



ARTES ESCÉNICAS

LUCES NUEVAS EN EL TEATRO

Pilar Ortega. *Ex-redactora de Cultura del diario La Razón*

JOSEP MARÍA FLOTATS. *Productor y Director de Arte*

JOAN MATABOSCH. *Director Artístico del Gran Teatre del Liceu*

1. INTRODUCCIÓN

2. LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS

3. LA ACTIVIDAD PROFESIONAL Y LA AFICIONADA Y LA DISTRIBUCIÓN POR GÉNEROS

4. EQUIPAMIENTO

5. EL TEATRO

6. LA DANZA

7. GÉNERO LÍRICO

ANEXOS



LUCES NUEVAS EN EL TEATRO



Pilar Ortega

Ex-redactora de Cultura del
diario *La Razón*

A Juan Echanove le gusta repetir que el teatro es el mismo enfermo de siempre que goza de buena salud. Ahora toca hacer el diagnóstico del enfermo durante 1999 y, según todas las pruebas analizadas, puede confirmarse que el convaleciente ha mostrado signos de recuperación, ha recobrado energías e incluso parece haber adoptado un talante nuevo. En definitiva, que se le ven ganas de renovarse y vivir.

Si alguna producción permanece en la memoria de 1999, esa es *Arte*, que ha colgado el cartel de "no hay localidades" allá por donde ha ido y que, además de ser una de las obras más aplaudidas, se ha visto recompensada con numerosos galardones durante la temporada, desde el premio Ojo Crítico al premio Mayte. Ha sido la obra revelación de la escena teatral durante el último año, un año en el que, de la mano de los teatros institucionales, llegaron títulos, entre otros, de Antonio Buero Vallejo (*La Fundación y Misión al pueblo desierto*), Enrique Jardiel Poncela (*Los habitantes de la casa deshabitada*), Els Joglars (*Daaali*), August Strindberg (*Jugar con fuego*), Samuel Beckett (*Esperando a Godot*), y de los jóvenes autores Juan Mayorga (*Cartas de amor a Stalin*) y Antonio Álamo (*Los enfermos*).

En el teatro comercial, fueron éxitos innegables en 1999 *La ratonera*, la *Habitación azul* dirigida por Mario Gas y *20*, una obra con la que Tricicle celebró su vigésimo aniversario sobre los escenarios. Como lo fueron también, en otro ámbito, obras como *Las manos*, de Yolanda Pallín, José Ramón Fernández y Javier García Yague; *El lector por horas*; de Sanchís Sinisterra; *Tempus*, de Els Comediants, y *Criaturas*, de la compañía T de Teatre. Es un escueto recorrido por la programación teatral del año, en la que también los musicales pitaron fuerte: *Ventolera*, *Chicago*, *Grease*, *La bella y la bestia...* Y en la que se pudo ver una nueva y espectacular producción del Cirque du Soleil: *Quidam*.

Pero, por encima de espectáculos y nombres concretos, lo que ya es incuestionable es que, después de años de atonía, el público ha regresado al teatro, y ahí están las estadísticas, que nos informan de que la asistencia de público subió un 7,5% en 1999. Eso es lo más importante, porque es el espectador el que, con su interés, que se renueve la dramaturgia en todos sus frentes.

Han sido muchos los factores que han contribuido a que el teatro español vuelva a interesar, no solo dentro, sino también fuera de nuestro país. Se





ha entendido, por fin, que la dirección, la interpretación, el texto, la escena... ya no son enemigos, sino, mas bien, los elementos que ayudan a equilibrar el fiel de la balanza. Únicamente la producción -y no siempre- es un obstáculo para llevar adelante proyectos de determinada envergadura. Y aquí entramos en el escurridizo tema de las subvenciones, tan cuestionadas cuando llega la hora del reparto. Solo las salas alternativas parecen necesitar de un aliento económico que empuje ese carro de riesgo y valor de las producciones consideradas "distintas". Y aun en este caso se escuchan voces de queja porque las ayudas no se reparten con criterios estrictamente profesionales.

Claro que si en algo ha cambiado la escena teatral ha sido en la conquista de nuevas geografías y espacios. Ahí tenemos ya consolidado el Festival Internacional Madrid Sur, que hace rodar compañías europeas de primer nivel por el cinturón industrial madrileño, y eso que nació como una apuesta incierta. Y ahí está La Alternativa, que ha conseguido figurar hasta en las portadas de los periódicos diarios. Son solo dos ejemplos de nuevas propuestas, de nuevos escenarios para expresiones más radicales y vanguardistas.

Son lugares de libertad estética en los que se ofrecen obras normalmente de pequeño formato, en las que se produce una relación más inmediata e íntima entre la escena y la sala, entre el actor y el espectador. Se puede escuchar cómo zozobra el actor, cómo suspira, cómo es su respiración...; algo así como si los vasos comunicantes de la emoción circularan sin barreras. Y eso es el teatro. Otros factores, como la remodelación de las salas, la informatización de las taquillas y la agrupación de los gestores, son elementos que,

por mucho que rebasen el ámbito de la creación teatral, han ayudado a que las compañías vivan mejores tiempos que antaño.

Además, y afortunadamente, nuevos nombres se han sumado a los de siempre -la escasez de autores dramáticos ha sido un lamento sostenido durante varias generaciones-, y, así, surgen rostros nuevos con expresiones distintas, como los de Yolanda Pallín, Antonio Muñoz de Mesa o Juan Mayorga, junto a los consagrados Buero Vallejo, Francisco Nieva o Sanchís Sinisterra, de quien hemos podido ver, en 1999, un excelente *El lector por horas*. Tan excelente como la interpretación de Adolfo Marsillach, que ha anunciado su próxima retirada de los escenarios, y Nuria Espert en *¿Quién teme a Virginia Woolf?*. Y en el capítulo de nombres propios no hay que olvidar la recuperación para la escena de una gran dama del teatro, María Jesús Valdés, que mereció el Premio Nacional de Teatro por su personal creación de Bernarda Alba.

Hubo en 1999 una proporción menor de las obras de autores vivos llevadas a las tablas. Hay quien considera aún que son más molestos que los muertos, seguramente porque estos últimos no opinan ni protestan. Creen que es mejor hacer una versión de las *Comedias* de Plauto que arriesgar, y hay quien dice que el público tiene parte de responsabilidad en ello y le acusa de tener aversión por lo contemporáneo.

Sin embargo, el texto no siempre es el protagonista del espectáculo. Y ahí nos encontramos con Els Joglars, con Albert Boadella al frente, que intenta liberar al teatro del corsé del texto, o La Fura dels Baus, que nos ofreció, en 1999, su *Fausto* y, des-



pués de darnos la bienvenida al año 2000, anuncia una obra de teatro digital en la red, en la que cualquiera podrá ser actor de esta compañía.

El de 1999 ha sido un año en el que ya hemos podido ver cómo la tecnología está revolucionando la manera de trabajar, donde algunas producciones internacionales se crean por teleconferencia, poniendo a directores, escritores, diseñadores, actores, bailarines y otros miembros del equipo de producción juntos, a pesar de restricciones de tiempo, lugar y presupuesto.

Ha sido también un año en el que se ha producido un boom de las enseñanzas de arte dramático, que han salido a la calle para pedir mayor reconocimiento oficial. Escuelas, academias, cursos y talleres se han puesto en marcha por toda la geografía española para atender una necesidad que, a buen seguro, ha creado más la televisión, un medio que, al menos, ha recuperado el mítico *Estudio 1*.

Al final, y como siempre, en 1999 el teatro fue un espectáculo ritual, un punto de encuentro e intercambio de experiencias, donde la emoción y la reflexión atraparon al espectador. Una dialéctica entre palabra e imagen en la que puede salir ganando una u otra, pero siempre en aras del espectáculo.

Y llegó el año 2000, "otro milenio a escena", como reza la campaña institucional diseñada por Gallego y Rey y que pretende potenciar la asistencia al teatro. Porque es únicamente el espectador el que hace surgir nuevos autores dramáticos, el que obliga a los productores a arriesgar más, el que establece que haya una necesidad de ampliar no solo las voces sino también los ámbitos, y todo ello, unido al entusiasmo y al rigor profesional, se hace notar en la calidad, requisito indispensable para mantener vivo un arte milenario que nació junto a la Acrópolis.





JOSEP MARÍA FLOTATS

Paco Manzano

PRODUCTOR Y DIRECTOR DE ARTE

P.- Usted produce, dirige, interpreta Arte, dos temporadas en cartel en un teatro madrileño; ¿qué le ha gratificado más, el éxito de público, la unanimidad de la crítica, o los halagos de los compañeros del oficio?

R.- Bueno, lo que de inmediato gratifica más siempre es el aplauso y el reconocimiento de los compañeros de oficio, es el regalo de la familia, es lo que llega directo al corazón. Luego, es evidente que es magnífico y fantástico tener la unanimidad de la crítica, que eso es un regalo absoluto. Pero la presencia de público, de esa manera tan estrepitosa, agotando localidades diariamente desde que hemos empezado, dos temporadas enteras –septiembre a junio la primera, y la otra, de nuevo, de septiembre a junio–, es una propina imperial, que probablemente no la volveré a vivir nunca más, pero que bienvenida sea. En teatro, nunca nada está escrito. Sabes perfectamente que con el mejor teatro, con los mejores actores, con la mejor obra, y con el mejor director, a veces la mayonesa no cuaja y resulta que el público no lo va a ver o no tiene éxito, y no se sabe por qué. No hay reglas, no hay normas; si no, ningún empresario se habría arruinado nunca en Broadway. Pero digamos que aquí se han reunido tres regalos: el abrazo de los compañeros, el reconocimiento de la prensa y la presencia del público. O sea, que es algo total. Ahora, eso también significa que hay que tener memoria y no olvidarlo nunca, pero hay que seguir pensando que eso es un hecho aislado, que no quiere decir, ni mucho menos, que se pueda volver a repetir, o que la próxima vez tenga que parecerse lo más mínimo a esto. La próxima vez a lo mejor hacemos un espectáculo que dura tres días, ¡qué sé yo!

P.- ¿Le habría decepcionado, algún día al llegar al Marquina, que hubiera desaparecido el cartel de “entradas agotadas”?

R.- Mira, te diré que no. Te diré, no por vanidad, que ya lo he vivido, que ya me ha sucedido alguna vez lo de estar llenando con la obra que hacía cada día. Me sucedió, por ejemplo, al principio de mi regreso de París, en una de las primeras cosas que hice en Barcelona, y que también hice en Madrid, el *Cirano*. Yo, cada día, al llegar, preguntaba “¿hoy también está todo lleno?”, como sigo haciéndolo aquí –aunque ya casi lo sé porque hay una venta anticipada enorme– y alguna vez me contestaron “sí, evidentemente”. Yo respondí “evidente no lo es nunca”, porque si ayer estaba lleno hoy podría estar, si no vacío, –porque tampoco es de lleno cien por cien o vacío cien por cien–, a lo mejor medianamente lleno. Algunas de las personas que me rodean encuentran nor-

mal que esté lleno, y yo siempre digo, “no, no os acostumbréis a eso”. Y yo no estoy acostumbrado a eso, lo vivo felizmente, estoy encantado de la vida, pero encontraría normalísimo que estuviera solamente medio lleno. Y considero que no es nada normal que esté lleno cada día; es una excepción..., pero bienvenida sea. Yo lo recibo como una gratificación que me encuentro cada día al llegar al teatro.

Quería ser productor de este espectáculo para preservar mi independencia; si lo que hago funciona, soy el responsable; pero si no funciona, también

P.- ¿Qué virtudes encontró en el texto de Yasmina Reza cuando asistió al teatro, en París, al día siguiente de su estreno?

R.- Yo fui al teatro absolutamente virgen respecto a la obra, como un espectador normal. No había leído críticas, nadie me había recomendado la obra, aunque conocía a Yasmina Reza, y conocía las obras que había hecho antes. Yo estaba en París haciendo algunas gestiones, miré la cartelera y vi que Yasmina Reza acababa de estrenar. Y fui a ver la obra, porque me interesaba mucho, y me senté en el patio de butacas, y... me emocionó profundamente, me sedujo totalmente, porque hacía años que yo no me reía tanto en un teatro y, al mismo tiempo, me sentía mal por reírme. A veces, reía muy fuerte de un ojo, a veces lloraba del otro, y pensé que cómo era posible que me riera de esas barbaridades. ¡Qué monstruos somos! Y yo vi que la obra tiene una entereza inteligente, corrosiva, que nos retrata sin ninguna concesión, pero con mucho amor. Pero no se libra ninguno de nuestros defectos, y eso hace que te veas totalmente desnudo y te identifiques con los tres personajes. Te dices: “Yo soy tan imbécil como éste ahora lo es; yo soy tan corto como ése ahora lo es; yo soy tan sectario como ése ahora lo es”. Y si odias a los tres personajes, odiándote, amas a los tres personajes amándote un poquito, exculpándote un poquito de tus impotencias. Me sedujo su lenguaje tan minimalista, que yo pienso que en el teatro contemporáneo es muy eficaz; también me sedujeron las posibilidades que ofrecen a los actores esos personajes. Yasmina dice –en la prensa no lo comenté, no me atrevo por si alguien piensa que te incluyes en la adjetivación de buen actor– que su obra



Algunas de las personas que me rodean encuentran normal que el teatro esté lleno. Yo siempre les digo: No os acostumbréis a esto

no es buena si no está hecha por buenos actores. Yo le doy la razón, después de haberla hecho tanto tiempo y también al haberla visto, pero le doy la razón solo en un sentido. No es totalmente verdad lo de los actores, porque el texto existe. Y Molière es bueno, y si son malos los actores, a pesar de eso, Molière resiste, o Calderón resiste o Shakespeare resiste, Pirandello resiste; los grandes resisten a todo. Alguien puede decir: “qué mala es la función, pero qué buen texto”. Pero lo que tiene la obra de Yasmina, es que da posibilidad de crear a los actores, de crear un personaje. Y eso hace que sean unos personajes tan ricos y tan variados, que todos los grandes actores, o cabezas de reparto de los países donde se ha hecho, se enamoran del texto y lo quieren interpretar. Aunque sean estrellas de cine dejan todo para hacer esa obra.

P.- Cuando, veinticuatro horas más tarde, le pidió los derechos a la autora, ¿qué papel se imaginó para usted, el de productor, el de director, el de actor?

R.- El de director, inmediatamente. Y el de actor también. Yo quería ser Iván. Lo tenía clarísimo. Si no la hubiese querido dirigir, quizá me hubiese dado otro papel. Pero al dirigirla pensé que Iván es un poco el árbitro entre los otros dos protagonistas, y ése es también el papel de director. Pensé que era una especie de prolonga-

ción del hecho teatral en sí: yo, como director, estaba, como actor, dirigiendo al mismo tiempo.

P.- ¿Concibió en algún momento que el montaje tuviera prolongación, como en otros países, con diferentes repartos, con nuevos tríos?

R.- Lo hemos estado pensando, coger otro reparto y que siguiera en el Marquina, como se ha hecho en Londres o en París. Que siguiera aquí con otros actores, y así, los tres que lo hemos hecho podernos ir de gira o tener otra elección. Pero ni en Londres, ni en Francia, ni en Nueva York, el director del espectáculo es también actor. ¿Por qué digo esto? La gente del oficio, sobre todo, me entenderá bien. Se quiera o no, hay una cohabitación muy larga con un texto, durante dos temporadas, cuando lo estás haciendo cada noche en escena. Si solo lo diriges, estás tres meses dirigiéndolo, lo has estado preparando otros tres, son seis meses de tu vida, no dos años. Entonces, la idea de que ahora, al final de la segunda temporada, yo tuviera que encerrarme dos meses con otros actores para ensayar la misma obra que estoy haciendo cada día... Yo no me sentía con la capacidad ni la fuerza, ni las ganas de ponerme a ensayar durante el día lo mismo que estoy haciendo por la noche. El trabajo de actor es muy sacrificado, es el que más rigor te exige, porque para actuar cada noche debes tener el instrumento preparado, estar a punto, tienes tus ejercicios diarios, no puedes estar con la voz rota... Eso exige disciplina y rigor. Y también compromiso. Yo me he formado con la enseñanza de que cuando se tiene la suerte de conseguir un éxito no se puede decir: “Vuelvo dentro de tres meses; ahora paro”. Porque te debes al público que te permite ejercer este oficio. De ahí que yo no parara la primera temporada, porque, éticamente, no se debe parar. Pero, luego, hay otro aspecto. A mí me gusta poder vigilar los espectáculos en el buen sentido; si soy el director, y ahora como productor, quiero ver si los actores van bien, si van progresando en el buen camino, si el trabajo va envejeciendo como los buenos vinos...; todo eso me preocupa muchísimo. Y, entonces, calculé que si el espectáculo volvía en septiembre, y yo estaba de gira hasta enero, sería un espectáculo dirigido por mí sin que yo pudiera vigilarlo. Y eso no lo acepto.

P.- Planteada la disyuntiva, ¿por qué ha elegido dejar el Marquina y hacer la gira?

R.- Si yo hubiese escuchado mis vértebras hubiera preferido irme de vacaciones, como cuando era pequeño, julio, agosto y parte de septiembre. Aposté por la gira porque yo me he formado en la mejor escuela de teatro de Francia, en Estrasburgo, y me formé allí en una época en que empieza la descentralización de París; se concibe que el teatro no tiene por qué quedar limitado a la capital del país, y que las otras ciudades tienen derecho también a disfrutar de los grandes espectáculos. Entonces consideré que es mi deber ir de gira, es mi deber de actor, de hombre del teatro comprometido con su oficio, con su tiempo y con el público del teatro. Y, de la misma manera que he estado dos temporadas en Madrid, tengo que estar tanto en Bilbao como en Sevilla, La Coruña, Valencia, Alicante, Salamanca... o Barcelona.

P.- ¿Cómo sueña usted su reencuentro con Barcelona, después de dejar la ciudad tras la experiencia amarga del Teatro Nacional de Cataluña?

R.- Tengo mucha ilusión por ir a Barcelona. El reencuentro con el público de Barcelona es para



Paco Manzano





Paco Manzano

mi una experiencia totalmente positiva, siempre lo fue. Pero digamos que la experiencia amarga no es la de la salida, sino la de la falta de palabra de la Administración que hizo que me encontrara con un proyecto, en el que creí y en el que trabajé durante catorce años, que se va al garete. Y ocurre esto porque no cumplen la palabra dada. Y eso hace que pienses en la inversión de energía colosal entregada a algo en lo que has creído, que has perseguido, y en lo que sigues creyendo... Y dices, bueno, me ha costado catorce años de energía de mi vida que a lo mejor habría podido canalizar en otra cosa que ahora estaría viendo la luz. Pero, bueno, eso ha pasado y estoy encantado de reencontrarme con el público de Barcelona...; tengo muchas ganas.

P.- Con Arte, se ha estrenado usted como productor independiente. ¿Le volverá a tentar algún tipo de vinculación con el teatro de gestión pública?

R.- Por ahora, no. He vuelto a saborear lo que es la independencia más absoluta y total. Y también por eso quería ser productor de este espectáculo, porque quería preservar mi independencia. Si lo que hago funciona, soy el responsable; pero si no funciona, también. Asumo la responsabilidad de lo que no funcione, pero solo me tengo que dar cuentas a mí mismo. No tengo que dar cuentas a otros participantes o a otras personas, no. Esa libertad, esa independencia, la necesitaba.

P.- La oferta teatral es amplia. ¿Mejora la calidad del panorama escénico?

R.- Yo creo que los productores del teatro privado ya se han dado cuenta de que la oferta de calidad es la mejor vía para volver a tener prestigio y éxito comercial. El teatro privado viene recuperando calidad desde hace algún tiempo; cada vez es de más calidad. Hubo unos años, no muy lejanos todavía, en que el teatro privado, por desgracia o no sé por qué, dejó de ser exigente en cuanto a calidad, para hacer algo que consideraban que era comercial, muy comercial, que se vendiera con facilidad. Y, a partir de ahí, empezó a bajar el listón, hasta que se dieron cuenta de que rebajar el listón tampoco produce algo comercial: produce algo que ya no es ni siquiera comercial; no es nada. Yo creo que el teatro,

debido en parte a la “telebasura” que nos rodea, está recuperando, con una velocidad extraordinaria, su nobleza y su público. El público reivindica calidad, seriedad y profesionalidad. Y eso el buen teatro se lo está ofreciendo. Y la comunicación que da el teatro es única e irrepetible.

Nunca pensamos que seríamos capaces de hacer 200, 300... 600 representaciones

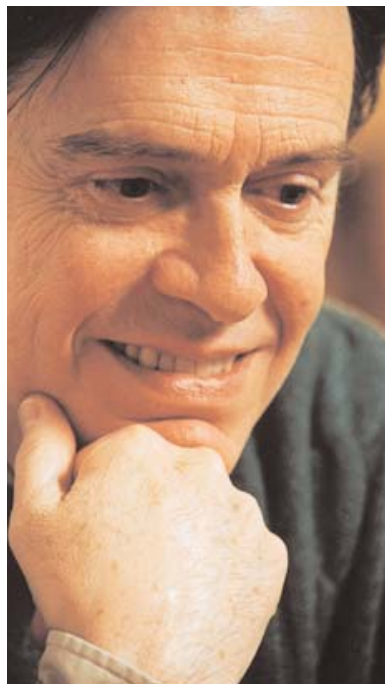
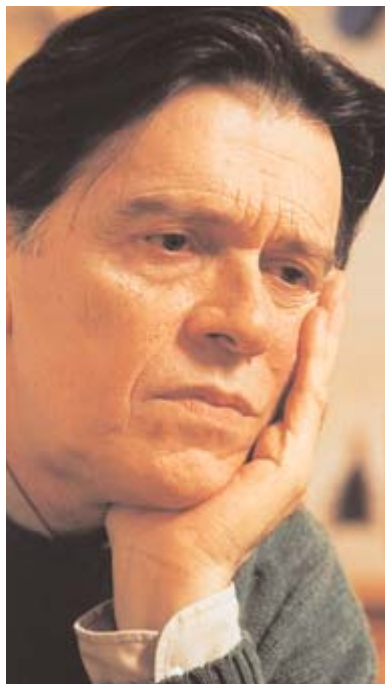
P.- Usted tiene una trayectoria de galardones, pero Arte le ha desbordado de distinciones, Premio Nacional de Teatro, varios Premios Max... ¿Se sentía justamente reconocido con anterioridad o le quedaba alguna compensación pendiente?

R.- Yo siempre me he sentido conocido y reconocido. Sí, te diré que esos galardones –yo no sé si tú has oído esto también de Plá– son propina. Josep Plá dice que son propina. Pero yo encuentro que el hecho de que tengas la osadía de subir a un escenario y de que haya gente que salga de sus casas, a pesar del tráfico, de la lluvia, del metro, del trabajo, del cansancio, de la falta de dinero, y vaya hasta un teatro y pague por verte..., es un premio tan alucinante... El premio es ése, que haya público; el premio te lo da cada día el público. Todo lo demás son propinas; bienvenidas sean, pero son propinas. Yo ya me había sentido, en otras ocasiones, premiado.

P.- A mediados de junio, Arte alcanzará las 600 representaciones. ¿Cómo puede sobrellevarse esa permanencia en el mismo registro?

R.- Nunca creí que yo fuera capaz de hacer 600 representaciones. También pienso que con cualquier otra obra no hubiese podido. Lo llevo como que es una excepción y con la misma presión que en la semana del estreno. Además de esos reconocimientos de los que hemos hablado, es tan estimulante estar en una sala llena que reacciona a cada palabra o a cada frase tuya, que reacciona contigo y con lo que tú estás transmitiendo de la autora... Es una inyección de vitaminas y de fuer-





Paco Manzano

za. El cansancio se nota al terminar, pero no durante la función, que cada noche es como un estreno. De verdad. Y los tres actores nos lo decimos: nunca pensamos que seríamos capaces de hacer 200, 300, 400, 500..., 600 representaciones, nunca. O sea, alguien me hace firmar por seiscientos y digo que no, ni muerto, porque pensaría que no lo iba a resistir. Y ahora me parece extraño haberlo aguantado, me resulta como incomprensible. Ésa es la magia de esta obra: aunque llegue cansado físicamente al teatro –porque he dormido mal o el día ante-

rior hemos hecho dos funciones–, se levanta el telón, ves por primera vez al público y estás nuevo. Y eso yo lo vigilo mucho, porque no hay nada más monstruoso y vergonzoso que un espectáculo en el que los actores están como pasando letra en el escenario. ¡Qué vergüenza! ¡Qué horror! Pero hay gente que ha visto la obra la primera semana o la segunda, y vuelven ahora y me dicen que el espectáculo está fresco como siempre. Y eso es lo que más me halaga.

P.- Desde esta posición de triunfador pleno, ¿qué aspiración, nueva o frustrada, le gustaría satisfacer en el futuro próximo?

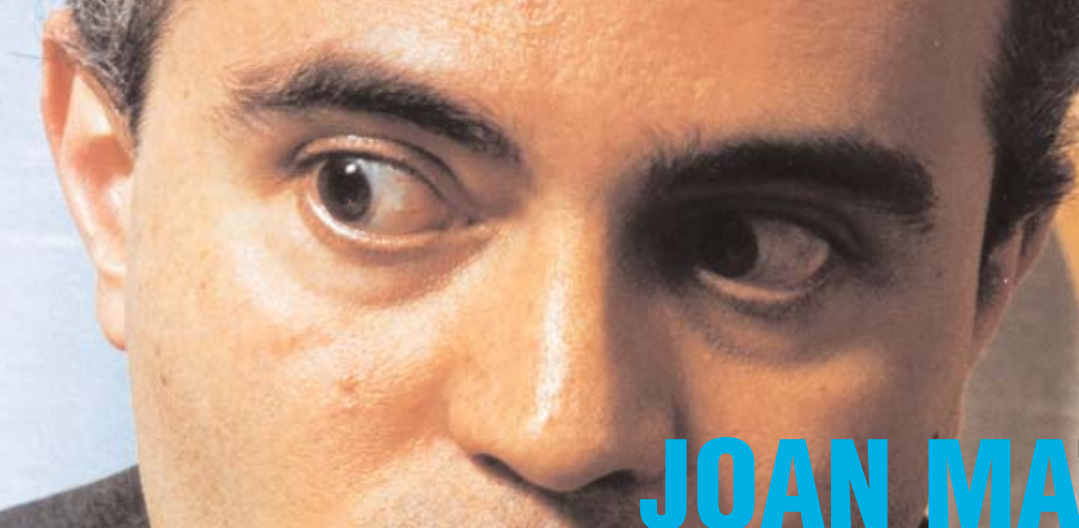
R.- Bueno, yo no tengo ninguna aspiración frustrada. Digamos que, en el momento en que estoy viviendo, me gustaría tener el don de la ubicuidad y poder seguir la gira con *Arte* y al mismo tiempo estar siempre en Madrid ensayando ya otra cosa para estrenar en octubre. Eso es lo que me gustaría. Eso es una frustración, porque realmente lo necesito, necesito ya empezar a ensayar otro texto. En otro sentido, sí creo que en mí sí se ha producido una renuncia. Yo quiero hacer el teatro que siempre me ha gustado a mí, que es el teatro de autor y el teatro de texto, de gran texto y de contenido. O sea, un teatro comprometido, aunque solo sea por la estética, que ya es mucho compromiso. En ese sentido, soy totalmente consciente de que una cosa es ser director y productor de un gran teatro nacional y otra es ser productor independiente, privado. Es evidente que son dos medios tan distintos, que, como productor independiente, de entrada, sabes que hay proyectos a los que obligatoriamente tienes que renunciar, y que pueden ser proyectos de gran ambición artística, y de gran ambición de creación, pero que necesitan muchos medios. Entonces, esto hay que saberlo y, en este sentido, hay una renuncia. ¿Si yo quisiera hacer una trilogía con treinta actores?... Si eres productor privado, mejor que no sigas soñando con ello. Pero yo puedo seguir siendo productor privado y, a lo mejor, aceptar que me contraten como director para hacer esa creación en un teatro oficial. Eso es algo posible para tener en cuenta en el futuro. No tengo por qué rechazarlo sistemáticamente.

He considerado que mi deber es ir de gira; es mi deber de actor, de hombre de teatro comprometido con su oficio



Paco Manzano





JOAN MATABOSCH

Paco Manzano

DIRECTOR ARTÍSTICO DEL GRAN TEATRE DEL LICEU

P.- La recuperación del Liceu ha devuelto a la sociedad barcelonesa y catalana uno de sus símbolos culturales relevantes. ¿Ha conseguido el remozado edificio de La Rambla neutralizar su imagen de recinto excluyente?

R.- Yo creo que el Liceu, de hecho, ha intentado hace ya tiempo acabar con esos viejos clichés. Si repartimos méritos, en el momento en que comenzó la explotación pública se inició la tarea de ir eliminando la imagen del Liceu como un ente un poco de espaldas a la ciudad, o como encerrado en una caja de marfil. Lo que pasa es que cuesta mucho cambiar una imagen que ha sido forjada desde hace 150 años. Es un trabajo arduo, porque se trata de un perfil muy anclado en la propia ciudad y, aunque sea un símbolo muy querido por todos, es muy difícil romper la imagen con la que se percibe una institución.

P.- Los gestores públicos han reiterado la voluntad de incorporar nuevos públicos a esta sede. ¿Ha servido la primera temporada para afianzar esta aspiración?

R.- Lo más llamativo es que esta temporada hemos triplicado el número de abonos. Sin embargo, quiero destacar que aunque el edificio del Liceu se quemó, la institución se ha mantenido bien viva, y, además, con una salud bastante considerable. Por lo tanto, no hemos tenido que esperar a que se inaugurara el edificio; en los últimos años, ya habíamos puesto en marcha nuevas iniciativas que esta temporada hemos consolidado. Por ejemplo, el tipo de público que se ha intentado captar estos años es un público al que habría sido difícil convencer para que acudiera al Liceu, porque quizás el carácter del recinto le habría resultado grandilocuente y disuasorio. Pero de igual manera que al quemarse la sede algunos públicos abandonaron el seguimiento de la programación del Liceu en locales diferentes, otros públicos empezaron a familiarizarse con las actividades de la institución presentadas en teatros a los que ya estaban acostumbrados a acudir. Por lo tanto, en estos cinco últimos años se ha ido incorporando un público nuevo a las actividades del Liceu y se ha satisfecho así el objetivo de la institución de abrir puertas.

P.- Pero esta temporada ha llamado la atención que el Liceu ofrezca abonos llamados “populares”...

R.- Sí; además del abono mixto, que posibilita el acceso a diferentes ciclos, hemos estrenado el “abono popular” –nombre que a mí no me gusta nada, pero que se ha generalizado–, que incluye cuatro óperas con segundos repartos, con reparto joven. Es una propuesta que,

aparte de cubrir el tema del “cast”, les permite a cantantes jóvenes que han trabajado con el director de escena, con el director musical..., y que han estado involucrados en todo el proceso de producción, ofrecer su interpretación. El público que asiste a este ciclo es un público concienciado, que sabe lo que va a ver, sabe que es una actuación de gente joven que empieza y que es un espectáculo de conjunto en el que no está previsto que aparezca la diva de turno. A veces, resulta que los cantantes son fantásticos –alguno igual se consagra–, pero todo el mundo sabe que va a ver un espectáculo bajo esas condiciones.

Aunque el edificio del Liceu se quemó, la institución se ha mantenido viva

P.- El Liceu ha propuesto “una concepción dinámica” de la ópera. ¿Plantea esta orientación dificultades con el legado histórico?

R.- El Liceu defiende esa concepción como oposición al concepto arqueológico de la ópera que enlaza con algo desconectado completamente de nosotros mismos. El proyecto artístico del Liceu defiende una visión de la ópera como arte, pero como arte que habla de nosotros. Esto no se tiene que interpretar de una manera radical. El proyecto del Liceu pretende alternar espectáculos para el público más tradicional con otros del gusto del público más innovador. El Liceu es un teatro que tiene una gran tradición a la que, entiendo, no debe servir de manera pasiva. La innovación tiene sentido precisamente en el marco de la tradición y, en ese sentido, los 150 años de historia son un activo importante. Y no quiero decir que solo sea importante la innovación, sino que tiene que existir ese “matrimonio”, esa convivencia, que es buena, porque la renovación se percibe mejor cuando la tradición está anclada en la base fundamental de una institución más que centenaria.

P.- ¿Ha sido la puesta en escena del Lohengrin, de Konwitschny, la propuesta renovadora más arriesgada?

R.- Sí. La puesta en escena de Peter Konwitschny es para mí un caso especialmente significativo de revisión dramática radical de una obra del repertorio clásico. Lohengrin es, además, una obra muy ligada a Barcelona y a la propia historia del Liceu. Fue la primera ópe-





Paco Manzano

Es bueno que haya un cierto equilibrio, que el Liceu produzca una parte importante de lo que exhibe pero que también se presenten producciones de otros teatros

ra de Wagner que se vio en el Teatro Municipal de Barcelona y la primera obra de Wagner que llegó al Liceu. Es, además, una de las obras de Wagner más populares, más accesibles y más divulgadas de todo el repertorio. Por lo tanto, es una ópera a la que se asocia el peso de una determinada iconografía. En ese sentido, la puesta en escena de Konwitschny –una coproducción del Liceu con la ópera de Hamburgo– es especialmente impactante de entrada porque rompe de un mazazo la iconografía a la que se viene asociando a Lohengrin. Esto, claro, no quiere decir que el espectáculo sea bueno ni malo en sí mismo. Lo que es fantástico es que, a través de un cambio –muy chocante, probablemente–, mantiene una fidelidad absoluta a lo que Wagner dice, y consigue reproducirte las emociones de los personajes con una fuerza y con una intensidad que he encontrado en poquísimos montajes de esta ópera.

P.- ¿Es difícil conseguir la adhesión de los públicos tradicionales de una institución tan sólida a estas nuevas concepciones estéticas?

R.- Yo creo que el público ha respondido muy bien. Tan solo el día del estreno –al igual que había ocurrido en Hamburgo– se produjo una cierta dialéctica entre gente muy entusiasmada y gente muy indignada. Se registró una contraposición enormemente respetuosa y educada. Yo creo que es bueno que se susciten estas

diferencias. Hombre, hay un tipo de público al que le va a costar mucho salirse de lo que siempre ha visto, porque para él la ópera es un ejercicio de recordatorio y quiere recordar un gesto, un decorado, una estética, una soprano... Esta manera de seguir la ópera se convierte en un acto no creativo en su fin, se convierte en un acto un poco onanista, o –para decirlo con términos un poco menos duros– en un acto conmemorativo o de idolatría de determinados cantantes, o bien, simplemente, en un recuerdo mitificado del pasado. En cualquier caso, yo creo que la apertura del público a nuevas propuestas pasa necesariamente porque el Teatro cumpla su tarea informativa, que haga el esfuerzo de introducir al público en lo que va a ver. Es fundamental que el Teatro asuma esa tarea didáctica como propia, tan importante como la oferta de espectáculos de calidad.

P.- ¿Mantendrá el Liceu su política de coproducciones estables con otros coliseos?

R.- La tradición de ser un centro de producción es claramente ascendente. En los teatros españoles esa vocación es muy débil, porque han sido, en general, más centros de exhibición que de producción. Esto, evidentemente, tiene que cambiar en el futuro, y el Liceu está haciendo un esfuerzo importantísimo para cambiarlo; aunque no de manera radical: tampoco queremos ser como esos teatros centroeuropeos que producen todo lo que muestran. Es bueno que haya un cierto equilibrio: que el Liceu produzca una parte importante de lo que exhibe; pero también es importante, y artística y económicamente deseable, que se presenten en Barcelona producciones de otros teatros. Y por lo que respecta a nuestros montajes, apostamos porque todos sean coproducciones, porque el tipo de explotación que hacemos de nuestros proyectos hace que sean totalmente compatibles con otros teatros. Aspiramos a que el mayor número posible de ellos sea compartido con otros teatros.

P.- El Teatro se inauguró sin que se pudiera poner a prueba la compleja maquinaria escénica. ¿Cuándo se podrá desplegar todo este modernísimo potencial?

R.- La puesta a punto de la maquinaria escénica exige un rodaje medio de un año; el mínimo son seis meses. Sí, lo que se ha hecho es un milagro; así de claro, porque estamos haciendo ópera pero la maquinaria escénica no ha podido pasar los tests que aseguren un óptimo funcionamiento. En cualquier caso, esta primera temporada ha sido concebida para cumplir objetivos muy altos, más que para culminar el rodaje de la maquinaria escénica. Evidentemente, no hemos puesto a prueba



todas las posibilidades de la maquinaria. No somos suicidas. La primera ópera de la temporada que viene –un montaje de *La Fura dels Baus*– sí será una exhibición de maquinaria. De todas formas, mal vamos si el objetivo de un teatro es exhibir sistemáticamente lo bonita que es la maquinaria escénica, aunque a nosotros nos satisfaga incorporar la próxima temporada ese punto de... llamémoslo exhibicionismo, que tampoco le va mal a la ópera.

P.- ¿Qué huella han dejado en los cuerpos estables los cinco años de transición, de escenarios itinerantes?

R.- Para una orquesta y para un coro esa prueba ha sido un ejercicio de supervivencia que hemos intentado afrontar con toda la buena voluntad del mundo. Hemos luchado por superar ese inconveniente y lo hemos conseguido plenamente. Muy bien, conseguido está, hemos dado un paso importante, pero la experiencia nos ha dejado un poco magullados a todos. Y ahora nos toca ponernos al día y dar ese gran paso adelante para las próximas temporadas. Pero, viniendo de donde venimos, no se nos puede exigir que cumplamos en cuatro días. Se nos tiene que dar un margen. Y estamos trabajando muy duro para conseguir paliar los efectos de la inestabilidad.

P.- El nuevo Liceu ha sido esta temporada escenario de varios conciertos y recitales. ¿Qué relevancia tendrán estas manifestaciones en los próximos programas?

R.- La primera temporada ha presentado un número excesivo de conciertos y recitales respecto a funciones de ópera, desajuste que se ha corregido para la del 2000-2001 con una programación mucho más razonable. Básicamente, el Liceu exhibirá espectáculos de ópera y de danza. El programa atenderá también los conciertos y recitales, pero digamos que forman parte de la oferta secundaria de la Institución. ¿Por qué conciertos? Básicamente, porque si queremos que la orquesta mejore, es fundamental que haga repertorio sinfónico. Es un ejercicio que le viene muy bien a la orquesta, de la misma manera que a una orquesta sinfónica le va muy bien hacer ópera, aunque muchas personas no lo reconozcan y otras muchas incluso lo desprecien. El repertorio que ofrecerá la orquesta serán grandes óperas sinfónico-corales que tengan sentido dentro del conjunto de la programación, y determinados tipos de programa relacionados con alguna ópera de la temporada. No son programas sinfónicos que tengan sentido en sí mismos, sino que vienen a complementar, o a dar contexto, a la ópera en escena en ese momento. Por ejemplo, *El caso Makropoulos* será complementado con un programa de música checa que enlace con los orígenes de Janáček, Smetana..., que recree para el público el universo musical próximo al compositor. Lo mismo ocurre con la coral, que la temporada que viene interviene en un programa sinfónico; en ese caso, montado alrededor de *Las bodas de Figaro*. Por lo tanto, los conciertos sinfónicos no son totalmente autónomos, tienen un pie puesto en la representación escénica exhibida en ese momento.

P.- El contrato-programa del Liceu ha sido considerado un instrumento regulador pionero. ¿Cuáles son sus virtudes?

R.- El contrato-programa es un instrumento realmente singular, y yo creo que podría extrapolarse a otras instancias. Es un contrato entre las cuatro administraciones públicas y la dirección del teatro que clarifica los objetivos de la institución. Con este programa, las instituciones saben qué es lo que se ha pactado, qué línea va a llevar el teatro. Por otro lado, permite asegurar una financiación para satisfacer el cumplimiento de esos objetivos. Es un pacto de doble dirección que permite, además, satisfacer una necesidad fundamental en un

teatro de ópera: poder programar y poder planificar con el tiempo necesario.

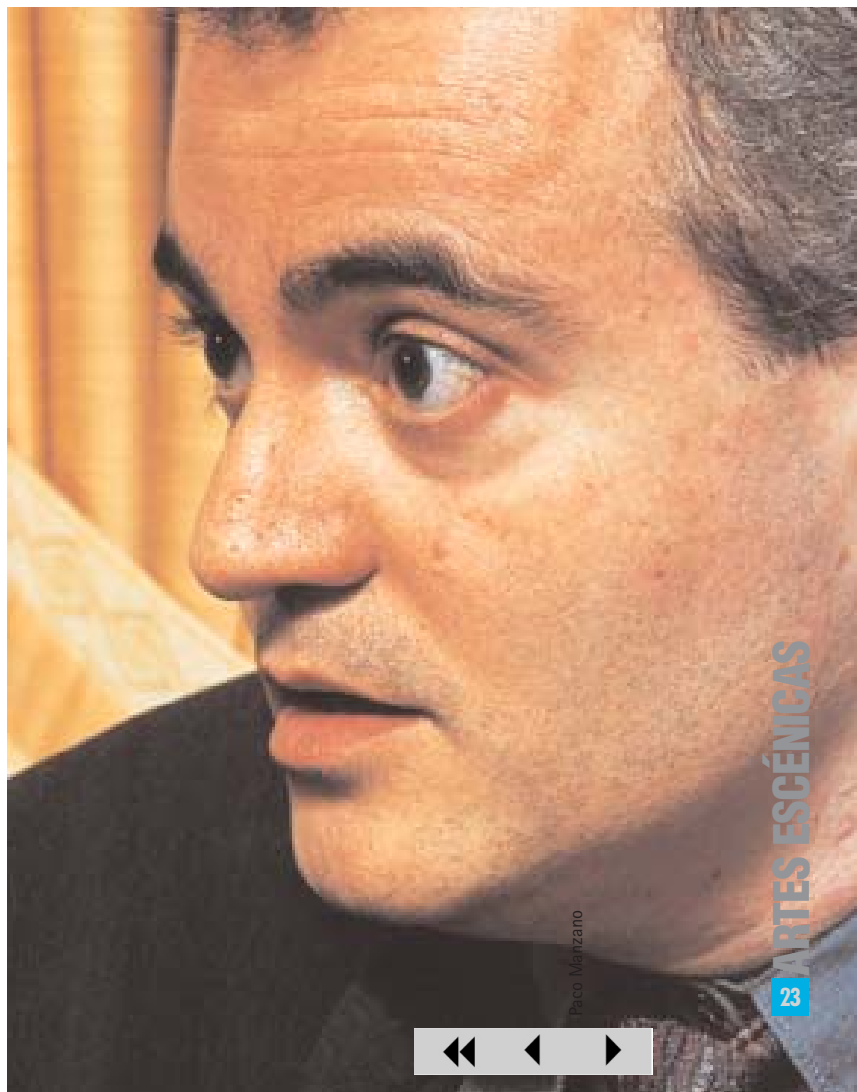
P.- ¿En qué medida se ha satisfecho el novedoso proyecto educativo incluido en el contrato-programa?

R.- El contrato pone acento en el proyecto pedagógico. El Liceu siempre había tenido un departamento pedagógico que programaba determinadas actividades, pero ésta nunca había sido una prioridad de la Institución. Y en estos momentos, empieza a serlo; esta temporada, esa actividad ha dado un salto cuantitativo muy importante. Hay un elemento que nos ayuda mucho a desarrollar este proyecto: el "follet" del teatro, un espacio debajo de la platea. Cuando descubrimos este hueco, en los planos que nos mostraban los arquitectos, nos centellearon los ojos, porque advertimos que tenía grandes posibilidades como sala alternativa y, sobre todo, para actividades educativas. El proyecto pedagógico del Liceu pretende, básicamente, que los niños se formen, que oigan y aprendan a disfrutar una experiencia musical.

Si queremos que la orquesta mejore, es fundamental que haga repertorio sinfónico

P.- ¿Tiene plazos la puesta en marcha del Taller de Ópera?

R.- Sí, es un elemento pendiente de aplicación y ya estamos trabajando en la puesta a punto de este proyecto que pretende la formación de jóvenes músicos y jóvenes cantantes. De momento, lo que remedia en parte la carencia de un taller de ópera son las funciones de "cast" alternativo, de "cast" popular. Estas funciones, aunque no suplen un taller de ópera, se han convertido en una



Paco Manzano

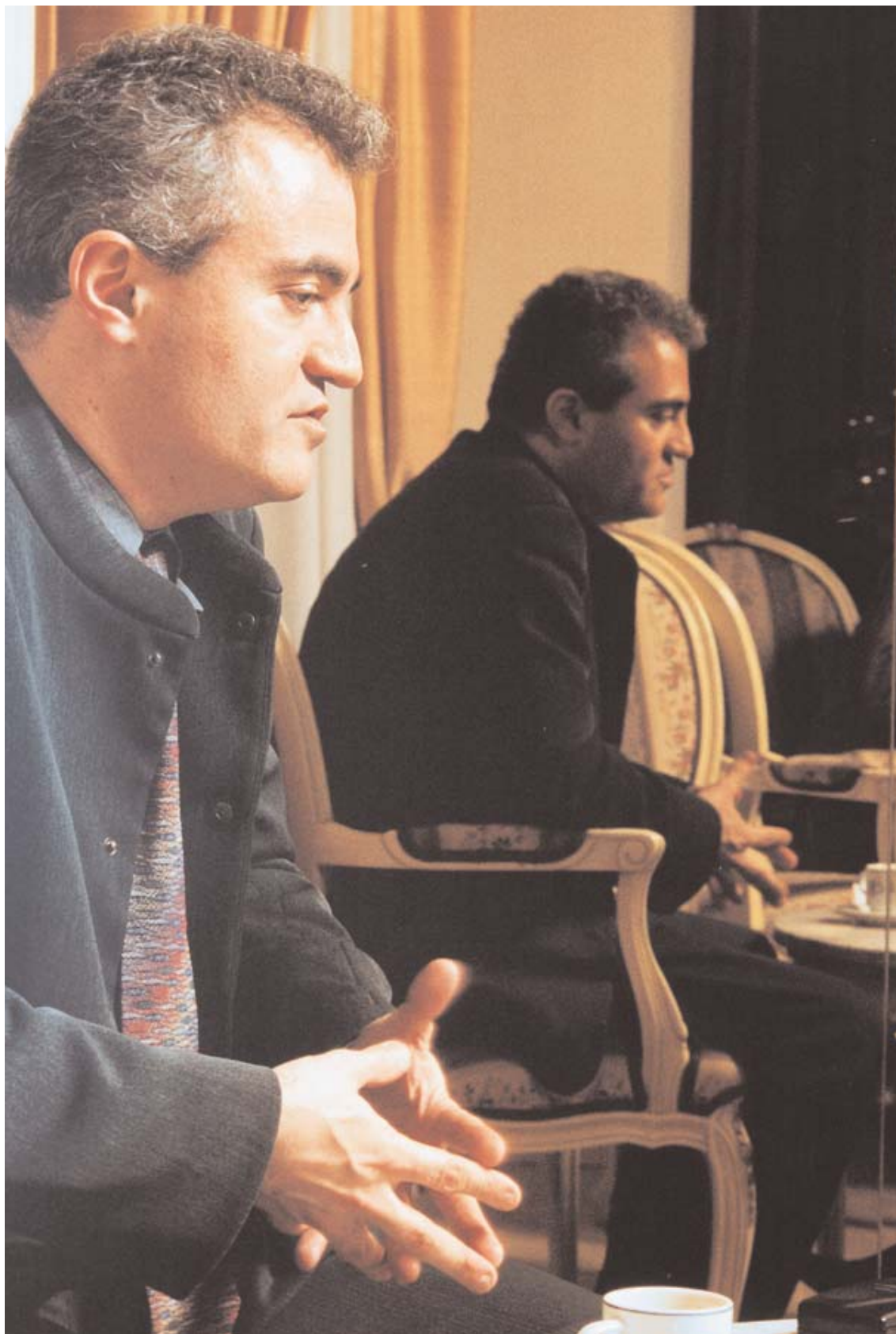


actividad de complemento formativo para los cantantes jóvenes.

P.- El Consejo del Mecenazgo reúne a cuarenta empresas. ¿Por qué es tan fluida la participación económica de los agentes privados en el Teatre del Liceu?

R.- La colaboración privada es para el Liceu fundamental, y arraigada en el tiempo. La mitad del presupuesto de la reconstrucción del Teatro fue sufragado con aportaciones privadas, hecho que ya reveló una capacidad de captación de capital privado por parte de la Institución realmente importante. El Liceu funcionó como un

teatro de propiedad y explotación privada hasta el año ochenta. Estamos hablando de hace cuatro días. A partir de dicho año, la explotación pasa a ser pública, pero la donación de la propiedad del edificio a las Administraciones Públicas no se produce hasta el año 1995. Desde entonces, la gestión y la titularidad son públicas, pero la raíz de lo privado dentro del Liceu es algo que forma parte de la esencia de la Institución. Y esta penetración del Liceu en la sociedad local, en la sociedad catalana, es tan importante que hace posible que en el presupuesto del Teatro tengan lugar fundamental las aportaciones privadas de todo el mecenazgo.



Paco Manzano



ARTES ESCÉNICAS

1. INTRODUCCIÓN



1 INTRODUCCIÓN



Las páginas que siguen ofrecerán al lector el reflejo estadístico del crecimiento del sector escénico en los últimos años, y, específicamente, durante 1999. Atendiendo a los indicadores estadísticos, la “escena” evoluciona de manera positiva: durante 1999 hubo más producciones y representaciones que en años anteriores, han acudido más espectadores y se ha recaudado más. Los indicadores, desde este punto de vista, pueden considerarse brillantes, aunque tal vez lo más relevante es lo que se descubre tras estos datos en lo que se refiere a renovación de la escena en España, tal como expone Pilar Ortega en las páginas precedentes.

Los datos que ofreceremos tendrán una presentación sustancialmente distinta de la del pasado año:

En principio, se ofrecerá un balance del conjunto de la actividad escénica durante los tres últimos años, a partir de sus indicadores más relevantes.

En segundo lugar, se expondrán los datos más sobresalientes de la que pudiéramos denominar “infraestructura disponible para la actividad escénica”, y sus características más destacadas.

Por último, las artes escénicas se analizarán en tres grandes conjuntos:

- teatro,
- lírica,
- danza,

distinguiendo, para cada uno de ellos, la actividad profesional de la aficionada.



Arte, con el reparto original.
Vallinas





ARTES ESCÉNICAS

2. LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS

TABLAS

Tabla 1. Datos más relevantes de las artes escénicas entre 1997 y 1999

2



2 LA EVOLUCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS



Los tres últimos años vienen registrando un considerable crecimiento de las actividades escénicas en términos cuantitativos, como puede apreciarse en la tabla 1. El número de recintos en los que se celebraron representaciones se incrementó en un 23,6% entre 1997 y 1999, alcanzando 4.973 este año. Las representaciones pasaron de 37.919 a 44.372, con un aumento del 17,0%. Puede decirse que estos indicadores reflejan el esfuerzo del sector por incrementar la oferta de espectáculos, que, obviamente, no se habría producido de no haber habido una respuesta positiva por parte del público.

Esta respuesta del público puede sintetizarse en dos datos globales: el número de espectadores superó largamente los doce millones en 1999, mientras que en 1997 no alcanzaba los diez millones, con un crecimiento del 26,9%, especialmente intenso con los dos primeros años del trienio. La recaudación ha crecido por encima de estas cifras, ya de por sí espectaculares, siendo de 17.404.110.000 pesetas, con un aumento del 16,2% respecto a 1998, que, a su vez, había registrado un crecimiento del 21,9% sobre el año anterior.

En suma, los indicadores globales muestran una tendencia extraordinariamente positiva, que, lógicamente, está teniendo reflejo en los medios de comunicación. Así, por ejemplo, por vez primera en muchos años, las cadenas de televisión informan de las novedades escénicas, y hay programas específicamente destinados a la escena en sus diversas manifestaciones.

Los indicadores relativos refuerzan las conclusiones anteriores. El dato más relevante, pese a su naturaleza excesivamente sinté-

tica, es el gasto por habitante en artes escénicas. Este indicador ha crecido un 41,8% entre 1997 y 1999, aunque, pese a este brillante registro, lo que un español medio gasta en estos espectáculos asciende a tan solo 436,1 pesetas.

Quizás el reverso problemático de esta trayectoria sea la evolución del coste de las entradas. La entrada media¹ ha pasado de 1.702 ptas. en 1997 a 2.122 ptas. el pasado año; esto es, ha registrado, en apenas tres años,

¹ Indicador que se construye a partir del coste de todas las entradas en las que los espectadores pagan algo, esto es, las funciones que se financian exclusivamente con cargo a los espectadores y en parte subvencionadas por algún patrocinador o subvencionador.



The Bassarids,
de Hans Werner
Henze.
Javier del Real

TABLA 1. DATOS MÁS RELEVANTES DE LAS ARTES ESCÉNICAS ENTRE 1997 Y 1999

	1997	1998	1999
Recintos en los que se han celebrado actuaciones escénicas	4.023	4.567	4.973
Representaciones	37.919	42.751	44.372
Espectadores	9.689.663	11.289.560	12.294.230
Recaudación (miles de pesetas)	12.282.290	14.977.640	17.404.110
Entrada media a representaciones financiadas solo por los espectadores (ptas.)	2.089	2.242	2.588
Entrada media a representaciones subvencionadas/patrocinadas parcialmente (ptas.)	1.461	1.510	1.380
Cobertura (% entre coste de las entradas a representaciones parcialmente subvencionadas/patrocinadas y las financiadas solo por los espectadores)	23,1	32,6	46,7
Entrada media (ptas.)	1.702	1.936	2.122
Gasto medio por habitante/año (ptas.)	307,6	384,3	436,1

Fuente: SGAE.





Una mujer sin importancia, de Oscar Wilde.
Cedida por A Contraluz, S.L.

un encarecimiento del 24,7%, siguiendo una tendencia regular, sin duda favorecida por la presión de la demanda, pero muy por encima del IPC. Los datos indican que este encarecimiento ha gravitado sobre las entradas a las funciones financiadas solo por los espectadores, que han incrementado su coste en un 23,9%, mientras que las que corresponden a espectáculos financiados parcialmente por patrocinadores se mantienen en precios bastante estables, incluso con cierta tendencia al descenso en relación con años pasados. Debe concluirse, en consecuencia, que las artes escénicas profesionales son las que han tirado al alza en el precio de las entradas, situándose sus crecimientos muy por encima del IPC. Es lícito suponer que este hecho ha influido en mayor o menor medida en que el número de espectadores ha visto ligeramente frenado su crecimiento en 1999, especialmente de los que acudieron a representaciones de “pago”:

■ 1998	7.735.611
■ 1999	8.200.391

Un dato llamativo acerca del coste de las entradas es que lo que denominamos “tasa de cobertura”, entendida como el porcentaje del coste de la entrada a espectáculos totalmente financiados por los espectadores, que representa la diferencia entre el coste de las entradas a espectáculos financiados íntegramente por los espectadores y el de las entradas a los espectáculos parcialmente subvencionados, ha pasado de oscilar entre el 30% y el 32%, en 1997 y 1998, a situarse en el 46,7%².

² La tasa de cobertura trata de dar una visión, ciertamente muy rudimentaria, de lo que cubren las subvenciones respecto a lo que “debería” pagar el espectador, tomando como referente de este “debería” el coste de las entradas a las funciones totalmente financiadas por los espectadores.

Tasa de cobertura = $100 \times (A+B)/A$

Siendo:

A= Coste medio de las entradas a funciones financiadas exclusivamente a cargo de los espectadores.

B= Coste medio de las entradas a funciones parcialmente subvencionadas.





ARTES ESCÉNICAS

3. LA ACTIVIDAD PROFESIONAL Y LA AFICIONADA Y LA DISTRIBUCIÓN POR GÉNEROS

3.1. Definiciones previas

3.2. Los datos sobre la estructura del sector escénico

TABLAS

Tabla 2. Estructura de las artes escénicas según género y actividad profesional (número de representaciones) en 1999

Tabla 3. Estructura de las artes escénicas según género y actividad profesional (número de espectadores) en 1999

Tabla 4. Estructura de las artes escénicas según género y actividad profesional (recaudación) en 1999

3

3

LA ACTIVIDAD PROFESIONAL Y LA AFICIONADA Y LA DISTRIBUCIÓN POR GÉNEROS



Este capítulo trata de dar una visión de la estructura de las artes escénicas en España, a partir de los datos recogidos por la SGAE, en una doble vertiente.

3.1. Definiciones previas

Por un lado, la distribución por “géneros”, de tal modo que se han distinguido las tres grandes ramas de las artes escénicas:

- Teatro, que agrupa las representaciones de teatro clásico, cómico, dramático y otras manifestaciones teatrales heterogéneas (lecturas dramatizadas, mimo, marionetas y títeres, etc.).
- Danza, considerando como tal el ballet, la danza moderna y contemporánea, el baile flamenco y otras formas de danza popular, como bailes regionales, etc.
- Lírica, que recoge los datos de óperas y zarzuelas.

Por otro lado, se ha distinguido la actividad de las compañías construyendo dos variables, que responden a denominaciones “aproximadas”, en la medida en que las fronteras entre el teatro profesional y el aficionado están borrosamente delimitadas, aunque

los conceptos puedan ser muy claros en su estado puro:

- Como actividad profesional, se ha considerado la realizada por las compañías que han actuado en los locales y salas cuya programación es normalmente profesional. Una vez localizadas estas compañías, se ha seguido su trayectoria a lo largo del año, y su actividad se ha consignado como “profesional”. Es, ciertamente, una definición que contiene inexactitudes, pero, seguramente, es la mejor teniendo en cuenta los datos disponibles.
- Como actividad “aficionada” o “semiprofesional”, se ha considerado la realizada por las compañías que no han accedido a lo largo del año a ninguna de las salas cuya programación regular es profesional. Ello no impide que alguna pueda considerarse plenamente profesional.

Esta definición tiene la ventaja de permitir trabajar con una sistemática que facilita la localización de las compañías profesionales, o con un aceptable grado de profesionalización, y su seguimiento durante la temporada, al tiempo que, según comprobará el lector, permite obtener unos datos que se ajustan muy razonablemente a los que, de modo intuitivo, se manejan en el sector.



El diario del sol rojo, de Yolanda Pallín. Un ejemplo de teatro alternativo. Javier Guerra





3.2. Los datos sobre la estructura del sector escénico

Los datos sobre los distintos géneros y tipos de compañías se recogen en las tablas 2, 3 y 4 en tres niveles: número de representaciones, número de espectadores y recaudación.

Por lo que se refiere al número de representaciones (tabla 2), el peso del sector recae sobre las compañías profesionales; a ellas corresponden el 70,5%. Por géneros, el dominio corresponde al teatro, con el 87,3%. Y el teatro profesional por sí solo supone casi los dos tercios del total de las funciones representadas de artes escénicas (el 63,7%).

Bajo estos elementos dominantes, que imprimen la imagen de la actividad escénica, se perfilan otros datos de interés:

- a) La danza y la lírica son géneros minoritarios dentro de las artes escénicas. La danza viene a representar el 9,8% de las funciones, en tanto que la lírica, solo el 2,9%.
- b) La danza es el género en el que la actividad de las compañías y artistas semiprofesionales o aficionados es más relevante.

Algo más de la mitad de las funciones le corresponden, especialmente, a los tablaos flamencos y bailes regionales. Tanto en teatro como en lírica, estas compañías aficionadas o semiprofesionales suponen solo la cuarta parte de la oferta de funciones.

Por lo que se refiere a la distribución de los 12.294.230 espectadores registrados durante 1999, entre géneros y tipos de compañías, destacan dos elementos (tabla 3):

- a) Por géneros, la capacidad de atracción de la danza (14,3%) y de la lírica (6,5%) es superior a su “capacidad de programación”, por así decirlo, en la medida en que tienen un porcentaje de espectadores sobre el volumen global superior al de funciones representadas, lo que significa que sus funciones son más concurridas.
- b) Llamativamente, el número de espectadores del teatro profesional sobre el total de artes escénicas (59,3%) es ligeramente inferior al porcentaje de funciones que representa, lo que se explica por la relativa menor afluencia a los espectáculos de pago y por el efecto de la programación regular. Pese a ello, las tres cuartas partes de los es-

TABLA 2. ESTRUCTURA DE LAS ARTES ESCÉNICAS SEGÚN GÉNERO Y ACTIVIDAD PROFESIONAL (NÚMERO DE REPRESENTACIONES) EN 1999

Tipo de compañía	Artes escénicas (total)	Teatro	Danza	Lírica
(Datos absolutos)				
Profesional	31.283	28.259	2.063	1.961
Aficionada	13.089	10.486	2.299	304
Total	44.372	38.745	4.362	1.265
(Porcentajes verticales)				
Profesional	70,5	72,9	47,3	76,0
Aficionada	29,5	27,1	52,7	24,0
Total	100	100	100	100
(Porcentajes horizontales)				
Profesional	100	90,3	6,6	3,1
Aficionada	100	80,1	17,6	2,3
Total	100	87,3	9,8	2,9

Fuente: SGAE.

TABLA 3. ESTRUCTURA DE LAS ARTES ESCÉNICAS SEGÚN GÉNERO Y ACTIVIDAD PROFESIONAL (NÚMERO DE ESPECTADORES) EN 1999

Tipo de compañía	Artes escénicas (total)	Teatro	Danza	Lírica
(Datos absolutos)				
Profesional	8.837.512	7.290.931	917.039	629.542
Aficionada	3.456.713	2.445.804	847.003	163.906
Total	12.294.230	9.736.735	1.764.042	793.448
(Porcentajes verticales)				
Profesional	71,9	74,9	52,0	79,3
Aficionada	28,1	25,1	48,0	20,5
Total	100	100	100	100
(Porcentajes horizontales)				
Profesional	100	82,5	10,4	7,1
Aficionada	100	70,7	24,5	4,7
Total	100	79,2	14,3	6,5

Fuente: SGAE.





¡Santiago (de Cuba) y cierra España!, de Ernesto Caballero. Ros Ribas

pectadores del teatro asistieron a funciones de compañías profesionales.

- c) En la danza, se dividen por mitades los espectadores que acudieron a funciones de compañías profesionales y aficionadas.

Por último, por lo que respecta a la recaudación (tabla 4), se aprecia, como es lógico, el peso determinante del sector profesional, que recoge el 90,3% de ella, especialmente en teatro (92,5) y en lírica (88,6%), mientras que el 20,4% de la recaudación de danza la obtienen compañías semiprofesionales o aficionadas.

El 74,0% de la recaudación va al teatro, en tanto que la cuarta parte restante se distribuye a partes casi iguales entre la danza (12,8%) y la lírica (13,2%), pese a sumar tan solo el 2,9% de las funciones representadas. Por lo que se refiere al teatro profesional, suma el 68,4% de la recaudación global de artes escénicas.

Resumiendo los datos anteriores, cabe decir que el sector de las artes escénicas está

muy profesionalizado. Sobre el sector profesional gravita el 70,5% de la oferta de funciones (lo que equivale a 31.283), con casi nueve millones de espectadores y el 90,3% de la recaudación (que equivale a poco menos que 16.000 millones de pesetas), proporciones que se incrementan todavía más en los casos concretos del teatro y la lírica. La danza es el género en el que el peso de las compañías semiprofesionales es más relevante, representando la mitad de la oferta de funciones y el 20,4% de la recaudación.

Sin embargo, esta fuerte profesionalización deja espacio a un sector aficionado o semiprofesional que también obtiene cifras significativas en cuanto a capacidad de programación, de atracción de espectadores y de recaudación. Su actividad viene a suponer el 29,5% de la oferta de funciones, lo que implica la nada desdeñable cantidad de 13.089, que atraen a casi tres millones y medio de espectadores, y obtienen un volumen de recaudación de casi mil setecientos millones de pesetas.

TABLA 4. ESTRUCTURA DE LAS ARTES ESCÉNICAS SEGÚN GÉNERO Y ACTIVIDAD PROFESIONAL (RECAUDACIÓN) EN 1999

Tipo de compañía	Artes escénicas (total)	Teatro	Danza	Lírica
(Datos absolutos miles de pesetas)				
Profesional	15.716.200	11.909.800	1.769.703	2.036.703
Aficionada	1.687.900	972.536	452.582	262.784
Total	17.404.110	12.882.336	2.222.286	2.299.487
(Porcentajes verticales)				
Profesional	90,3	92,5	79,6	88,7
Aficionada	9,7	7,5	20,4	11,4
Total	100	100	100	100
(Porcentajes horizontales)				
Profesional	100	75,8	11,2	13,0
Aficionada	100	57,6	26,8	15,6
Total	100	74,0	12,8	13,2

Fuente: SGAE.





ARTES ESCÉNICAS

4. EQUIPAMIENTO

- 4.1. El parque de recintos destinados a la actividad escénica
- 4.2. Distribución geográfica
- 4.3. El uso escénico de las salas
- 4.4. El aforo disponible para la representación escénica

TABLAS

- Tabla 5. Recintos que registraron representaciones escénicas en 1998 y 1999
- Tabla 6. Recintos en los que se han celebrado representaciones escénicas en 1999, según provincias
- Tabla 7. Uso de recintos para actividades escénicas (% sobre el total de recintos empleados)
- Tabla 8a. Distribución de los recintos donde se han celebrado representaciones escénicas, según tamaño de hábitat. En 1999
- Tabla 8b. Uso de los recintos según género “escénico” y tipo de compañía en 1999
- Tabla 9. Aforos de las salas donde se han celebrado representaciones escénicas según aforo en 1999
- Tabla 10a. Salas y aforos de las salas donde se han celebrado representaciones escénicas
- Tabla 10b. Principales escenarios españoles en 1999

GRÁFICOS

- Gráfico 1. Salas con actividad escénica en 1999, por provincias
- Gráfico 2. Aforo disponible por provincia en 1999



4 EQUIPAMIENTO



4.1. El parque de recintos destinados a la actividad escénica

Se analizan en este epígrafe las características del parque de recintos que sirven de marco a las artes escénicas. En términos generales, se pueden extraer dos grandes conclusiones.

En primer lugar, que el número de estos recintos ha venido experimentado una tendencia al alza durante los tres últimos años, pasando desde algo más de 4.000 en 1997 a casi 5.000 en 1999, tal como reflejaba la tabla 1. Ha sido un incremento más que proporcional al crecimiento del número de funciones, lo que demuestra que las actividades escénicas van extendiéndose progresivamente a poblaciones a las que hace poco tiempo no alcanzaban. Se trata, en este caso, de instalaciones efímeras, en las que generalmente se celebra una o, a lo sumo, dos funciones.

En segundo lugar, la comparación de los datos de 1998 y 1999 indica que el conjunto global de recintos responde a una tipología estable (tabla 5). Algo más de la mitad son salas cubiertas, teatros y salones de actos. Cada uno de estos tipos equivale aproximadamente a la cuarta parte del número de recintos en los que se celebran los espectáculos escénicos, con algunas oscilaciones de año en año. Otra cuarta parte de los escenarios son “espacios públicos e históricos al aire libre”, a los que suelen recurrir las ciudades que carecen de instalaciones estables. Anualmente, entre 1.000 y 1.500 recintos de cada uno de los tipos enumerados sirven de escenarios a las funciones escénicas. La cuarta parte restante, aproximadamente otros 1.000 recintos, se dispersa en escenarios de variada tipología.

Es revelador el hecho de que el aumento, entre 1998 y 1999, del número de recintos

TABLA 5. RECINTOS QUE REGISTRARON REPRESENTACIONES ESCÉNICAS EN 1998 Y 1999

Tipo de recinto	1998		1999	
	Nº	%	Nº	%
Total	4.567	100,0	4.973	100,0
Recintos cubiertos	2.989	65,4	3.059	61,5
Salas cubiertas	2.727	59,7	2.571	51,7
Salas de conciertos	111	2,4	117	2,4
Teatros ¹	1.253	27,4	977	19,6
Salones de actos	1.129	24,7	1.228	24,7
Salas de fiestas/discotecas	152	3,3	171	3,4
Cines	82	1,8	78	1,6
Lugares cubiertos	262	5,7	488	9,8
Instalaciones cubiertas permanentes	90	2,0	186	3,7
Instalaciones cubiertas temporales	65	1,4	111	2,2
Iglesias/catedrales/monasterios	44	1,0	74	1,5
Espacios históricos cubiertos	12	0,3	22	0,4
Centros comerciales	17	0,4	20	0,4
Otros recintos cubiertos	34	0,7	75	1,5
Recintos al aire libre	1.249	27,3	1.914	38,5
Salas al aire libre	54	1,2	100	2,0
Auditorios/teatros/anfiteatros	51	1,1	89	1,8
Cines	3	0,1	6	0,1
Kioscos de música	-	-	5	0,1
Lugares al aire libre	1.195	26,2	1.814	36,5
Instalaciones permanentes deportivas/taurinas	52	1,1	96	1,9
Espacios públicos e históricos	1.143	25,0	1.471	29,6
Otros espacios al aire libre	-	-	247	5,0
Total de salas	2.781	60,9	2.671	53,7
Total de lugares	1.457	31,9	2.302	46,3
Total de salas y lugares	-	-	4.973	100,0
Sin información	329	7,2	0	-

Fuente: SGAE.

¹ El descenso en el número de teatros se debe a la depuración de los ficheros, que ha dado lugar a la eliminación de duplicaciones y algunas reclasificaciones como locales de otro tipo.





empleados “para representar” se haya producido por la vía de los lugares (recintos sin aforo definido); –especialmente, espacios públicos e históricos–, y las salas al aire libre, mientras que la cantidad de salas cubiertas permanece estable, lo que indica que estas últimas constituyen un parque conocido que se viene utilizando de forma más o menos habitual, y, lógicamente, para su incremento hace falta construirlas.

Una aproximación más cercana al parque de escenarios permite delimitar mejor las características de estos teatros, salones de actos y espacios públicos históricos al aire libre sobre los que gravita la mayor parte de la actividad escénica. Pues bien, como salones de actos se han clasificado aquellos espacios pertenecientes a universidades y a otros centros académicos o culturales, asociaciones, empresas, hoteles, etc., que cuentan con un espacio para el público y un pequeño escenario con un acondicionamiento “primario” o elemental, es decir, sin torre de escena ni utilaje fijo para las artes escénicas. La ausencia de este último elemento es lo que los diferencia de los locales considerados como “teatros”, ya que para tal consideración se asume que es preciso que haya escenario, torre de escena y un adecuado equipamiento de maquinaria escénica, iluminación, etc. De esta forma, se han clasificado como “teatros” salas que disponen de este tipo de equipos, aunque en otras fuentes no aparezcan como tales teatros, ni se consideren como tales oficialmente ni por su denominación. Ése es el caso de algunas instalaciones dependientes gene-

ralmente de fundaciones, cajas de ahorro o entidades públicas que se han considerado como teatros debido a que, en realidad, por su instalación y utilaje, en nada se diferencian de los teatros convencionales.

En el caso de la infraestructura no estable, podríamos decir que “temporal” o “efímera”, el peso recae en los espacios públicos e históricos al aire libre, esto es, plazas o marcos urbanos cargados en muchas ocasiones de un valor simbólico o monumental. Dado su elevado número, cabe señalar que las actuaciones escénicas son un instrumento para poner en valor y dar utilidad cultural a estos espacios urbanos.

4.2. Distribución geográfica

La distribución geográfica de los recintos en los que se celebraron representaciones escénicas en 1999 muestra una fuerte continuidad en relación con años anteriores, lo que refuerza la idea, ya avanzada, de que la “infraestructura” de locales y lugares adecuados y disponibles está muy localizada y es muy estable, pese a que su utilización pueda ser intermitente. En consecuencia, sobre esta distribución geográfica puede decirse prácticamente lo mismo que el pasado año.

Así, llama la atención que el porcentaje de recintos localizado en cada comunidad autónoma guarde poca relación con la población. Por ejemplo, Andalucía o Madrid representan un porcentaje sobre el conjunto de

TABLA 6. RECINTOS EN LOS QUE SE HAN CELEBRADO REPRESENTACIONES ESCÉNICAS EN 1999, SEGÚN PROVINCIAS

CC.AA.	Total de recintos		Total de salas		Total de lugares	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Total	4.973	100,0	2.671	100,0	2.302	100,0
Andalucía	427	8,6	230	8,6	197	8,6
Aragón	561	11,3	212	7,9	349	15,2
Asturias	135	2,7	91	3,4	44	1,9
Baleares	105	2,1	38	1,4	67	2,9
Canarias	68	1,4	45	1,7	23	1,0
Cantabria	143	2,9	79	3,0	64	2,8
Castilla-La Mancha	178	3,6	137	5,1	41	1,8
Castilla y León	480	9,7	207	7,7	273	11,9
Cataluña	854	17,2	487	18,2	367	15,9
Comunidad Valenciana	671	13,5	364	13,6	307	13,3
Extremadura	182	3,7	84	3,1	98	4,3
Galicia	211	4,2	136	5,1	75	3,3
La Rioja	79	1,6	39	1,5	40	1,7
Madrid	335	6,7	260	9,7	75	3,3
Murcia	84	1,7	61	2,3	23	1,0
Navarra	243	4,9	81	3,0	162	7,0
País Vasco	211	4,2	117	4,4	94	4,1

Fuente: SGAE.





TABLA 7. USO DE RECINTOS PARA ACTIVIDADES ESCÉNICAS (% SOBRE EL TOTAL DE RECINTOS EMPLEADOS)

	Teatro	Salones de actos	Espacios públicos e históricos (al aire libre)
Total	19,6	24,7	29,6
Andalucía	20,1	19,2	21,5
Aragón	20,9	10,9	47,1
Asturias	20,0	41,5	21,5
Baleares	19,0	12,4	44,8
Canarias	35,3	14,7	17,6
Cantabria	11,2	30,8	28,0
Castilla-La Mancha	36,0	30,3	14,0
Castilla y León	10,6	27,9	39,6
Cataluña	25,1	25,8	21,8
Comunidad Valenciana	18,9	24,6	38,2
Extremadura	7,1	31,3	34,6
Galicia	11,8	33,2	23,7
La Rioja	20,3	17,7	41,8
Madrid	28,4	35,5	14,6
Murcia	15,5	42,9	17,9
Navarra	10,3	18,5	29,2
País Vasco	20,4	21,8	23,2

Fuente: SGAE.

recintos del país muy inferior a su peso demográfico, aunque por razones diferentes. En Andalucía esto es un reflejo de la baja tasa de asistencia a espectáculos escénicos. En Madrid es debido a la existencia de una consolidada oferta de locales estables. En sentido inverso, Cataluña, Valencia, Aragón y Castilla y León disponen de gran cantidad de recintos en los que hubo actividades escénicas, fenómeno derivado, en gran parte, del empleo de su abundante patrimonio histórico y monumental (tabla 6) como escenario. La tabla 7 ofrece una información más concreta sobre este aspecto. En ella se observa cómo el recurso a los espacios históricos es bastante frecuente en las comunidades de la mitad norte (Aragón, Castilla y León y La Rioja), así como en Baleares, Valencia y Extremadura.

La distribución del parque de recintos según el tamaño de las poblaciones a las que pertenecen revela su dispersión por el territo-

rio nacional. Un tercio están localizados en poblaciones pequeñas, de menos de 5.000 habitantes, en tanto que la quinta parte están en las zonas metropolitanas. El 45% restante, en números redondos, se sitúa en las poblaciones comprendidas entre 5.000 y 200.000 habitantes, de una manera que puede considerarse como uniforme. Como se comprobará más adelante, esta distribución tiene poco que ver con el número de espectadores, la recaudación o el número de funciones representadas. Por otro lado, responde a la lógica de las cosas que en las localidades de las áreas metropolitanas predominan las salas y las infraestructuras estables, mientras que en las poblaciones pequeñas los lugares (recintos sin aforo definido) prácticamente dupliquen a las salas (tabla 8a).

4.3. El uso escénico de las salas

Lógicamente, estos 4.973 recintos no se han empleado indiscriminadamente para cualquier tipo de representación escénica. En la tabla 8b se recoge la utilización de éstos en función del género escénico y del tipo de compañía. La primera conclusión es obvia: la gran mayoría de estos recintos han acogido representaciones teatrales: el 89,5% de ellos, en su mayoría a cargo de compañías aficionadas, aunque en más de la mitad (52,5%)

TABLA 8b. USO DE LOS RECINTOS SEGÚN GÉNERO "ESCÉNICO" Y TIPO DE COMPAÑÍA EN 1999

Tipo de compañía	Total	Teatro	Lírica	Danza
Profesional	2.718	2.613	298	706
Aficionada	3.657	3.209	232	1.044
Total¹	(4.973)	(4.450)	(344)	(1.251)

Fuente: SGAE.

¹ La suma es mayor que el número total de recintos, ya que un mismo recinto ha podido acoger espectáculos de teatro, ópera y danza de forma no excluyente, a cargo de compañías aficionadas y profesionales, también de forma no excluyente.

TABLA 8a. DISTRIBUCIÓN DE LOS RECINTOS DONDE SE HAN CELEBRADO REPRESENTACIONES ESCÉNICAS, SEGÚN TAMAÑO DE HÁBITAT. 1999

Hábitat	Total de recintos		Total de salas		Total de lugares	
	Nº	%	Nº	%	Nº	%
Total	4.973	100,0	2.671	100,0	2.302	100,0
Zonas metropolitanas	1.088	21,9	747	28,0	341	14,8
De 30 a 200 mil	836	16,8	472	17,7	364	15,8
De 10 a 30 mil	864	17,4	496	18,6	368	16,0
De 5 a 10 mil	514	10,3	294	11,0	220	9,6
Menos de 5 mil	1.671	33,6	662	24,8	1.099	43,8
Sin información	0	-	0	-	0	-

Fuente: SGAE.





han actuado compañías teatrales profesionales, lo que muestra que la oferta de teatro profesional está muy dispersa por el territorio nacional.

Los escenarios que han acogido representaciones líricas y de danza son, lógicamente, minoritarios, especialmente en el caso de la lírica, ya que solo un 6,9% de los recintos han acogido funciones líricas. En cuanto a la danza, la cuarta parte de los recintos han sido escenario de funciones de este tipo, un 21,0% de las cuales han estado a cargo de compañías aficionadas.



666, nueva producción de Yllana. Cedida por Yllana

4.4. El aforo disponible para la representación escénica

Como ya se ha señalado, de los 4.973 recintos en los que se celebraron representaciones escénicas durante 1999, 2.671 son salas, es decir, sobre todo espacios cubiertos, o sitios al aire libre especialmente concebidos para el arte escénico o la actuación musical, tales como teatros, salones de actos, salas de música, cines, discotecas, auditorios o kioscos de música.

Los datos acerca de las sesiones realizadas en ellas permiten adelantar una conclusión inicial, y es que esta gran cantidad de salas constituyen una infraestructura cuya utilización está por debajo de los umbrales que podríamos considerar óptimos, lo que refleja un exceso de capacidad, por así decirlo, en relación con la demanda de actuaciones escénicas realmente existente.

El aforo conjunto de las salas asciende a 1.324.864 localidades³, siendo la media de 496 asientos por sala. Las dimensiones de estas salas son, lógicamente, muy variables: un tercio de ellas (931) tienen menos de 200 asientos, mientras que 119 cuentan con más de 1.500 localidades de aforo (tabla 9).

La distribución geográfica de las salas y la suma de sus aforos se recogen en los gráficos 1 y 2. Como puede comprobarse, Madrid, Barcelona y Valencia fueron las provincias en las que más salas tuvieron actividad durante 1999: 260, 341 y 201, respectivamente. Las tres suman casi el 30% del total de salas que ofrecieron espectáculos escénicos, y, pese a

³ En relación con 1998, se ha registrado un ligero descenso del volumen global de aforo, derivado de un trabajo de depuración de los ficheros que ha eliminado duplicaciones.

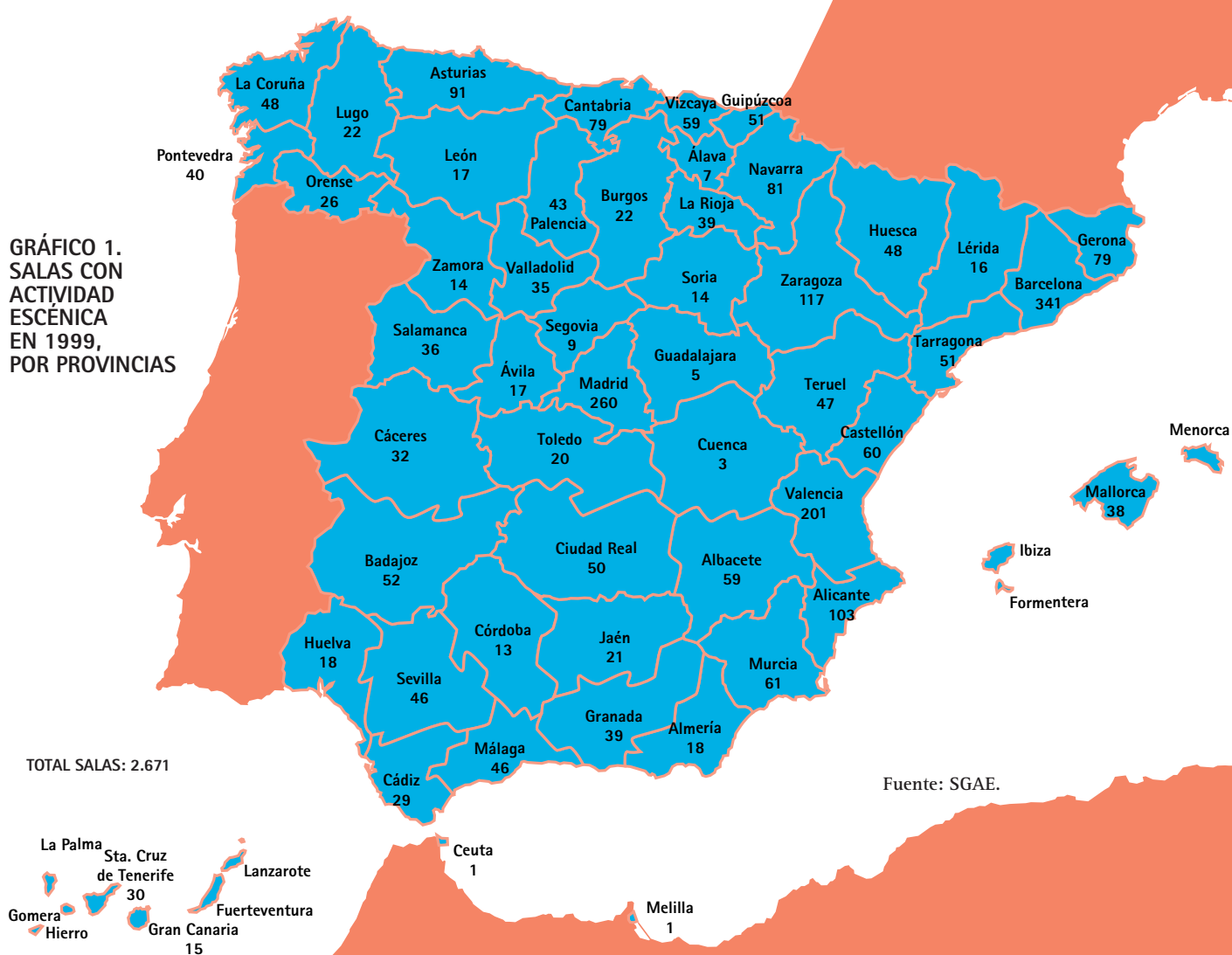
TABLA 9. AFOROS DE LAS SALAS DONDE SE HAN CELEBRADO REPRESENTACIONES ESCÉNICAS SEGÚN AFORO EN 1999

	Total	Dimensión del aforo						Aforo	
		Menos 200	De 201 a 350	De 351 a 500	De 501 a 800	De 801 a 1.500	Más de 1.500	Media por sala (%)	(%) total
Total	2.671	931	644	488	287	202	119	496,0	1.324.484
Salas cubiertas	2.571	911	633	474	274	188	91	456,8	1.174.558
Salas de conciertos	117	32	22	25	12	13	13	629,4	73.641
Teatros	977	209	207	209	174	129	49	600,1	586.296
Salones de actos	1.228	572	348	194	60	32	22	335,9	412.528
Salas de fiestas/discotecas	171	78	42	25	12	7	7	402,9	68.899
Cines	78	20	14	21	16	7	0	425,6	33.194
Salas al aire libre	100	20	11	14	13	14	28	1.503,1	150.306
Auditorios/teatros/anfiteatros	89	13	9	13	13	13	28	1.658,2	147.582
Cines	6	5	0	1	0	0	0	142,3	854
Kioscos de música	5	2	2	0	0	1	0	374,0	1.870

Fuente: SGAE.



GRÁFICO 1. SALAS CON ACTIVIDAD ESCÉNICA EN 1999, POR PROVINCIAS



que en estos tres casos encontramos un aforo (butacas por sala) medio algo inferior a la media nacional, –es decir, el conjunto de sus salas empleadas suele ser algo menor–, son también estas tres provincias las que registran una mayor oferta de localidades. Otras provincias con una amplia oferta de salas (más

La utilización de la infraestructura disponible está por debajo de los umbrales óptimos

TABLA 10a. SALAS Y AFOROS DE LAS SALAS DONDE SE HAN CELEBRADO REPRESENTACIONES ESCÉNICAS

CC.AA. y provincias	Salas		Aforo		Butacas por sala
	Nº	%	Nº	%	
Total	2.671	100,0	1.324.864	100,0	496,0
Andalucía	230	8,6	179.590	13,6	780,8
Aragón	212	7,9	151.553	11,4	714,9
Asturias	91	3,4	28.236	2,1	310,3
Baleares	38	1,4	13.182	1,0	346,9
Canarias	45	1,7	30.130	2,3	669,6
Cantabria	79	3,0	23.431	1,8	296,6
Castilla–La Mancha	137	5,1	84.371	6,4	615,8
Castilla y León	207	7,7	84.002	6,3	405,8
Cataluña	487	18,2	209.252	15,8	429,7
Comunidad Valenciana	364	13,6	169.276	12,8	465,0
Extremadura	84	3,1	35.080	2,6	417,6
Galicia	136	5,1	74.395	5,6	547,0
La Rioja	39	1,5	20.137	1,5	516,3
Madrid	260	9,7	107.702	8,1	414,2
Murcia	61	2,3	27.802	2,1	455,8
Navarra	81	3,0	33.108	2,5	408,7
País Vasco	117	4,4	52.592	4,0	449,5

Fuente: SGAE.

**GRÁFICO 2.
AFORO DISPONIBLE
POR PROVINCIA
EN 1999**



de 60) son Zaragoza (117), Alicante (103), Navarra (81), Gerona (79), Cantabria (79) y Murcia (61). En el otro extremo, con un escasísimo número de salas, están las comunidades de Castilla-La Mancha y Castilla y León. Los aforos disponibles en estas salas reflejan, como es lógico, la información anterior: Barcelona, Madrid y Valencia superan las 80.000

localidades, en tanto que buena parte de las provincias pertenecientes a Castilla y León, Castilla-La Mancha, Andalucía, y Lugo y Orense no alcanzan siquiera los 10.000 asientos en sus salas (gráfico 2).

A continuación ofrecemos el listado de principales escenarios españoles por recaudación y espectadores en el año 1999.

Las manos,
de José Ramón
Fernández,
Yolanda Pallín y
Javier Yagüe.
Eduardo Méndez





L'Orfeo, de Claudio
Monteverdi.
Javier del Real

TABLA 10b. PRINCIPALES ESCENARIOS ESPAÑOLES EN 1999

Nombre	Localidad	Provincia	Espectadores	Recaudación
Teatro Real	Madrid	Madrid	173.785	1.566.490.800
Cirque du Soleil	Madrid	Madrid	110.000	795.000.000
Teatro Lope de Vega	Madrid	Madrid	198.025	738.584.513
Teatro Marquina	Madrid	Madrid	159.221	471.927.900
Teatro Nuevo Apolo	Madrid	Madrid	166.737	443.348.720
Teatre Victoria	Barcelona	Barcelona	106.803	319.153.930
Teatro Alcázar	Madrid	Madrid	123.569	315.925.250
Gran Teatro del Liceo	Barcelona	Barcelona	34.559	281.593.475
Teatro Albéniz	Madrid	Madrid	124.466	264.264.525
Teatro de la Zarzuela	Madrid	Madrid	119.038	251.973.771
Teatro Olympia	Valencia	Valencia	119.010	242.386.075
Palacio de Congresos	Madrid	Madrid	48.698	240.754.000
Teatro La Latina	Madrid	Madrid	85.044	231.605.600
Teatro Español	Madrid	Madrid	141.583	218.763.150
Teatre Condal	Barcelona	Barcelona	79.735	216.533.243
Euskalduna Jauregia	Bilbao	Vizcaya	35.908	210.658.500
Teatro Principal de Alicante	Alicante	Alicante	95.788	210.510.305
Real Cinema	Madrid	Madrid	75.026	205.337.500
Teatro Apolo	Barcelona	Barcelona	68.781	199.303.593
Capitol Teatre	Barcelona	Barcelona	79.177	184.596.562

Fuente: SGAE.





ARTES ESCÉNICAS

5. EL TEATRO

- 5.1. La oferta del teatro: funciones
- 5.2. Los espectadores
- 5.3. La recaudación

TABLAS

Tabla 11. Géneros de las funciones representadas durante 1999, según el tipo de compañía

Tabla 12. Número de funciones de teatro por comunidades autónomas en 1999

Tabla 13. Representaciones de teatro según hábitat en 1999

Tabla 14. Representaciones de teatro según formas de financiación en 1999

Tabla 15. Promoción y patrocinio de las funciones de teatro en 1999

Tabla 16. Asistentes a funciones teatrales según hábitat en 1999 (%)

Tabla 17. Espectadores de teatro según CC.AA. en 1999

Tabla 18. Espectadores de teatro según la forma de financiación de las representaciones en 1999

Tabla 19. Recaudación de teatro por CC.AA. (miles de pesetas)

GRÁFICOS

Gráfico 3. Representaciones de teatro por provincias en 1999

Gráfico 4. Gasto anual en teatro por habitante, por comunidades autónomas en 1999 (en pesetas)

5

5 EL TEATRO



5.1. La oferta del teatro: funciones

Durante 1999, se representaron en España 38.745 funciones de teatro. De ellas, el 72,9%, es decir, 28.259, correspondieron a compañías profesionales, y el 27,0% restante, es decir, 10.486, a compañías de teatro aficionado o semiprofesional.

La oferta teatral gravita sobre el teatro cómico: el 35,7% de las funciones representadas fueron de este género, y, en menor medida, de teatro dramático (18,5%). El resto de la actividad teatral se reparte entre el teatro clásico y un conjunto heterogéneo de variantes escénicas (tabla 11).

La distribución geográfica de la oferta de funciones muestra que la actividad teatral está fuertemente polarizada hacia Madrid y Barcelona, y, en menor medida, hacia Zaragoza, Valencia, Alicante y Vizcaya (tabla 12 y gráfico 3).

En Madrid se celebraron casi un tercio del total de las representaciones, aunque en el

caso del teatro profesional se alcanzó el 36,4%. Barcelona y, por ende, Cataluña, se mantienen prácticamente en la mitad de este volumen de actividad. Contrasta en todo caso el peso del teatro aficionado en Cataluña frente a la menor importancia que tiene en Madrid en relación con la oferta global de funciones. Con alrededor de las 1.000 representaciones teatrales, lo que supone una oferta abundante, pero a distancia de las dos capitales, están Zaragoza, Valencia, Vizcaya y Alicante. Más atrás aparecen Castellón, Asturias, Baleares, Sevilla y Málaga. Es decir, el panorama del teatro, como se podrá comprobar mediante otros indicadores que se irán exponiendo, se concentra en un reducido número de provincias, o, más concretamente, grandes ciudades.

Desde esta perspectiva, es reveladora la tabla 13, en la que se muestra la fuerte concentración de la actividad teatral en las áreas metropolitanas; especialmente, la profesional. Casi el 70% de las funciones de las compañías profesionales se realizan en estas zonas

TABLA 11. GÉNEROS DE LAS FUNCIONES REPRESENTADAS DURANTE 1999, SEGÚN EL TIPO DE COMPAÑÍA

	Total	Teatro dramático	Teatro cómico	Teatro clásico	Resto ¹
Compañías profesionales	28.259	5.820	10.448	2.037	9.954
Compañías semiprofesionales o aficionadas	10.486	1.363	3.419	543	5.161
Total	38.745	7.183	13.867	2.580	15.115

TABLA 12. NÚMERO DE FUNCIONES DE TEATRO POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS EN 1999

	Total	Profesional	Aficionado
Total	38.745	28.259	10.486
Andalucía	6,9	7,0	6,8
Aragón	5,8	5,4	7,1
Asturias	2,1	2,0	2,5
Baleares	1,7	1,3	2,7
Canarias	1,6	0,8	3,6
Cantabria	1,1	0,8	2,1
Castilla-La Mancha	2,5	2,7	2,0
Castilla y León	6,0	4,0	9,4
Cataluña	19,0	18,7	19,6
Comunidad Valenciana	9,7	8,4	13,1
Extremadura	1,3	1,2	1,6
Galicia	2,5	2,4	2,8
La Rioja	0,8	0,9	0,8
Madrid	31,6	36,4	18,8
Murcia	1,4	1,5	1,0
Navarra	1,6	1,2	2,6
País Vasco	4,2	4,5	3,4

Fuente: SGAE.

Fuente: SGAE.

¹Bajo este rubro se recoge el teatro experimental, mimo, títeres y marionetas, infantil, lecturas dramatizadas, circo, etcétera.



Preferiría que no,
de Antonia
Brancatti.
Antonio de Benito



GRÁFICO 3. REPRESENTACIONES DE TEATRO POR PROVINCIAS EN 1999



Fuente: SGAE.

metropolitanas, donde el volumen de la oferta de teatro aficionado apenas llega al 18,7% del total de las funciones. Por el contrario, las compañías aficionadas o semiprofesionales son decisivas para mantener una oferta teatral en las ciudades más pequeñas, inferiores a 200.000 habitantes. Lógicamente, este diferente perfil “geográfico” de la actividad, impone otras diferencias relevantes en cuanto al

tipo de recinto en el que actúan predominantemente las compañías profesionales y las semiprofesionales o aficionadas. El 75,7% de las funciones de teatro profesional se realiza en teatros. En el teatro aficionado los escenarios son más variados: teatros (29,6%), pero también salones de actos (25,8%), espacios históricos al aire libre (17,5%), salas de fiestas y discotecas (9,4%), etc.

TABLA 13. REPRESENTACIONES DE TEATRO SEGÚN HÁBITAT EN 1999

Hábitat	Total		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Zonas Metropolitanas	23.720	61,2	19.280	68,2	4.440	42,3
De 30.001 a 200.000	6.433	16,6	4.554	16,1	1.879	17,9
De 10.001 a 30.000	4.083	10,5	2.235	7,9	1.848	17,6
De 5.001 a 10.000	1.789	4,6	1.063	3,8	726	6,9
Menos de 5.000	2.720	7,0	1.127	4,0	1.593	15,2

Fuente: SGAE.

TABLA 14. REPRESENTACIONES DE TEATRO SEGÚN FORMAS DE FINANCIACIÓN EN 1999

Hábitat	Total		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	9.736.735	100	7.290.931	100	2.445.804	100
Financiadas solo por los espectadores	15.678	40,5	14.689	52,0	989	9,4
En parte subvencionadas/patrocinadas	10.126	26,1	7.767	27,5	2.359	22,5
Totalmente subvencionadas	12.941	33,4	5.803	20,5	7.138	68,1

Fuente: SGAE.





Por lo que se refiere a las formas de financiación de las funciones, la tabla 14 muestra cómo el 40,5% de las funciones corren a cargo exclusivamente de los espectadores. La cuarta parte (26,1%) son parcialmente subvencionadas o patrocinadas y el tercio restante (33,4%) son totalmente subvencionadas y/o patrocinadas.

Como es lógico, la mayoría de las representaciones a cargo de compañías profesionales son de pago, ya sean a cargo exclusivamente de los espectadores (52,0% de su actividad) o en parte subvencionadas (27,5%). Solo el 20,5% de las funciones de las compañías profesionales son gratuitas. El panorama es, naturalmente, el contrario para las compañías semiprofesionales o aficionadas. Solo el 9,4% de sus funciones corren a cargo exclusivo de los espectadores, y el 22,5% son parcialmente subvencionadas o patrocinadas. Es decir, un tercio de la actividad de estas compañías se realiza en funciones de pago, y dos tercios, en sesiones gratuitas (tabla 14).

La promoción del teatro gravita sobre dos ejes, como nadie ignora. La iniciativa privada, que promociona sobre todo el teatro profesional, y la promoción pública, básicamente de los ayuntamientos y, en menor medida de las diputaciones, las comunidades o el Ministerio de Cultura. Hablando globalmente, puede decirse que las funciones representadas en 1999 fueron promovidas a partes iguales por la iniciativa privada (40,2%) y los ayuntamientos (39,7%), con una participación minoritaria de las entidades públicas citadas (7,1%). Es obvio que el papel del “tercer sector” (asociaciones, fun-

daciones, etc.) en la promoción teatral es bastante reducido.

Obviamente, los patrones de promoción del teatro son muy diferentes según se trate del profesional o del semiprofesional y aficionado. Casi la mitad de las funciones de teatro profesional fueron programadas por la iniciativa privada (48,3%), y un tercio, por los ayuntamientos (33,0%), en tanto que otras instituciones públicas promovieron un 7,3%, y un 7,8% correspondió a entidades que pueden clasificarse como el “tercer sector”. En el teatro aficionado el panorama es bastante diferente. Los ayuntamientos son decisivos en su supervivencia, como lo demuestra el hecho de que el 57,8% de sus funciones fueran promovidas por ellos, mientras un 6,6% lo fueron por otras instituciones del sector público. Es decir, casi dos tercios de la actividad del teatro no estrictamente profesional tuvo el respaldo de las Administraciones. Un 18,2% de las funciones fueron promovidas por la iniciativa privada, normalmente, como parte de acciones de promoción y marketing, y un 12,3%, por fundaciones, asociaciones de diverso tipo, etc. Aunque este porcentaje es, sin duda, relevante, y quienes realizan el esfuerzo de respaldar el teatro aficionado merecen reconocimiento, no deja de ser llamativo que incluso en el apoyo al teatro aficionado los datos muestren una escasa implicación de la sociedad (tabla 15).

Por lo que se refiere a la subvención y/o patrocinio de las funciones totalmente gratuitas o parcialmente subvencionadas, la tipología de los patrocinadores es homogénea en cualquiera de los tipos de compañías. Prácticamente el 100% de las funciones subven-

TABLA 15. PROMOCIÓN Y PATROCINIO DE LAS FUNCIONES DE TEATRO EN 1999

	Promoción			Patrocinador		
	Total	Profesional	Aficionado	Total	Profesional	Aficionado
Total	38.745	28.259	10.486	23.067	13.570	9.497
	%	%	%	%	%	%
Privado/comercial	40,2	48,3	18,2	15,3	14,3	16,6
SGAE	0,1	0,1	0,1	0,7	0,7	0,8
Cajas de ahorro	2,7	2,4	3,7	10,6	10,9	10,1
Casas regionales	2,1	1,3	4,2	2,7	2,0	3,8
Asociaciones de música	0,3	0,3	0,5	0,9	0,8	1,2
Asociaciones líricas	0,0	0,0	0,1	0,1	0,0	0,1
Asociaciones teatrales	2,4	2,5	2,2	2,8	3,3	2,1
Otras fundaciones privadas	1,4	1,3	1,6	1,7	2,0	1,3
Instituciones académicas	1,4	1,0	2,7	2,5	2,3	2,8
Ministerios	1,3	1,5	,7	1,9	2,1	1,6
Comunidades autónomas	2,6	3,0	1,5	15,0	17,2	11,8
Diputaciones	1,8	1,8	1,7	15,6	16,7	14,1
Ayuntamientos	39,7	33,0	57,8	71,0	70,4	72,0
Otras asociaciones de titularidad pública	3,3	3,1	3,6	5,2	5,4	4,9
Otros	0,9	0,7	1,6	1,5	1,6	1,5
Sin información	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0	0,0

Fuente: SGAE.





cionadas lo fueron por instituciones públicas, sobre todo, ayuntamientos (por encima del 70%) y, en menor medida, diputaciones y comunidades autónomas. El patrocinio por parte de empresas privadas es muy limitado (15,3%). Las cajas de ahorro llegan a subvencionar el 10,6% de las funciones.

El 59,5% de los espectadores de teatro se localiza en las grandes ciudades

5.2. Los espectadores

5.2.1. Distribución geográfica

Durante 1999, el teatro atrajo a 9.736.735 espectadores. De ellos, 7.290.931 (74,9%) acudieron a funciones a cargo de compañías profesionales, en tanto que 2.445.804 (el 25,1%) asistieron a representaciones de compañías semiprofesionales o aficionadas.

TABLA 16. ASISTENTES A FUNCIONES TEATRALES SEGÚN HÁBITAT EN 1999 (%)

	Total	Profesional	Aficionado
Total	9.736.735	7.290.931	2.445.804
Zonas metropolitanas	59,5	68,6	32,3
De 30.001 a 200.000	19	17,6	23
De 10.001 a 30.000	10,5	7,1	20,4
De 5.001 a 10.000	4,5	3,1	8,7
Menos de 5.000	6,6	3,6	15,5

Fuente: SGAE.

En buena parte, los datos acerca de la distribución geográfica de los espectadores o de su distribución en función del tipo de financiación, reiteran los ya expuestos acerca de las funciones, y podrían sintetizarse en los siguientes grandes rasgos.

El dato más característico es que, desde el punto de vista de la cantidad de espectadores, el teatro es un espectáculo básicamente urbano, entendiendo como tal que la mayor parte de los espectadores (59,5%) acuden a representaciones que se realizan en locales ubicados en zonas metropolitanas (tabla 16); un 19,0%, a funciones localizadas en ciudades de entre 30.000 y 200.000 habitantes, y el 21,5% restante se distribuye entre las poblaciones menores de 30.000 habitantes. Este carácter urbano es, insistimos, el dato más significativo en cuanto a la distribución geográfica del número de espectadores.

Insistiendo en los datos de la última tabla citada, se aprecia que, como es natural, la distribución de los espectadores de teatro profesional y la del aficionado o semiprofesional son bastante diferentes. Las compañías profesionales recogen más de los dos tercios de sus espectadores en las grandes ciudades y áreas metropolitanas, en tanto que en éstas las semiprofesionales o aficionadas apenas llegan a sumar un tercio de los suyos.

Un dato también relevante es que la mitad de los espectadores del teatro aficionado o semiprofesional (52,4%) se localiza en ciudades intermedias (de entre 5.000 y 200.000 habitantes). Por un lado, este dato muestra que estas ciudades son clave en el mantenimiento del teatro no estrictamente profesional, y, a la

TABLA 17. ESPECTADORES DE TEATRO SEGÚN CC.AA. EN 1999

CC.AA.	Total		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	9.736.735	100	7.290.931	100	2.445.804	100
Andalucía	723.655	7,4	517.751	7,1	205.904	8,4
Aragón	515.164	5,3	300.800	4,1	214.364	8,8
Asturias	214.499	2,2	163.220	2,2	51.279	2,1
Baleares	178.832	1,8	105.629	1,4	73.203	3,0
Canarias	166.878	1,7	83.180	1,1	83.698	3,4
Cantabria	120.988	1,2	70.428	1	50.560	2,1
Castilla-La Mancha	262.475	2,7	204.997	2,8	57.478	2,4
Castilla y León	768.247	7,9	412.989	5,7	355.258	14,5
Cataluña	1.664.532	17,1	1.269.518	17,4	395.014	16,2
Comunidad Valenciana	1.037.894	10,7	649.090	8,9	388.804	15,9
Extremadura	135.963	1,4	99.046	1,4	36.917	1,5
Galicia	326.450	3,4	246.088	3,4	80.362	3,3
La Rioja	93.114	1	75.088	1	18.026	0,7
Madrid	2.712.655	27,9	2.466.799	33,8	245.856	10,1
Murcia	197.670	2	164.971	2,3	32.699	1,3
Navarra	147.603	1,5	88.829	1,2	58.774	2,4
País Vasco	463.075	4,8	366.767	5	96.308	3,9

Fuente: SGAE.





inversa, que estas compañías son determinantes en el mantenimiento del teatro como espectáculo en las ciudades intermedias. En las ciudades más pequeñas (de 5.000 habitantes o menos), las compañías aficionadas o semiprofesionales son decisivas, en la medida en que ellas recogen el 59,4% de los espectadores.

La distribución provincial del número de espectadores muestra que la actividad teatral gira en torno a Madrid (27,9% de los espectadores) y Barcelona (13,7%), especialmente en la vertiente profesional (33,8% y 14,9%, respectivamente). Es decir, conjuntamente, ambas provincias representan más del 40% de los espectadores. Otro 20% de los espectadores lo acumulan un reducido número de provincias: Valencia, Zaragoza, Asturias, Alicante, Castellón, Gerona y Vizcaya.

5.2.2. Los espectadores según la forma de financiación de las funciones

De los casi diez millones de espectadores del teatro en 1999, algo más de cuatro millones (el 41,7%, concretamente) acudieron a funciones financiadas solo por los espectadores, correspondiendo casi todos ellos a representaciones de compañías profesionales. Casi dos millones y medio fueron a funciones en parte subvencionadas o patrocinadas (25,1%); de ellos, casi dos millones, a funciones profesionales, y algo menos de medio millón, a funciones de compañías aficionadas. Por último, un tercio de los espectadores (33,2%) asistieron a funciones totalmente subvencionadas y/o patrocinadas, con una distribución más equilibrada (45,6%/54,4%) entre compañías profesionales y compañías aficionadas (tabla 18).

Cabe extraer algunas conclusiones acerca de la “estructura” de los espectadores en el teatro en función de la financiación de la entrada y el carácter de la compañía:

- a) Las compañías profesionales recogen algo más de la mitad de sus espectadores en funciones comerciales, es decir, financiadas solo por los espectadores (52,6%).
- b) La mayoría de los espectadores de las compañías aficionadas acuden a representaciones gratuitas (72,0%).

- c) Apenas hay espectadores para las funciones de teatro semi-profesional o aficionado que se financien íntegramente por parte de los espectadores.

5.3. La recaudación

Durante el año 1999, el teatro recaudó 12.882.336.000 ptas. Siguiendo los datos anteriormente descritos acerca de las sesiones y los espectadores, la distribución de esta recaudación no es sorprendente. Se concentra, básicamente, en las áreas metropolitanas (el 83,3% de ella), así como en Madrid (45,4%) y Barcelona (22,3%). Otras provincias aportan porcentajes relevantes: Valencia (3,7%, Vizcaya (2,9%), Baleares (1,9%), Zaragoza (1,7%), Alicante (1,6%) y Sevilla (1,4%), Es decir, las mismas provincias señaladas anteriormente, concentrando su peso en Madrid y



Nuevo reparto de Arte, en el que Jesús Castejón sustituyó a José María Pou. Vallinas

TABLA 18. ESPECTADORES DE TEATRO SEGÚN LA FORMA DE FINANCIACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES EN 1999

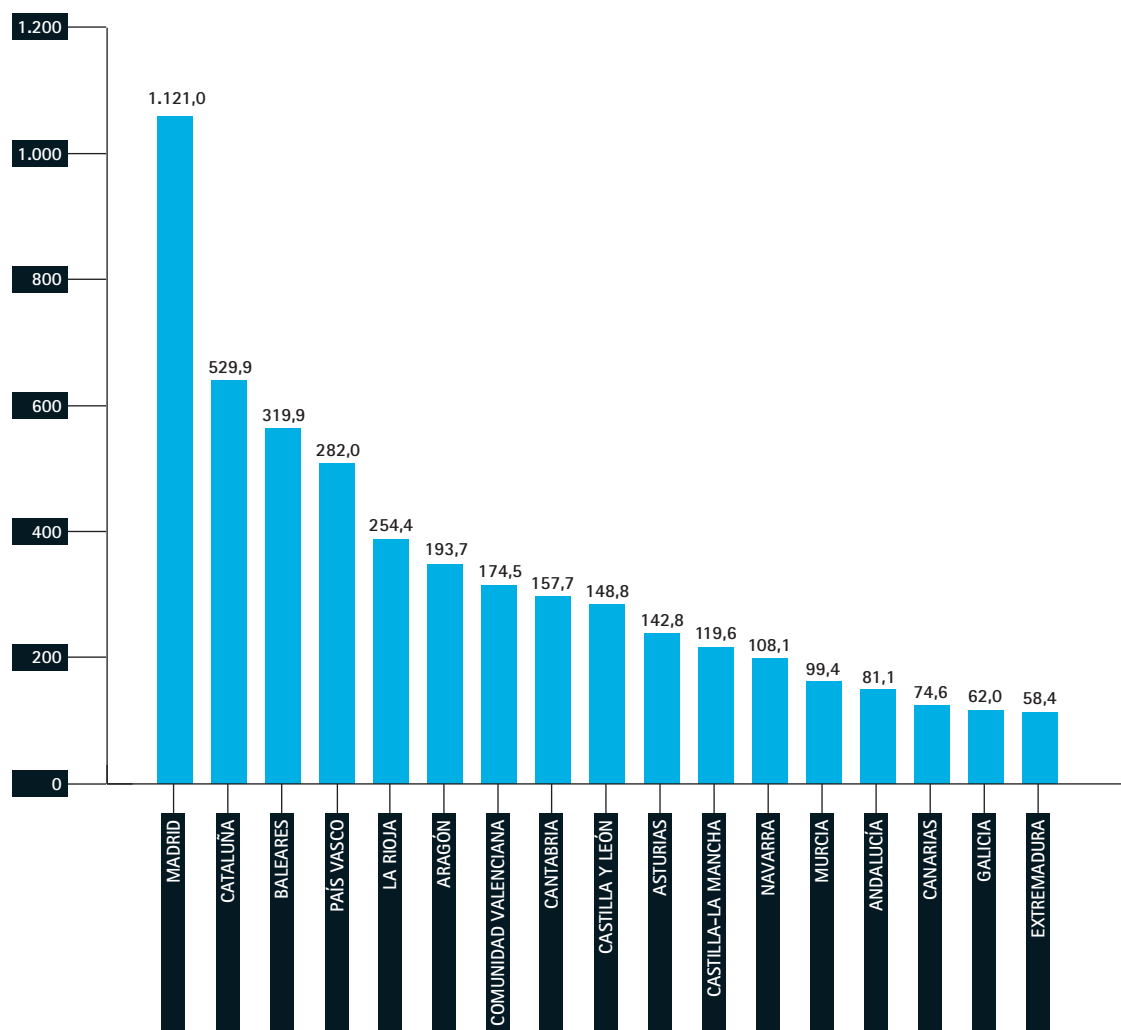
	Total teatro		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	9.736.735	100	7.290.931	100	2.445.804	100
Solo por los espectadores	4.058.042	41,7	3.388.737	52,6	224.305	9,2
En parte subvencionado	2.445.858	25,1	1.984.601	27,2	461.257	18,9
Totalmente subvencionado	3.232.835	33,2	1.472.593	20,2	1.760.242	72,0

Fuente: SGAE.





GRÁFICO 4. GASTO ANUAL EN TEATRO POR HABITANTE, POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS EN 1999 (EN PESETAS)



Fuente: SGAE.

TABLA 19. RECAUDACIÓN DE TEATRO POR CC.AA. (MILES DE PESETAS)

	Total teatro		Profesional		Aficionado	
	ABS.	(%)	ABS.	(%)	ABS.	(%)
Total	12.882.336	100	11.909.800	100	972.536	100
Andalucía	594.427	4,6	533.739	4,5	60.688	6,3
Aragón	234.253	1,9	188.434	1,7	45.819	4,7
Asturias	153.105	1,2	144.904	1,2	8.201	0,8
Baleares	248.023	1,9	218.987	1,8	29.036	3,0
Canarias	127.649	1,0	64.443	0,6	63.206	6,5
Cantabria	82.989	0,6	47.979	0,4	35.010	3,6
Castilla-La Mancha	197.927	1,4	176.649	1,5	21.278	2,2
Castilla y León	371.438	2,9	320.405	2,8	51.034	5,3
Cataluña	3.274.874	25,4	28.679.320	24,1	406.942	41,8
Comunidad Valenciana	703.340	5,6	670.923	5,7	32.418	4,3
Extremadura	61.762	0,5	55.020	0,5	6.742	0,7
Galicia	166.334	1,3	151.159	1,3	15.175	1,6
La Rioja	68.644	0,5	63.998	0,5	4.646	0,5
Madrid	5.849.375	45,4	5.834.128	49,0	15.247	1,6
Murcia	109.780	0,9	97.797	0,8	11.984	1,2
Navarra	57.417	0,4	46.376	0,4	11.041	1,1
País Vasco	580.997	4,5	426.928	3,6	154.069	15,9
Canta y Melilla	0	0,0	0	0,0	0	0,0

Fuente: SGAE.



Barcelona, verdaderas capitales del teatro en España (tabla 19).

Otros indicadores acerca de la recaudación son los siguientes:

- La compañías profesionales acumulan claramente, como es lógico, la inmensa mayor parte (92,4%), y lo hacen en las zonas metropolitanas (86,0%) y en los espectáculos con fines comerciales, es decir, financiados solo por los espectadores (79,2%).
- El 76,6% de la recaudación global se recoge en las funciones financiadas exclusivamente por los espectadores, en tanto que el 23,4% corresponde a funciones parcialmente subvencionadas.
- La entrada media a las funciones teatrales es de 1.980,7 ptas.
- El coste de la entrada media a los espectáculos comerciales (financiados exclusi-

vamente por los espectadores) asciende a 2.432,9 ptas., en tanto que el coste de la entrada media a los espectáculos con algún tipo de subvención o patrocinio asciende a 1.230,5 ptas., es decir, casi exactamente la mitad (50,6%). Retomando la idea anterior de la tasa de cobertura (véase la nota 3), en este caso sería del 49,4%); es decir, la subvención viene a cubrir prácticamente la mitad del coste de la entrada al teatro.

- El gasto medio anual por habitante en teatro asciende a 324,1 ptas., aunque, como revela el gráfico 4, hay grandes disparidades regionales. Madrid y Barcelona quedan ampliamente destacadas del resto de las comunidades, en tanto que es extremadamente bajo en Extremadura, Galicia, Murcia o Andalucía.



Grease, musical de éxito en 1999. Cedida por Pigmalión





ARTES ESCÉNICAS

6. LA DANZA

- 6.1. La oferta de la danza: funciones
- 6.2. Los espectadores
- 6.3. La recaudación

TABLAS

- Tabla 20. Representaciones de danza según género en 1999
- Tabla 21. Funciones de danza según hábitat en 1999 (%)
- Tabla 22. Funciones de danza por CC.AA. en 1999 (%)
- Tabla 23. Funciones de danza según tipo de recinto en 1999 (%)
- Tabla 24. Funciones de danza según la forma de financiación en 1999 (%)
- Tabla 25. Espectadores de danza según hábitat en 1999
- Tabla 26. Espectadores de danza según forma de financiación de las representaciones en 1999
- Tabla 27. Recaudación de danza según hábitat en 1999
- Tabla 28. Recaudación de danza por CC.AA. en 1999 (miles de pesetas)

GRÁFICOS

- Gráfico 5. Espectadores de danza por comunidades autónomas en 1999

6



6 LA DANZA



Como hemos señalado, se han agrupado bajo el rubro de danza manifestaciones relativamente heterogéneas que abarcan desde el ballet clásico hasta los tablaos flamencos, pasando por la danza moderna y contemporánea y las danzas regionales. Esto hace que convivan en este capítulo informaciones procedentes de actos y compañías cuyo arte es producto de largos períodos de preparación técnica con otras cuyo arte procede de una inspiración hondamente popular, entroncada con el folclore popular de nuestras comunidades. Es una convivencia inevitable desde el momento en que es preciso agrupar datos procedentes de muy variadas procedencias con objeto de hacer un análisis que permita comprender mejor la realidad. Esta “convivencia” hace que la danza sea la rama de las artes escénicas en la que mayor presencia e importancia, incluso en términos de recaudación, tienen las compañías semiprofesionales o *amateurs*, así como que a veces se aprecie un considerable contraste entre la vertiente profesional y la *amateur* en su distribución territorial.



Les Sylphides,
por el Ballet Kirov.
Javier del Real

6.1. La oferta de la danza: funciones

En 1999 se representaron 4.362 funciones. A la danza profesional corresponden 2.063 funciones, y a la semiprofesional, 2.299.

La distribución de las funciones en la danza se divide en mitades ligeramente desiguales:

- El 47,3% (2.063) de las funciones han correspondido a compañías profesionales, y el 52,7% (2.299), a compañías semiprofesionales.
- El 45,1% (1.968) de las funciones han sido tablaos flamencos o manifestaciones relacionadas estrechamente con los folclores regionales, mientras que el 54,9% (2.394) de las representaciones han correspondido al ballet y a la danza en sus variadas manifestaciones.
- Como es lógico, en la vertiente flamenca o folklórica de la danza, predominan las funciones a cargo de compañías semiprofesionales o aficionadas, y en el ballet, las funciones de las compañías profesionales (tabla 20).

La distribución territorial de la oferta de funciones de danza presenta un perfil en el que predominan las áreas metropolitanas, en las que se exhiben el 46,9% de las funciones, pero más descentralizado que en otras manifestaciones artísticas –como el teatro–, ya que más de la mitad se celebra fuera de las grandes ciudades. Como se ve en la tabla 21, la distribución es sensiblemente distinta en función del grado de profesionalización de las compañías. Cuando éstas son profesionales, dos tercios de sus funciones se realizan en las grandes ciudades. Cuando son *amateurs* o aficionadas hay dos pautas diferentes: si se trata de ballet, la oferta se concentra en las ciuda-

TABLA 20. REPRESENTACIONES DE DANZA SEGÚN GÉNERO EN 1999

	Total	Flamenco, danza regional y Ballet y danza	
		Flamenco, danza regional	Ballet y danza
Compañías profesionales	2.063	616	1.447
Compañías semiprofesionales o aficionadas	2.299	1.352	947
Total	4.362	1.968	2.394

Fuente: SGAE.





des intermedias (de 10.000 a 200.000 habitantes), si se trata de tablaos flamencos o bailes regionales, tiene una fuerte tendencia a la ruralización en su programación.

Por lo que se refiere a la distribución según provincias, se aprecia la tendencia a la concentración de la oferta de funciones en Madrid y Cataluña, que suman casi la mitad de las funciones exhibidas, especialmente en la vertiente profesional. Las demás se distribuyen por el resto del territorio, con algunos sesgos previsibles, como la fuerte implantación del flamenco profesional en Andalucía, Extremadura o Castilla-La Mancha (tabla 22).

Las 4.362 funciones se realizaron en 1.251 recintos. Es bastante diferente la distribución de las sesiones según los tipos de recinto, tal como muestra la tabla 23. La danza a cargo de compañías profesionales se representa, normalmente, en teatros (en más del 70% de los casos), y en el caso de los cuadros flamencos u otras danzas regionales, en salas de fiestas o discotecas, en espectáculos que seguramente tienen un deslinde difi-

cil, a veces, con las variedades. En algunas ocasiones, estas compañías actúan también en espacios públicos e históricos al aire libre.

Los escenarios de las compañías aficionadas o semiprofesionales son bastante diferentes. Solo en algunas ocasiones actúan en teatros; lo hacen con frecuencia en salones de actos (especialmente, el ballet), salas de fiestas o discotecas y espacios públicos al aire libre (sobre todo, el flamenco y danzas regionales).

A estos datos sobre los escenarios, hay que añadir el hecho de que la gran mayoría de las actuaciones de las compañías profesionales dependen de la programación regular de los locales (81,8% en el caso de los cuadros flamencos y otros folklores, y 71,7% en el de las compañías de ballet o danza en sus distintas manifestaciones), mientras que en la mitad de las ocasiones las actuaciones de las compañías no profesionalizadas dependen de acontecimientos especiales: fiestas populares, etc.

En lo que se refiere a la forma de financiación (tabla 24), la oferta de funciones se

TABLA 21. FUNCIONES DE DANZA SEGÚN HÁBITAT EN 1999 (%)

	Total	Profesional		Aficionado	
		Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet	Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet
Total	4.362	616	1.447	1.352	947
Zonas metropolitanas	46,9	66,4	65,5	21,6	42,0
De 30.001 a 200.000 hab.	14,8	14,4	21,4	7,4	15,5
De 10.001 a 30.000 hab.	22,7	16,6	9,5	31,7	33,8
De 5.001 a 10.000 hab.	3,1	1,0	2,1	5,3	3,1
Menos de 5.000 hab.	12,4	1,6	1,4	34,0	5,6

Fuente: SGAE.

TABLA 22. FUNCIONES DE DANZA POR CC.AA. EN 1999 (%)

	Total	Profesional		Aficionado	
		Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet	Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet
Total	4.362	616	1.447	1.352	947
Andalucía	11,2	14,4	9,5	6,4	18,5
Aragón	9,8	1,1	3,9	25,8	1,7
Asturias	1,4	1,3	2,3	0,1	2,1
Baleares	0,6	0,3	0,8	0,3	1,1
Canarias	3,3	2,6	0,6	0,3	12,2
Cantabria	1,5	0,5	1,3	0,5	3,9
Castilla-La Mancha	1,3	2,3	1,7	0,8	0,6
Castilla y León	5,8	2,9	8,1	5,1	5,1
Cataluña	20,3	20,3	14,2	28,5	18,2
Comunidad Valenciana	6,2	2,1	9,6	3,8	7,2
Extremadura	1,5	2,6	1,0	2,3	0,4
Galicia	2,8	1,6	3,9	0,8	4,9
La Rioja	1,4	0,6	1,0	3,2	0,1
Madrid	25,9	44,2	35,2	11,0	20,9
Murcia	0,8	1,5	1,5	0,1	0,2
Navarra	3,2	1,0	1,4	7,8	1,1
País Vasco	2,9	0,6	4,3	3,2	1,9
Ceuta y Melilla	0	0	0	0	0

Fuente: SGAE.





divide, globalmente, en dos mitades: de pago (50,4%), ya sean en parte subvencionadas o patrocinadas (20,3%) o sin subvención ni patrocinio (30,1%) y gratuitas (49,6%). Pero esto no pasa de ser una generalización. El perfil es bastante diferente, dependiendo del género de danza y el tipo de compañía:

- a) La actividad de las compañías profesionales de flamenco y baile regional se basa en las sesiones financiadas por los espectadores, es decir, en la búsqueda de un beneficio por su espectáculo.
- b) La situación es diferente para las compañías profesionales de ballet, ya que su actividad está fuertemente subvencionada, ya sea en parte (35,0% de sus funciones) o
- totalmente (17,6%), mientras que con cargo exclusivamente a los espectadores solo realizan el 47,3% de sus sesiones.
- c) La inmensa mayoría de las funciones de las compañías aficionadas de flamenco o baile regional (93,2%) se realiza de forma gratuita o totalmente subvencionada, es decir, se especializan en actos abiertos al público y es el reconocimiento de éste el que mantiene la llama de su actividad.
- d) Una parte relevante de las compañías aficionadas o semiprofesionales de ballet cobran por las entradas, superándose por poco el 20% de sus sesiones con financiación exclusiva a cargo de los espectadores.

TABLA 23. FUNCIONES DE DANZA SEGÚN TIPO DE RECINTO EN 1999 (%)

	Total	Profesional		Aficionado	
		Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet	Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet
Total	4.362	616	1.447	1.352	947
Recintos cubiertos	79,0	93,3	94,4	54,4	81,3
Salas cubiertas	72,9	90,3	91,9	47,4	69,2
Salas de conciertos	2,7	2,3	3,2	1,8	3,3
Teatros	44,0	71,4	76,9	12,0	21,8
Salones de actos	11,0	5,2	7,5	10,7	20,4
Salas de fiestas/discotecas	14,7	11,4	3,7	22,8	22,3
Cines	0,6	-	0,6	0,1	1,5
Lugares cubiertos	6,1	3,1	2,5	7,0	12,1
Instalaciones cubiertas permanentes	4,0	2,9	2,1	2,0	10,3
Instalaciones cubiertas temporales	1,1	0,2	0,2	2,7	0,6
Iglesias/catedrales/monasterios	0,3	-	-	0,8	0,4
Espacios históricos cubiertos	0,0	-	-	0,1	0,1
Centros comerciales	0,4	-	0,1	1,0	0,1
Otros espacios cubiertos	0,3	-	0,1	0,4	0,5
Recintos al aire libre	21,0	6,7	5,6	45,6	18,7
Salas al aire libre	1,5	1,9	0,8	0,8	3,1
Auditorios/teatros/anfiteatros	1,1	1,9	0,8	0,5	1,9
Cines	0,0	-	-	-	0,1
Kioscos de música	0,3	-	-	0,3	1,1
Lugares al aire libre	19,5	4,7	4,8	44,8	15,6
Instalaciones permanentes deportivas/taurinas	0,8	0,6	0,1	1,8	0,6
Espacios públicos e históricos	14,4	3,4	4,4	31,2	12,9
Otros espacios al aire libre	4,3	,6	0,2	11,8	2,1
Total de salas	74,4	92,2	92,7	48,2	72,2
Total de lugares	25,6	7,8	7,8	51,8	27,8
Total de salas y lugares	100,0	100,0	100,0	100,0	100,0

Fuente: SGAE.

TABLA 24. FUNCIONES DE DANZA SEGÚN LA FORMA DE FINANCIACIÓN EN 1999 (%)

	Total	Profesional		Aficionado	
		Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet	Cuadros flamencos Regional	Danza y ballet
Total	4.362	616	1.447	1.352	947
Financiadas por los espectadores	30,1	64,0	47,3	1,9	22,1
En parte subvencionada/patrocinada	20,3	22,1	35,0	4,9	18,5
Totalmente subvencionada/patrocinada	49,6	14,0	17,6	93,2	59,5

Fuente: SGAE.





6.2. Los espectadores

6.2.1. Distribución geográfica

Fueron 1.764.042 los espectadores que acudieron el pasado año a representaciones de danza, dividiéndose en dos proporciones muy similares quienes asistieron a funciones de compañías profesionales (52,0%, es decir, 917.039) y a funciones de compañías semi-profesionales o *amateurs* (48,0%, o sea, 847.003).

Tanto por lo que respecta a su distribución por cortes de hábitat como a la distribución provincial, los datos de espectadores hablan de una considerable descentralización de esta actividad, aunque, naturalmente, tienda a concentrarse en Madrid y Barcelona, en especial en su vertiente profesional.

El 46,2% de los espectadores acudieron a funciones de danza en recintos ubicados en zonas metropolitanas. El 53,8% se distribuyen de forma más bien homogénea en el conjunto de los cortes de hábitat, con un fuerte peso de las poblaciones menores de 5.000 habitantes (11,5%), sobre todo, en las funcio-

nes de compañías aficionadas que representan espectáculos de índole regional.

Bajo este dato, los perfiles de los espectadores de las compañías profesionales y de las aficionadas son completamente distintos. Dos tercios exactos de quienes acuden a ver compañías profesionales se localizan en recintos de las áreas metropolitanas, y la cuarta parte (24,2%), en ciudades de entre 30.000 y 200.000 habitantes, de donde se deduce que la danza profesional requiere una masa crítica de población para atraer a un público de dimensión suficiente como para hacerla rentable. Por el contrario, los espectadores de las compañías aficionadas se localizan sobre todo en poblaciones menores de 30.000 habitantes. Posiblemente, buena parte de estos espectadores corresponden a los festejos veraniegos que en muchas localidades dan lugar a espectáculos de danza regional a cargo de compañías *amateurs* o semi-profesionales (tabla 25).

La distribución regional de los espectadores de danza muestra una menor concentración en Madrid o Barcelona respecto al resto de las artes escénicas. Madrid representa únicamente el 19,8% de los espectadores de danza, mientras que Cataluña alcanza el 24,9%, es decir, en conjunto, solo algo más de un tercio. Aunque su predominio en la danza profesional es bastante mayor: 31,8% y 9,2%, es decir, conjuntamente, el 41,0%. Pero en el resto de las comunidades se registran cantidades de espectadores más o menos proporcionales a sus pesos demográficos.

La distribución de los espectadores de danza muestra una menor concentración en Madrid o Barcelona respecto al resto de las artes escénicas

TABLA 25. ESPECTADORES DE DANZA SEGÚN HÁBITAT EN 1999

Hábitat	Tipo de compañía					
	Total		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	1.764.042	100	917.039	100	847.003	100
Zonas metropolitanas	814.939	46,2	610.805	66,6	204.134	24,1
De 30.001 a 200.000 hab.	352.733	20,0	221.804	24,2	130.929	15,5
De 10.001 a 30.000 hab.	333.353	18,9	60.035	6,5	273.318	32,3
De 5.001 a 10.000 hab.	59.119	3,4	14.214	1,5	44.905	5,3
Menos de 5.000 hab.	203.898	11,6	10.181	1,1	193.717	22,9

Fuente: SGAE.

TABLA 26. ESPECTADORES DE DANZA SEGÚN FORMA DE FINANCIACIÓN DE LAS REPRESENTACIONES EN 1999

Forma de financiación	Tipo de compañía					
	Total		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	1.764.042	100	917.039	100	847.003	100
Solo por los espectadores	597.026	33,8	463.850	50,6	133.176	15,7
En parte subvencionada	420.935	23,9	339.017	37,0	81.918	9,7
Totalmente subvencionada	746.081	42,3	114.172	12,5	631.909	74,6

Fuente: SGAE.



GRÁFICO 5.
ESPECTADORES
DE DANZA POR
COMUNIDADES
AUTÓNOMAS
EN 1999



6.2.2. Los espectadores según la forma de financiación de las funciones

Por lo que se refiere a la cantidad de espectadores según la forma de financiación de las funciones, los datos indican que la danza tiene una tendencia a la gratuidad sensiblemente mayor que otras artes escénicas: mientras que el 33,3% de los espectadores de todas las artes escénicas acudieron en 1999 a funciones totalmente gratuitas, en la danza esta proporción ascendió al 42,3%, en contrapartida, quienes pagaron con su entrada el coste total del espectáculo, que en el conjunto de la escena asciende al 41,0%, en la danza solo alcanzaron el 33,8%. De hecho, incluso las compañías profesionales se encuentran con que solo el 50,6% de sus funciones son financiadas exclusivamente por los espectadores, mientras que un 37,0% han de ser parcialmente subvencionadas. Esto configura al sector "danza" como fuertemente dependiente de las subvenciones, con una considerable fragilidad para sobrevivir con los recursos que genera. Claramente, la danza no ha inducido en sus espectadores la conciencia de que deba pagarse por verla. Como es natural, la gran mayoría de los espectadores de las compañías aficionadas (el 74,6%) no paga por ver el es-

pectáculo; algo que, en todo caso, como se comentaba al hablar de las sesiones, parece formar parte del esquema con el que funcionan las compañías aficionadas de danza: su retribución es el reconocimiento del público expresado en términos de aplauso y afecto, y la satisfacción de mantener vivo un folklore que las vincula a sus raíces personales y colectivas, pero esto no se traduce en otras formas más tangibles de remuneración (tabla 26).



Cesc Gelabert, en un momento de *Zum Zum Ka*.
Ros Ribas





Nacho Duato, en *Multiplicidad. Formas de silencio y vacío*.
Guillermo Mendo Murillo

6.3. La recaudación

Los 1.017.961 espectadores que acudieron a funciones de danza pagando dejaron en taquilla 2.222.285.000 ptas., es decir, una media de 2.183,1 ptas. por cada uno (equivalente a entrada media). Esto configura la danza como un espectáculo ligeramente más caro que el teatro. Extrayendo, en primer lugar, los indicadores relativos acerca de la recaudación, cabe señalar:

- La recaudación en los espectáculos financiados solo por los espectadores fue de 1.525.809.000 ptas. (esto es, el 68,7% del volumen global de la recaudación), pagadas por 597.026 espectadores, lo que equivale a que el coste medio de estas entradas fue de 2.555,7 ptas.
- La recaudación de los espectáculos en parte subvencionados fue de 696.476.800 ptas., es decir, el 31,3% del total recaudado, pagados por 420.935 espectadores, es decir, el coste medio de estas entradas fue de 1.654,6 ptas.

TABLA 27. RECAUDACIÓN DE DANZA SEGÚN HÁBITAT EN 1999

Hábitat	Total		Tipo de compañía			
	absolutos	(%)	Profesional absolutos	(%)	Aficionado absolutos	(%)
Total	2.222.286.000	100	1.769.703.000	100	452.582.400	100
Zonas metropolitanas	1.478.031.000	66,5	1.357.562.000	76,7	120.468.100	26,6
De 30.001 a 200.000 hab.	360.918.600	16,2	322.853.800	18,2	38.064.780	8,4
De 10.001 a 30.000 hab.	370.567.100	16,7	80.756.570	4,6	289.810.500	64,0
De 5.001 a 10.000 hab.	5.882.700	0,3	5.089.700	0,3	793.000	0,2
Menos de 5.000	6.886.600	0,3	3.440.600	0,2	3.446.000	0,8

Fuente: SGAE.

TABLA 28. RECAUDACIÓN DE DANZA POR CC.AA. EN 1999 (MILES DE PESETAS)

CC.AA.	Total teatro		Profesional		Aficionado	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	2.222.286	100	1.769.703	100	452.582	100
Andalucía	254.669	11,5	217.484	12,3	37.184	8,2
Aragón	58.290	2,6	46.043	2,6	12.247	2,8
Asturias	43.579	2,0	41.721	2,4	1.858	0,4
Baleares	39.415	1,8	35.205	2,0	4.210	0,9
Canarias	140.462	6,3	17.658	1,0	122.804	27,1
Cantabria	49.329	2,2	33.612	1,9	15.717	3,5
Castilla-La Mancha	16.238	0,7	15.587	0,9	650	0,1
Castilla y León	140.477	6,1	124.802	6,8	15.676	3,5
Cataluña	374.359	16,9	197.713	11,2	176.645	39,0
Comunidad Valenciana	142.658	6,4	139.871	7,9	2.787	0,0
Extremadura	25.546	1,2	25.369	1,4	177	0,0
Galicia	54.756	2,5	44.163	2,5	10.593	2,3
La Rioja	14.393	0,7	14.393	0,8	0	0,0
Madrid	718.049	32,3	691.359	39,1	26.690	5,9
Murcia	25.782	1,2	24.189	1,4	1.593	0,4
Navarra	10.984	0,5	10.921	0,6	63	0,0
País Vasco	113.300	5,1	89.613	5,1	23.688	5,2
Ceuta y Melilla	0	0,0	0	0,0	0	0,0

Fuente: SGAE.



- c) La tasa de cobertura de las subvenciones (véase la nota 3) equivale, en danza, al 35,3% del coste de la entrada media a los espectáculos no subvencionados.
- d) Los datos anteriores reflejan también la tendencia a depender de la subvención por parte de la danza. Mientras que en el conjunto de las artes escénicas el 74,9% de la recaudación procede de la actividad comercial (financiada exclusivamente por los espectadores), en la danza este porcentaje se reduce al 68,7%.
- e) El gasto medio por habitante y año en danza asciende a 55,9 ptas.

La distribución geográfica de la recaudación presenta las tendencias que son más bien previsibles en función de cuanto llevamos expuesto. Dos tercios (66,5%) de ésta se concentran en las zonas metropolitanas, especialmente en el segmento profesional (76,7%), y la mayor parte de la recaudación de las compañías de este tipo se obtiene en las ciudades de

entre 30.000 y 200.000 habitantes (el 18,2%, exactamente). De este modo, la recaudación de las compañías profesionales de danza se concentra en la España urbana (tabla 27).

La “limitada” recaudación de las compañías de danza aficionadas (poco más de 450 millones) se concentra en las ciudades intermedias y en zonas metropolitanas, aunque, como se comprobará en la distribución por comunidades, en realidad donde estas compañías recaudan más es en Cataluña y en Canarias; por cierto, dos comunidades con un fuerte sentimiento regional.

Por lo que se refiere a la recaudación por comunidades (tabla 28), ésta se concentra en Madrid y en Cataluña, especialmente en el sector profesional, donde ambas comunidades –en realidad, las ciudades de Madrid y Barcelona–, acaparan el 50% de la recaudación. La otra mitad se distribuye de forma casi proporcional a la población de las diferentes comunidades.



Carmen, producción del Ballet Nacional de España.

Cedida por el Ballet Nacional de España





ARTES ESCÉNICAS

7. GÉNERO LÍRICO

- 7.1. La oferta del género lírico: producciones y funciones
- 7.2. Los espectadores
- 7.3. La recaudación

TABLAS

- Tabla 29. Representaciones del género lírico según hábitat en 1999
- Tabla 30. Representaciones del género lírico por CC.AA. en 1999
- Tabla 31. Representaciones del género lírico según el tipo de recinto en 1999
- Tabla 32. Espectadores del género lírico por hábitat en 1999

GRÁFICOS

- Gráfico 6. Espectadores del género lírico por comunidades autónomas en 1999
- Gráfico 7. Recaudación del género lírico por CC.AA. en 1999

7

7

GÉNERO LÍRICO



7.1.

La oferta del género lírico: funciones

Bajo la denominación de género lírico se han agrupado las representaciones de ópera clásica, de opereta, etc., y de zarzuela (los recitales, sin componente escenográfico adicional, se excluyen de este capítulo, estudiándose en el dedicado a la música clásica).

De este género se representaron el pasado año 1.265 funciones.

La lírica es un género muy profesionalizado, ya que el 76,0% de las funciones corrieron a cargo de compañías de tal naturaleza.

Como es lógico, la mayor parte de las representaciones líricas correspondieron a la zarzuela (62,2%), mientras que de ópera se representaron 480 funciones (37,8%).

El género lírico, en especial la ópera, concentra su actividad, en este caso su oferta de funciones, en las grandes ciudades. Como muestra la tabla 29, el 90,1% de las funciones de las compañías profesionales se realizan en las ciudades de más de 30.000 habitantes, así como el 85,3% de las funciones de las compañías aficionadas. En general, este género tiene poca presencia en las ciudades pequeñas y en el hábitat rural (tabla 29).

Por otro lado, la mitad de la oferta de sesiones, y más de la mitad de las sesiones a cargo de compañías profesionales, se concentran en Madrid y Barcelona. Otras ciudades importantes disponen de temporadas de ópera y zarzuela, pero ante el peso de las dos grandes ciudades, registrados en los datos de sus comunidades autónomas, en términos cuantitativos palidecen, como puede comprobarse en la tabla 30.

TABLA 29. REPRESENTACIONES DEL GÉNERO LÍRICO SEGÚN HÁBITAT EN 1999

Hábitat	Total		Tipo de compañía			
	absolutos	(%)	Profesional		Aficionada	
			absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	1.265	100	961	100	304	100
Zonas metropolitanas	866	68,5	717	74,6	149	49,0
De 30.001 a 200.000 hab.	229	18,1	149	15,5	80	26,3
De 10.001 a 30.000 hab.	106	8,4	61	6,3	45	14,8
De 5.001 a 10.000 hab.	29	2,3	17	1,8	12	3,9
Menos de 5.000 hab.	35	2,8	17	1,8	18	5,9

Fuente: SGAE.

TABLA 30. REPRESENTACIONES DEL GÉNERO LÍRICO POR CC.AA. EN 1999

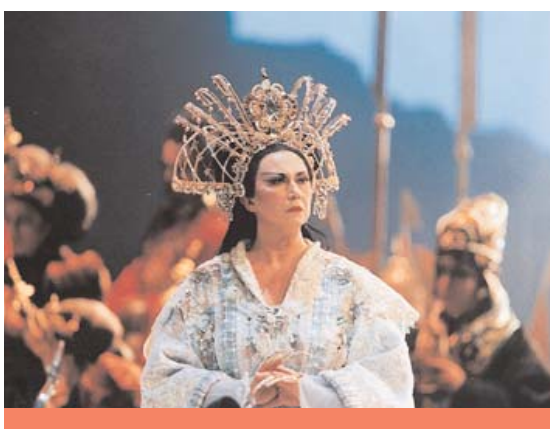
CC.AA.	Total		Tipo de compañía			
	absolutos	(%)	Profesional		Aficionada	
			absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	1.265	100	961	100	304	100
Andalucía	97	7,7	74	7,7	23	7,6
Aragón	43	3,4	39	4,1	4	1,3
Asturias	43	3,4	37	3,9	6	2
Baleares	13	1	12	1,2	1	0,3
Canarias	36	2,8	11	1,1	25	8,2
Cantabria	10	0,8	4	0,4	6	2
Castilla-La Mancha	63	5	43	4,5	20	6,6
Castilla y León	66	5,2	41	4,3	25	8,2
Cataluña	161	12,7	128	13,3	33	10,9
Comunidad Valenciana	87	6,9	36	3,7	51	16,8
Extremadura	9	0,7	6	0,6	3	1
Galicia	42	3,3	33	3,4	9	3
La Rioja	12	0,9	12	1,2	0	-
Madrid	465	36,8	401	41,7	64	21,1
Murcia	22	1,7	17	1,8	5	1,6
Navarra	25	2	20	2,1	5	1,6
País Vasco	69	5,5	45	4,7	24	7,9
Ceuta y Melilla	0	-	0	-	0	-

Fuente: SGAE.





Desde el punto de vista de los marcos que sirven de escenario al género lírico, puede decirse que, al menos en la actividad profesional, hay poca variedad: el 80,4% de las funciones se representaron durante 1999 en teatros; el 6,1%, en anfiteatros, y el 4,1, en salones de actos (muy bien equipados para esta actividad). En la vertiente de las compañías aficionadas la cosa cambia, naturalmente. La mitad de las sesiones se realizaron en teatros (50,7%), pero también en salones de actos (23,0%), salas de conciertos (6,9%), espacios públicos e históricos (8,6%) e instalaciones permanentes no concebidas inicialmente para actividades artísticas (polideportivos, estadios, etc.) (tabla 31).



Turandot, producción inaugural de la nueva etapa del Gran Teatro del Liceo. Antonio Bofill

7.2. Los espectadores

El género lírico, como ya se veía en la distribución de las sesiones, es un espectáculo urbano, más bien metropolitano, tal como se deduce de la tabla 32. El 77,0% de los espectadores acudieron a representaciones realizadas en salas ubicadas en zonas metropolitanas, porcentaje que se eleva al 81,0% cuando se trata de espectáculos de compañías profesionales. Es llamativo que apenas un 19,0% de los espectadores se localicen en poblaciones inferiores a 30.000 habitantes.

La distribución de la asistencia por comunidades (gráfico 6) muestra dos elementos decisivos:

- El 40,6% de los espectadores del género lírico acudieron a salas de Madrid, elevándose este porcentaje al 48,7% cuando se consideran solo los espectadores que han asistido a producciones de compañías profesionales. Tras Madrid, Cataluña representa un 6,4% del volumen global de espectadores de funciones líricas.
- Después de Madrid, los mayores volúmenes de espectadores corresponden a las ciudades con auditorios en los que se celebran temporadas de ópera o zarzuela de forma

TABLA 31. REPRESENTACIONES DEL GÉNERO LÍRICO SEGÚN EL TIPO DE RECINTO EN 1999

CC.AA.	Total		Profesional		Aficionada	
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	1.265	100	961	100	304	100
Recintos cubiertos	1.129	89,2	869	90,4	260	85,5
Salas cubiertas	1.105	87,4	858	89,3	247	81,3
Salas de conciertos	40	3,2	19	2	21	6,9
Teatros	927	73,3	773	80,4	154	50,7
Salones de actos	109	8,6	39	4,1	70	23
Salas de fiestas/discotecas	22	1,7	21	2,2	1	0,3
Cines	7	0,6	6	0,6	1	0,3
Lugares cubiertos	24	1,9	11	1,1	13	4,3
Instalaciones cubiertas permanentes	14	1,1	7	0,7	7	2,3
Instalaciones cubiertas temporales	3	0,2	2	0,2	1	0,3
Iglesias/catedrales/monasterios	4	0,3	0	-	4	1,3
Espacios históricos cubiertos	1	0,1	1	0,1	0	-
Centros comerciales	0	-	0	-	0	-
Otros espacios cubiertos	2	0,2	1	0,1	1	0,3
Recintos al aire libre	136	10,8	92	9,6	44	14,5
Salas al aire libre	64	5,1	59	6,1	5	1,6
Auditorios/teatros/anfiteatros	64	5,1	59	6,1	5	1,6
Cines	0	-	0	-	0	-
Kioscos de música	0	-	0	-	0	-
Lugares al aire libre	72	5,7	33	3,4	39	12,8
Instalaciones permanentes deportivas/taurinas	20	1,6	13	1,4	7	2,3
Espacios públicos e históricos	44	3,5	18	1,9	26	8,6
Otros espacios al aire libre	8	0,6	2	0,2	6	2
Total de salas	1.169	92,4	917	95,4	252	82,9
Total de lugares	96	7,6	44	4,6	52	17,1
Total de salas y lugares	1.265	100	961	100	304	100

Fuente: SGAE.



GRÁFICO 6. ESPECTADORES DEL GÉNERO LÍRICO POR COMUNIDADES AUTÓNOMAS EN 1999



más o menos regular: en Sevilla, Asturias, Vizcaya y, en menor medida, en Las Palmas, Valencia, Alicante y La Coruña.

7.3. La recaudación

La recaudación global del género lírico ascendió a 2.299.487.000 ptas., correspondiendo el 88,6% de ésta a las compañías profesionales (2.036.703.000), y el resto, a compañías semi-profesionales o aficionadas (262.784.000).

La recaudación se concentra extraordinariamente en Madrid (62,2%). El resto de la recaudación se agrupa en las comunidades en las que existen grandes auditorios (gráfico 7).

Si se traducen estos datos a indicadores relativos, se obtiene lo siguiente:

- La entrada media se sitúa en 3.388,9 ptas.
- El gasto medio por habitante y año en música lírica en vivo asciende a 57,8 ptas.

Los datos anteriores no hacen más que corroborar el hecho ya conocido de que el género lírico es el más caro de todos para el espectador.

La recaudación por comunidades muestra la concentración de la actividad lírica en Madrid (supone el 49,9%) y en Barcelona (18,0%, en gran parte debida al Teatro del Liceo). A considerable distancia, pero con volúmenes significativos sobre el conjunto nacional, aparecen Vizcaya (4,2%), Asturias (3,6%) y Sevilla (3,5%).

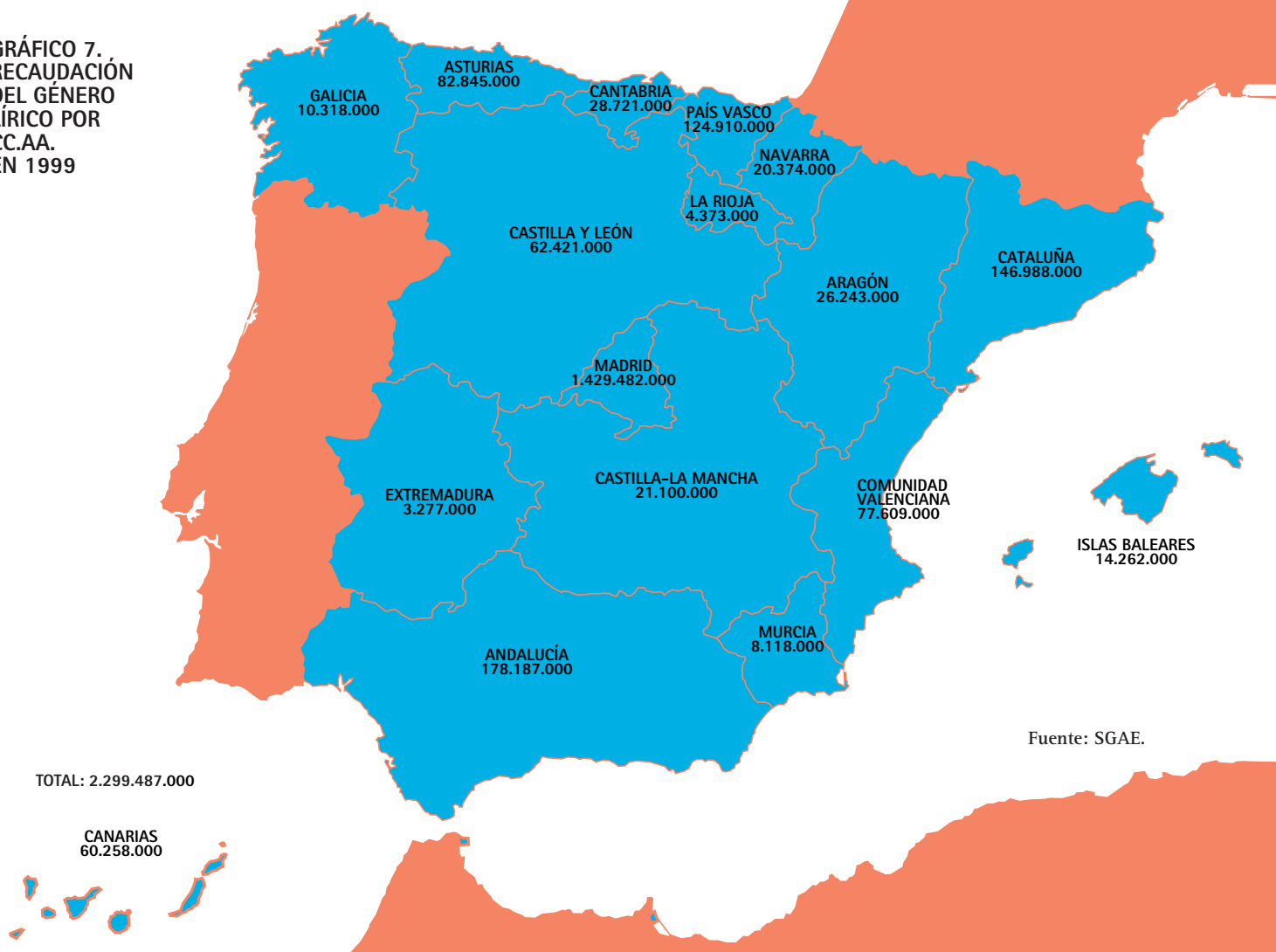
TABLA 32. ESPECTADORES DEL GÉNERO LÍRICO POR HÁBITAT EN 1999

Hábitat	Total		Tipo de compañía			
	absolutos	(%)	absolutos	(%)	absolutos	(%)
Total	793.448	100	629.542	100	163.906	100
Zonas metropolitanas	611.266	77,0	509.743	81,0	101.523	61,9
De 30 a 200 mil	120.400	15,2	84.220	13,4	36.180	22,1
De 10 a 30 mil	40.443	5,1	24.700	3,9	15.743	9,6
De 5 a 10 mil	9.982	1,3	6.312	1,0	3.670	2,2
Menos de 5 mil	11.357	1,4	4.567	0,7	6.790	4,1

Fuente: SGAE.



GRÁFICO 7.
RECAUDACIÓN
DEL GÉNERO
LÍRICO POR
CC.AA.
EN 1999





ARTES ESCÉNICAS

ANEXO

Anexo 1. Principales producciones escénicas durante 1999

Anexo 2. Espectadores de las artes escénicas en 1999

Anexo 3. Recaudación de las artes escénicas en 1999 (en miles de ptas.)



ANEXO 1. PRINCIPALES PRODUCCIONES ESCÉNICAS DURANTE 1999

Producción	Compañía	Espectadores	Recaudación
Quidam	Cirque du Soleil	110.000	795.000.000
Arte	Flotats/Barbotegui Teatro	159.221	471.927.900
Grease	Pigmalión	116.078	376.456.300
Bromato de armonio	Les Luthiers	73.470	315.471.200
La bella y la bestia	Cia. de Dan Majica	44.068	262.277.910
La extraña pareja	Focus	111.768	257.639.137
Chicago	Reguant	83.319	245.191.370
Tricicle 20	Tricicle	72.421	233.808.540
Turandot	Varios	23.340	211.725.500
El sopor de los idiotas	Cia. Paco Mir (Vaina Producciones SL)	71.941	191.754.390
Rubianes, solamente	Cia. de Pepe Rubianes	89.006	190.331.869
Estamos en el aire	Ángel Fernández Montesinos Teatro	61.562	183.026.500
La Boheme	Nueva producción Teatro Real	19.631	182.652.700
Los habitantes de la casa deshabitada	Teatro Cómico Español	111.554	181.763.900
La ratonera	Txalo	74.758	177.607.915
Carmen	Ópera 2001	19.054	152.514.800
Criaturas	Compañía T de teatro	67.089	157.354.680
El hombre de la Mancha	Pigmalión	24.106	157.265.480
El bufón del rey	Moncho Borrajo	51.543	156.751.100
Noches Mágicas	Carmen Mota	38.500	154.000.000

Fuente: SGAE.



La Bohème, de Giacomo Puccini, primera reposición de la nueva etapa del Teatro Real.
Javier del Real





ANEXO 2. ESPECTADORES DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN 1999

CC.AA. y provincias	Total espectadores
Total	12.294.230
Andalucía	990.668
Almería	42.642
Cádiz	116.487
Córdoba	93.263
Granada	128.804
Huelva	55.419
Jaén	43.600
Málaga	244.428
Sevilla	266.025
Aragón	715.177
Huesca	148.751
Teruel	123.233
Zaragoza	443.193
Asturias	286.127
Baleares	203.991
Canarias	276.394
Las Palmas	188.157
Sta. Cruz Tenerife	88.237
Cantabria	164.705
Castilla-La Mancha	314.077
Albacete	111.887
Ciudad Real	154.403
Cuenca	17.429
Guadalajara	3.634
Toledo	26.724
Castilla y León	1.002.271
Ávila	184.998
Burgos	140.818
León	93.259
Palencia	82.528
Salamanca	140.822
Segovia	71.494
Soria	56.640
Valladolid	171.572
Zamora	60.140
Cataluña	1.970.811
Barcelona	1.455.297
Gerona	346.568
Lérida	71.424
Tarragona	97.522
Comunidad Valenciana	1.211.615
Alicante	425.390
Castellón	279.879
Valencia	506.346
Extremadura	174.572
Badajoz	103.136
Cáceres	71.436
Galicia	440.837
La Coruña	234.349
Lugo	17.487
Orense	68.238
Pontevedra	120.763
La Rioja	123.069
Madrid	3.384.621
Murcia	236.211
Navarra	216.628
País Vasco	574.960
Álava	95.529
Guipúzcoa	136.024
Vizcaya	343.407
Ceuta	225
Melilla	1.215

Fuente: SGAE.

ANEXO 3. RECAUDACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN 1999 (EN MILES DE PTAS.)

CC.AA. y provincias	Total recaudación
Total	17.404.110
Andalucía	1.027.284
Almería	41.006
Cádiz	127.022
Córdoba	80.687
Granada	186.932
Huelva	22.021
Jaén	34.352
Málaga	192.125
Sevilla	343.139
Aragón	318.785
Huesca	12.879
Teruel	11.635
Zaragoza	294.271
Asturias	279.529
Baleares	301.700
Canarias	328.369
Las Palmas	192.485
Sta. Cruz Tenerife	135.884
Cantabria	161.038
Castilla-La Mancha	235.264
Albacete	64.875
Ciudad Real	124.071
Cuenca	19.686
Guadalajara	4.649
Toledo	21.983
Castilla y León	574.336
Ávila	20.975
Burgos	94.705
León	91.521
Palencia	44.772
Salamanca	86.767
Segovia	52.147
Soria	15.094
Valladolid	159.936
Zamora	8.419
Cataluña	3.796.220
Barcelona	3.223.737
Gerona	348.596
Lérida	85.881
Tarragona	138.006
Comunidad Valenciana	923.607
Alicante	287.326
Castellón	37.624
Valencia	598.657
Extremadura	90.585
Badajoz	60.250
Cáceres	30.335
Galicia	231.408
La Coruña	106.559
Lugo	3.939
Orense	30.727
Pontevedra	90.184
La Rioja	87.411
Madrid	7.996.907
Murcia	143.681
Navarra	88.775
País Vasco	819.208
Álava	85.817
Guipúzcoa	201.190
Vizcaya	532.201
Ceuta	0
Melilla	0

Fuente: SGAE.

