es presenta *Comèdies a honor i glòria* ha contribuït definitivament a concebre l'obra. Es tracta de La Galleria, antic espai per a celebrar baralles de galls, un amfiteatre per al drama, un teatre per a la tragèdia de la vida en què la mort sempre pronuncia les últimes paraules⁵. Una arquitectura panòptica, amb graderies en els pisos superiors que permetien contemplar l'espectacle en el

5. El teatre i la mort queden entrellaçats en virtut d'una retòrica que emparenta el gran teatre del món amb les danses de la mort. Amb la fi de la representació i la caiguda del teló, els actors queden igualats pel paper anivellador de la mort, un poder que enllaça amb les danses macabres de l'edat mitjana en què la mort exercia la mateixa funció: igualar totes les capes socials. Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 340-341.

centre, i amb un sòl (hui desaparegut) preparat per a contindre la sang animal. Una construcció que l'artista reproduïx concèntricament, respectant la falta de sostre i oferint així la visibilitat de l'acció, tant pels ulls naturals del públic, com pels ulls artificials de les tres cambres que registren en imatges el que succeeix en l'interior. L'accés al primer pis està permés; qui ho desitge pot ser espectador de qui, convertit en actor, dispara l'arma. Els rols del públic van canviant constantment de passius a actius, igual que en la nostra vida quotidiana, on el continu ús dels nostres *smartphones* per a la captació d'imatges, i la seua fàcil inserció en les xarxes socials fomenten encara més la nostra constant ambivalència entre espectador i actor.

En la primera planta hi ha uns indicatius de perillositat que posen en tensió el comportament habitual dins de la sala. Es poden seguir o no uns consells relatius a la nostra seguretat mentre els tirs se succeeixen a pocs metres. Les càme-

res de vigilància que registren l'acció no sols emfatitzen aquesta sensació de perill i de control en ambdós pisos, sinó que reforcen aquesta idea de representació contínua davant d'un públic que creiem que està sempre present en el nostre *gran teatre del món*, i finalment donen lloc a una peça de vídeo, que forma part de *Comèdies a honor i glòria* i que es mostren en la segona fase de l'exposició.

La idea del gran teatre del món i les càmeres de vigilància ens porten novament al tema de la transsubstanciació en un pla més complex. D'una banda, com adverteix Eduardo Subirats, comparar la vida amb una ficció és una estratègia complementària del misteri de la transsubstanciació, perquè en els dos casos es produeix un procés de transformació que afecta la realitat: "en el sagrament s'oficia la transsubstanciació d'una realitat en si mateixa insignificant en la matèria de l'encarnació divina: en la representació sacramental se celebra la transformació de quelcom intrínsecament significant,

és a dir, l'existència de la humanitat, en la realitat miserable dels condemnats d'aquest món"⁶. La naturalesa, el món, queda transsubstanciat en entreteniment diví, una transformació que és simètrica de la transsubstanciació del *logos* en les espècies del pa i el vi. D'altra banda, el mateix Subirats analitza com les tecnologies de reproducció mecànica del món, llegiu-hi cambres de fotografiar, de vídeo o *smartphones*, fonamenten la seua dimensió en el seu valor ontològic com a principi generador de realitat. En l'obra de Greta Alfaro, la presència de les càmeres de vigilància compleix amb aqueixa funció i opera una transsubstanciació de la realitat que és paral·lela a la transsubstanciació del pa i el vi en l'Eucaristia. Les tecnologies de producció d'imatges són una de les peces que defineixen les modernes cultures virtuals, unes cultures en què la reduplicació mecànica del món

6. Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 100.

adquireix un estatus de més realitat que la pròpia realitat⁷. Els simulacres, l'espectacle o la pantalla total són els espais en què succeeix la transsubstanciació de la realitat en la irrealitat de la representació. Aquesta permutació del valor de la realitat no obeeix que la representació obtinguda per aqueixos mitjans tinga un caràcter il·lusionístic sinó que la ficció ha adquirit un valor ontològic: el simulacre precedeix la realitat⁸. La imatge és la realitat.

El teatre de la sala és l'espai habilitat per a actuar però també per a observar des de les altures; una acció que enllaça amb l'antiga funció de La Gallera. Greta Alfaro ens invita a veure i a representar, a ser espectadors i actors. El teatre comporta una mirada, un acte de veure que està implícit en la pròpia etimologia de la paraula, perquè deriva del grec *thea*, que significa

7. Slavoj Žižek, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2002.

8. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1984.

visió, d'on deriven verbs com *theaomai*, que al·ludeix a contemplar o visualitzar. La comèdia a honor i glòria del cos transsubstanciat es mira i contempla en tant que espectadors però també amb la inclusió en la peça d'unes càmeres de vigilància que registren el que succeeix en l'entaulat. La Gallera s'assembla, d'aquesta manera, a un panòptic, a una arquitectura en què tot és susceptible de ser vist tant pels ulls naturals dels espectadors com pels ulls artificials de les cambres que registren en imatges el que succeeix en l'interior. I com a panòptic, l'obra posa en joc els conceptes de vigilància, de poder, de veure sense ser vist o de control. La mirada, biològica o artificial, exerceix, així, la funció de control. A més, en els temps de la modernitat líquida, *smartphones* i xarxes socials són noves formes de vigilància perquè permeten controlar sense ser vist⁹.

9. Zygmunt Bauman i David Lyon, *Vigilancia líquida*, Barcelona, Paidós, 2013.

La peça de vídeo ens remet inevitablement a les imatges d'informatius que mostren lamentables atemptats ocorreguts recentment, extrapolables en el temps i en l'espai; a imatges de persones sorpreses cometent actes atroços; a escenes que es reproduïxen incessantment en el cine, sota el vel de la ficció. Una vegada acabada la performance, i reoberta l'exposició de nou al públic, només pujant al primer pis l'espectador podrà confirmar que la tragèdia que intuïa en el vídeo es va produir allí, podrà relacionar l'olor de vi sec d'una festa acabada amb un brindis fatídic, contemplar les taques roges sobre un sòl blanc preparat com antany ho estava per a rebre la sang, imaginar la bellesa d'aqueix espai abans de ser maculat i gaudir de l'encant de la seua ruïna.

La profanació només té sentit si acceptem la plusvàlua de la imatge creada per l'artista. Tant l'adoració com la destrucció d'imatges (de ficcions, de representacions) parteixen del mateix principi:

la creença en els efectes de presència que tenen aquestes¹⁰. En *Comèdies a honor i glòria* es juga amb aquest efecte i es posa en marxa una pràctica iconoclasta. La comèdia esdevé tragèdia ja que els tirs efectuats sobre les copes escenifiquen una pràctica destructiva i de profanació.

La imatge, en definitiva, es destrueix i per això és un acte iconoclasta. Tornant a la tradició cristiana, el cos de Déu és la imatge per excel·lència per la qual cosa qualsevol acte de profanació de les formes d'aqueix diví cos és un exercici d'iconoclàstia: Déu va fer l'home a imatge i semblança seua i per mitjà de l'Encarnació, el misteri del *logos* es va fer corpori i sensible. Déu és el "faedor" autoritzat d'imatges, d'ací la prohibició arreplegada en el segon manament

10. W.J.T. Mitchell, "La plusvalía de las imágenes", en Ander Gonda Aguirre i Gorka López de Munain (eds.), *Estudios de la imagen: experiencia, percepción, sentido(s)*, Santander, 2014, p. 82-118.

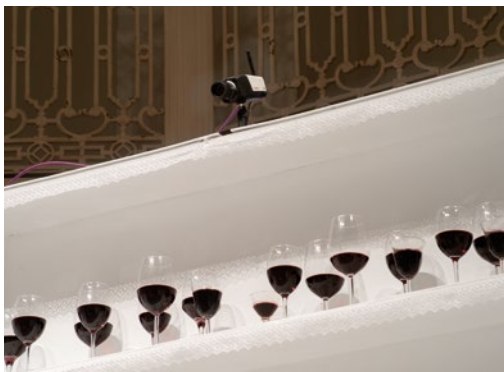
i que està en la base de la iconoclàstia i l'aniconisme de l'islam i el judaisme^{II}. Al seu torn, la transsubstanciació efectua aqueixa inversió simbòlica en què el pa i el vi passen a (re)presentar el cos i sang de Crist. La plusvàlua de l'hòstia i el vi descansa en aqueixa presència efectiva i real. Convé recordar en aquest punt algunes històries medievals de profanacions d'hòsties consagrades per part de jueus que no donaven crèdit a la presència del cos i sang de Crist en les dues espècies, llegendes que solien acabar amb sang brollant de la sagrada forma amb la finalitat de demostrar la presència efectiva d'allò diví en el material.

Comèdies a honor i glòria posa de manifest el món com a teatre, el vi com a cos i el virtual com a real; el drama de la profanació convertit en espectacle, la violència

II. Gottfried Boehm, "Iconoclastia. Extinción - superación - negación", en Carlos A. Otero, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012, p. 37-54.

Comèdies a honor i glòria

disfressada d'entreteniment, la celebració que anhela ocultar la desgràcia quotidiana.









Plays to the Honour and Glory

Alba Braza

Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

*Plays to the honour and glory of the Bread
which this crowned city
celebrates with devotion,
so that its praise may be
the confounding of heresy
and the glory of our faith,
they all deal with divine stories.*

LOPE DE VEGA

Loa entre un villano y una labradora

Comedias a honor y gloria (Plays to the honour and glory) is a project conceived specifically by the artist Greta Alfaro for La Gallera. In it, a carefully designed architectural structure lined with shelves full of wine glasses with red wine, a pistol and surveillance cameras compose a stage setting for an audience that, once

transformed into actors, take part in its violent destruction. The project comprises two moments, the action and its result, the offering and the remains after the catharsis.

Comedias a honor y gloria is a twist on the classic theme of the *great theatre of the world* in a particular place—La Gallera, a building originally designed for cockfights—and at a particular time—the present—that builds bridges between the Baroque, the Christian tradition and an understanding of our historic moment. Similarly to previous occasions, the artist has imagined a scene that is impossible to come across in our everyday life but which, nevertheless, is grounded in our Western collective imaginary, because her apparent fantasy feeds off popular culture, religious rituals, legends, myths and sometimes fables and fairy tales. In fact, Alfaro's work is underwritten by repeated references to the Baroque. That being said, the allusions are not constrained to mere formal inspiration or to

a recovery of erstwhile artistic themes, but are fully engaged with the problematic of the currency of the Baroque today. The meaning of the work is already encoded in the title of the piece—lines borrowed from an *auto sacramental* by Lope de Vega—which also introduces the presence of the Baroque, a constant in Alfaro's artistic research, and draws together the ideas to be found folded within it.

The *auto sacramental* (sacramental play) is an allegorical form of drama peculiar to Spain though in some ways similar to the old morality plays from the medieval period. This genre exalts and glorifies the sacrament of the Eucharist in its two forms—bread and wine.¹ Though the storylines of an *auto sacramental* can be highly varied, the central theme is always the same: the Eucharist or, alternatively, the theme of human salvation or

1. Ignacio Arellano & J. Enrique Duarte, *El auto sacramental*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2003, p. 16.

redemption by means of the Eucharist and the presence of God in consecrated form. The doctrine of transubstantiation is key to a proper understanding of the *auto sacramental*. Sanctioned in 1215 at the Fourth Council of the Lateran, transubstantiation defends the real presence of the body and blood of Christ in the bread and wine. Transubstantiation is not a metaphor for the presence of Christ but operates with the real and effective presence of the body of Christ in the consecrated host and wine. Matter is the meaningful form under which the divine is manifest.

The *auto sacramental*, on the other hand, understands temporal existence as a kind of great virtual stage. The conception of human life as a dream, as an illusion or as a play sustains a fictionalist strategy and a way of thinking that suggests the idea of seeing the world through the optic of fiction. It is an epistemological recourse that opens up access to know-

ledge of the world through fiction.² The *auto sacramental* conceives the world as a great play in which humankind is assigned a given role. This idea was dealt with specifically in Pedro Calderón de la Barca's sacramental play *El gran teatro del mundo* (The Great Theatre of the World), an allegory in which the idea of life as a play is put to the service of glorifying the Eucharist.³ Life is viewed as a work of fiction with a script written by God, a drama, an illusion, a show, a simulacrum... in short, an image.

The installation *Comedias a honor y gloria* contains elements that bring to mind an

2. Javier García Gisbert, "El ficcionalismo barroco en Baltasar Gracián" in (eds.) Miguel Grande & Ricardo Pinilla. *Gracián: barroco y modernidad*. Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2004, pp. 69-101.
3. Calderón's work was first performed in Valencia in 1641 coinciding with Corpus Christi, a celebration in which the glorification of the transubstantiation was doubly sanctioned. Alexander Parker, *Los autos sacramentales de Calderón*, Barcelona, Ariel, 1983, p. 97.

altar. However, it is not merely the artist's aesthetic conception, nor a mystic-religious question. Rather, the purpose is to create a powerful image able to incarnate a series of cultural referents until making them real and then turning its destruction into a heinous act. Thus, the immaculate whiteness of the shelves lined with delicate lacing and containing one thousand five hundred glasses with red wine will soon be legend, because whoever wishes to visit the installation will be invited to use a pistol handed over by the uniformed security officer who guards the door. Once inside, alone, after the door has been closed, it is up to the actor to make use of time, the arm and the elements as he or she sees fit. The act of destruction will inevitably take place, and will be watched by the audience from the balcony on the first floor and recorded by the surveillance cameras.

Three hundred litres of spilled red wine signal both the blood of Christ as well as Dionysus, the Greek god of the the-

atre, the grape harvest and wine, the instigator of ritual madness and ecstasy. But they also represent an excessive and obscene way of being in the world today, one that disconcerts by combining celebration with drama, where attraction and fascination are truncated in a drastic finale announced to the spectator, who intuits its arrival yet refuses to believe that it will actually happen.

As if they were the facets of a kaleidoscope, the themes of the Baroque, the *theatrum mundi*, the mystery of transubstantiation, profanation, the sacramental plays by Lope de Vega and by Calderón de la Barca, sacrilege and iconoclasm are all soldered in a precise fashion, in a play that recalls theatricalised liturgy in which the boundaries between reality and fiction are fused together as if they were a baroque trompe l'oeil.

Alfaro proposes a form of narration concerning issues pertaining to the present age yet using recourses proper to the Baroque. Her work captures some

of the affinities that exist between the Baroque and our contemporary age, a theme addressed by various theorists who have on occasion coined the term Neo-Baroque to describe the way in which the Baroque returns to us, to culture, art, literature, film or entertainment.⁴ They view Baroque as an eternal category of culture, a concept that never dies and keeps returning, like a ghost, to appear in the most unsuspected places of our time.

The venue in which *Comedias a honor y gloria* is presented had a strong impact on the conception of the work. The La Galle-ra exhibition hall was originally built for holding cockfights, an amphitheatre for drama, a stage where the tragedy of life is played out and in which death always

4. Angela Ndaliansis, *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*, Cambridge, MIT Press, 2004.

has the last word.⁵ A panoptic architecture, with stands on the upper floors that allowed people to watch the spectacle taking place in the centre down below, and with a floor (no longer existing) prepared to soak up the spilled blood of the animals. Here, the artist reproduces the building itself concentrically, respecting the lack of ceiling and offering the visibility of the action, both to the natural eyes of the audience as well as to the artificial eyes of the three surveillance cameras that record images of what is happening inside. Access to the first floor is permitted; and whoever so wishes can be a spec-

5. Theatre and death are entwined by virtue of a rhetoric that couples the great theatre of the world with the dances of death. With the end of the performance and the dropping of the curtain, the actors are made equal by the levelling role of death, a power that connects with the macabre dances of the Middle Ages in which death played the same role: levelling all social layers. Víctor Infantes, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1997, p. 340-341.

tator of those below firing the pistol, now converted into actors. The roles of the audience are constantly changing from passive to active, just like in our everyday life, where the unrelenting use of smart-phones to capture images and their ready insertion into social networks furthers our constant ambivalence between spectator and actor.

On the first floor of La Gallera the signs warning of danger add a degree of tension to the usual atmosphere of an exhibition hall. One can follow, or not, these safety recommendations while the pistol is being fired just a few metres below. The surveillance cameras that record the action not only emphasize the sensation of danger and control on both floors, but also enhance the idea of continuous performance in front of an audience that we believe to be always present in our *great theatre of the world*. Ultimately, this gives rise to a video piece that forms part of *Comedias a honory gloria* and which is shown in the second phase of the exhibition.

The idea of the *great theatre of the world* and surveillance cameras leads us again to the theme of transubstantiation on a more complex level. On one hand, as Eduardo Subirats argues, comparing life with fiction is a complementary strategy to the mystery of the transubstantiation, because in the two cases a process of transformation affecting reality takes place: “in the sacrament, the transubstantiation of a reality in itself insignificant into the material of divine incarnation is officiated: the sacramental representation celebrates the transformation of something intrinsically meaningful, in other words, the existence of mankind, into the miserable reality of the wretched of this world.”⁶ Nature, the world, is transubstantiated in divine entertainment, a transformation symmetrical to the transubstantiation of the *logos* in the forms of bread and wine. On the other hand, Subirats also examines how the

6. Eduardo Subirats, *Culturas virtuales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001, p. 100.

foundations of the technologies of mechanical reproduction of the world—read photography, video or smartphone cameras—are based on their ontological value as the preeminent generators of reality. In Alfaro's work, the surveillance cameras fulfil this role and operate a transubstantiation of the real that runs in parallel to the transubstantiation of bread and wine in the Eucharist.

Image production technologies are key to defining modern virtual cultures; cultures in which the mechanical reduplication of the world takes on the status of more real than reality itself.⁷ Simulacrum, the spectacle or the total screen are the spaces in which the transubstantiation of reality into the unreality of representation takes place. This permutation of the value of reality is not owing to the fact that the representation obtained by these means has an illusionistic quality. Rather, the cause

7. Slavoj Žižek, *Welcome to the Desert of the Real*, London-New York, Verso, 2002.

is that the fiction has taken on an ontological value: the simulacrum precedes reality.⁸ The image *is* reality.

The theatre of the exhibition hall is a space prepared for acting but also for observing from on high; an action that ties in with the former function of La Gallera. Greta Alfaro invites us to see and to act, to be spectators and actors. The theatre calls for a gaze, an act of seeing that is implicit in the very etymology of the word, as it comes from the Greek *thea*, which means vision, and also gives rise to verbs like *theaomai*, meaning contemplate or visualize. The *play in honour and glory* of the transubstantiated body is looked at and contemplated by spectators, but also through the inclusion in the piece of surveillance cameras that record what is happening on the stage. In many ways La Gallera is a panopticon, a type of architecture in which everything

8. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1995.

can be seen both by the real eyes of the spectators as well as the artificial eyes of the cameras that record images of what is happening inside. And similarly to a panopticon, the work brings into play the concepts of vigilance, of power, of seeing without being seen and control. Thus the gaze, whether biological or artificial, exercises the function of control. In addition, in these times of liquid modernity, smartphones and social networks are new forms of surveillance that enable control without being seen.⁹

The video piece inevitably recalls images from TV news programmes that show scenes from horrific events that have taken place recently, which may be extrapolated in time and in space; images of people caught red-handed committing appalling deeds; scenes that are reproduced endlessly in the cinema under the guise of fiction. Once the performance is over and the ex-

9. Zygmunt Bauman & David Lyon, *Liquid Surveillance*, Cambridge, Polity, 2012.

hibition opens to the public, only by going up to the first floor will the audience be able to confirm that the tragedy intuited in the video actually took place there, and can make the connection with the smell of spilt dried wine following a party with a fateful toast, contemplate the red stains on a white floor prepared like the original floor to receive blood, imagine the beauty of this space before being dirtied, and relish in the charms of its ruins.

Profanation only makes sense if we accept the surplus value of the image created by the artist. Both the adoration as well as the destruction of images (of fictions, of depictions) are based on the same principle: a belief in the effect of presence they possess.¹⁰ *Comedias a honor y gloria* plays with this effect and invokes an iconoclastic practice. The comedy becomes a tragedy because the shots fired

10. W.J.T. Mitchell, "The Surplus Value of Images", in *What Do Pictures Want?*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 76-110.

against the wine glasses represent a destructive practice and profanation.

In short, the image destroys and that is why it is an iconoclastic act. Returning to the Christian tradition, the body of God is the image par excellence so that any act of profanation of the forms of this divine body is therefore an act of iconoclasm: God made man in his image and likeness and by means of the Incarnation, the mystery of the *logos* was made corporeal and sentient. God is the authorised “maker” of images. Therein the prohibition included in the second commandment, which is the basis for the iconoclasm and aniconism of Islam and Judaism.¹¹ At once, transubstantiation carries out this symbolic inversion in which bread and wine (re)present the body and blood of Christ. The surplus value of the host and

11. Gottfried Boehm, “Iconoclastia. Extinción - superación - negación”, in Carlos A. Otero, *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina, 2012, p. 37-54.

the wine rests on this effective, real presence. It is worth recalling at this point some medieval stories of the profanation of consecrated hosts by Jews who did not believe in the presence of the body and blood of Christ in its two forms; legends that usually ended up in blood spilling from the sacred form with the goal of demonstrating the effective presence of the divine in the material.

Comedias a honor y gloria discloses the world as theatre, wine as body and the virtual as real; the drama of profanation transformed into spectacle, violence disguised as entertainment, a celebration that longs to cover up everyday unhappiness.







GRETA ALFARO
BIOGRAFIA

Greta Alfaro (Pamplona, 1977) desarrolla su trabajo en diferentes medios, principalmente vídeo, fotografía, instalación y collage.

Ha expuesto en centros como Whitechapel Gallery, Saatchi Gallery, Institute of Contemporary Art de Londres; CCBB Brasília, Brasil; Bass Museum of Contemporary Art, Miami; Armory Center for the Arts, Pasadena, EE.UU.; International Film Festival Rotterdam; Centre Pompidou, La Conciergerie París; Kunsthaus, Essen, Alemania; Trafó House of Contemporary Art, Budapest o La Casa Encendida, Madrid.

Ha presentado su obra de forma individual en la galería Rosa Santos, Valencia; MoCA, Hiroshima; Artium, Vitoria; Museo ExTeresa, Ciudad de México; Centro Huarte de Arte Contemporáneo, Pamplona; galería Marta Cervera, Madrid; Dryphoto arte contemporanea, Prato, Italia.

Ha recibido premios y becas como, El Cultural de Fotografía de El Mundo, la Real Academia de España en Roma, el

Greta Alfaro

Premio Generaciones de la Fundación Caja Madrid, la beca de la Genesis Foundation para estudios en el Royal College of Art en Londres, la beca CAM de Artes Plásticas, The James Price en la Moving Image Video Art Fair en Nueva York.

* * *

Greta Alfaro (Pamplona, 1977) desenvolupa el seu treball en diferents mitjans, principalment vídeo, fotografia, instal·lació i collage.

Ha exposat en centres como Whitechapel Gallery, Saatchi Gallery, Institute of Contemporary Art de Londres; CCBB Brasília, Brasil; Bass Museum of Contemporary Art, Miami; Armory Center for the Arts, Pasadena; International Film Festival Rotterdam; Centre Pompidou, La Conciergerie París; Kunsthaus, Essen, Alemanya; Trafó House of Contemporary Art,

Greta Alfaro

Budapest o La Casa Encendida, Madrid. Ha presentat l'obra de forma individual en la galeria Rosa Santos, València; MoCA, Hiroshima; Artium, Vitoria; Museu ExTeresa, Ciutat de Mèxic; Centro Huarte de Arte Contemporáneo, Pamplona; galeria Marta Cervera, Madrid; Dryphoto arte contemporanea, Prato, Italia.

Ha rebut premis com El Cultural de Fotografia de El Mundo, Real Academia de España en Roma, el premi Generaciones de la Fundación Caja Madrid, la beca de la Genesis Foundation per a estudis en el Royal College of Art en Londres, la beca CAM d'Arts Plàstiques, The James Price en la Moving Image Video Art Fair a Nova York.

* * *

Greta Alfaro (Pamplona, 1977) works in different media, mainly video, installation, collage and photography.

She has exhibited in places like White-chapel Gallery, Saatchi Gallery, Institute of Contemporary Art, London; CCBB Brasilia, Brazil; Bass Museum of Contemporary Art, Miami; Armory Center for the Arts, Pasadena, USA; International Film Festival Rotterdam; Centre Pompidou, La Conciergerie, Paris; Kunsthause, Essen, Germany; Trafó House of Contemporary Art, Budapest or La Casa Encendida, Madrid.

Her solo shows include those held at galería Rosa Santos, Valencia, Spain; MoCA Hiroshima, Japan; Artium, Vitoria, Spain, Museo ExTeresa, Mexico City; Centro Huarte de Arte Contemporáneo, Pamplona, Spain; Galería Marta Cervera, Madrid; Dryphoto arte contemporanea, Prato, Italy.

She has been the recipient of different prizes and grants such as El Cultural de Fotografía de El Mundo, Real Academia de España en Roma, Prize Generaciones of Fundación Caja Madrid, Genesis Foun-

Greta Alfaro

dation's grant to do her MA at the Royal College of Art in London, CAM's grant for visual arts, The James Price at the Moving Image Video Art Fair in New York.

CONSELL GENERAL DEL
CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

President d'honor
Ximo F. Puig i Ferrer
President de la Generalitat

President
Vicent Marzà Ibáñez
*Conseller d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport*

Vicepresidents
Joan Ribó i Canut
Alcalde de València
Cesar Sánchez Pérez
*President de la Diputació
Provincial d'Alacant*
Amparo Marco Gual
*Alcaldeessa de Castelló
de la Plana*

*President de la Comissió
Científicocartística*
Albert Girona Albuixech
*Secretari Autonòmic
de Cultura i Esport*

Vocals
Gabriel Echávarri Fernández
Alcalde d'Alacant
Javier Moliner Gargallo
*President de la Diputació
Provincial de Castelló*

Jorge Rodríguez Gramage
*President de la Diputació
Provincial de València*
Vicente Farnós de los Santos
*Representant del Consell
Valencià de Cultura*

Carmen Amoraga Toledo
*Directora General de
Cultura i Patrimoni*

Gerent
Felipe V. Garín Llombart

Secretari
Josep Joan Vidal i Borrás
*Subsecretari d'Educació,
Investigació, Cultura i Esport*

CONSORCI DE MUSEUS
DE LA COMUNITAT
VALENCIANA

Gerent
Felipe V. Garín Llombart

ÀREA TÈCNICA

*Tècnic de programació
expositiva*
Vicente Samper Embiz

*Tècnica de gestió
administrativa*
Isabel Pérez Ortiz

Tècnics de gestió expositiva
Lucía González Menéndez
José Campos Alemany

*Tècnica coordinadora
d'exposicions*
Montiel Balaguer Navarro

Tècnica en difusió i promoció
Carmen Valero Escibá

Comunicació i RRPP
Nicolás S. Bugada

Auxiliar de muntatge
Antonio Martínez Palop

ADMINISTRACIÓ

Interventora
Fátima Gil-Terrón

Administrador
José Alberto Carrión García

Auxiliar administratiu
Germà Sánchez Eslava

Secretaria de Direcció
M. Luisa Izquierdo López

EXPOSICIÓ

Organització i producció
Consorci de Museus de la
Comunitat Valenciana

Comisariat
Alba Braza

Coordinació tècnica
Vicente Samper

Assistència al muntatge
Edelmir Galdón

Muntatge
Jose Arte

Edició de vídeo
Greta Alfaro
Unidad de Producción
Audiovisual (UPA, Servicio
de Promoción Cultural
y Asistencia Técnica)

CATÀLEG

Text
Alba Braza
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez

Concepte del catàleg
Greta Alfaro

Disseny gràfic i maquetació
Didac Ballester

Fotografies
Francisco Alcántara
Raquel Riquelme

Traducció valencià
Servei d'Acreditació i
Assessorament Subdirecció
General de Política
Lingüística i Gestió
del Multilingüisme

Traducció anglés
Lambe & Nieto
Greta Alfaro

Impressió
Gráficas Vernetta

Col·laboren



PROAVA
PROMOCIÓN ASOCIADA DE ACTIVIDADES
DE LA COMUNIDAD VALENCIANA

VENTA
DEL PUERTO
Nº12 Nº18

© de la present edició:
Consorci de Museus de
la Comunitat Valenciana
© dels textos: els autors
© de les imatges: Raquel
Riquelme, Greta Alfaro

ISBN: 978-84-482-6082-8
D.L: V-794-2016

AGRAÏMENTS

Ángel Alfaro
Ionut Bodaire
Anabel Cervera
Ezequiel García Leal
Cristóbal y Cristóbal Jiménez
Jose Arte
Jose Lara
Amparo Martínez
Luis Noguerol
Nacho París
Paloma Polo
Raquel Riquelme
Gemma Tarazona i Ciscar
Inma Vaquer
Rosa Vázquez
M^a Asunción Yanguas





CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA

