



**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO**

**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA  
Y GESTIÓN CULTURAL**

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

***“ANÁLISIS DEL SECTOR DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA:  
ESTUDIO DE INDICADORES DE EFICIENCIA DE UNA MUESTRA DE  
AUDITORIOS”***

**MAFALDA GÓMEZ VEGA**

**FACULTAD DE COMERCIO**

**VALLADOLID, JULIO, 2013**

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**  
**PROGRAMA OFICIAL DE POSGRADO**  
**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y**  
**GESTIÓN CULTURAL**

CURSO ACADÉMICO 2012/2013

TRABAJO FIN DE MÁSTER

***“ANÁLISIS DEL SECTOR DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA:  
ESTUDIO DE INDICADORES DE EFICIENCIA DE UNA MUESTRA DE  
AUDITORIOS”***

Trabajo presentado por:

**MAFALDA GÓMEZ VEGA**

Tutor:

**LUIS CÉSAR HERRERO PRIETO**

Valladolid, julio de 2013

**“ANÁLISIS DEL SECTOR DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA:  
ESTUDIO DE INDICADORES DE EFICIENCIA DE UNA MUESTRA DE  
AUDITORIOS”**

**Resumen:**

Hasta hace relativamente poco tiempo, cultura y análisis económico parecían situarse como conceptos opuestos. En la actualidad, y en la coyuntura económica en la que nos encontramos, parece no haber ningún motivo para no realizar estudios de calado económico en el sector cultural, a fin de estimar su dimensión y analizar los agentes que en ella interactúan. Por ello planteamos un análisis práctico de eficiencia dentro del sector de la música clásica en nuestro país, con la intención de extraer una serie de conclusiones y utilidades aplicables a política cultural.

**Palabras claves:** Eficiencia, música clásica, indicadores, Auditorios

**Abstract:**

Until relatively recent times, culture and economic analysis seemed to stand as opposites. At the current time, and in the economic conditions in which we find ourselves, there seems to be no reason not to draft economic studies in the cultural sector to estimate its size and analyzing the agents in which are interacting. Therefore we propose a practical analysis of efficiency within the classical music sector in our country, in order to draw a number of conclusions and utilities applicable to cultural policy.

**Keywords:** Efficiency, classical music, indicators, Auditoriums

# INDICE:

Introducción. Objetivos, justificación y estructura.....	<b>Pág. 7</b>
Capítulo 1. Economía de las artes escénicas y musicales: Principales vértices analíticos.....	<b>Pág. 13</b>
1.1 Naturaleza de la economía de las artes escénicas y musicales.....	<b>Pág. 15</b>
1.2 La oferta en las artes escénicas y musicales.....	<b>Pág. 17</b>
1.3 La demanda en las artes escénicas y musicales.....	<b>Pág. 21</b>
1.4 Políticas culturales: Justificación y conceptos.....	<b>Pág. 23</b>
1.5 Las políticas culturales en las artes escénicas y musicales.....	<b>Pág. 27</b>
Capítulo 2. Sector de la música clásica en España. Dimensión, estructura y dinámica.....	<b>Pág. 31</b>
2.1 Oferta: Actividad, infraestructura y producción creativa.	
2.1.1 Conciertos de música clásica en España.....	<b>Pág. 34</b>
2.1.2 Salas de conciertos dedicadas a música.....	<b>Pág. 39</b>
2.1.3 Profesionales dedicados a la música clásica.....	<b>Pág. 41</b>
2.1.4 Entidades musicales.....	<b>Pág. 42</b>
2.2 Demanda: Espectadores y Recaudación.	
2.1.1 Espectadores en concierto de música clásica en España.....	<b>Pág. 45</b>
2.1.2 Recaudación en conciertos de música clásica en España.....	<b>Pág. 49</b>
2.3 Conclusiones sobre comportamiento del sector de la música clásica en España.....	<b>Pág. 53</b>
Capítulo 3. Evaluación de eficiencia e indicadores de gestión de entidades culturales: Marco teórico.....	<b>Pág. 57</b>
3.1 Evaluación de la eficiencia en los servicios públicos.....	<b>Pág. 58</b>
3.2) Marco teórico en torno a la evaluación de la eficiencia. Los indicadores de eficiencia.....	<b>Pág. 60</b>
3.3) Críticas y utilidades sobre el sistema de Indicadores de eficiencia....	<b>Pág. 66</b>

Capítulo 4. Estudio de indicadores de eficiencia en auditorios de España.....	<b>Pág. 67</b>
4.1 Justificación del objeto de estudio y planteamiento metodológico...	<b>Pág. 68</b>
4.2 Análisis empírico.....	<b>Pág. 69</b>
4.3 Propuesta de Indicadores.....	<b>Pág. 72</b>
4.4. Principales resultados.....	<b>Pág. 75</b>
4.4.1. Indicadores absolutos.....	<b>Pág. 76</b>
4.4.2. Indicadores relativos.....	<b>Pág. 81</b>
4.4.3. Indicadores dinámicos.....	<b>Pág. 90</b>
Conclusiones.....	<b>Pág. 93</b>
Anexos.....	<b>Pág. 97</b>
Bibliografía.....	<b>Pág. 107</b>



# INTRODUCCIÓN. OBJETIVOS, JUSTIFICACIÓN Y ESTRUCTURA



La música clásica es un perfecto pretexto en nuestro propósito investigativo para realizar un análisis de eficiencia de un bien cultural, cuyo carácter difícilmente mensurable hace manifiestamente difícil su cálculo. Sin embargo, no es un pretexto carente de un sentido, ya que como un verdadero bien cultural, identificado por su carácter adictivo, la música clásica genera en quien la consume por primera vez, una pronta necesidad de volver a hacerlo, y es en esa curva ascendente de "adicción" a este bien, en la que la autora de este trabajo se encuentra, por lo que permitiéndome tal licencia, tengo la suerte de aunar trabajo y placer en la realización de este proyecto. A esta concesión se suma lo sugerente de la temática, por la casi inexistencia de estudios de este tipo en el sector cultural, lo que se nos antoja como una oportunidad de abrir nuevos caminos en un terreno poco explotado.

Es por ello que la justificación de la elección de este proyecto como un "*Análisis del sector de la música clásica en España: Estudio indicadores de eficiencia de una muestra de auditorios*", viene fundamentada por las dos circunstancias mencionadas, el interés personal por el sector de la música clásica, y la casi total ausencia de estudios al respecto, a escala nacional, ámbito en que se centra el presente estudio. En líneas generales los estudios de eficiencia encaminados al estudio de bienes culturales, aún cuando cada vez son más habituales, son escasos, en buena parte debido a su componente intangible y a la dificultad existente a la hora de proceder a una recogida de datos. No obstante, no debemos obviar que una de las principales causas de este número reducido de estudios se debe a la aún no asentada costumbre de analizar los bienes culturales desde el punto de vista económico. Si observamos los ejemplos de estudios referentes a artes escénicas y musicales, la gran mayoría aluden a teatros, como prototipo de artes escénicas interpretadas, si bien en el campo de la música clásica, son pocas muy pocas las menciones que se pueden encontrar, y en el caso de un enfoque dirigido hacia las instituciones que la producen y difunden son casi nulas.

De este modo el **primero de los objetivos** de este proyecto pasará por ser la que vamos a considerar la ambición principal de nuestra investigación, esta reside en captar una fotografía del sector de la música clásica en España, desde el punto de vista económico, analizaremos su estructura y dimensión a través de elementos referentes tanto a la oferta de artes en vivo, como a la demanda de estas mismas. Esto nos servirá como marco para la posterior realización del que será el **segundo gran objetivo** de nuestro estudio, un ejercicio empírico manifestado por medio de la evaluación de eficiencia de las instituciones que hemos considerado prototipo en cuanto a la producción y difusión de la música clásica, los auditorios. Debido a la inexistencia de bases de datos al respecto, deberemos realizar nuestra propia encuesta, la cual será implementada sobre los auditorios que conformaban nuestra muestra, a fin de que sea autocumplimentada. Con los datos obtenidos generaremos nuestra propia base de datos. El **tercer gran objetivo** del estudio, radica en poder extraer diferentes utilidades, especialmente enfocadas al sector de las políticas culturales. Siendo la voluntad última realizar un proyecto que pueda servir como base científica para la reflexión y fundamento para las políticas culturales y la gestión de entidades culturales. Generar una serie de parámetros que permita medir y evaluar la actividad y buenas prácticas en el sector de las artes escénicas y musicales, otorgando un cimiento que ayude a sustentar la toma de decisiones.

En nuestro país la mayoría de las instituciones culturales se sufragan por medio de los fondos públicos. Por ello, en un momento en el que estos se están viendo mermados, este tipo de estudios de eficiencia pueden facilitar las decisiones enfocadas a la reasignación eficaz de estos recursos. Debido al hecho, que posteriormente analizaremos con mayor detenimiento, de ser bienes y servicios que no pueden ser medidos íntegramente en una economía de mercado, esto no impide que puedan acotarse y evaluarse.

Por lo tanto, partiendo de estas premisas, la **estructura del estudio** se va a definir en cuatro grandes unidades o capítulos, con el objetivo de establecer los fundamentos teóricos para el análisis y aplicarlos empíricamente por medio del ejercicio práctico.

Así en el primero de los capítulos se realizará un estudio marco íntegramente teórico, de la economía del sector de las artes en vivo, analizando su concepto y naturaleza, así como la caracterización de su oferta y de su demanda. Reservando un punto para el estudio de las políticas culturales, con especial referencia a las posibilidades de este terreno en cuanto a su aplicación en las artes escénicas y musicales.

En el segundo capítulo se desarrollara un análisis pormenorizado del sector de las artes en vivo, aplicado a un caso concreto, circunscrito a una demarcación nacional, España, si bien complementándolo con un análisis por Comunidades Autónomas. Analizaremos cifras extraídas de bases de datos a fin de analizar el desarrollo y evolución que está tomando el sector en nuestro país, de nuevo atenderemos a conceptos de oferta y demanda. Con respecto a la oferta analizaremos la dimensión del sector con referencias a datos de infraestructuras, producción creativa y actividad musical que se genera. En cuanto a la demanda analizaremos datos concernientes al consumo, es decir, número de espectadores, y junto a ello cifras de recaudación del sector. Observaremos el desarrollo de cada uno de los factores a lo largo del período abarcado entre 2003-2011, lo que nos mostrará cómo ha evolucionado el sector de la música clásica en estos nueve años, un ciclo marcado por fuertes cambios socioeconómicos. En todos los casos atenderemos de forma especial a las variables y diferencias que se producen a nivel tanto nacional como regional. Además analizaremos casos específicos por medio de ratios comparativos que nos permitan obtener una mejor imagen de lo que está sucediendo con respecto a magnitudes generales, tales como habitantes, superficie, etc. Trataremos de extraer al respecto una serie de conclusiones, y de observar como los cambios socioeconómicos sufridos a escala global afectan al sector y en qué medida lo hacen.

El tercero de los capítulos se desarrolla en torno al marco teórico del concepto de evaluación de eficiencia, analizaremos las particularidades que tiene su práctica en el sector público. Detallaremos las diferentes metodologías, señalando en cada una de ellas sus ventajas y desventajas, para posteriormente puntualizar sobre la teoría existente alusiva al método que articulará nuestro trabajo empírico, los sistemas de indicadores de eficiencia.

Por último, el cuarto capítulo pretende realizar un ejercicio práctico, basado en la implementación del sistema de indicadores de eficiencia sobre una muestra de auditorios. Justificaremos la elección de estos como objeto de nuestro estudio y detallaremos en que ha consistido el trabajo de campo realizado, para seguidamente enunciar nuestra definición de indicadores y aplicarlos sobre nuestra base de datos generada. Finalmente, realizaremos un ensayo basado en la serie de resultados obtenidos, para ello compararemos cada una de las entidades en cuanto a conceptos de eficiencia.

\*

\*

\*

\*

\*

El primero de mis agradecimientos caiga sobre el que fue mi profesor de música en mi período de estudio en el instituto, José Martín, quien hizo que escuchar música clásica se convirtiera en algo imprescindible para mí y del que tantísimos buenos recuerdos conservo.

A mi tutor, Luis César Herrero, quien ha logrado que una estudiante de historia del arte se sienta cada día más atraída por estas cuestiones, a priori tan distantes. Por su paciencia y disponibilidad, sus ánimos e ilusión, incluso si para ello se requerían tutorías "ambulantes".

A mi familia, a Raúl por tenderme una mano siempre que lo he necesitado, y por no dejarme perder la paciencia. A mis amigos, por sus consejos y sus ánimos cuando no llegaban las respuestas -Gracias Maite-. A los navegantes del barquito que han llenado de alegría mis mañanas. A la que es mi "mano derecha en el máster" Iris y la que lo ha sido desde el primer segundo de esta andadura. A Ales, el que pronto será un increíble gestor cultural.

Pero sobre todos ellos a mis verdaderas compañeras durante todas las horas de trabajo; gracias a la blanca, la negra, y la corchea, pues son ellas quienes han acompañado cada golpe en el teclado.

Y a la que fue la flor más bonita, a ti Margarita.



CAPÍTULO 1. ECONOMÍA DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS Y MUSICALES: PRINCIPALES VÉRTICES  
ANÁLITICOS



### 1.1 Naturaleza de la economía de las artes escénicas y musicales:

Parece imposible negar en nuestro tiempo que las actividades culturales influyen de un modo manifiesto sobre la economía. Hoy en día se considera un sector clave en el desarrollo económico de nuestra sociedad, no en vano según el "Anuario de estadísticas culturales" publicado en 2012 por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, el sector de la cultura cifró su presencia frente al resto de sectores en los siguientes datos, reflejados en la Tabla 1.

**TABLA 1. DIMENSIÓN RELATIVA DEL SECTOR CULTURAL EN ESPAÑA.**

	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>
<b>Aportación al PIB</b>	3,0%	2,8%	2,8%	2,8%
<b>Aportación al VAB</b>	3,2%	3,0%	2,9%	2,9%
	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>
<b>Empleo cultural (En miles)</b>	578,3	544,8	508,7	488,7
<b>Porcentaje</b>	2,8%	2,9%	2,8%	2,7%
	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>	<b>2011</b>
<b>Empresas Culturales</b>	102.512	102.945	103.134	103.320
<b>Porcentaje</b>	3,0%	3,1%	3,1%	3,2%

*Fuente: Elaboración propia con datos del "Anuario de estadística culturales" del MECD.*

Un modo de ejemplificar esta teoría vendría fundamentada por la existencia de ciudades que viven, en buena parte, de la cultura; como Edimburgo y sus festivales, o el impacto económico que representan entidades como museos o teatros sobre la ciudad que los alberga, como sería el caso del Museo Guggenheim en Bilbao, ciudad que ha visto su florecimiento tras la implantación de la entidad museística.

Esta consideración no siempre ha sido así. En tiempos en que no se realizaban estudios que llevaran a extraer este tipo de conclusiones, se consideraba que la cultura no producía nada, no generaba riqueza para la sociedad. Adam Smith (1794), consideraba que este tipo de profesiones no contribuían a la riqueza de las naciones, sino todo lo contrario, eran un claro ejemplo del trabajo "no productivo". Si bien hoy sabemos que esta manifestación no representa la realidad.

Frente a la práctica de realizar análisis económicos en el medio de las actividades artísticas se presentan dos puntos de vista opuestos; por un lado, aquellos que consideran la posibilidad de implementar un análisis económico a las manifestaciones artísticas. El caso de estudiosos como Kenneth Boulding (1977), para quienes el estudio económico de bienes artísticos o culturales, de igual forma que en el caso de la educación o sanidad, no presentaría mayor complicación que aplicar los mismos métodos, válidos para el resto de sectores económicos, en los bienes y servicios culturales.

En el lado opuesto a estos se encuentran aquellos quienes consideran que este tipo de estudios se manifiestan de forma sesgada ya que habría que considerar en su realización otro tipo de características. «Para estudiar debidamente el mercado de los bienes artísticos es necesario tener en cuenta la naturaleza estética del arte» (Shanahan, 1978).

Será por lo tanto en la primera de las opciones donde ubicaremos nuestro estudio. Si bien considerando que los factores que inciden en la creación de los bienes artísticos y culturales, así como su condicionamiento sobre el consumo, aún siendo abundantes y evidentemente más decisivos que en el caso de otro tipo de producciones como sería la de electrodomésticos, no son bienes libres, es decir, están sujetos a la escasez (Frey (2000)). Puesto que, además, proporcionan una utilidad a quienes los demandan, consumen recursos en su producción, y son sujeto de preferencias.

A todas luces parece innegable que las artes tienen una base y segmento económico, no se desarrollan al margen de la economía, sino todo lo contrario, la requieren para su funcionamiento, manifestado esto por la necesidad de subvenciones, exenciones fiscales o mecenazgo, así como el cobro de tarifas para su disfrute.

Pasamos, por lo tanto, a enumerar de forma detenida las peculiaridades de los bienes culturales, con especial incidencia en los rasgos que definen las artes escénicas y musicales, desde el punto de vista económico, y que son el objeto de estudio del presente trabajo.

Las artes escénicas y musicales poseen un rasgo definitorio y exclusivo, el cual debemos mantener firmemente presente durante todo nuestro análisis. Su más pura manifestación, es decir, su representación en vivo, es un bien que se agota en el mismo momento en que se produce. Mientras que la mayoría de bienes culturales son palpables y tangibles, como el patrimonio histórico o los objetos generados por las industrias culturales y reproducibles, este no lo es. Partiendo de elementos manifiestos, un intérprete armado por medio de su instrumento, ubicado en una infraestructura, frente a un público consumidor, genera un bien que se desvanece en el mismo momento en que se está produciendo. Por lo que su análisis y acotación se revela como verdaderamente complicado, ya que siempre se tratará de un bien vivido, que se manifiesta distinto cada vez, y en el que el espectador no se puede apropiarse de nada, salvo del placer de haber disfrutado de un espectáculo en vivo. Frente a los otros dos grandes objetos de análisis de la economía de la cultura, el patrimonio cultural caracterizado por ser recurso único, irrepetible, si bien tangible. Igualmente físicas las industrias culturales, consisten en la mercantilización de obras culturales que se basan en su carácter reproducible. Las artes escénicas y musicales pueden generar soportes, como serían los de tipo sonoro o audiovisual, si bien esto no puede llevarnos a equívoco, puesto que pasaría a formar parte de la industria reproducible. Las artes en vivo se caracterizan por eso mismo, por producirse en vivo, ser bienes que se disipan en el mismo momento en que se ejecutan.

Los bienes culturales en general, y en particular las artes en vivo, como ya apuntaban Stigler y Becker (1977), poseen una segunda característica desde el punto de vista económico, y esta es su cualidad adictiva. Esto los sitúa en el lado opuesto a la economía más ortodoxa, ya que tanto este tipo de bienes, como su consumo, muestran una utilidad marginal creciente, es decir, el gusto que de ellos se desprende no se sacia, por el contrario, aumenta en relación al nivel cultural de consumo del individuo. Todo ello debido a que, en el caso de los bienes culturales, y por ende las artes escénicas y musicales, la experiencia pasada, manifestada por la acumulación de conocimientos, es fundamental a la hora de su consumo.

Se incluyen, por lo tanto, como determinantes de la función de consumo el capital humano, y el capital cultural. El consumidor a medida que dedica más tiempo al consumo de este bien, agudiza su capacidad de obtener un mayor placer con ello. Lo cual se enuncia con la utilidad marginal creciente, un concepto difícilmente asimilable en la economía tradicional, ya que, como anteriormente hemos puntualizado, se sitúa en el extremo opuesto a ella.

La tercera característica básica que vamos a considerar de los bienes resultantes de las artes en vivo, es que, en su consumo no se requiere el bien en sí mismo. Lo que se pretende al consumir artes escénicas y musicales es el valor que éstas llevan incorporadas, o los servicios que de ellas se derivan. Todo lo cual puede discurrir entre la emoción estética, el valor cognitivo, o incluso el valor económico de los productos derivados, como el coste del viaje, el pago de la entrada, etc. (Herrero Prieto, et al. 2002). Por ejemplo, en un concierto de música clásica, no demandamos el propio bien, pues este es imposible de asir o de palpar, como alude Devesa (2006) en un concierto de esta índole se reclama el anhelo de una cierta espiritualidad.

La última de las características analizada es la que determina a los bienes culturales de las artes escénicas como privados, es decir, en su consumo existe rivalidad y exclusión, generan la posibilidad de calcular cuánto están dispuestos a pagar los individuos por poseerlos. Encontrando el punto de equilibrio entre la oferta y la demanda, obtendremos un indicador de su valor. No obstante, este bien privado está condicionado por el "Mal de los Costes". En situación contraria estarían los bienes culturales públicos. Partimos de que no existe un mercado para ellos, no revelan, por lo tanto, un precio que manifieste las preferencias del consumidor. Para su cuantificación existen diferentes tipos de metodologías; valoración contingente, coste del viaje o precios hedónicos.<sup>1</sup>

A las características propias de los bienes de las artes en vivo, se unen las que determinan su oferta y a su demanda, que merecen ser pormenorizadas, a fin de comprender su comportamiento en una economía de mercado. Siendo esta materia la que acometeremos en los siguientes epígrafes.

## **1.2. La oferta en las artes escénicas y musicales:**

En el tipo de oferta de las artes en vivo residen una serie de peculiaridades, que las difieren del resto. Inicialmente hemos de considerar que contamos con la gran dificultad para definir perfectamente el output que poseemos, si bien podemos acotarlo por medio de diferentes rasgos (Benhamou, 1996); repertorio, número de representaciones, aforo del que dispone la sala donde tienen lugar, los intérpretes que lo ocasionan, etc.

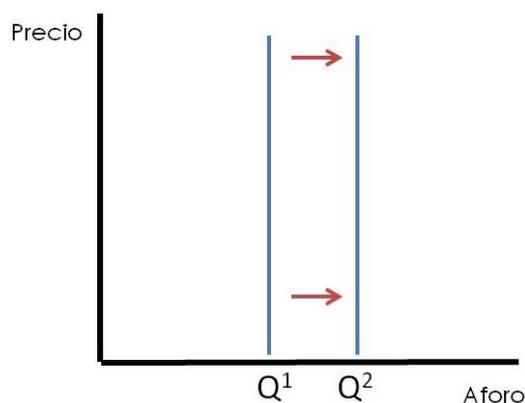
Otro de los rasgos de la oferta de artes en vivo es el de carecer de elasticidad, es por ello una oferta rígida. Un espectáculo de artes escénicas y musicales, únicamente puede ser disfrutado por un número de espectadores, igual (o inferior) al aforo de la sala donde este tiene lugar.

---

<sup>1</sup> Estas metodologías son más aplicables dentro de los elementos del patrimonio cultural.

Por ello, como desarrolla Devesa (2006), si representamos la oferta mediante una función, observaremos que la oferta es una línea recta, que en ambos casos podría desplazarse hacia la derecha, si bien el aforo pudiera multiplicarse, o si el número de representaciones aumentara, si bien su rigidez permanecería, aunque desplazada.

**GRÁFICA 1. FUNCIÓN DE LA OFERTA DE ARTES EN VIVO.**



Fuente: Devesa 2006.

Como indica Benhamou (1996), los costes por asiento disminuyen de forma proporcional al aumento del número de representaciones. Así mismo, el coste fijo consecuente de la producción de un espectáculo, tiende a amortizarse a medida que aumentan el número de localidades disponibles. Tras exponer esto, escribe Benhamou (1996) que, cada una de las representaciones suplementarias, requiere de los mismos recursos, tanto en trabajo, como en material, etc. Son las consecuencias de esta inercia en las necesidades, realidad sobre la que giran las preocupaciones más importantes estudiadas por los economistas de las artes en vivo.

Todos los caracteres que conforman, como ya hemos apuntado, el output de oferta de las artes en vivo, generan al conjugarse el llamado "Mal de los costes de Baumol", que a continuación pasaremos a analizar detenidamente, como particularidad más característica y determinante de la oferta de las artes escénicas y musicales.

La raíz de este mal viene dado por los altos costes unitarios crecientes (Heilbrun, 2005). Especialmente derivados de la necesidad de proveer de capital humano, cuyas cuantías, en este sector, crecen al menos al ritmo del resto de la economía, si no más rápidamente, lo que se ve agravado por la imposibilidad de verse compensados con aumentos en la producción. El resultado de todo ello genera que las artes escénicas y musicales se vean lastradas. Sin la existencia de una solución que revierta el proceso, y según auguraban a mediados del siglo XX, este proceso acabará por asfixiarlas hasta su inviabilidad económica. Como expresa Towse (2005), todo ello se transluce en un aumento progresivo de los precios, lo que gradualmente acabaría por extinguir las artes escénicas y musicales, de no intervenir fuentes externas, viéndose abocadas a la necesidad de búsqueda de patrocinios privados o subvenciones públicas para asegurar su supervivencia.

Es esta compresión, ejercida por los costes sobre el sector, lo que acabará por denominarse posteriormente como "La enfermedad de los costes de Baumol" o "Mal

de los costes".<sup>2</sup> Según la bibliografía y como advierte Heilbrun (2005), la primera vez que se estudió, de forma integral, la aplicación de los fundamentos económicos a las artes escénicas y musicales, es en la obra de Baumol y Bowen, "*Performing Arts: The Economic Dilemma*" escrita en 1966.

En este estudio se clasifica la producción cultural en dos grandes bloques:

- Aquellas producciones culturales que en su proceso de realización toleran la introducción de tecnologías, lo que repercute en una bajada de sus costes y un aumento de su productividad. Se engloban dentro de esta descripción sectores como el de las industrias culturales y reproducibles.
- Por el contrario, en el segundo de los grupos se comprenden aquellas que no admiten ese tipo de adelantos y que por lo tanto no pueden reducir sus costes, ni aumentar la productividad, al menos por estos mismos medios. Como apuntan Palma y Aguado (2010). De este segundo grupo, son ejemplo perfecto las artes escénicas y musicales ejecutadas en vivo, como los conciertos de música clásica, donde no es posible, sin alterar el producto, reducir los costes de producción por medio de las tecnologías. Cabría algún desarrollo en cuanto a iluminación, montaje, climatización etc. Si bien es limitado y reduce en poca medida los costos. Es en este sector, la remuneración del factor trabajo, el coste más importante, porcentualmente este representa el mayor gasto en el total que supone la realización de una representación en vivo (Asuaga y Esmoris, 2006). Los salarios aumentan de forma constante y similar al resto de la economía, siendo además, creciente por unidad de output obtenido, mientras que en el resto de la economía es constante. Es por ello que esta partida no se ve afectada por este tipo de incorporaciones tecnológicas.

En la mayoría de sectores de la economía, incluidos aquellos englobados dentro del primer bloque de producciones culturales, la productividad podría aumentar por alguno de los siguientes factores; incremento del capital por trabajador, mejoras en la tecnología, aumento de la destreza de los trabajadores, mejoras en la gestión o implantación de economías de escala (Heilbrun, 2005). Analizando estos factores se manifiesta evidente que es más factible aumentar la productividad en las industrias en cuyo proceso se requiere una mayor maquinaria, que en las que estas suponen un elemento accesorio. De todas las enumeradas anteriormente, la única de las fuentes de mejora que afecta directamente a las artes escénicas y musicales ejecutadas en vivo, es la de generar economías de escala, que se materializaría en la prolongación de las temporadas. Aún con esa posible mejora los costes reales medios de la interpretación crecen más que los de otros sectores económicos, y como bien destaca Albi (2003,) esto acaba desembocando en un aumento de los precios en las artes interpretadas. Otras mejoras tecnológicas plausibles, son las referentes a la iluminación o al aumento de la comodidad de los espectadores, manifestado por el aire acondicionado en las salas, lo que ha permitido sesiones más amplias y en diferentes circunstancias, que hasta entonces no eran posibles.

---

<sup>2</sup> Véase Twose 1997.

Si bien estas no se manifiestan de forma esencial para mejorar el resultado en cuanto a equilibrio entre ingresos y costes. Al no existir sistema alguno que genere un crecimiento palpable en la recaudación o una reducción en los costes, este tipo de expresiones culturales quedarían rezagadas con respecto al resto. La única solución es la introducción de los que se pasó a llamar "rentas no ganadas" (Heilbrun, 2005), para cubrir ese déficit, es decir rentas que no provienen directamente de la actividad desarrollada o de la venta de un producto, si no que proceden de un apoyo exterior. En el caso de las artes interpretadas, en su mayoría de las ocasiones están representadas por la intervención de entidades públicas. Las ayudas públicas al sector cultural, y en específico al de las artes escénicas y musicales, viene justificado por todos los determinantes anteriormente señalados, y en especial se revelan como totalmente indispensables a fin de evitar el llamado déficit artístico, es decir, que estas compañías busquen reducir costes a base de reducir en calidad de su producto, lo que se materializaría en el condicionamiento a la hora de la elección del repertorio, buscarían huir de las representaciones innovadoras, arriesgadas en taquillas, buscar aquellas cuyas horas de ensayo fueran más limitadas, evitar la contratación de artistas invitados a fin de reducir los cachés, etc.

Ilustremos la teoría desarrollada por medio de un breve ejemplo; en la interpretación de la "7ª sinfonía" de Beethoven, es imposible reducir su coste de producción a fin de bajar los costes, ya que se requieren los mismos intérpretes en el 2013 que en 1812 cuando fue compuesta, si bien si que han aumentado los costes, ya sea por la inflación en los sueldos, en los instrumentos, en los materiales, en los recursos, etc. De ningún modo podemos suprimir uno de sus movimientos a fin de que se realicen dos interpretaciones en lugar de una, tampoco podemos para ello hacer que los instrumentistas aumenten su velocidad y virtuosismo en la interpretación, ni reducir el tamaño de la orquesta sinfónica que lo interpreta con el objetivo de reducir costes de personal. Si lleváramos a cabo alguno de las anteriores medidas, como es evidente, el resultado final se vería perjudicado.

Baumol y Bowen (1966) manifiestan que, el fundamento último de todo lo anteriormente expuesto, se debe a que "*El trabajo del artista es un fin en sí mismo, no un medio para la producción de un determinado bien*", es el trabajo del propio artista, del violinista, la soprano, o el director de orquesta, el producto en sí mismo, y por ello no existe ningún método que nos permita aumentar su producción por hora. Frente a todo ello, Baumol y Bowen (1966) articulan una teoría, que actuaría como un ligero efecto contrario, el mismo que produce este daño, genera un cierto beneficio, ya que el aumento general en los salarios hace que los individuos dispongan de mayores rentas, lo que unido a la alta elasticidad de renta de los bienes culturales, generará una mayor demanda de los mismos. Para un mayor nivel de precios, el público está dispuesto a comprar más entradas debido al aumento en su renta. Por lo tanto el desfase productivo genera un aumento en el precio de la entrada, lo que repercutiría en un decrecimiento de la demanda, si bien la general subida de los salarios estimula el aumento en el consumo. De ningún modo este efecto llega a compensar el resultado final, puede mitigarlo en cierta medida, paliando el desequilibrio final, pero no es suficiente.

En conclusión las artes escénicas y musicales, sufren un desfase en su productividad, producción física por hora de trabajo, frente al resto de sectores de la economía. El coste por unidad de producto en las artes escénicas y musicales está condenado a crecer continuamente en relación a los costes del resto de sectores de la economía. Como formula Herrero (2002), y como ya habíamos apuntado anteriormente, todo ello lleva a que el arte escénico únicamente pueda sobrevivir si los subsidios públicos aumentan constantemente.

### **1.3 La demanda en las artes escénicas y musicales:**

Según Baumol y Bowen (1966), las empresas productoras de bienes culturales *“Deben saber algo sobre aquellos que demandan su producto, igual que el productor de automóviles precisa saber quién compra sus coches”*.

La función de demanda de las artes en vivo, artes que, como ya apuntábamos, se definen como un servicio cultural que se consume en el mismo momento en que se disfruta, está condicionada por diferentes factores. En los primeros acercamientos al tema se apuntó en tres grandes condicionantes; el precio del bien, el precio de los bienes relacionados, y la renta de los individuos que lo consumen, deduciéndose en muchas ocasiones, los coeficientes de elasticidad correspondientes (Devesa, et al. 2009) y que posteriormente pasaremos a detallar.

Pronto se observó que estas variables meramente monetarias, no llegan a alcanzar la complejidad de la demanda de este tipo de bienes, como consecuencia de la importancia del gusto y otras variables de corte cualitativo, por ello se pasaron a considerar estudios empíricos al respecto, a fin de codificar todos los posibles condicionantes.

Muchos han sido los determinantes que se han ido considerando, enumeraremos los más destacados; Thosby (1990), apunta hacia el componente estético, especialmente focalizado hacia las artes escénicas por Abbé-Decarroux (1994). Otro determinante será la actitud del demandante ante el riesgo, citado por Abbé-Decarroux y Grin (1992) o la importancia del condicionamiento generado por la existencia y sesgo de las críticas (Urrutiaguer, 2002). Posteriormente se pasa a observar la importancia como factor decisivo del papel de la educación, tanto desde un punto de vista formal e informal, como general o específica, según Borghonovi (2004), es este factor el verdaderamente decisivo, para él mucho más importante, en referencia a la asistencia, que otras características personales, que si bien si que condicionan, no lo hacen en tal medida, como son la edad, la ocupación, el origen étnico. Otros concretan en el aprendizaje, se habla de la exposición temprana a las artes, como concluyente, (Gray, 1998), lo mismo declarará Ateca-Amestoy, (2008). También para Fernández y Prieto (2009) el capital humano será decisivo, englobando el nivel de formación, el entorno social y familiar, el capital físico y las experiencias previas, así como la relación de todas ellas con un consumo a temprana edad. Escriben Palma y Aguado (2013) que, en la función de demanda hemos de considerar como factor definitivo la calidad percibida por los asistentes. A todos ellos se unen las variables sociodemográficas, la importancia del entorno urbano en los consumos de cultura y en la asistencia cultural, como apuntan Devesa, et al. (2009).

Una vez analizas las particularidades de la función de demanda de las artes escénicas y musicales, desarrollaremos una serie de conceptos en torno al propio objeto. La demanda de un bien cultural se caracteriza por poseer diferentes propiedades, de nuevo ampliamente analizadas por los estudiosos del sector.

El gusto por este tipo de artes, como exponen Levy-Garboua y Montmarquette (2005), es adquirido, y este aumenta a medida que se consume, es decir, es adictivo, produce una utilidad marginal creciente, en contra de lo habitual en otro tipo de bienes o servicios. La oferta de cultura, alentará una mayor demanda de la misma. El placer y las ganas de consumir productos culturales crecen a medida que el nivel de consumo aumenta, el gusto es por lo tanto, insaciable (Herrero, 2002). Lo que se justifica porque en su consumo no solo se valora la experiencia presente, sino también la pasada, en cuanto a una acumulación de conocimientos, el gusto es por lo tanto acumulativo, genera un capital humano creciente. Según esos mismos autores, una variante de esa teoría podría estar ejemplificada por el hecho de que el consumidor no es consciente de sus verdaderos gustos, y los descubren por medio de la experiencia. Por lo que el gusto no se adquiere, si no que viene dado y es descubierto por medio del consumo del bien (Levy-Garboua y Montmarquette, 2005).

Por otro lado, en el consumo de este tipo de bienes no se requiere el bien en sí mismo, sino los servicios que genera o el valor que posee intrínsecamente, siendo estos ejemplificados por medio de la experiencia estética, el valor cognitivo y de formación, el valor como seña identitaria, así como el valor económico (Herrero, 2002).

A las características anteriormente descritas se une, que este tipo de bienes no son un output cualquiera, sino que su consumo acarrea una experiencia de carácter cualitativo, como podría ser la emoción estética producida por escuchar un concierto. Una experiencia cualitativa, caracterizada por poseer un valor de prestigio, de opción, existencia y legado. Que además, suelen demandarse de forma colectiva, bienes conjuntos, y los precios suelen estar incentivados, no revelando de este modo el grado de escasez y el valor que se les asigna.

Anteriormente aludíamos al concepto de elasticidad, en cuanto a esta, en el caso de la demanda de conciertos de música clásica, en líneas generales se ha observado que, la demanda es inelástica frente a los precios, (Albi, 2003) (Heilbrun y Gray, 1993), y bien es elástica si atendemos a la renta (Albi, 2003), es decir, es un bien de lujo, la demanda aumenta en relación a una mayor renta del consumidor. En el caso de la música popular, u otras artes escénicas como el circo, el cine, el precio sí que es un determinante para la asistencia, lo que se justifica en la mayor presencia de opciones sustitutivas.

### 1.3) Políticas culturales: Justificación y conceptos.

El ámbito de los bienes culturales se conforma como uno de los medios en los que la intervención pública se alza de vital importancia. Amparado en distintos textos legales, cuya finalidad es la de garantizar el derecho de todos los ciudadanos al consumo de bienes culturales<sup>3</sup>. Para algunos este intervencionismo está justificado, abiertamente en contra se muestran aquellos que no lo consideran legítimo, y otros defienden un mayor protagonismo del ámbito privado, ya que el consumo de cultura se adviene sustancialmente a las preferencias individuales.

En 2005 la UNESCO celebró la *“Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales”*, en la que se debatió sobre las políticas culturales. En ella se reconoce con carácter normativo la protección de las especificidades y expresiones culturales propias en el interior de los territorios de los estados y amplía el ámbito de las políticas culturales, con el compromiso formal de las partes, que *“se comprometen a promover los objetivos y principios de la presente Convención”*. Es esta protección de la identidad nacional el primer objetivo de la Convención, así como el de crear las condiciones para que las culturas puedan prosperar, fomentar la interculturalidad, al igual que incentivar el valor de la cultura como medio para el desarrollo de un país, entre otros. Es interesante señalar de forma particularizada el artículo H. de esta enumeración de objetivos, donde se señala textualmente:

*“Reiterar los derechos soberanos de los Estados a conservar, adoptar y aplicar las políticas y medidas que estimen necesarias para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios”*

Al margen de esta convención podemos analizar el sentir general sobre la intervención pública en la cultura. Para un sector de los estudiosos, la intervención pública, se legitima por sus propios condicionantes.

Además debemos considerar que cultura genera una serie de efectos multiplicadores en el sistema productivo, ya sean por efectos directos, como las rentas generadas, los empleos que produce, los ingresos, etc. O inducidos, los que ocasionan en otros sectores, directamente conectados, construcción, finanzas, turismo, etc. La actividad cultural genera un polo de atracción de actividades económicas, la reorganización urbana, el embellecimiento de las ciudades, llegada de residentes, etc. Lo que se traduce en que la cultura se alza como un verdadero factor en las estrategias llevadas a cabo a favor de un desarrollo local. Por otro lado cabe señalar que estos son bienes de mérito, es decir, se hace necesaria la provisión de estos bienes en cantidades mayores a las que los consumidores desearían adquirir en el mercado. No se tienen en cuenta sus preferencias, son los políticos quienes toman esas decisiones, justificado por el valor inherente y por el sentir de buena parte de la sociedad, aun existiendo individuos que no lo sitúen en sus preferencias, el estado debe proveer de ellos pues es conveniente (Frey, 2005).

---

<sup>3</sup> Debemos considerar que estos textos aluden en mayor medida a la protección de la diversidad y especificidad. La mayoría de los autores clásicos debido a su carácter global, no requieren de esta protección en tal medida.

Otro de los motivos por los que la intervención del estado tiene justificación, es por la ausencia de información, según el gobierno el consumidor está mal informado acerca de la oferta cultural, si bien para otros esto viene dado por la falta de interés del propio consumidor. Hablamos también de concepto de la irracionalidad, los individuos subestiman la utilidad que les reporta la cultura. Por ello el gobierno las alienta, para llenar ese vacío en la demanda. Junto con ello, se considera que el estado debe financiar la cultura para hacerla asequible a todos los extractos sociales.

Debemos hablar del concepto de competencia imperfecta, aparecen agentes monopolistas, cuya oferta se basa en altos precios por encima del coste marginal, nivel que se manifestaría en caso de competencia perfecta. El gobierno corrige este fallo apoyando una oferta adicional.

La oferta de bienes culturales, viene condicionada por rendimientos a escala creciente, en la mayoría de los casos. Esto ocasiona que cantidades adicionales son producidas con menor coste, el coste marginal es inferior al coste medio. La condición del precio eficiente, que exige que el precio se iguale al coste marginal, produce pérdidas. Si el gobierno desea fijar el precio según el coste marginal, tendrá que ayudar a los oferentes cubriendo la diferencia entre ese coste marginal y el coste medio.

Como ya hemos señalado, en las artes en vivo, se produce una constante presión por los altos costes, lo que hace imposible aumentar la productividad, esto les aboca a incurrir en un ascenso imparable de déficit, necesitan por lo tanto de un sostén externo a fin de subsistir. Por término medio los artistas poseen un nivel económico medio, el Estado ante esa realidad promueve un apoyo igualitario a los trabajadores de este sector.

Si bien las políticas culturales se hacen necesarias esto no las hace carentes de críticas y posiciones encontradas (Grampp, 1991). Aquellos que apoyan el concepto de libre mercado se sitúan frente a este intervencionismo. Consideran que la situación del sector cultural en muchos de los puntos anteriormente señalados es similar a la de otros sectores en los que finalmente no se proveen de las mismas ayudas estatales.

Para algunos se produce una sobreestimación de los efectos externos, para ellos se hace patente la necesidad de una estimación del coste de oportunidad de las inversiones culturales. La aparición de los buscadores de renta, y la focalización de la intervención hacia un foco reducido, una élite cultural, no siendo una intervención que atañe a toda la sociedad. Por otro lado, una de las más fuertes críticas que caen sobre las políticas culturales son las que exponen la eficacia de las instituciones culturales en relación al mercado, los llamados fallos de gobierno, comportamiento de las organizaciones, delegación de preferencias individuales al Estado, multiplicidades de las administraciones en materia de cultura, etc. La intervención del estado y sus actuaciones no tienen por qué seguir el criterio de la sociedad en general, o bien pueden desatender las preferencias de ciertos nichos poblacionales.

Sea como fuere, a lo largo de la historia los gobiernos se han involucrado profundamente en la cultura, mediante apoyo y ayudas. Podemos tener una aproximación a cómo los diferentes niveles administrativos de España han aportado financiación al sector en los últimos años, por medio de la esta tabla número 2.

**TABLA 2. GASTO PÚBLICO EN CULTURA.**

<b>Gasto liquidado en cultura (Millones de euros)</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>
<b>Por la Administración General del Estado</b>	880	991	1.075	1.135	1.051
<b>Por la Administración Autonómica</b>	1.807	1.976	2.129	2.046	1.769
<b>Por la Administración Local</b>	3.245	3.623	3.886	3.837	4.043
<b>Gasto liquidado en cultura (Porcentaje P.I.B)</b>	<b>2006</b>	<b>2007</b>	<b>2008</b>	<b>2009</b>	<b>2010</b>
<b>Por la Administración General del Estado</b>	0,09	0,09	0,10	0,11	0,10
<b>Por la Administración Autonómica</b>	0,18	0,19	0,20	0,19	0,17
<b>Por la Administración Local</b>	0,33	0,34	0,36	0,36	0,38

*Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales 2012.*

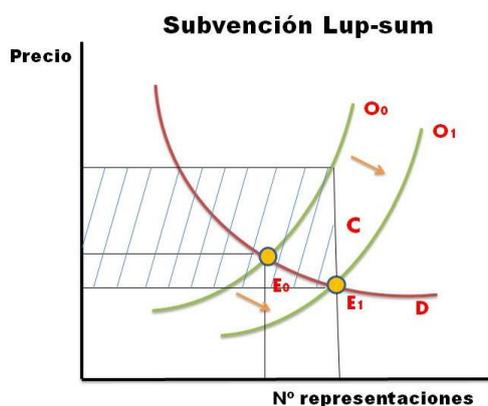
De lo cual podemos extrapolar una serie de conclusiones; el mayor peso recae sobre las administraciones locales. Siendo estas, además, las únicas que no han reducido su apoyo a lo largo del ciclo, viendo como el gasto que realizan sigue creciendo a lo largo de los cinco años, mientras que, tanto en la administración autonómica como estatal fueron creciendo paulatinamente hasta un notable descenso en el último año para el que poseemos datos.

Debemos considerar que un porcentaje de las ayudas públicas que recibe la cultura poseen una naturaleza indirecta, es decir, se manifiestan por medio de beneficios fiscales, como son las donaciones a la cultura, ya que estas poseen desgravaciones fiscales. Podrían parecer ayudas de igual naturaleza, sin embargo, distan en gran medida; las ayudas directas son a todas luces puntualizadas por el sector político, siendo ellos quienes deciden su magnitud y su ubicación. Su patrón de asignación, de forma tradicional, como indica Frey (2005), tiende a recaer sobre sectores que proporcionan una cultura generalmente aceptada, dejando al margen propuestas de corte más experimental. Si bien en las ayudas indirectas, estos aspectos quedan al arbitrio del propio individuo, quien decide dónde y en qué cantidad aportar su mecenazgo.

Existen diferentes tipos de ayudas, que se clasifican dependiendo de hacia donde vayan focalizadas. Aquellas que incentivan la oferta, y las que hacen lo propio con la demanda. Planteamos para su estudio un análisis gráfico de las diferentes posibles existentes.

Primeramente vamos a desarrollar la llamada subvención directa de cuantía fija, o "Lump-sum". Se engloba dentro de los sistemas de apoyo a la oferta. En su práctica, el Estado adjudica una cuantía fija por un producto realizado, a fin de fomentar que aumenten el número de representaciones, conciertos, etc. Carecen de contraprestación alguna, en cuanto a calidad o resultado posterior. Debido a que se otorga una cantidad fija por producto, la oferta aumenta y por lo tanto su curva se desplaza de forma paralela hacia la derecha. Se incrementa la demanda, y por lo tanto baja el precio de la producción. La línea C de la gráfica, nos indica el coste que supone para el estado esta política, que será constante en cualquier supuesto. Este sistema en su aplicación es posible que genere efectos contrarios, ya que puede fomentar la producción únicamente por recibir la compensación económica, debido a que no se existe ningún tipo de respuesta posterior en cuanto a resultados, ya sea en beneficios o en calidad de la producción.

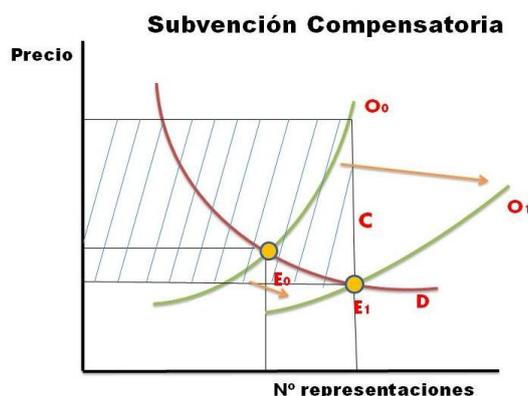
## GRÁFICO 2. SUBVENCIÓN LUP-SUM.



Fuente: Elaboración propia a través de Devesa (2006)

Otro de los tipos de subvención a la oferta es la llamada compensatoria, o “Ad valorem”. En este caso el Estado subvenciona las producciones en respuesta a sus resultados. Se efectúa por lo tanto a posteriori, y de forma proporcional al nivel de beneficios obtenidos. Ante un mayor resultado, la intervención pública aumenta. Gráficamente observamos que, este tipo de ayuda se plasma por medio de un desplazamiento de la curva de oferta hacia la derecha, si bien lo hace de forma divergente. De nuevo la línea C nos indica el coste que esto supone para el estado, en este caso no será constante, si no que, se irá incrementando a medida que lo hace la demanda. En este caso, al igual que las lump-sum, puede que generen un efecto contraproducente, ya que favorecen a aquellas creaciones que ya han sido rentables, por ello, puede hacer que no se apueste por actividades más arriesgadas, en las que resulta más difícil generar beneficios y por lo tanto no receptoras de este tipo de ayudas. Cayendo en la banalidad de crear productos a priori rentables que van a generar gran cantidad de beneficios sin que a ello vaya ligada la calidad.

## GRÁFICA 3. SUBVENCION COMPENSATORIA

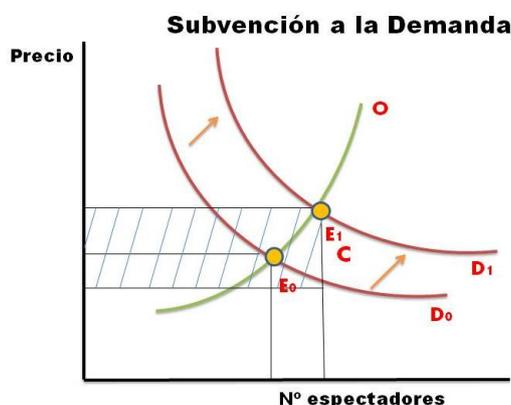


Fuente: Elaboración propia a través de Devesa (2006)

Por último, existen ayudas que concierten a la demanda, tratan de promover el consumo entre la población, siendo un perfecto ejemplo este tipo los llamados bonos culturales. Si consideramos la naturaleza adictiva de estos bienes, parece revelarse como un sistema óptimo, a fin de generar una potencial demanda futura.

En este caso observamos como en la gráfica, la curva que sufre el desplazamiento es ahora la de demanda, moviéndose hacia la derecha de forma paralela a su posición originaria, el coste asumido por el estado es constante.

#### GRÁFICA 4. SUBVENCIÓN A LA DEMANDA



Fuente: Elaboración propia a través de Devesa (2006)

Este tipo de intervenciones hacia la demanda resultan muy interesantes, pues por un lado se atienden a la soberanía del consumidor, si bien son escasamente empleadas por el sector público, que suelen optar por las que afectan a la oferta.

#### 1.5. Las políticas culturales en las Artes Escénicas y Musicales:

Para comprender este todo ello proponemos realizar una breve revisión de las políticas culturales que actualmente se desarrollan en nuestro país en el sector de las artes escénicas y musicales.

En la página web del INAEM (Instituto nacional de las artes escénicas y musicales), observamos que en el sector que ellos desglosan como Artes Escénicas y Musicales, actualmente, en el año 2013 tan solo existen dos convocatorias de ayudas:

- Ayudas a la danza, la lírica y música.
- Ayudas a la difusión del teatro y del circo y a la comunicación teatral y circense.

Teniendo en cuenta el marco de nuestro proyecto vamos a realizar un estudio de la primera de estas, ya que incluye las ayudas a la lírica y la música.

“Esta resolución tiene por objeto la regulación de las ayudas a la danza, la lírica y la música, en el marco de las competencias del INAEM y de acuerdo con los objetivos que tiene encomendados, en orden a la preservación del patrimonio coreográfico, lírico y musical y a su difusión en el ámbito del territorio del Estado y fuera de sus fronteras, favoreciendo especialmente la comunicación entre las distintas Comunidades Autónomas, la igualdad de todos los ciudadanos en el acceso a los bienes culturales y la creación y consolidación de nuevos públicos.”

Divide las ayudas en dos grandes bloques, por un lado las referentes a la danza y por otro las referentes a lírica y música. Siendo estas segundas las que más se adaptan a la temática de nuestro estudio, vamos a prestar a este bloque una especial atención.

Las ayudas que conceden van dirigidas a diferentes aspectos de la producción:

- Programas de apoyo para giras por España.
- Programas de apoyo a intérpretes y agrupaciones de lírica y música para giras por el extranjero.
- Programas de apoyo a entidades sin ánimo de lucro de ámbito estatal, para la realización de actividades de lírica y música.
- Programas de apoyo a festivales, muestras, certámenes y congresos de lírica y música.
- Programas de apoyo a espacios escénicos y musicales y a entidades organizadoras de temporadas líricas.
- Programas de ayudas a encargos de composición vinculados a estreno.
- Programas de ayudas complementarias a la comunicación lírica y musical con las Comunidades Autónomas insulares y las Ciudades con Estatuto de Autonomía de Ceuta y Melilla.

Podemos observar como todas ellas son ayudas focalizadas en la oferta, no planteando ningún apoyo a la demanda.

En cuanto a los criterios aplicables para su valoración se considera fundamentalmente que la proyección sea a nivel nacional, especialmente si refleja el carácter representativo del patrimonio cultural español. Por otro lado su también proyección internacional, llevando este carácter representativo fuera de nuestras fronteras. Posteriormente señala la calidad artística y técnica, sin apuntar la metodología de medida de la misma. Aluden a la rentabilidad social del proyecto, con atención a los grupos en riesgo de exclusión y captación de nuevos públicos. El carácter innovador del proyecto, y finalmente a la estabilidad, trayectoria y solvencia de los solicitantes.

La cuantía de la ayuda oscila dependiendo de la submodalidad en la que se incluya el proyecto, desde los 120.000 euros a los 15.000.

Igualmente desde este Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, se convocan ayudas para otros sectores culturales, observándose una cierta descompensación. Mientras que observábamos que en las artes en vivo únicamente se conservaban dos convocatorias, en el resto de sectores se distribuyen del modo siguiente; Los dos sectores con menos ayudas son el de las bibliotecas y museos, que actualmente no conservan convocatoria alguna. La promoción del arte, en el año 2013, ha visto convocar una única ayuda, referente a arte contemporáneo. En el caso de las industrias culturales y de los archivos el ministerio conserva dos en ambos casos, reduciéndose respecto a los años anteriores. En el patrimonio cultural se convocan tres actualmente, enfocadas a proyectos arqueológicos, promoción de bienes declarados, etc. En el caso del sector de la cooperación cultural y promoción exterior en el presente año son cuatro las convocatorias de ayudas, mientras que en el ámbito del libro y la lectura son cinco, destinadas principalmente a la traducción, promoción y edición de libros.

Sin duda el sector que recibe un mayor número de ayudas es el de la cinematografía, con un total de diez en el año actual, siendo de muy variado carácter, centrándose especialmente en la producción tanto de largometrajes como de cortometrajes, así como a la distribución de los mismos, entre otras.

Por lo que el sector de las artes en vivo se sitúa como uno de los más desatendidos por parte del estado, recibiendo pocas ayudas en comparación con otros sectores. <sup>4</sup> Por todo ello las cuestiones relacionadas con la evaluación de la eficiencia en el sector público han mostrado un crecimiento constante debido a la necesidad, cada vez más palpable, de reducir el déficit público. Debido a que son medidas encaminadas a emplear recursos finitos, se debe tener una percepción eficaz de donde van dirigidos, y plantear una reasignación eficiente de los mismos, a fin de mermar su pérdida. Y por otro lado premiar a aquellas entidades que presentan una gestión más eficiente.

Hasta la manifestación de la actual crisis económica internacional, la preocupación habitual de los sectores públicos se basaba, exclusivamente, en dar respuesta a las exigencias y necesidades de aquellos sectores, como hemos analizado, cuya supervivencia venía ligada a su apoyo, a fin de maximizar el beneficio social general. Hoy en día la mejora de la eficiencia en el uso de los recursos públicos es un objetivo que en nuestro país se ha incentivado por medio de diversas iniciativas legales. El hito en este marco más reciente corresponde al 1 de enero de 2007, momento en el que se crea la Agencia Estatal de Evaluación de las Políticas Públicas y la Calidad de los Servicios, cuya misión se basa en mejorar la calidad de los servicios públicos y racionalizar el uso de los recursos (Rueda 2009).

Es por lo tanto nuestro objetivo principal, ligarnos a la promoción y estudio de estas medidas, por medio de nuestra aplicación empírica del procedimiento de Indicadores de Eficiencia, en el presente estudio.

---

<sup>4</sup> No obstante debemos considerar que el estado mantiene entidades como la Orquesta Nacional de España, el Teatro Real o el Auditorio Nacional de España. Sufragadas casi en su totalidad por recursos públicos.



CAPÍTULO 2:  
SECTOR DE LA MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA.  
DIMENSIÓN, ESTRUCTURA Y DINÁMICA.



En este capítulo vamos a trazar un estudio detallado del marco en el que se insertará posteriormente nuestra aplicación empírica; el sector de las artes escénicas y musicales en España. Para ello hemos propuesto diferentes apartados que nos permitan ahondar en cada una de las parcelas de su dimensión, desglosar su estructura y extraer conclusiones de su dinámica, prestando una especial atención a las variables que se producen a escala autonómica. Para dicho examen nos cimentaremos en la explotación de diferentes bases de datos, principalmente CULTURAbase<sup>5</sup>, si bien contaremos de forma instrumental con otras relacionadas con el INE.

Antes de pasar al estudio de los datos, es conveniente realizar alguna apreciación previa; es importante observar la definición de música clásica que emplean en CULTURAbase en su recogida de información y datos. Consideran que el concepto de música clásica engloba *“cualquier espectáculo en el que se ejecuta una composición musical encuadrada en el “género culto”, del cual los representantes más característicos son los “clásicos”*.

Por otro lado cabe señalar la fuente de la obtención de dichas estadísticas, los datos que han elaborado se realizan por medio de la información que suministra el “Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales” de la SGAE, cuyo desglose atiende tanto a datos de nivel provincial como estatal.

Partiendo de estas premisas, pasamos a acotar el lapso temporal que vamos a analizar, contamos con datos que parten del 2003 hasta el 2011, en la mayoría de las fuentes, será por lo tanto esta horquilla de tiempo la que va a ser objeto de nuestro estudio. Resulta interesante observar un período amplio, ya que nos permite abarcar períodos de expansión y recesión económica, y de tal modo observar si existe un refrendo en las cifras.

Realizaremos un estudio descriptivo de los datos, este se complementará con una extracción de conclusiones, especialmente fundamentadas por medio de la creación de nuestros propios ratios comparativos. Aludiremos en nuestro trabajo a un análisis dirigido tanto a referencias nacionales como regionales, a fin de extraer comparaciones por Comunidades Autónomas. El análisis se dividirá en dos grandes bloques, empezaremos por aquellos datos referentes a oferta y seguiremos estudiaremos datos alusivos a demanda. Para terminar con una serie de conclusiones al respecto.

## **2.1. Oferta. Actividad, infraestructuras y producción creativa.**

El primero de los puntos en que vamos a detenernos es en el de la oferta.

La oferta de música clásica en nuestro país puede discriminarse en tres grandes factores; la actividad generada, las infraestructuras dedicadas y la producción creativa.

---

<sup>5</sup> CULTURAbase. Ministerio de Educación, cultura y deporte, recuperado el día 19 de Mayo, de : <http://www.mcu.es/culturabase/cgi/um?L=0>

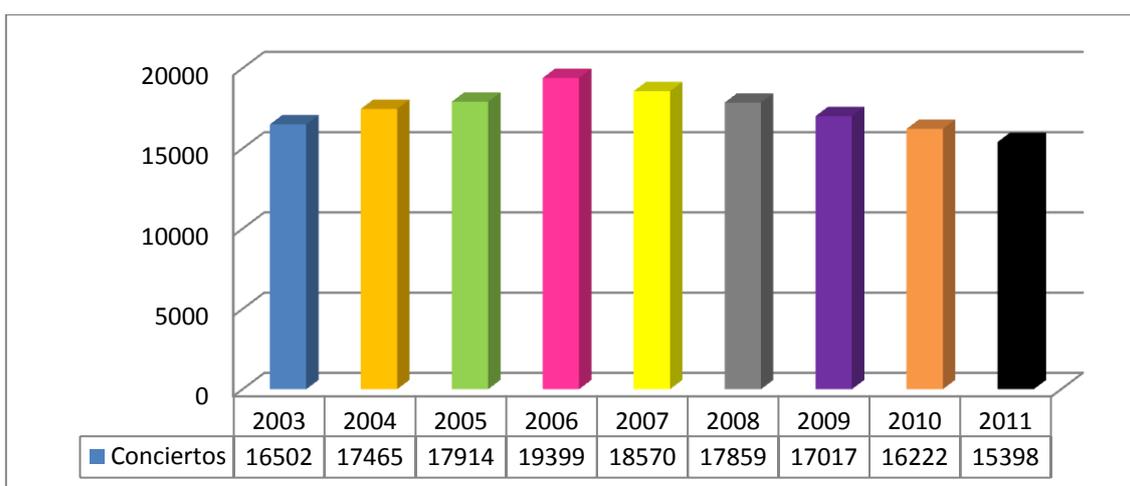
Si atendemos al concepto de actividad, nos referimos a que labor se está produciendo en el sector, es decir, la práctica en sí misma. Este dato se puede advertir por medio del desglose de cifras referentes al número de conciertos. Esto se determina como un conjunto indivisible, un todo en el que se conjugan estos tres factores. En segundo lugar, otro factor determinante de la oferta del sector, es el que hemos denominado como infraestructuras, en este caso nos referimos a los equipamientos provistos de las necesidades para la interpretación de música. Con respecto a ello poseemos cifras en relación al número de salas de conciertos. Por último lugar, pasaremos a analizar la producción creativa, en cuanto a los diferentes profesionales y agrupaciones que se dedican a originarla. En referencia a ello poseemos datos sobre profesionales dedicados a la música a través de diferentes actividades y por otro lado entidades musicales.

Procedemos por lo tanto a realizar el estudio de cada una de ellas, con diferentes apoyos gráficos y con la extracción de las conclusiones pertinentes.

### 3.1.1 Conciertos de música clásica en España:

El primer rasgo a analizar será el número de conciertos, rasgo perteneciente a la oferta. La actividad de música clásica que tiene lugar en España ha ido evolucionando a lo largo del período analizado, si bien y cómo podemos observar en la gráfica siguiente, las cifras no conservan una tendencia generalizada, sufren oscilaciones a lo largo del periodo. Un análisis más detallado nos dará señas precisas de estas alteraciones y nos hablará de los motivos a los pueden deberse. Es durante los años centrales del período, previos al 2008, año que se considera el inicio de la crisis económica, cuando se registran las mejores cifras. Por lo que observamos como justo antes del retroceso ocasionado por la crisis económica que, afectando a todos los sectores, paraliza también el sector de la música clásica, se encontraba en un crecimiento paulatino, aunque constante.

**GRÁFICA 5. NÚMERO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA**

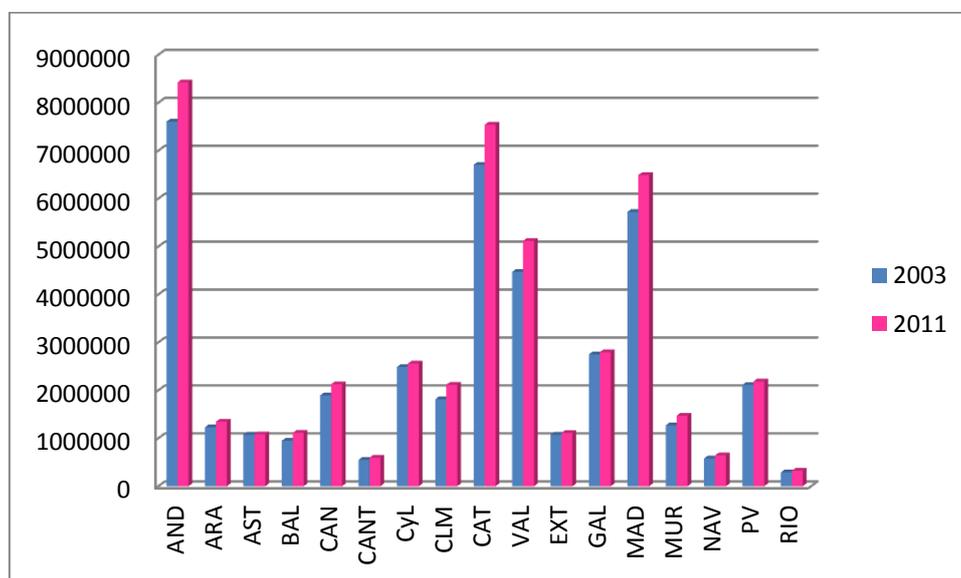


Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

Si atendemos a una visión panorámica de los datos, podemos observar que, desde el inicio del ciclo al final del mismo, las cifras han caído, situándose en el mínimo histórico del período. Desde un total de 16.502 conciertos en 2003, se ha pasado a 15.398, lo que supone un descenso de un 6,7%. Cifra que no parece demasiado acusada, si bien, si analizamos la diferencia de este último año con las cifras del 2006, el año con mayor número de conciertos, la diferencia equivale porcentualmente a un 20%, lo cual hace palpable el retroceso en que se encuentra la celebración de conciertos de música clásica en nuestro país.

Si nos detenemos en una visión más focalizada, cuyo reflejo sería atender a datos con desagregación por Comunidades Autónomas, reflejado en la gráfica número 6, observamos que son unas pocas Comunidades Autónomas las que aglutinan más de la mitad del cómputo total, y además en una tendencia que va creciendo a lo largo del período.

**GRÁFICA 6. NÚMERO DE CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA POR CC.AA.**

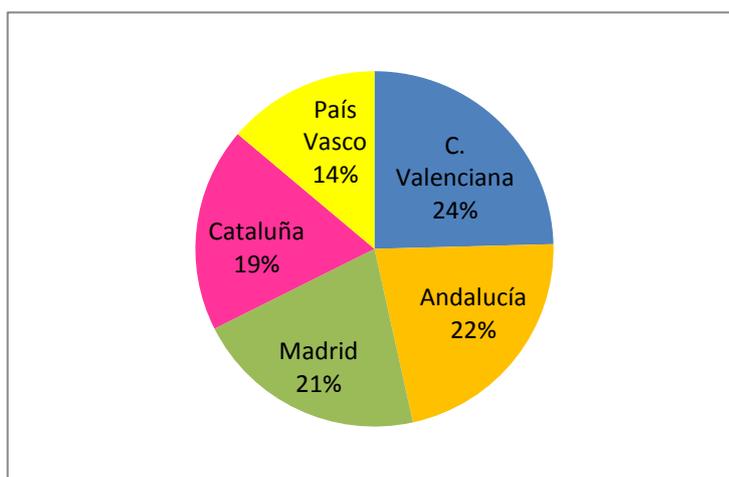


*Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase*

Mientras que en el 2003, las cinco primeras Comunidades Autónomas (C. Valenciana, C. de Madrid, Andalucía, Cataluña y Castilla y León), representaban el 58,6% del total, en 2011 la tendencia es a la alza, Castilla y León cae de estos puestos, siendo sustituida por el País Vasco. Estas nuevas cinco Comunidades Autónomas representan al cierre del ciclo el 65,2% del total de conciertos.

Podemos observar como estas regiones con mayor número de habitantes, además poseen las mejores cifras de turismo, y poseen un factor que parece clave, son aquellas regiones con las ciudades más habitadas del país. Y decimos clave ya que según las estadísticas, son los núcleos metropolitanos donde más conciertos tienen lugar.

## GRÁFICA 7. DISTRIBUCIÓN DE LOS CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA POR CC.AA. 2011



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

Estos datos globales pueden ser enriquecidos si realizamos, como anteriormente señalábamos, algunos ratios comparativos que los pongan en relación con otras magnitudes. Para relativizar el número de conciertos, podemos ponerlo en comparación con cifras de habitantes, tanto a nivel nacional como por Comunidad Autónoma. El resultado nos indicará cuantos conciertos se ofertan por cada mil habitantes. El ratio, a nivel nacional y en ambos extremos del período, se conformará del siguiente modo:

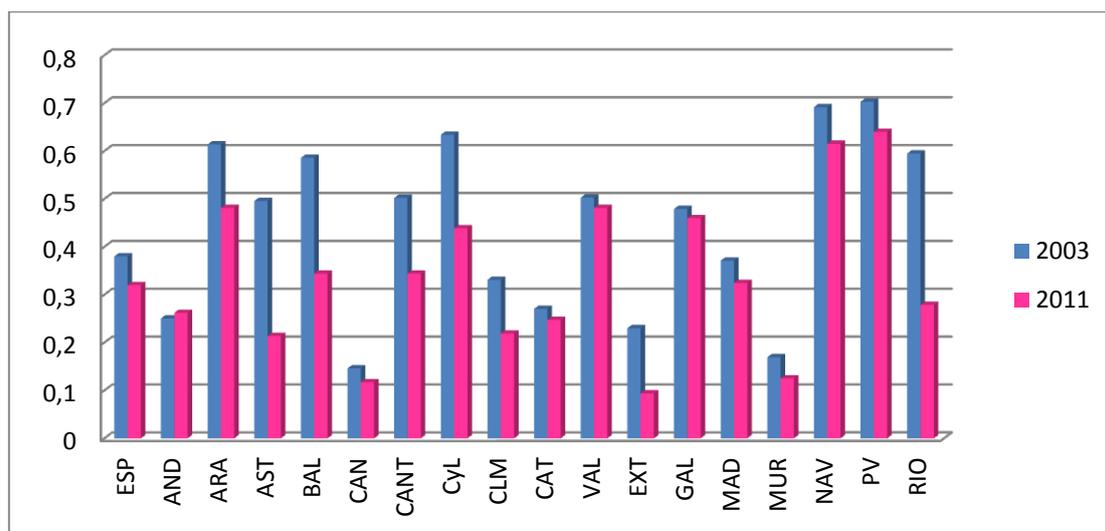
$$\frac{\text{Nº de conciertos 2003} = 16502}{\text{Nº de habitantes 2003} = 42.717.064} * 1000 = 0,38$$

$$\frac{\text{Nº de conciertos 2011} = 15.398}{\text{Nº de habitantes 2011} = 47.190.493} * 1000 = 0,32$$

La media nacional en 2003, era de 0,38 conciertos por cada 1.000 habitantes, mientras que esta cifra desciende en 2011, pasando a un total de 0,32 conciertos por cada 1.000 habitantes, o lo que es lo mismo una reducción del 18%. Esto indica una menor concentración de conciertos, que no hace sino reflejar el palpable descenso de la actividad. A continuación analizaremos este mismo ratio en cada una de las Comunidades Autónomas.

Estableciendo como media comparativa la generada por la cifra nacional, observamos que regiones se sitúan por encima de ella, es decir, poseen una mayor concentración de conciertos por cada mil habitantes, por el contrario, podemos advertir que regiones están por debajo del ratio nacional, es decir, poseen una concentración inferior que la media estatal. En este caso observamos como las Comunidades que menor concentración poseen son aquellas con mayor número de habitantes, que queda desequilibrado ante el número de conciertos.

**GRÁFICA 8. CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA POR 1000 HABITANTES**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

En el anterior gráfico, observamos a simple vista como Comunidades con un elevado número de conciertos, al cotejar esta cifra con su población, podemos concluir que su concentración es baja. Este es el caso de Andalucía o Cataluña, dos regiones especialmente pobladas. Por otro lado están aquellas Comunidades que, pese a tener un número reducido de conciertos si se comparan con el total de su población, se observa que poseen un posición equilibrada. Siendo ejemplo de esta situación zonas como Navarra o Aragón, que por su parte presentan un nivel más bajo de población.

En otros casos como en Madrid, el número de conciertos es muy elevado y además es equitativo para su nivel de población, con cifras cercanas a la media nacional. Mientras que en zonas como Extremadura o Murcia, existen pocos conciertos y además no están proporcionados con su población, siendo esta bastante reducida.

En cuanto a la evolución temporal de estos resultados, observamos como la mayoría, acaban por empeorar sus cifras durante el transcurso del ciclo. Esto se debe a que la población aumenta notablemente a lo largo del período (a nivel nacional se ve incrementada en casi cinco millones de habitantes), mientras que el total de conciertos se ve reducido. En casos como la Comunidad de Asturias, se produce uno de los cambios más bruscos, mientras que en el inicio del período se situaba por encima de la media nacional, es decir, poseía una buena proporción entre conciertos y habitantes, en el cierre del ciclo cae muy por debajo de esta media. Debiéndose a esto mismo, sus habitantes crecen durante el transcurso período, mientras que el total de conciertos se reduce drásticamente, alcanzando cifras cercanas a la mitad.

Otro ratio interesante de analizar es el que pondría en relación el número de conciertos entre la superficie de la región en que estos se localizan. El resultado de su cálculo nos revelará que número de conciertos existen por cada mil kilómetros cuadrados.

A nivel nacional, cifra que nos servirá como referencia en las posteriores comparativas, obtenemos el siguiente resultado, analizando los datos de 2003 y 2011 respectivamente.

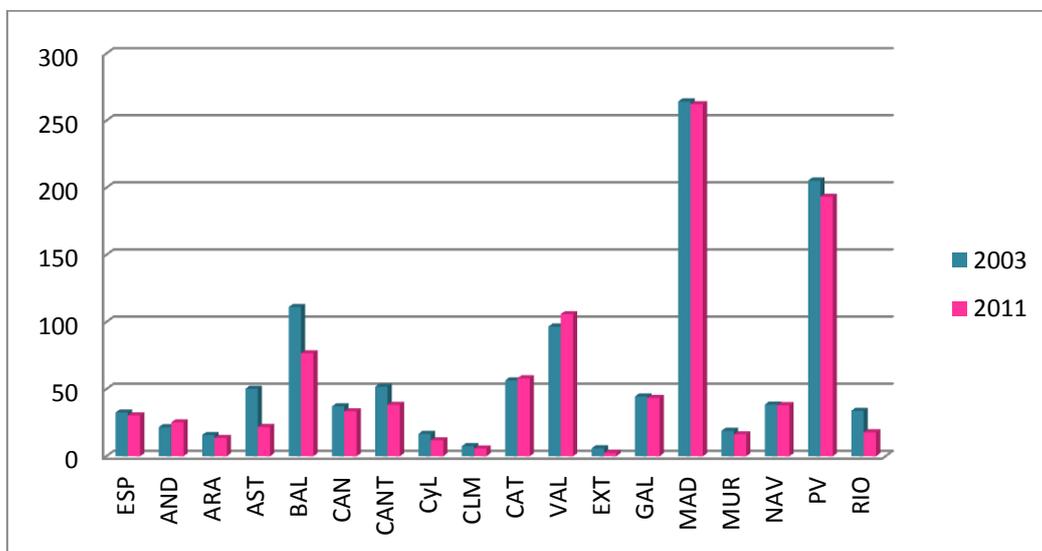
$$\frac{N^{\circ} \text{ de conciertos } 2003 = 16.502}{Km^2 = 505.962,8} * 1000 = 32,61$$

$$\frac{N^{\circ} \text{ de conciertos } 2011 = 15.398}{Km^2 = 505.962,8} * 1000 = 30,43$$

El ratio revela que al inicio del ciclo existen 32,61 conciertos por cada 1.000 km<sup>2</sup>, mientras que al finalizar el ciclo se ha visto reducido. A la luz de las referencias absolutas, parece elemental que, teniendo en cuenta que los conciertos se reducen, y obviamente la superficie se mantiene, el resultado decrece. Si bien el dato nos sirve a fin de realizar comparaciones con las diferentes Comunidades Autónomas,

Destaca una de las Comunidades por encima del resto, Madrid. Esta posee, además de una de las mejores cifras de número total de conciertos, una mayor concentración por superficie, seguida por el País Vasco y Baleares y Valencia, todas ellas regiones no especialmente extensas. Los peores ratios de proporción los poseen las regiones de Extremadura, Castilla la Mancha y Aragón, que en referencia a las anteriormente nombradas, son relativamente mayores en cuanto a superficie y poseen un nivel de actividad inferior. De nuevo Navarra, pese a poseer un número total de conciertos bajo, en ponderación con su superficie, se sitúa por encima de la media nacional, al igual que lo hacía en relación a sus habitantes.

**GRÁFICA 9. CONCIERTOS DE MUSICA CLASICA POR 1.000 KM<sup>2</sup>**



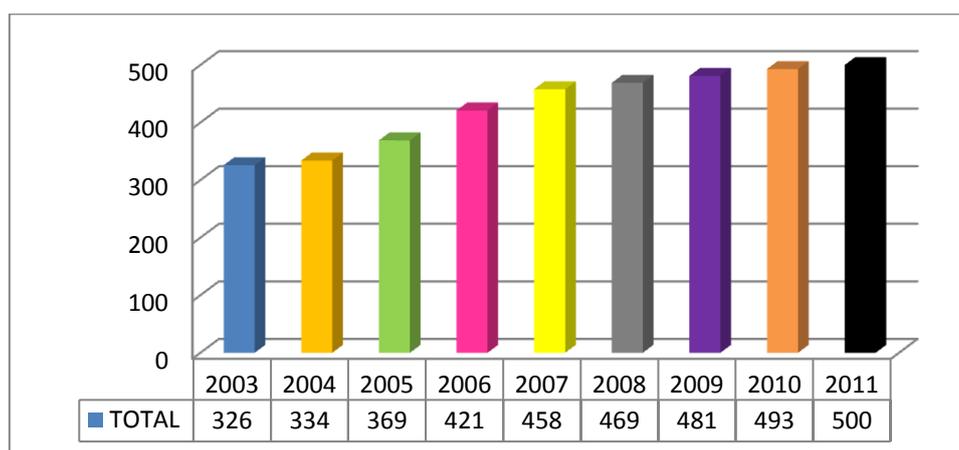
Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

En cuanto a la evolución temporal de los resultados, observamos que existe una cierta estabilidad. No se producen bruscas alteraciones, de nuevo condicionado por la estabilidad absoluta de una de las dos magnitudes. No obstante, la mayoría de las cifras se ven reducidas desde el principio al final del ciclo, las más acusadas variaciones las ostentan las regiones de Asturias y Baleares. Y asciende únicamente en Andalucía, Cataluña y Valencia, ya que son las únicas regiones que han visto aumentar su número de conciertos a lo largo del lapso temporal.

### 2.1.2 Número de salas de conciertos dedicadas a música:

Otro de los elementos referentes a la oferta que podemos analizar son las infraestructuras dedicadas a artes musicales, según la nota metodológica que acompaña los datos estadísticos en CULTURAbase, se considera sala de concierto; "Todas aquellas de titularidad pública, como las de titularidad privada, susceptibles de albergar actividades musicales, excepto al aire libre, de toda España".

**GRÁFICA 10. SALAS DE CONCIERTOS DE MUSICA CLASICA EN ESPAÑA**



*Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase*

Podemos apuntar que la cifra total de salas a nivel nacional ha ido aumentando de forma paulatina a lo largo del período, desde un total de 326 en 2003 a 500 al cierre del ciclo en 2011, esto se traduce en un crecimiento del 53,4% entre ambos extremos del ciclo, siendo ambas cifras la más baja y la más alta respectivamente.

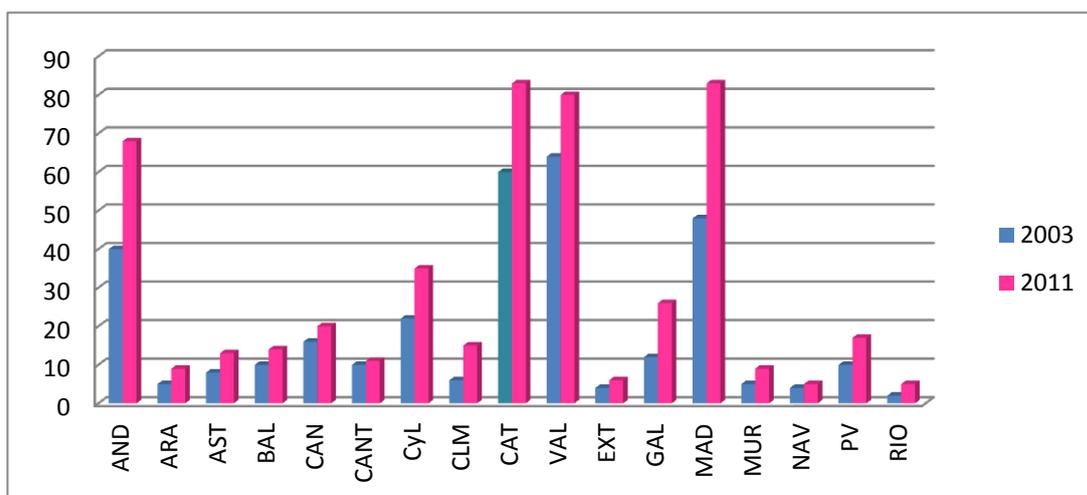
Además, de forma complementaria, poseemos datos en cuanto a la titularidad, en el año 2011 las 500 salas se distribuían de la siguiente manera, 365 entidades (73%) eran públicas, 96 privadas (19,2%), 8 de carácter mixto (1,6%) y 31 de ellas no constaba su titularidad (6,2%). Por lo que se muestra obvio que el gran sustento de la música clásica, en cuanto a infraestructuras, se encuentra en el sector público.

Si a este respecto realizamos un desglose por Comunidades Autónomas<sup>6</sup> obtendremos que en la senda de los datos generales, estos se han visto multiplicados considerablemente a lo largo de este ciclo de nueve años analizado.

Las Comunidades con mayor número de equipamientos son Cataluña, Madrid, Valencia y Andalucía. Si tenemos en cuenta la gran superficie de esta última, los datos reflejan un poco concentración, frente a otras Comunidades, como Madrid, cuya superficie es más limitada. En el lado opuesto se encuentran, regiones como Extremadura, Navarra o la Rioja con escasas infraestructuras de concierto.

<sup>6</sup> No se incluyen datos referentes a las Comunidades de Ceuta y Melilla, debido a que no se cuenta con referencias para los años iniciales del ciclo.

**GRÁFICA 11. SALAS DE CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA POR CC.AA**

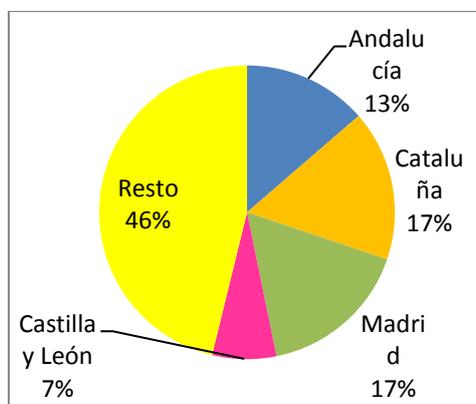


Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

En cuanto a la evolución temporal, observamos como en todos los casos las cifras aumentan, a lo largo de la horquilla temporal. Lo que parece contradictorio, ya que si la actividad decrece y las infraestructuras crecen parece evidente que, muchas de estas salas tendrán una baja programación y por lo tanto estará infrutilizadas. Habiendo supuesto un importante desembolso su construcción, la posibilidad de verse amortizadas a corto plazo parece inviable. Teniendo en cuenta el período de crisis que estamos viviendo, y que la actividad está en retroceso, no parece racional que las salas continúen creciendo en los próximos años. Esto apunta a un retardado boom constructivo en El sector.

Si buscamos otras justificaciones para estos datos, podemos pensar que en muchos casos esto se debe a la descentralización. En los últimos años los gobiernos provinciales han desarrollado políticas que les ha llevado a realizar grandes inversiones en la construcción de importantes auditorios u otro tipo de grandes salas musicales, sin en muchas ocasiones tener un refrendo en la actividad musical o poseer un estudio previo de previsión de espectadores o de programación. Por otro lado parece producirse una aún vigencia del boom constructivo de años anteriores en este sector.

**GRÁFICA 12. DISTRIBUCIÓN DE SALAS DE CONCIERTOS DE MÚSICA CLÁSICA CC.AA. 2011**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

De nuevo podemos observar como la mayor parte de la oferta la reúnen unas pocas regiones. En este caso, tan solo cuatro Comunidades abarcan más de la mitad del total de salas, un 53,8%.

### 2.1.3 Profesionales dedicados a la música por tipo:

En este apartado contamos con datos desglosados por diferentes profesiones; compositores, intérpretes vocales, críticos, directores, docentes, instrumentistas e investigadores. Esta se revela como la magnitud referente a la producción en su más estricto sentido.

Durante el manejo de estos datos, hemos de considerar que se puede producir una doble contabilización, ya que existe la posibilidad de que algunos de los profesionales estén registrados a la vez en varias categorías. Por otro lado estas cifras únicamente recogen a aquellos profesionales que, en el momento de la recogida de información, se encontraban dados de alta en el régimen correspondiente de la Seguridad Social. Además datos como el de compositores puede incluir diferentes géneros musicales, ya que CULTURAbase no hace un particularización sobre música clásica. Todo ello hará que el acercamiento a estos datos lo realicemos con ciertas reservas en cuanto a su interpretación.

En todos los casos salvo en el de compositores, únicamente contamos con datos que van desde el 2000 hasta el 2004, siendo este el único cuyos datos abarca desde el 2000 hasta el 2011. La ausencia de datos en el resto de categorías desde el año 2005 se debe a la introducción de la ley de protección de datos, que pasa a proteger este tipo de información. A pesar de la falta de datos, debido a que contamos con un período cerrado de datos, aunque breve, procedemos a su análisis. El número de profesionales dedicados a la música, podemos observar en la siguiente tabla como se distribuyen y evolucionan.

**TABLA 3. PROFESIONALES DEDICADOS A LA MUSICA CLASICA POR TIPO**

	2000	2001	2002	2003	2004
<b>Compositores(a)</b>	889	980	1026	1107	1142
<b>Cantantes</b>	442	734	736	746	770
<b>Críticos</b>	89	202	203	202	202
<b>Directores</b>	442	563	578	601	622
<b>Docentes(b)</b>	1504	1976	2133	2340	2402
<b>Instrumentistas</b>	1750	3144	3305	3444	3471
<b>Investigadores</b>	219	243	244	265	268
<b>Total</b>	5335	7842	8225	8705	8877

(a) Incluye compositores adscritos a todo tipo de música. (b) Se incluye exclusivamente profesores de conservatorios profesionales y superiores, y profesores de enseñanzas universitarias (especialidad de musicología).

Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

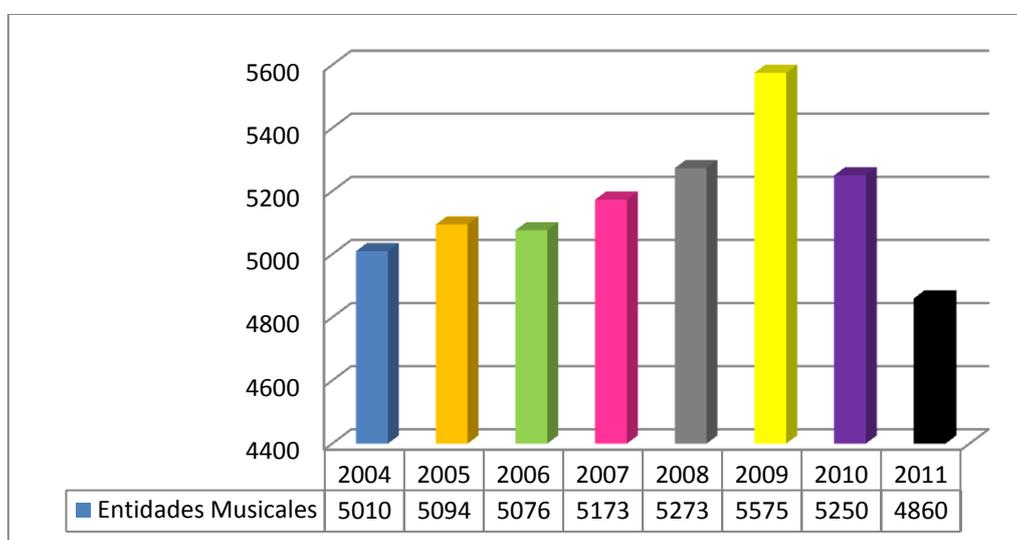
La tipología con mayor número es la de instrumentistas, seguida por la de docentes. Mientras que en el lado opuesto se sitúan los críticos. Si bien todas las categorías aumentan desde el inicio del ciclo al final, es en los dos primeros años donde se produce el aumento porcentualmente más destacable. Podemos considerar que hasta el 2004 nos encontramos en un sector que, profesionalmente se encuentra en alza, si bien hemos de considerar que el ciclo analizado, del cual únicamente poseemos datos, es un periodo previo a hacerse patente la crisis económica. Debido a la ausencia de datos en los años posteriores, no podemos extraer conclusiones de cómo ha afectado la recesión económica a este sector.

#### 2.1.4 Entidades musicales:

La presente magnitud analizada engloba diferentes tipos de entidades; agrupaciones de cámara (música antigua o contemporánea, se contempla cuerda, metal, viento, vocal/instrumental), agrupaciones líricas (grupos dedicados a la zarzuela y ópera), bandas (cíviles, militares o de las fuerzas del estado, clásicas o sinfónicas), coros (orquestas de cámara de música clásica o antigua), y orquestas sinfónicas (de mayor número de instrumentos que las de cámara). En todos los casos alude a agrupaciones españolas públicas y privadas, de profesionales o aficionados y de jóvenes o especializados.

Observamos el perfil del desarrollo de las cifras generales en la siguiente gráfica.

**GRÁFICA 11. ENTIDADES MUSICALES DEDICADAS A LA MÚSICA CLÁSICA**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

El número total de entidades musicales ha oscilado de forma notable a lo largo de este período, alcanzando sus mayores cotas en el año 2009, para caer notablemente en los dos años posteriores, por debajo de las cifras del inicio del ciclo, con 150 entidades menos en 2011 que en 2004. Respecto al 2009 las cifras se han visto reducidas en 715 entidades, en tan solo dos años, lo que supone una pérdida del 13% al final del ciclo analizado.

Por lo que podemos afirmar que la recesión que sufren la mayoría de datos analizados, en el caso de las entidades musicales se hace patente mucho tiempo después, mientras que en la mayoría tiene lugar en 2007, en estas se produce en el 2010, si bien la caída es proporcionalmente muy acusada.

Puede deberse a que en muchos casos son, o bien agrupaciones de aficionados, cuyo sostén en muchas situaciones no requiere fuertes desembolsos, y por lo tanto no se vería tan fuertemente afectado por la recesión económica, y en otros muchos casos son agrupaciones dependientes de organismos públicos, municipales, provinciales, etc. Lo que por su lado también merma el impacto de la recesión económica general. El sector privado en las entidades musicales no tiene un peso demasiado importante, siendo este el más afectado por los cambios económicos actuales.

A este análisis global podemos añadir un estudio desglosado con datos referentes a la tipología de la agrupación. Como observábamos en las cifras totales, el año 2009 se desarrolla un auge en las agrupaciones musicales, cifras que no volverán a repetirse en los siguientes años, salvo en la tipología de Bandas y O. Sinfónicas, que alcanzan sus mejores cifras en el año 2010, para de nuevo volver a retroceder al cierre del ciclo. Si bien la mayoría se ubica sus cifras al cierre del ciclo en cómputos por encima de su inicio. Las únicas que finalizan con cifras inferiores a las de arranque son las Agrupaciones de cámara y las Líricas, con un descenso respectivamente del 49% y del 41%. Por lo que podemos afirmar, sin lugar a dudas, que ambos sectores están en clara regresión. Por otro lado, son los coros las agrupaciones con mayor número de entidades, seguido de las bandas, si bien a bastante distancia. Debemos considerar que estas dos tipologías son aquellas en las que las agrupaciones no profesionales tienen más acogida. Es más frecuente la existencia de Coros no profesionales, o Bandas aficionadas, que Orquestas Sinfónicas de este tipo, o Agrupaciones de Cámara. A esto se suma que requieren una formación menos técnica, por lo que parece natural que su número sea mucho más abundante que el de otro tipo de entidades. Podemos observar como tienden a mantenerse los productos más clásicos, bandas, coros y Orquestas Sinfónicas.

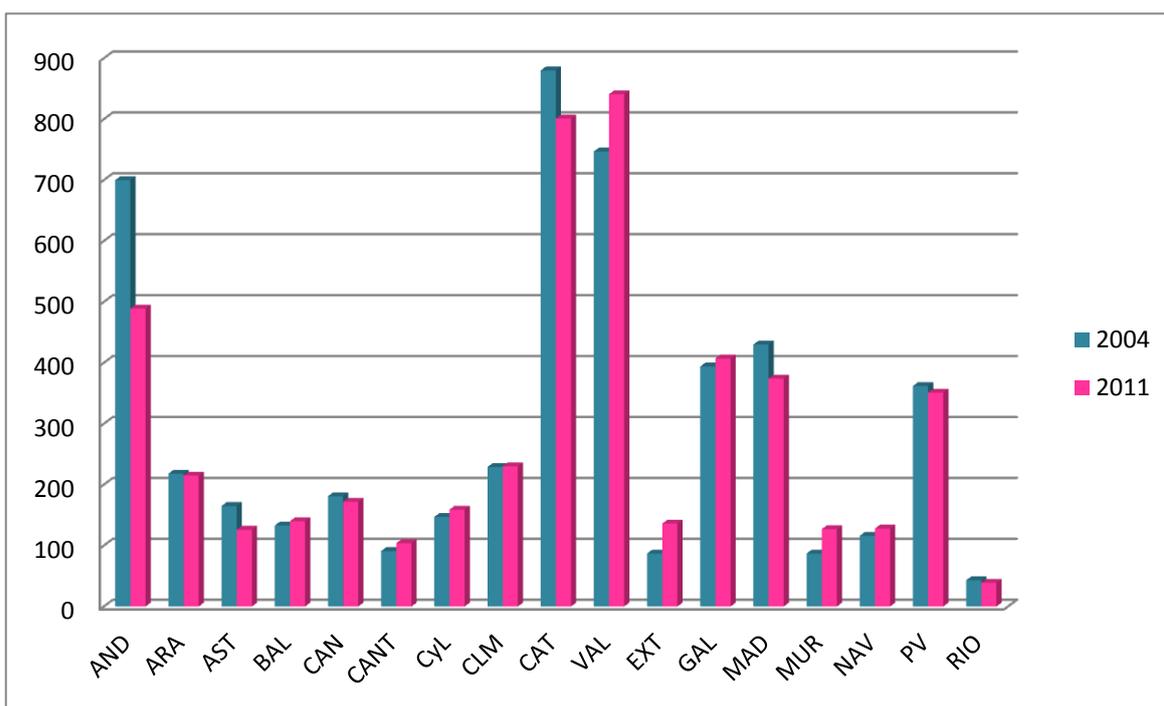
**TABLA 4. ENTIDADES MUSICALES POR TIPO**

	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011
Coros	2737	2775	2773	2829	2894	3157	3174	2753
A. Cámara	567	585	565	582	590	603	260	290
A. Líricas	60	61	61	61	60	63	39	35
Bandas	1392	1406	1406	1413	1431	1435	1524	1514
O. Cámara	144	147	148	156	164	174	101	107
O. Sinfónicas	110	121	123	132	134	143	161	152

*Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase*

En cuanto a un análisis regional, señalaremos que las Comunidades con mayor número de entidades, analizando primeramente datos de 2004 son; Cataluña con 880 entidades, de las que 707 son coros. La Comunidad Valenciana poseía en el mismo año 747 agrupaciones, de ellas un total de 491 son bandas. Andalucía con 700 entidades, distribuidas de una forma más equilibrada, especialmente entre bandas y coros. En cuarto lugar Madrid, con 436. Y cerrando el quinteto de mayor número de entidades musicales se sitúa Galicia con 394, de las cuales 215 son coros y sin embargo no poseía ninguna agrupación lírica.

**GRÁFICA 13. ENTIDADES MUSICALES DE MÚSICA CLÁSICA POR CC.AA**



*Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase*

Con el menor número de agrupaciones se situaba La Rioja, con tan solo 43, de las cuales 25 eran coros, y Murcia y Extremadura, ambas con 87.

Al cierre del período, las cifras muestran una gran variación, en algunos casos especialmente significativa. La Comunidad Valenciana aumenta sus entidades notablemente, pasando a alzarse como la Comunidad con mayor número, alcanzando un total de 841, lo que supone un incremento de casi 100 unidades, Cataluña desciende hasta las 810 agrupaciones, al igual que Andalucía, cuya cifra se reduce hasta 489. Galicia ve incrementar su cómputo superando a Madrid, esta se queda con 374, mientras que Galicia asciende hasta las 407 entidades musicales, Comunidad en la que históricamente las agrupaciones tradicionales tienen un gran peso, ligado a su rico folclore musical. Similar situación se produce en la zona del Mediterráneo.

Los últimos puestos sufren notables variaciones, de nuevo La Rioja ostenta el último puesto, con un total de 39. Inmediatamente por encima Cantabria con 104 y Asturias con 126.

De forma breve haremos referencia a qué Comunidad se sitúa al frente de cada uno de los tipos de entidad musical. Con cifras de 2011, obtenemos los siguientes resultados.

**TABLA 5. ENTIDADES MUSICALES POR TIPO Y CC.AA.**

Entidad musical	Comunidad con mayor número	Número
<b>Agrupación de cámara</b>	Madrid	71
<b>Agrupación lírica</b>	Madrid	17
<b>Banda</b>	C. Valenciana	537
<b>Coro</b>	Cataluña	665
<b>Orquesta de cámara</b>	Cataluña	25
<b>Orquesta sinfónica</b>	Madrid	29

*Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase*

De lo cual se puede extraer una conclusión significativa, Madrid, pese a no ser la Comunidad con mayor número de entidades, si se sitúa como la Comunidad con más entidades en varias categorías. Las Bandas y Coros destacan a nivel nacional, siendo las agrupaciones con mayor representación en la mayoría de Comunidades, sin embargo otras como Orquestas Sinfónicas o Agrupaciones líricas, son más minoristas en la mayor parte de regiones y además su presencia se centraliza notablemente en torno a la capital, Madrid, la cual presenta una oferta más rica, variada y especializada, que ninguna otra de las Comunidades.

## **2.2) Demanda. Espectadores y Recaudación:**

Tras analizar la materia referente a oferta, pasamos a realizar lo propio con los datos que poseemos en cuanto a demanda. La demanda de música clásica en nuestro país puede discriminarse en dos grandes factores; la demanda más pura, es decir el consumo del producto en sí mismo, y por otro lado la repercusión en cuanto a ingresos, lo que generaría una magnitud de tipo coste. Nos conducimos a realizar el estudio de cada una de ellas, para ello, de nuevo, recurriremos al apoyo de recursos gráficos y procederemos a extrapolar una serie de conclusiones.

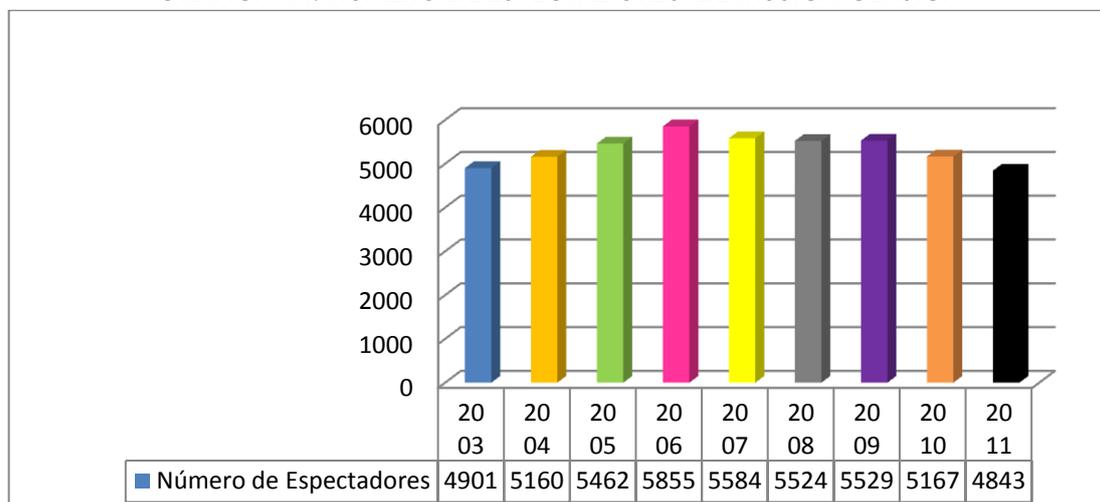
### **2.2.1) Número de espectadores en concierto de música clásica en España:**

El primero de los conceptos en cuanto a demanda nos manifiesta que el total de espectadores que asisten a conciertos de música clásica, comienza el lapso temporal en unas cifras de 4.901.000 que aumentan paulatinamente hasta alcanzar sus mejores registros en los años centrales, siendo, como ya es habitual en los apartados analizados, el 2006 el mejor de ellos, con un total de 5.855.000, para ir de forma constante decayendo, hasta alcanzar la peor de las cifras en el cierre del ciclo, con un total de 4.843.000, lo que significa una disminución poco significativa, si lo analizamos con respecto al año 2003, ya que solo se reduce la cifra en 1,2%.

Sin embargo si tomamos como referencia el año de mejor registro, la caída es más acusada, representando una reducción del 17,3%. Se cierra por lo tanto el ciclo con unas cifras bajas muy similares a las de partida.

Por todo ello podemos observar como en este caso se nos presenta un perfil similar al que mostraba la gráfica referente al número de conciertos.

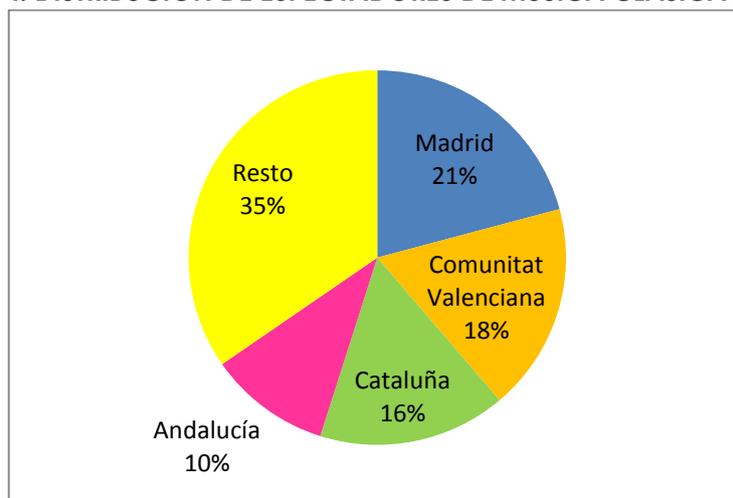
**GRÁFICA 14. NÚMERO DE ESPECTADORES DE MÚSICA CLÁSICA**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

En cuanto al porcentaje que corresponde a cada una de las Comunidades, observamos cómo, al igual que en el número de conciertos, la gran mayoría de los espectadores están localizados en unas pocas Comunidades Autónomas, siendo un proceso que va en un aumento. En 2003, Madrid, Valencia, Cataluña, País Vasco y Andalucía eran las cinco Comunidades con más peso relativo frente al resto de España.

**GRÁFICO 14. DISTRIBUCIÓN DE ESPECTADORES DE MÚSICA CLÁSICA POR CC.AA.**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

Entre las cinco aunaban un 63% del total de espectadores. En 2011 son las mismas Comunidades las que se sitúan con los mejores registros, si bien el cómputo de porcentaje ha aumentado hasta alcanzar un 69,9%.

De nuevo estas cifras globales, parecen hablar poco por si solas, más ilustrativo resulta realizar una comparación de estos datos con otro tipo de magnitudes.

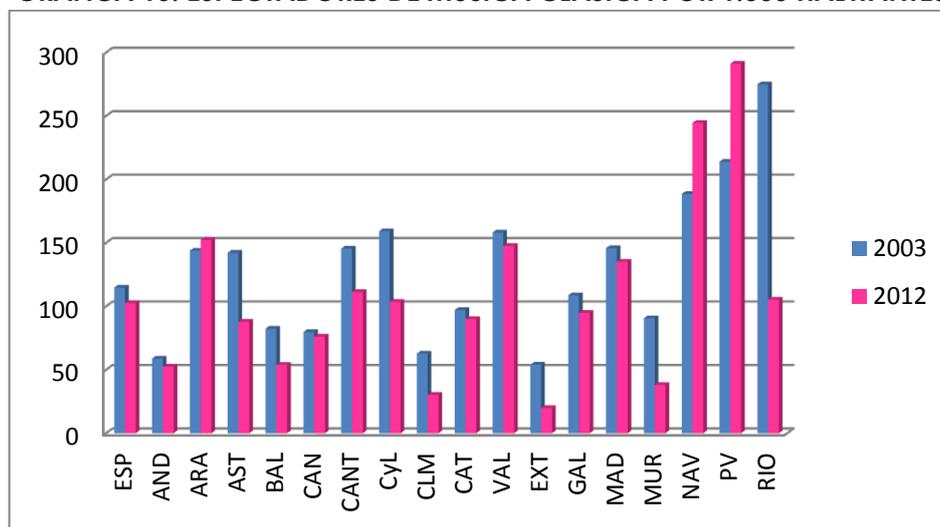
Planteamos para ello un ratio que analice cuantos espectadores hay por cada 1.000 habitantes. Debemos contar con que es posible una doble contabilización, ya que puede ocurrir que un mismo individuo asista más de una vez a un concierto. Observemos el desarrollo de esta relación con datos referentes a España tanto en 2003 como en 2011.

$$\frac{N^{\circ} \text{ de Espectadores } 2003 = 4.901.000}{N^{\circ} \text{ de Habitantes } 2003 = 42.717.604} \times 1000 = 114,7$$

$$\frac{N^{\circ} \text{ de Espectadores } 2011 = 4.843.000}{N^{\circ} \text{ de Habitantes } 2011 = 47.190.493} \times 1000 = 102,6$$

El ratio a nivel nacional nos indica que, aun contando con que existan espectadores que acuden a conciertos de forma habitual, y por lo tanto se produce una doble contabilización de estos, existen 114,7 espectadores por cada 1.000 habitantes de media en toda España, cifra que debido al aumento considerable en el número de habitantes y al descenso, aunque ligero, en cuanto al número de espectadores se ve reducida en 2011, hasta un total de 102,6 espectadores por cada 1.000 habitantes. Esto supone una reducción de más de un 10%. Pasamos a implementar el mismo cálculo en cada una de las Comunidades Autónomas.

**GRÁFICA 15. ESPECTADORES DE MÚSICA CLÁSICA POR 1.000 HABITANTES**



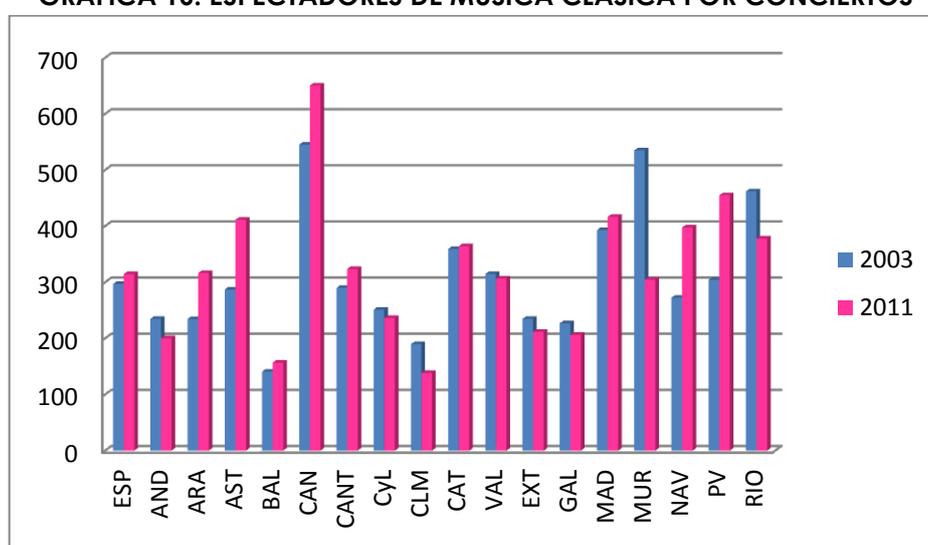
Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

Observamos que, claramente existen unas regiones muy por encima de la media nacional, son aquellas que poseen una población no especialmente alta, y un número de espectadores considerable, al poner esas dos cifras en común el resultado es proporcionado, y por ello supera la media nacional, este es el caso de Navarra y País Vasco

Por otro lado están aquellas que poseen un buen número de espectadores, pero a su vez la su población es muy alta y por lo tanto descompensa la cifra final, como en el caso de Andalucía. Comunidades como Madrid, Valencia, o Cataluña, se sitúan cerca de la media, poseen un gran número de espectadores, pero su abundante población mitiga el ratio final.

En cuanto a la evolución temporal, considerando que la tendencia general es que, los espectadores se reducen y sin embargo los habitantes aumentan, ocasionando que la proporción tienda a descompensarse. Aquellas provincias en las que la oscilación es más notable son, La Rioja y Extremadura, la primera de ellas iniciaban el ciclo por encima de la media, mientras que cierra el ciclo con una cifra cercana a la mitad, ya que es una de las regiones cuyas cifras de espectadores reflejan una caída mayor.

**GRÁFICA 16. ESPECTADORES DE MÚSICA CLÁSICA POR CONCIERTOS**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

En cuanto a espectadores por concierto, con referencias del año 2011, las cifras a nivel nacional han oscilado ligeramente, siempre en torno a cantidades de 300 espectadores, lo que nos indica un concierto de tipo medio/bajo. Las Comunidades Autónomas con una media mayor en cuanto a espectadores por concierto, indicaría que un mayor número de conciertos realizados son de gran formato, destacan con ese rasgo regiones como Canarias con 652, País Vasco con 455 y Madrid, 417. En Comunidades como Madrid, se debe al gran peso de los conciertos de gran formato en sus múltiples auditorios, si bien la media no es tan elevada ya que existen una gran cantidad de pequeñas salas de concierto cuyo aforo es más limitado, equilibrando de tal modo el resultado.

Frente a todos estos datos cabe una conclusión, en todas las Comunidades Autónomas existe una programación estable de conciertos, si bien, existen algunas regiones más sensibles a la práctica cultural en el medio de las artes en vivo. Las explicaciones podrían ser muy variadas, en muchos de los casos, las regiones con menor consumo cultural son aquellas más pobres (Murcia o Extremadura).

En ellas estos bienes tienen un factor de lujo, la elasticidad de renta es mayor, y debido a que son regiones con menor nivel de rentas, el consumo es inferior.

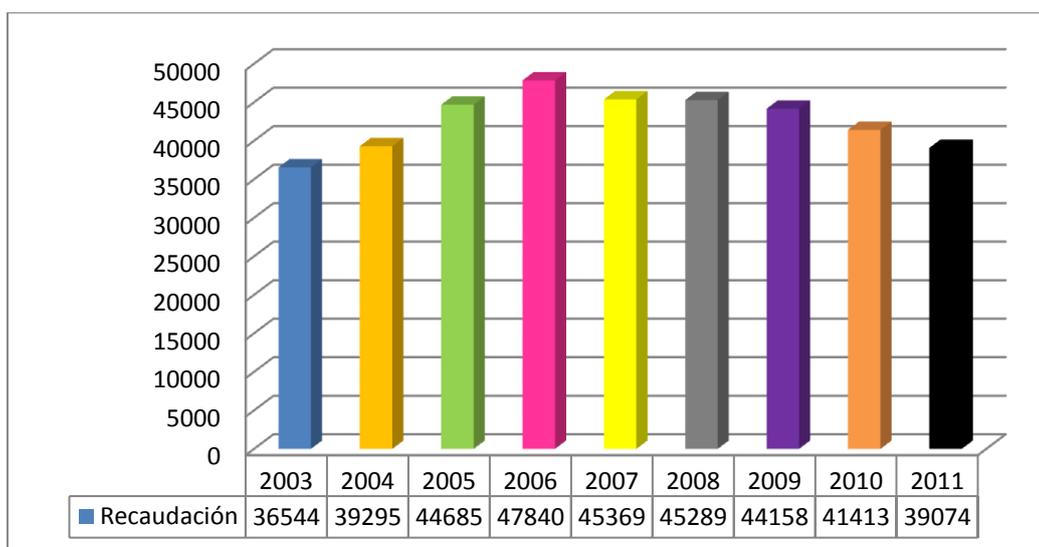
Mientras que las que presentan mejores cifras de consumo, son zonas más ricas, con mayor número de habitantes, turismo, etc. En ellas la elasticidad de renta que presentan estos bienes es menor, y por ello se consumen de forma más generalizada. A esto se pueden unir consideraciones más subjetivas, como la costumbre más arraigada de consumo cultural, en muchas ocasiones ligada a las grandes urbes.

### 2.2.2) Recaudación en conciertos de Música Clásica en España:

El concepto de recaudación se ha englobado dentro de la demanda, si bien es una magnitud que además incluye el concepto de coste, pues está incluyendo una medida relativa a un precio, no obstante la recaudación surge del producto entre los espectadores y el gasto que realizan o el precio de la entrada. Entendemos por recaudación, por lo tanto, el cómputo total, en miles de euros, de los ingresos en taquilla de los conciertos de música clásica de nuestro país.

En este caso, las cifras del final del ciclo se encuentran por encima de las del inicio, si bien esta diferencia no llega a ser especialmente notable, representa tan solo un aumento del 7%. Menos significativa si además contamos con la corrección consecuente de la inflación de los precios, la cual es considerable ya que hablamos de un ciclo de 9 años. Por lo que a pesar de encontrarnos con cifras crecientes, debemos ser prudentes en la interpretación de las mismas. De nuevo se repite el 2006 como el año con mejores resultados, alcanzando los 47.840.000 euros en recaudación total. Lo que supone un ascenso del 31% desde el inicio del ciclo para caer paulatinamente hasta volver en 2011, a cifras cercanas a las del inicio. Esto parece evidente, si consideramos que este año se computan los mejores resultados respecto a espectadores y conciertos. Por lo que el período se cierra con cifras muy cercanas a las de inicio, pese a haber ascendido notablemente en los años centrales.

**GRÁFICA 17. RECAUDACIÓN EN MÚSICA CLÁSICA EN ESPAÑA**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

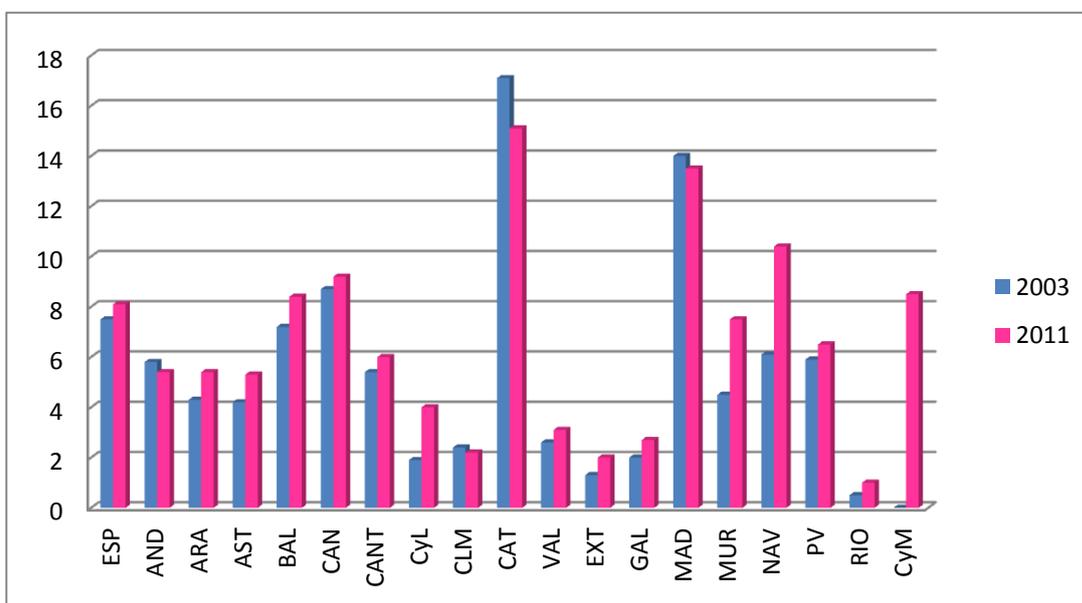
En cuanto al peso relativo de cada Comunidad Autónoma observamos que, al igual que en los anteriores elementos analizados, unas pocas Comunidades aglutinan la mayor parte del cómputo total. Si bien este caso es aún más acusado, en 2003 ya que el 62,4% de la recaudación se ubica en dos únicas Comunidades Autónomas, Cataluña (30,5%) y Madrid (31,9%), lo que representa un 62,4% las siguen País Vasco con 7,3% y Andalucía con 7,1%. Si aunamos las cuatro, obtenemos como resultado que el 77% de la recaudación total nacional se ubica en únicamente cuatro Comunidades Autónomas.

En el año 2011, las cifras decrecen, es decir, están más repartidas, aunque aún sigue manteniéndose una fuerte concentración. Cataluña y Madrid, pasan a aglutinar el 56,6%, y si a esto le volvemos a sumar las cifras de País Vasco y Andalucía, nos encontramos con que el 73% de la recaudación esta en estas cuatro regiones.

Esto apunta a que en el resto de regiones, buena parte de los conciertos son gratuitos o de coste bajo, además de que son de formato inferior. En las grandes ciudades, donde existen conciertos de mayor formato, en relación a los grandes auditorios, la recaudación es mayor, ligado a una entrada más alta y menos casos de gratuidad. Además podemos pensar que en torno a las metrópolis se produce un efecto de mercantilización del producto musical, que en las pequeñas ciudades no sería posible.

En cuanto a recaudación media por espectador nos encontramos que, a nivel nacional, la recaudación es de 7,5 en 2003 y llega a alcanzar 8,1 en 2011. En este caso podemos analizar que Comunidades se sitúan por encima de la media nacional, y cuales por debajo.

**GRÁFICA 18. RECAUDACIÓN EN MÚSICA CLÁSICA POR ESPECTADOR**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

La región con mayor recaudación por espectador es Cataluña, donde cada espectador genera unos desembolso de 15,1 euros, siendo este dato tomado del año 2011, se encuentra en retroceso, ya que al inicio del ciclo cada espectador generaba un ingreso de 17,1 euros de media. Junto a Cataluña se encuentra Madrid, también en regresión, ya que pasa de 14 euros en 2003 a 13,5 en 2011 y Canarias, de 8,7 a 9,2, en este caso en aumento. En caso similar se encuentra Baleares, quien al inicio del ciclo se encontraba por debajo de la media, mientras que en 2011 supera el cómputo nacional, con 8,4.

Las Comunidades Autónomas con mayor crecimiento en el ciclo analizado, en cuanto a recaudación media por espectador son, Navarra, que en 2003 se encontraba con 6,1 euros medios por espectador, y al final del ciclo se sitúan en 10,4, lo que supone un aumento cercano a duplicar su recaudación media. Y Ceuta y Melilla, en cuyo inicio de ciclo no contábamos con datos, si bien en 2005 recaudaban 2 euros por espectador, a finales del ciclo ascienden hasta 8,5. De nuevo representa la apertura de una gran entidad como el Auditorio de Ceuta.

Por su parte, La Rioja y Extremadura, se sitúan como las regiones con menor media de recaudación, no llegando a alcanzar los dos euros.

De nuevo, y a fin de obtener una visión relativa de estas cifras, vamos a ponerla en relación con otros conceptos anteriormente analizados, generando nuestros propios ratios comparativos. El primero de ellos pone en relación la recaudación total entre el número de conciertos, obteniendo de tal modo que cantidad monetaria se recauda, de media, en cada concierto de música clásica. Esto dará muestra de la dimensión de cada evento. Observamos estos datos a nivel nacional, en los años 2003 y 2011, es decir en los dos extremos del ciclo analizado.

$$\frac{\text{Recaudación 2003} = 36.544.000}{\text{N}^{\circ} \text{ de Conciertos 2003} = 16.502} = 2.214,51$$

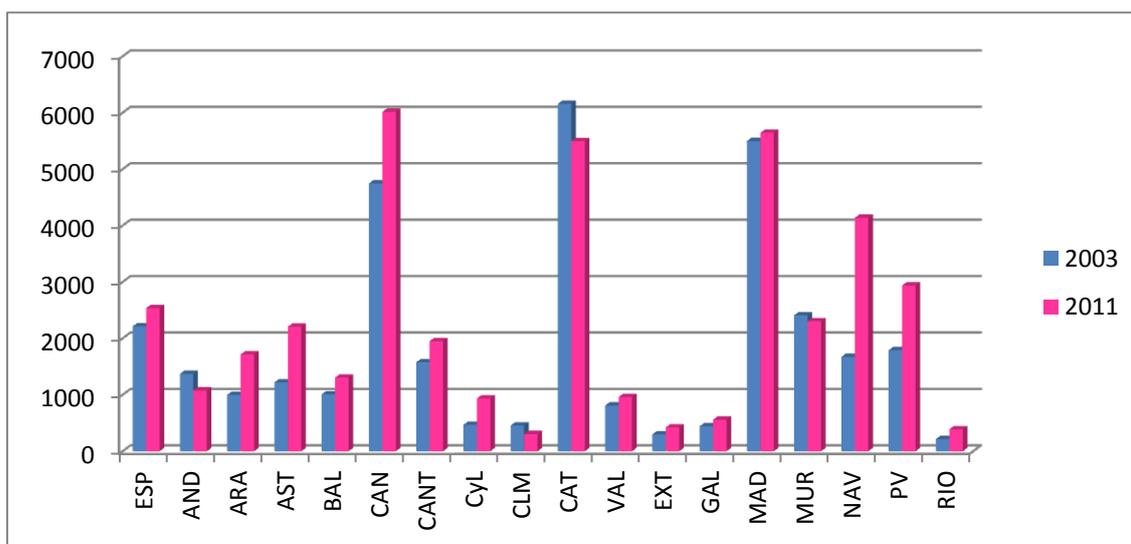
$$\frac{\text{Recaudación 2011} = 39.074.000}{\text{N}^{\circ} \text{ de Conciertos 2011} = 15.398} = 2.537,66$$

Extraemos que la media de recaudación nacional aumenta a lo largo del ciclo, fruto del aumento de la recaudación y del descenso de conciertos anteriormente analizado. Veamos que sucede si nos acercamos a datos por Comunidades Autónomas, y los ponemos en relación a esta cifra referente nacional.

Existen una serie de regiones, cuyas cifras superan con creces las registradas a nivel nacional. Especialmente tres, Cataluña, Madrid y Canarias, superando en todas ellas los 4000 euros por concierto. En el lado opuesto nos encontramos con Galicia, Extremadura, La Rioja y Castilla la Mancha, con cifras muy por debajo de la media nacional, no llegando en ningún caso a los 1000 euros, en ellos se entiende que existen gran número de conciertos gratuitos y de bajo coste, son zonas más deprimidas, con una tradición de cultura gratuita arraigada.

En cuanto a la evolución temporal de estos datos, observamos que la mayoría se mantiene estable, tendentes casi todas ellas a aumentar, como así lo hacen las cifras a nivel global. Destaca Canarias con un alto crecimiento, así como Navarra. Sin embargo la Comunidad Catalana, junto a Murcia y Andalucía, destacan por, aún poseyendo unas buenas cifras, son las únicas que ven reducir su cifra.

### GRÁFICA 19. RECAUDACIÓN EN MÚSICA CLÁSICA POR CONCIERTO



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

Analicemos qué factores afectan a cada caso; en Andalucía, se produce una deflación en la recaudación y sin embargo los conciertos aumentan, desde 2003 a 2011, por lo que el ratio acaba rebajándose. Un caso similar es lo que ocurre en Cataluña, la recaudación desciende, y los conciertos bajan ligeramente, por lo que el resultado se contrae al final del ciclo, con respecto al inicio. En Murcia ambas cifras desciende de forma desequilibrada, generando de nuevo un resultado inferior al del inicio del ciclo.

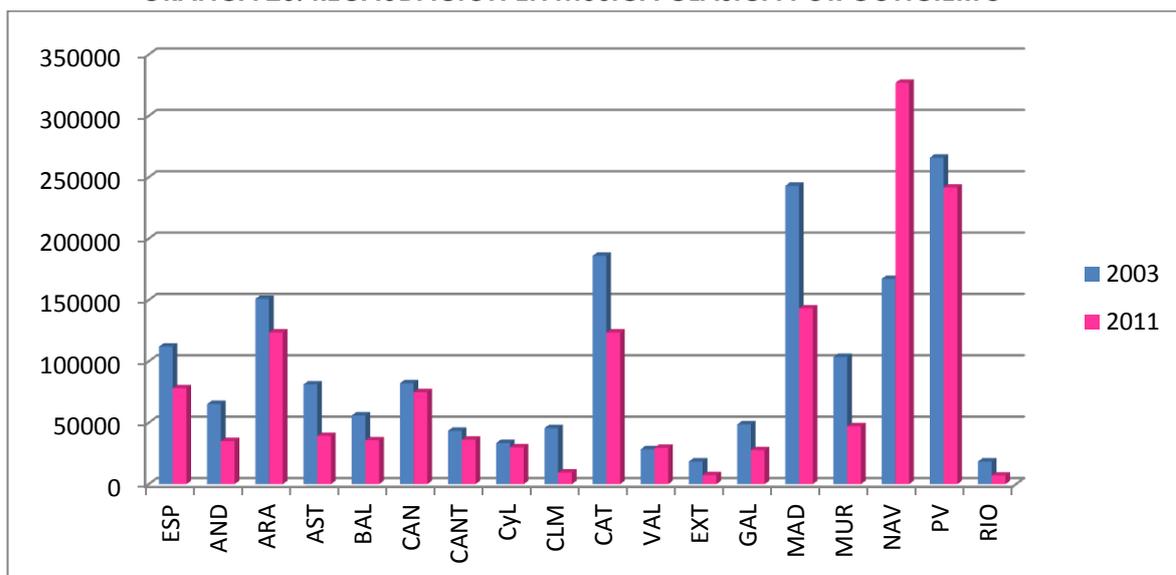
Un último ratio que nos ayude a relativizar los datos de recaudación, sería aquel que pone en relación recaudación entre salas de concierto, de nuevo en los dos extremos del ciclo, y primeramente a nivel nacional, obteniendo los siguientes ratios que servirán como patrón de comparación posterior por Comunidades.

$$\frac{\text{Recaudación 2003} = 36.544.000}{\text{Salas de Conciertos 2003} = 326} = 112.098$$

$$\frac{\text{Recaudación 2011} = 39.074.000}{\text{Salas de Conciertos 2011} = 500} = 78.148$$

Observamos cómo se produce un notable descenso entre los dos años, equivalente porcentualmente a un 30 % de reducción del ratio. Su explicación resulta sencilla al observar las magnitudes que conforman la relación y que en anteriores epígrafes hemos apuntado. Las salas de conciertos aumentan de forma considerable, mientras que la recaudación, aún aumentando, es de poco alcance su crecimiento. Por ello el resultado en cuanto al ratio genera este resultado. Lo cual tiene su refrendo en estos mismos datos estudiados a nivel regional.

**GRÁFICA 20. RECAUDACIÓN EN MÚSICA CLÁSICA POR CONCIERTO**



Fuente: Elaboración propia a través de CULTURAbase

De nuevo observamos un resultado similar a los analizados en anteriores epígrafes, las Comunidades con mejores cifras, es decir, por encima de la media nacional, Cataluña, Madrid, País Vasco, y de nuevo Aragón y Navarra, que pese a sus bajas cifras globales al ponerlas en comparación con otras obtenemos que son Comunidades con un nivel, en este caso, de demanda elevado.

En la situación contraria volvemos a tener como protagonistas a regiones como La Rioja, Extremadura y Castilla la Mancha. Destaca Valencia, mal posicionada, ya que en el resto de magnitudes se ubicaba a la cabeza. Esto se debe a su elevado número de salas, y su reducida recaudación. Observemos que posee a poseer unas cifras de salas similares a Madrid, sin embargo su recaudación es cinco veces inferior, con datos de 2011, en Valencia la recaudación de 2.368.000, mientras que en Madrid es de 11.887.000.

En todos los casos, siguiendo la evolución a nivel nacional, tienden a descender las cifras. La única Comunidad que presenta un aumento considerable es la de Navarra, que aumenta su resultado en cerca del doble, debido a que en consonancia ocurre lo propio con su recaudación, mientras que las cifras de salas de conciertos, solo aumentan en una. Entre las que presentan una bajada más considerable se sitúan Cataluña y Madrid, acusando el gran aumento de sus salas y no obteniendo un proporcional aumento en cuanto a recaudación.

### **2.3 Conclusiones sobre el comportamiento del sector de la música clásica en España:**

Habiendo analizado las diferentes magnitudes podemos exponer de forma breve las conclusiones extraídas, que nos muestran el reflejo de la fotografía captada del sector de la música clásica en España, en cuanto a su dimensión, estructura y evolución en el tiempo:

1. Es el año 2006 el que mejores cifras ostenta, suponiendo el cenit en cuanto a expansión del sector en nuestro país. Números que en la mayoría de los casos no volverán a alcanzarse en el ciclo analizado. Se explica debido a que en ese año aún no se había manifestado la actual crisis económica, por lo que el sector presentaba unas cifras a la alza, superando de forma progresiva cada año las cifras computadas en el anterior, para posteriormente caer en la mayoría de las magnitudes analizadas.
2. Actualmente debemos considerar que el sector, en líneas generales, se encuentra en claro receso. Alcanzando cifras incluso inferiores a las de partida, al cierre del ciclo. Si bien se mostraba como un sector en claro florecimiento hasta el año 2008, a partir del cual la gran mayoría de los datos analizados muestran evidencias de fuerte decrecimiento. Salvo el número de profesionales, que muestra cifras marcadamente más altas al cierre del lapso analizado, como ya hemos explicado, condicionadas por la regularización de la situación de muchos de estos profesionales que hasta entonces no lo hacían, esto motiva que los datos no muestren con precisión la evolución real. Y en salas de concierto, siendo las dos excepciones de todas las analizadas. En el resto de magnitudes caen, el número de espectadores de forma menos acusada, sin embargo en número de conciertos y recaudación se produce un retroceso considerable, haciéndose patente el efecto de la crisis económica.
3. Tanto la oferta como la demanda del sector se concentran visiblemente en unas pocas regiones, especialmente aquellas con mayor número de habitantes, mayor peso del sector turístico, y mayor desarrollo económico, en líneas generales, son las que mayor número de conciertos poseen, y consecuentemente mayor número de espectadores, y las que, por lo tanto, acumulan una recaudación más elevada.
4. Se percibe un profundo desequilibrio, manifestado, como ya hemos apuntado, ante la comparación de infraestructuras y oferta. Infraestructuras, que a pesar de la crisis económica permanecen a la alza, mientras que la actividad se ha visto manifiestamente mermada, nos hace pensar en infraestructuras sin programación. A lo que sumamos que, como observábamos, la mayor parte del sector se mantiene sostenido por medio del sector público, nos revela que este financia instalaciones infraexplotadas.
5. Las zonas con mejores cifras coinciden con aquellas que poseen los núcleos urbanos más desarrollados. Podemos considerar que el consumo de música clásica está preferentemente ligado a las grandes metrópolis.
6. Existen Comunidades que, a pesar de no destacar en las cifras globales, al relativizar estos datos con otras magnitudes, por medio de los ratios generados, se revelan como regiones cuyo desarrollo cultural, emparentado con la demanda y oferta de música clásica es elevado. El más claro ejemplo de ello es la Comunidad de Navarra. Debemos considerar que en esta región se encuentra uno de los Auditorios con mejores cifras y consideración, el Auditorio Baluarte, que en una Comunidad de reducidas dimensiones y población puede verse reflejado en los resultados. Por otro lado existen Comunidades con cifras globales amplias, que al ser relativizadas revelan un déficit de presencia de este sector, en este caso, el más claro ejemplo es la Comunidad de Andalucía, su gran población y superficie condiciona alguno de los resultados.

7. Nuestra Comunidad Autónoma, Castilla y León se sitúa en buenas posiciones en la mayoría de las magnitudes, por detrás de las grandes potencias. Si observamos las cifras del número de conciertos, nuestra región se sitúa la quinta, poseyendo un buen ratio de conciertos por 1.000 habitantes, debido a su baja población. Sin embargo si se compara el número de conciertos entre los kilómetros cuadrados, debido a ser la región más extensa, se sitúa como una de las que posee peor concentración en este ratio. También se sitúa quinta en cuanto al número de salas, y sexta en número de espectadores, con unas buenas cifras. Sin embargo se sitúa rezagada en cuanto a recaudación, en ella existe mucha presencia de conciertos de bajo coste o gratuitos, y de igual modo ocurre en cuanto a las entidades musicales donde muestra unas cifras modestas.



CAPÍTULO 3:  
MARCO TEÓRICO: EVALUACIÓN DE EFICIENCIA E  
INDICADORES DE GESTIÓN

En este tercer capítulo vamos a plantear las nociones teóricas sobre los métodos empleados, de forma más habitual, a la hora de medir la eficiencia de instituciones de carácter público. Realizaremos un breve recorrido por los métodos de frontera, para posteriormente pasar a analizar el procedimiento que va a centrar nuestro análisis empírico, el sistema de indicadores de eficiencia, estudiaremos su metodología, así como las ventajas y desventajas que se le atribuyen. Todo ello nos servirá como cimiento para poder asentar las bases de nuestra posterior implementación empírica sobre una muestra de auditorios en España, buscando que está tenga la mayor consistencia y esté refrendada por un sólido fundamento teórico.

### **3.1 Evaluación de la eficiencia en los servicios públicos.**

Son muchos y diversos los motivos que legitiman la práctica de un estudio de evaluación de eficiencia como el presente. Especialmente si el objeto que va a ser evaluado se encuentra dentro del sector cultural, particularizado en este caso dentro de las artes escénicas y musicales. Los principales motivos que lo justifican, y como ya hemos señalado ampliamente en el capítulo uno de este proyecto, son sus particularidades, entre las que destaca, por su mayor peso y efecto condicionante, el estar aquejadas del llamado "Mal de los costes".

La necesidad de la intervención del sector público, acarreada por este "Enfermedad de los costes", hasta el grado de ser el sostén insustituible para su supervivencia, hace ineludible plantearse una serie de políticas, a fin de proceder a la orientación eficiente de los recursos públicos. Ya que estos recursos, y con mayor argumento en épocas de crisis económica, son efímeros.

Si bien alcanzar el objetivo de evaluar las instituciones culturales, con el propósito de observar cuales son más eficientes, y por lo tanto merecedoras de este apoyo público, se convierte en una tarea difícil por diferentes motivos. El más importante de ellos viene determinado debido a que una parte sustancial de los bienes y servicios derivados de la cultura, no se rigen por las leyes habituales del mercado. Esto ocurre en la gran mayoría de los sectores culturales, como por ejemplo en un elemento de patrimonio histórico, el que se considera, en su totalidad, como un bien público, no objetivable por las leyes del mercado. Si bien, en un auditorio, buena parte de los servicios y los bienes que genera, si que pueden ser observables en un mercado y expuestos a las leyes de oferta y demanda

Si queremos disfrutar de un concierto deberemos pagar una entrada, lo que hace del servicio un bien exclusivo y rival, es decir un bien privado, por su parte los artistas que lo interpretan reciben un sueldo, así como el resto de empleados que en el auditorio trabajan, etc. Sin embargo, no debemos olvidar que, cuando nos centramos en el bien cultural, propiamente dicho, estamos hablando de un bien que se ubica dentro de un mercado relativamente estrecho, existe poca oferta y esta se encuentra en la mayoría de las ocasiones en una situación de oligopolio. Son unos pocos los que proveen de estos bienes a la sociedad, ejerciendo una situación de poder sobre el mercado. Por su lado, debemos considerar que la demanda de estos bienes es también restringida, especialmente dirigida a un sector de la sociedad, con una serie de especificidades, generalmente un nivel de capital humano medio-alto, con experiencias previas en el consumo cultural, y preferencias definidas por la música

clásica. Los sueldos de los intérpretes, los llamados "Star System", en la mayoría de las ocasiones no son competitivos, y no se sufragan en buena parte por la compra de la entrada a su espectáculo. Si se buscara hacerlo de tal modo, ocasionaría que el coste de las entradas fuera inalcanzable para la gran mayoría de los consumidores. Es por la suma de todos estos motivos, que el producto generado por un auditorio, tiene la necesidad de ser subvencionado por el sector público, a fin de que pueda proveerse en igualdad de condiciones, su acceso sea democrático y se estime su rendimiento social a largo plazo (Seaman, 2005). Es decir, reúna las condiciones de provisión de un "bien demérito".

Si bien debemos tener en cuenta sus particularidades, y con ello asumimos que requieren de un sostén público, esto no implica que no puedan y deban ser evaluadas. Cada vez son más los estudios que se realizan en cuanto a la provisión de bienes y servicios públicos. Hasta la manifestación de la actual crisis económica internacional, la preocupación habitual de los sectores públicos se basaba en dar respuesta a las exigencias y necesidades de aquellos sectores, cuya supervivencia venía ligada a su apoyo, a fin de maximizar el beneficio social general. Hoy en día la mejora de la eficiencia en el uso de los recursos públicos es un objetivo que en nuestro país se ha incentivado por medio de diversas iniciativas legales. El hito en este marco más reciente corresponde al 1 de enero de 2007, momento en el que se crea la Agencia Estatal de Evaluación de las Políticas Públicas y la Calidad de los Servicios, cuya misión se basa en mejorar la calidad de los servicios públicos y racionalizar el uso de los recursos (Rueda, 2009). En países como Reino Unido o EE.UU. ya es habitual el desarrollo de estos estudios en el sector público. En España existen diversas aplicaciones en los campos de educación, justicia y sanidad, principalmente.<sup>7</sup>

Si bien su uso está justificado, se nos plantea la dificultad de cómo materializarlo, teniendo en cuenta sus caracterizaciones. Para ello necesitamos un sistema que nos permita evaluar si estos bienes y servicios culturales se están produciendo y gestionando de forma eficiente.

En nuestro caso de estudio, vamos a recurrir a generar y definir una serie de indicadores de los resultados de estas entidades, que nos lleven a poder respaldar empíricamente las valoraciones concedidas a la producción de arte (Pignataro, 2005). Si bien no es el único método plausible, es el que mejor se adapta a la finalidad y características de este proyecto fin de máster y su investigación empírica.

Por todo ello, los objetivos primordiales de este tercer capítulo, se plasman en defender la importancia y transcendencia que posee el sistema de indicadores de eficiencia como herramienta apropiada para evaluar la gestión en las instituciones culturales y a la hora de servir de base para la toma de decisiones en torno a política cultural. Que, como ya hemos apuntado, en nuestro estudio será adaptado al caso específico de la música clásica, por medio de su aplicación en una muestra de auditorios, como entidad tipo de la producción y difusión de este género.

---

<sup>7</sup> Véanse a este respecto: Elola (1994); Martín, et al. (2007); Navarro et al. (2011) y Blasco et. Al. (2003).

### **3.2 Marco teórico en torno a la evaluación de la eficiencia. Los indicadores de eficiencia.**

Si bien todas las entidades, ya sean lucrativas o no lucrativas, buscan alcanzar una serie de objetivos, ya sea lograr unos beneficios o minimizar las pérdidas a fin de ser viables, no todas llegan a lograrlo, puesto que obtenerlo depende de múltiples factores. Existen tres tipos de eficiencia, pudiendo ocurrir que una entidad alcance un tipo de eficiencia pero no otro, lo que le ocasiona ser ineficiente. Estos tres tipos de eficiencia son, la eficiencia de escala, la eficiencia técnica y la eficiencia asignativa (Álvarez, 2001).

En primer lugar, la eficiencia de escala se define como aquella que se ocasiona cuando una entidad produce en un grado de capacidad óptima, lo que repercute en una mejora de su nivel de ingresos. Implica elegir el nivel de producción que se ajusta al objetivo final de la empresa y se manifiesta significativamente en el largo plazo. Por su parte, la eficiencia técnica es aquella que se produce cuando la empresa obtiene el máximo output posible con la combinación de inputs empleada, o lo que sería lo mismo, la que logra conseguir un determinado nivel de producción utilizando la menor cantidad de recursos posibles. Y por último la eficiencia asignativa, tiene lugar cuando la empresa combina los inputs en la proporción que minimiza su coste de producción (Rodríguez-Álvarez, 2003). A estas debemos unir, como apunta Leibenstein (1975) la denominada "Ineficiencia X". Esta alude a que en una organización, en la cual interactúan diferentes individuos, estos tienen algún grado de discreción con respecto al esfuerzo que aplican al desempeño de su trabajo. Es cada individuo capaz, según una aptitud, de ejercer un nivel de esfuerzo que sirva a la hora de minimizar los costes. Considerando que las empresas no tienen control sobre el nivel de esfuerzo de los individuos, no necesariamente minimizarán los costes. Es por lo tanto, la desviación entre el nivel óptimo de esfuerzo, desde el punto de vista de la empresa, y el nivel actual con el que los individuos están motivados, el que determina la denominada "Ineficiencia X".

De forma sencilla podríamos decir que, "La eficiencia es la relación entre un ingreso y un gasto; entre una entrada y una salida; entre un recurso y un producto" (Quindós, 2003), consiste en "Hacer las cosas bien", en asegurar una correcta distribución de los medios empleados en relación con los fines obtenidos.

No debemos confundir este concepto, que en ocasiones se utiliza indistintamente, con el de eficacia, ya que este último aludiría únicamente a la consecución de unos logros respecto a resultados, sin estudiar los recursos empleados, sin considerar el coste o el beneficio, y sin estudiar la posibilidad de que existan modos alternativos. Además debemos de aclarar la diferencia con el concepto de productividad, ya que este se centra en analizar la cantidad de input necesaria para la producción de un determinado output. No sólo no debemos confundirnos en su uso equivalente, si no que debemos considerar que estos conceptos no están íntimamente relacionados, y por lo tanto, una observable mejora en la eficiencia no se traduce obligatoriamente en el aumento de la productividad de todos los factores, y lo mismo puede ocurrir en torno a la eficacia, se puede ser eficaz pero no eficiente, de tal modo que se alcanzan los objetivos pero no se mide el uso de los recursos. Como apunta Álvarez (2001) al respecto, los tres conceptos se combinan del siguiente modo; el objetivo o meta es ser, tanto eficiente como eficaz, para de tal modo, ser productivo.

Como hemos manifestado con anterioridad, existen diferentes modos de analizar la eficiencia, si bien en todos ellos se necesita una referencia, es decir los términos eficientes con los que establecer comparaciones. Esta referencia puede ser generada de diferentes modos, siendo cada uno de ellos un método diferente de evaluación de eficiencia, que dependiendo del objeto del estudio, se elegirá uno u otro, teniendo en cuenta como se lleva a cabo cada procedimiento, sus características y sus posibilidades para adaptarse al marco de estudio. Unos de los métodos más considerados a la hora de realizar este tipo de estudio son los **métodos de frontera**, basados en el planteamiento de que la frontera señala los valores límites que pueden alcanzar las empresas, siendo esta la referencia con la que van medirse las entidades que forman parte del estudio. Existen varios subtipos, dependiendo del tipo de frontera, por lo que podemos hablar de frontera determinística y de frontera estocástica (Fernández, 2012).

En el caso del sistema basado en la frontera determinística, todas las desviaciones que no se correspondan con la frontera prefigurada, son consideradas ineficiencias técnicas, sin matizaciones. Únicamente pueden existir rangos en la línea o por debajo de esta, nunca por encima (Farrell, 1957). Esta tipología hace caso omiso al hecho fundamental de la naturaleza estocástica de la producción. No tiene en cuenta que las entidades pueden verse afectadas por shocks exógenos, siendo estos, factores que se escapan totalmente de su control. En cuanto al sistema de frontera estocástica, por el contrario, considera la naturaleza estocástica de la producción. Los valores óptimos no están perfectamente determinados, pueden existir valores negativos o positivos. Las desviaciones con respecto a la frontera pueden ser fruto de ineficiencia técnica o debida a un factor aleatorio de error, que quedan fuera del control de la entidad. Pueden por lo tanto ubicarse empresas por encima de la línea de frontera. Este tipo aparece por primera vez en los artículos de Aigner, Lovell y Smith (1977).

A la hora de estimar en la práctica cualquier tipo de función frontera, caben dos procedimientos, como bien apunta Fernández (2012), la aproximación paramétrica y la no paramétrica. En el primer caso, en el de la aproximación paramétrica, consideramos que es aquella que utiliza programación matemática o técnicas econométricas para estimar los parámetros de la frontera dándole a ésta previamente una forma funcional concreta. Este sistema revela dos importantes desventajas; por una parte, ha de imponerse una determinada forma funcional a la frontera y, por otra parte, no se pueden realizar análisis con múltiples *outputs*. Ejemplos de este sistema aplicados al sector cultural, Throsby (1977), Gapinski (1980), entre otros.

Sin embargo en la aproximación no paramétrica, la frontera no se construye paraméricamente, realizan varios supuestos sobre las propiedades de la tecnología que permiten definir el conjunto de procesos productivos factibles, cuya frontera envuelve los datos observados. Mediante esta segunda aproximación no es necesario asumir una forma funcional concreta de la frontera.

Entre las posibles técnicas no paramétricas puede destacarse el método DEA (Data Envelopment Analysis), por dos razones fundamentales: su mayor estandarización y su capacidad para permitir considerar múltiples *inputs* y *outputs*. En un análisis DEA se realizan dos procesos simultáneamente mediante el uso de algoritmos de programación lineal: la obtención de la frontera eficiente y la estimación de la ineficiencia.

La obtención de la frontera eficiente se calcula maximizando el *output* dado el nivel de *inputs* si se utiliza orientación al *output* y minimizando el *input* dado el nivel de *outputs* si se utiliza orientación *input*. La estimación de la ineficiencia depende de la orientación utilizada y se calcula como la distancia a la frontera de cada empresa evaluada, comparándose cada empresa con otra tecnológicamente similar. En España podemos citar diferentes ejemplos de aplicaciones del sistema DEA, en la evaluación del sector cultura, como Marcos- Serrano (2006) o Del Barrio et al. (2009)

Entre estos sistemas, el que mejor se adapta a la medición de la eficiencia del sector público, es el no paramétrico, (Urueña, 2004). Especialmente en el sector cultural, por sus especificidades, que requieren de un método más flexible. Si bien nosotros, vamos a realizar un estudio que podría considerarse previo<sup>8</sup>, pero que de igual modo nos permite extraer una serie de conclusiones veraces sobre la eficiencia de la muestra analizada, siendo este el sistema de indicadores de eficiencia, cuya teoría parte de conceptos muy similares.

Los estudios sobre **indicadores de eficiencia** tienen como punto de partida el trabajo realizado por Anthony y Herzlinger(1975), tras el cual comienzan a plantearse que, sistemas similares a los creados a fin de evaluar las empresas lucrativas, pueden adaptarse a empresas públicas y no lucrativas (Camman, 1978). Sin embargo, se hace patente el deficitario desarrollo de la metodología, aún incluso para las empresas lucrativas, revelándose la necesidad de iniciar un trabajo en pos de innovar en este sector. En un primer lugar, el análisis alusivo a la tipología de entidades no lucrativas, pasó por formular el cálculo de costos y el control del presupuesto, como haría Henke (1980). Posteriormente, los estudios ubicados en la década de los años 90 del siglo XX, referentes al tema, incorporan nuevos conceptos; estrategia, visión, planes de acción, control posterior, etc. (Drucker 1990). Se produce el nacimiento de revistas que versan sobre esta materia, como “*Nonprofit Management & Leadership*” o el “*Journal of Nonprofit Management*”. Posteriormente surge el concepto de “Performance indicators”, en un inicio, exclusivamente relativo a actividades lucrativas, como indicadores no financieros alusivos a magnitudes no cuantitativas; “*Principales medidas de éxito de una compañía, que se determinan y monitorean para asegurar el éxito de la misma a largo plazo, ayudando a establecer claramente las fuerzas y debilidades de dicha compañía*”. Estos pueden ser tanto de tipo cualitativo, (encuestas), como de tipo cuantitativo, ya sea monetarios o no monetarios, (costes o ingresos).

En términos generales, un indicador, no es si no un dato estadístico que nos revela la situación actual, el comportamiento pasado, el presente y puede generar predicciones sobre el futuro. Un indicador cultural debe estar comprometido con cuatro funciones, influir, evaluar, supervisar y predecir el comportamiento de los agentes implicados en la creación, difusión y consumo de la cultura (Schuster, 1996.)

Tras definir lo que significa el concepto de indicadores de eficiencia, gestión o resultados, conceptos que utilizaremos de indistinto modo, procederemos a enumerar las propiedades que deben poseer estos para ser válidos (AECA, 1997; Peacock, 2003).

---

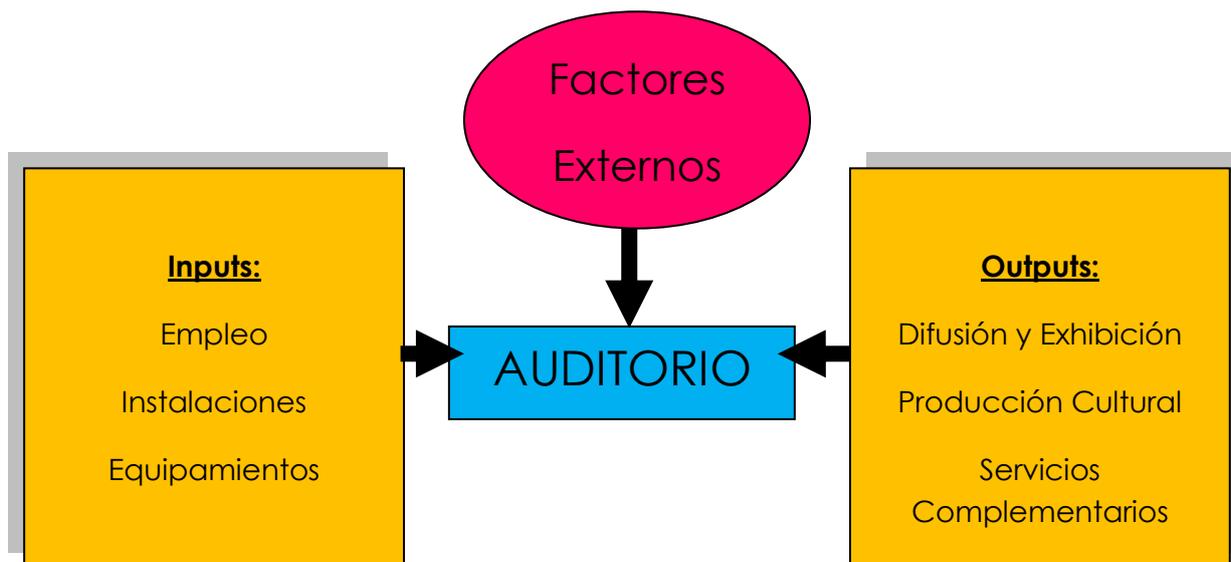
<sup>8</sup> Como posteriormente veremos, esta cuestión nos abre nuevas y probablemente fructíferas líneas de investigación, a medio plazo en la investigación empírica, por medio de una muestra más amplia de Auditorios, a fin de que el DEA sea significativo.

- Medición: El indicador debe venir expresado en términos cuantitativos.
- Relevancia: la información aportada debe ser imprescindible para informar, controlar, evaluar y tomar decisiones.
- Pertinencia: El indicador es adecuado para lo que se quiere medir y estable en el tiempo.
- Comparación: debe permitir la comparación de sus valores en el tiempo como entre distintos agentes.
- Objetividad: El cálculo a partir de las mediciones observadas no es ambiguo.
- Inequívoco: El indicador no permite interpretaciones contrapuestas.
- Accesibilidad: su obtención tiene un costo razonable y es fácil de medir e interpretar.
- Capacidad de síntesis: la mayoría de las actividades o productos culturales, tienen más de una dimensión. Por ello el indicador debe ser capaz de sintetizar esa diversidad.
- Aspectos cualitativos: dese ser capaz de tener en cuenta los cambios cualitativos en el bien, servicio o actividad.

Como paso previo a la obtención de los indicadores, debemos realizar una reflexión con la intención de extraer la **función de producción** que posee la entidad a analizar, siendo esta la representación de la relación física entre las cantidades de factores utilizados, es decir, los inputs, y el volumen de producto obtenido, es decir, los outputs. Supone la definición de la que sería una entidad prototipo del sector analizado. En ella, se combinan una serie de recursos, como el factor trabajo o la infraestructura, se combinan y ocasionan un conjunto de bienes y servicios, que vendrán a responder a las funciones generales de un auditorio, como son la exhibición, la producción y los servicios complementarios. La dificultad, como ya hemos manifestado en diferentes ocasiones, está en cuantificar estos, especialmente los outputs, por ello se hace de vital importancia generar de forma eficaz el grupo de indicadores que mejor representen estos outputs.

Además hemos de tener en cuenta que todo ello puede estar condicionado por una serie de factores externos, imposibles de controlar, como el tipo de institución, la ubicación, variables sociodemográficas, etc. El siguiente gráfico nos expone el diagrama sintético del planteamiento, combinación de inputs para obtener una serie de outputs. Afectados todos ellos por factores externos, como el tipo de institución y la variedad sociodemográfica en la que se ubican, que pueden intervenir en el grado de eficiencia alcanzado, como expone Herrero (2012).

## GRÁFICA 21. FUNCIÓN DE PRODUCCIÓN OBJETIVA DE UN AUDITORIO



Fuente: Elaboración propia.

Esta sería la función de producción implícita de una institución no lucrativa dedicada a la exhibición y producción musical. Tras concebirla se debe utilizar como cimiento para generar el sistema de indicadores de eficiencia, siendo este uno de los puntos más importantes a la hora de implementar un estudio de este tipo, que debe estar basado en prestar un especial cuidado en su diseño, para ello hemos de tener en cuenta las respuestas que surjan de contestar a estas dos preguntas; ¿Qué hay que medir? y ¿qué metodología hay que emplear? Debemos considerar que existen algunos indicadores que pueden servir en todos los ámbitos culturales. Si bien cada parcela cultural necesitará, según su caracterización, generar una serie de indicadores específicos que capten cada uno de sus aspectos particulares y diferenciadores.

En este punto se hace necesario considerar el concepto de resultado, ya que en este contexto viene acompañado de una gran cantidad de matices. Podemos suponer como sinónimo de este, el término medida, pudiendo poseer diferentes caracterizaciones.

Algunas de estas medidas se consideran simples descripciones de rasgos cuantitativos, perfectamente mensurables. Un ejemplo de este tipo vendría a ser la cifra que nos indica el número de empleados que posee una institución, los costes del servicio que realizan, los espectadores que la han visitado en una unidad de tiempo, etc. Si bien existen otros, que nos ayudan a evaluar los diferentes aspectos de los resultados de las entidades, como sería el coste por espectador, relación entre asistentes e ingresos, o subvención recibida por asistente. La diferencia sustancial entre ambos, radica en qué se mide en cada caso. En el primero se mide una única dimensión real, por ejemplo la oferta, y se hace por medio del mejor modo para cuantificarla, que en ese caso podría ser la cifra de espectáculos. Si bien al contar con un único punto de vista, ya que solo consideran una medida, nos revelan una visión parcial del fenómeno.

En cambio en el segundo de los casos, con las denominadas medidas construidas, basado en la definición del determinado aspecto de los resultados que se buscan evaluar, la eficiencia, la economía, etc. Generando una visión más global. Sin embargo, para su uso, debemos verificar su consistencia en cuanto a su construcción y el objeto que buscamos cuantificar.

Otra de las cuestiones sobre la que debemos reflexionar ante la situación de generar un sistema de indicadores se trata de considerar que, la medida no es la misma si lo que queremos evaluar es un output, producto que se obtiene directamente de la actividad y de la combinación de unos recursos, o si bien, lo que queremos evaluar es el resultado de una entidad, construido por los objetivos específicos de cada producción artística. El primero es más fácilmente identificable, y se ejemplificaría por magnitudes como la del número de espectadores, mientras que el segundo es más difícil de percibir, concepto que podríamos ilustrar por medio de magnitudes tales como la de buscar generar interés por el arte en los jóvenes. También se diferencian en que el primero es objetivo, mientras que el segundo introduce rasgos especialmente subjetivos.

En cuanto a la metodología, la práctica como la teoría definen los indicadores como simples números que cuantifican determinado fenómeno, o bien como ratios. Cuando hablamos, sin embargo, del output de muchas de las organizaciones culturales, podemos ver que su proceso productivo es multidimensional. Por lo que la evaluación global de estas, solo puede realizarse por medio de múltiples indicadores.

Con todo ello, en **nuestro planteamiento** vamos a definir **tres tipos de indicadores**, que nos llevaran a obtener tres niveles diferentes de resultados. Los indicadores de *valores absolutos*, referentes a magnitudes totales, que nos indicarán rasgos como la dimensión de la entidad analizada, pero que si bien, no nos permiten realizar una comparación en igualdad de condiciones entre dos entidades, un ejemplo de este tipo sería el total de espectadores, cuya comparación entre instituciones solo nos indica el concepto de dimensión, pero no de eficiencia relativa, como si que ocurriría en relación al aforo disponible o al número de conciertos. En segundo lugar consideraremos los indicadores de *valores relativos*, estos se conforman como ratios que ponen en relación dos magnitudes absolutas, el resultado obtenido nos permite establecer comparaciones entre diferentes entidades, y de tal modo observar cual está en una situación más cercana a la óptima, un ejemplo de este tipo de indicadores sería el que pone en relación el número de espectadores entre el número de conciertos. Y por último los *indicadores dinámicos*, nos hablan de que sucede si analizamos estos indicadores y su evolución en un lapso temporal, observando si la entidad está ganando o perdiendo en eficiencia. Posteriormente en el capítulo cuarto ahondaremos en esta subdivisión.

Estos indicadores podemos presentarlos de muy diferente modo, si bien, nosotros vamos a optar por integrarlos en lo que se ha definido como un cuadro de mando, como utilizados por Weinstein et al. (2009) y Zorloni, (2012), en sus estudios de evaluación de eficiencia. Esto consiste en la representación de los resultados de una forma sintética y visual, especialmente para el caso de los indicadores dinámicos.

### **3.3. Críticas y utilidades sobre el sistema de indicadores de eficiencia:**

El sistema de indicadores de eficiencia, como método para evaluar la gestión de entidades culturales, posee, como todas las metodologías, una serie de virtudes que los hacen idóneos para medir determinados elementos, pero también manifiestan una serie de defectos, que si bien se pueden paliar, debemos conocerlos profundamente y tenerlos en cuenta a la hora de nuestro estudio y especialmente en el momento de extraer las conclusiones, ya que pueden verse condicionados por estos defectos.

Por su propia naturaleza, los indicadores son medidas relativas, permiten conocer la posición de cada institución objeto del análisis no solo respecto a su situación óptima, si no que pueden ponerse en relación con otras instituciones dedicadas a la misma actividad. Y además permite matizar la distancia frente a la situación óptima. Otra de las ventajas es que a través de ellos podemos, incluso, tener en cuenta aspectos cualitativos, si los factores que empleamos para conformarlos son elegidos de modo adecuado. Además de todo ello, los indicadores se formulan como un instrumento muy útil para los gestores y para los patronos, a la hora de la toma de decisiones, en cuanto a su propia gestión, la actitud frente a la competencia, el uso de recursos, etc. Y en último lugar, poseen la virtud de permitir adaptarlos a voluntad, en cuanto a los elementos que queremos medir y el modo en que queremos hacerlo.

Una vez analizadas las utilidades del sistema, debemos apuntar hacia sus desventajas, que podrían sintetizarse en que su construcción es complicada, al igual que lo es su interpretación. Como enuncia Pignataro (2005), este sistema cuenta con, principalmente, tres desventajas, las cuales procedemos a enumerar, a fin de tratar de restringirlas en nuestro caso empírico. La primera de ellas se fundamenta en el nivel de consistencia que debe existir entre el objetivo de la medida y la elección del indicador. Ante esta vicisitud hemos de identificar la variable a medir, de tal modo que posea un fuerte lazo con el objetivo a mensurar. La segunda de ellas, se define en cuanto a cómo utilizar las medidas obtenidas de la aplicación de indicadores de eficiencia. Los resultados de cada una de las organizaciones no pueden entenderse ni valorarse en términos absolutos, si no que hay que relativizarlas, mediante una comparación con otras que operan en las mismas circunstancias. Y en tercer lugar, el último de los inconvenientes radica en la interpretación de los valores numéricos de los indicadores, a fin de extraer conclusiones. Para analizar los resultados hemos de contar con la información sobre los factores externos que pueden haberlo condicionado o afectado, especialmente si estos van a compararse con los de otras entidades, o en una evolución temporal. Este condicionamiento puede afectar a los resultados tanto al alza como a la baja.

Con toda esta serie de apreciaciones, planteadas a lo largo de este capítulo, podemos proceder a plantear nuestra aplicación empírica.

## CAPÍTULO 4: ESTUDIO DE INDICADORES DE EFICIENCIA EN AUDITORIOS DE ESPAÑA.

En el capítulo número cuatro procedemos a plantear y desarrollar el apartado de carácter práctico de nuestro proyecto. Si bien, previo a mostrar la implementación del sistema de indicadores de eficiencia en la muestra de auditorios, hemos de reflexionar sobre una serie de antecedentes. Primeramente justificar el porqué de nuestro objeto de estudio y argumentar la definición de la muestra considerada. Tras ello expondremos la que hemos considerado como la propuesta de indicadores más adecuada a la hora de analizar la eficiencia de estas entidades. Estos indicadores servirán como eje vertebrador del ejercicio empírico que acometeremos seguidamente y que se verá completado con la lectura de los resultados, especialmente por medio de la generación de un cuadro de mando, cuya información nos mostrará de un modo sencillo y visual los resultados obtenidos. Para finalmente poder extraer diferentes niveles de conclusiones y posibles formas de acometer mejoras en la eficiencia de los auditorios analizados.

#### **4.1 Justificación del objeto de estudio y planteamiento metodológico:**

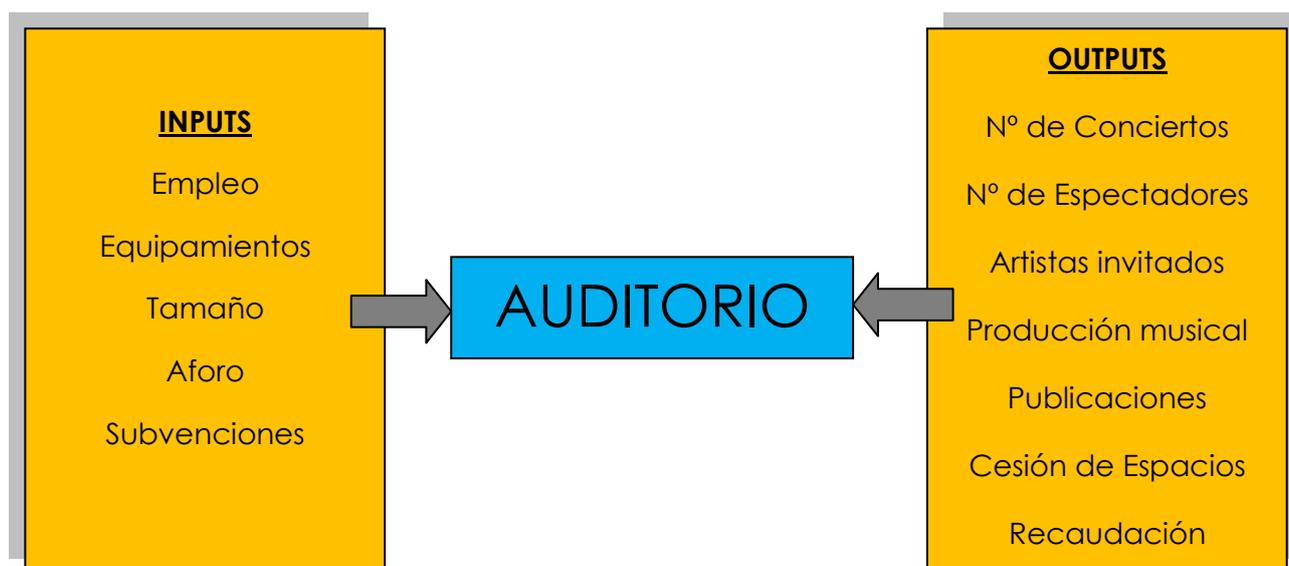
Como ya hemos apuntado a lo largo de este proyecto en diferentes momentos, el output generado en las artes escénicas y musicales, y por lo tanto en la música clásica, es difícil de acotar, pues es una aglomeración de diferentes componentes y factores que se combinan para conforman un todo.

En nuestra investigación vamos a tomar por objeto de estudio la infraestructura que, según nuestro criterio, mejor responde a la definición de entidad productora y transmisora de la música clásica como bien de experiencia. Siendo este, el todo compuesto por diferentes elementos. En primer lugar, la infraestructura física, continente de diferentes equipamientos y servicios, Junto a ello la propia gestión, que efectúa la unión del resto de elementos, haciéndolo viable. Y por último, esta infraestructura contiene en su seno la manifestación pura de la creatividad, en ella se produce en sí mismo el bien inmaterial e intangible, el espectáculo de la música clásica, el que sería el germen de nuestro estudio, pero que si bien no se puede aislar del resto, pues como hemos indicado es parte constituyente de un conjunto indivisible.

Por lo tanto, entendemos que los auditorios, además de actividad musical propiamente dicha, poseen toda una serie de funciones, ya sean accesorias o imprescindibles, que lo conforman como una institución compleja, tanto en inputs como en outputs. Todas ellas susceptibles de ser analizadas bajo el punto de vista de la eficiencia. A fin de presentar estas funciones de un modo pormenorizado, debemos precisar y enunciar la función de producción que nosotros estamos considerando a la hora de estudiar la eficiencia de una muestra de auditorios en España.

Si bien en el capítulo tercero del presente estudio, mostrábamos la que sería la función de producción prototipo, de este tipo de instituciones, a continuación procedemos a expresar por medio de un diagrama; la función de producción que vamos a tener en cuenta a la hora de realizar nuestro estudio empírico, con aquellos inputs que emplea el auditorio, a fin de obtener una serie de outputs, los cuales vamos a considerar a la hora de enunciar el sistema de indicadores.

## GRÁFICA 21. FUNCIÓN DE PRODUCCIÓN OBJETIVA AUDITORIO



Fuente: Elaboración propia.

De todas las funciones que posee un auditorio, y que aparecen indicadas en el anterior diagrama, a la hora de plantear nuestro sistema de indicadores, vamos a atender a las que mejor representan la naturaleza básica de un auditorio cuya pieza fundamental es la exhibición de música clásica en diferentes medios y formatos. Escogeremos, por lo tanto, aquellas que puedan llevarnos a extraer mejores conclusiones en cuanto a la eficiencia en la gestión de las entidades analizadas.

### 4.2. Análisis empírico:

En el presente apartado vamos a plantear como se ha desarrollado el trabajo de campo realizado por el alumno, paso previo para poder llevar a cabo la implementación empírica del estudio de evaluación de eficiencia. Basado principalmente en la búsqueda de las fuentes y los datos adecuados a fin de que estos pudieran ser explotados.

El análisis empírico de nuestro proyecto investigativo, se inicia con la toma de decisión de cuál sería el instrumento componente de la música clásica que podría servirnos como mejor pretexto para analizar este sector de forma global, desde su punto de vista económico y de buenas prácticas. En este sentido, uno de los elementos con mayor nivel de estudio es el de las Orquestas Sinfónicas, como entes productores de música clásica (Urueña, 2009; Asuaga, 2006).

Nuestro criterio nos llevó a descartarlas debido a que consideramos que nos daban una información demasiado sesgada del sector, ya que en el estudio de su función de producción no pueden incluirse elementos concernientes, especialmente a los inputs, carentes de infraestructuras, equipamientos, y servicios, y cuyos outputs son más limitados, ingresos por medio de arrendamiento de espacios, función congresual, etc. Esto, unido a que ya existían estudios desarrollados, nos llevo a desestimarlas como objeto de estudio. Por lo que propusimos como elemento central de nuestro proyecto el auditorio, como institución cultural, la cual consideramos como mejor ejemplo de todos los factores que conforman la producción y divulgación de la música clásica.

Una vez determinado el elemento de estudio, procedemos a delimitar y acotar la muestra. La dificultad en la definición de auditorio, ya que es un término que usualmente engloba una gran cantidad de entidades, y que posee una gran cantidad de matices nos llevó a plantear nuestra propia definición del concepto. Por ello a lo largo de todo este proyecto consideramos que un auditorio es aquella entidad cuya principal actividad es la programación de música, especialmente la de corte culto, cuya presencia es porcentualmente superior a la de otras actividades, como danza, teatro, etc. Generalmente son de titularidad pública y están albergadas en edificios cerrados, emblemáticos dentro de la ciudad en que se ubican. Poseen todos los acondicionamientos técnicos requeridos para la interpretación de este tipo de artes musicales, como sería acondicionamiento acústico, concha escénica, etc.

Con esta caracterización, la muestra de entidades que se podría englobar se fórmula ingente, por lo que para circunscribirla y además aumentar la pureza de la misma, en cuanto a la incursión de mayor cantidad de datos relacionados con música clásica y no contaminados por otro tipo de representaciones, hemos seleccionado aquellas instituciones que ateniendo a la descripción anterior, poseían además un Orquesta Sinfónica profesional en residencia en su edificio. Es decir, poseen un servicio de abono para asistir a sus conciertos de forma anual y un programa estable. Esto cierra la muestra y la dota de un férreo criterio de pureza, ya que, presumiblemente, obtendremos datos mucho más centralizados en torno a la música clásica.

Para ello nos dirigimos a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas, a través de su sitio web, allí encontramos un listado de todas las orquestas sinfónicas profesionales españolas. La muestra se reduce hasta 29, si bien no todas ellas están ubicadas de forma estable en un auditorio, por lo que la muestra se reduce hasta un total de 24 auditorios, los cuales actúan como sede estable de una orquesta sinfónica profesional en nuestro país. Estos criterios, hacen que cinco de las Comunidades Autónomas no estén representadas, Cantabria, Aragón, La Rioja, Castilla la Mancha y Extremadura, quedando representadas las otras doce Comunidades, lo que nos da un espectro bastante amplio y representativo de las particularidades regionales de nuestro país.

Pasamos por lo tanto a desarrollar un estudio de fuentes existentes a nuestro alcance, para ello se planteó un estudio pormenorizado de las páginas webs de cada uno de estos auditorios. El resultado de dicho rastreo nos facilitó gran número de información en cuanto a la oferta existente en estas entidades, especialmente sobre la programación, equipamientos y servicios. Sin embargo se mostraba ampliamente insuficiente a la hora de atender a la demanda del sector y especialmente frente a presupuestos y costes.

Así mismo, en este proceso de búsqueda de fuentes secundarias, se buscó información existente, tal como estadísticas ya realizadas, bases de datos o encuestas. La búsqueda no dio frutos, ya que a nivel nacional, no existe ningún tipo de colección de datos que nos permita realizar un análisis del sector de la música clásica en cuanto a auditorios. Debido a que no contábamos con fuentes secundarias, es decir, aquellas que ya están generadas y pueden servirnos a nuestro fin, caracterizadas por ser menos costosas aunque menos efectivas, ya que pueden carecer de la desagregación que necesitamos, pueden ser poco relevantes para nuestro propósito, etc., nos decantamos por extraer nuestra propia información, es decir utilizar fuentes primarias, estas son las generadas "ad hoc" para nuestra investigación. Nos ofrecen una información de mayor calidad y más efectiva, si bien suele ser más costosa su obtención. En este caso hemos considerado que el método más adecuado consiste en una encuesta autocumplimentada por los auditorios. Con la información que obtengamos de ella debemos reflexionar y acotar el número de indicadores que podemos generar.

El diseño de la encuesta de este ensayo empírico (Anexo), parte de la función de producción anteriormente señalada. Una vez planteada fue enviada por correo ordinario a la muestra de auditorios, obteniendo un bajo índice de respuesta, como suele ser habitual en este tipo de encuestas. De un total de 24 auditorios, tan solo 6 de ellos remitieron respuesta lo que supone un índice de respuesta del 25%. Si bien la calidad de estas respuestas nos permite desarrollar un estudio aunque limitado por la muestra, extenso por la gran cantidad de particularidades señaladas.<sup>9</sup> En la siguiente tabla desarrollamos cómo ha evolucionado nuestra muestra a lo largo del estudio.

**TABLA 6. EVOLUCIÓN DE LA MUESTRA DE AUDITORIOS**

Muestra	Orquestas Sinfónicas profesionales Españolas	Auditorio	Respuesta
Total de Auditorios ubicados en España	Orquesta ciudad de Granada	Auditorio Manuel de Falla	
	Orquesta Filarmónica de Málaga	Teatro Miguel de Cervantes	
	Orquesta de Córdoba	Gran Teatro de Córdoba	
	Real Orquesta Sinfónica de Sevilla	Teatro de la Maestranza de Sevilla	
	Oviedo Filarmónica	Teatro Filarmónica	
	Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias	Auditorio Príncipe Felipe	
	Orquesta Sinfónica de Baleares "Ciudad de Palma"	Auditorium de Palma de Mallorca	
	Orquesta Filarmónica de Gran Canarias	Auditorio Alfredo Krauss	
	Orquesta Sinfónica de Tenerife	Auditorio de Tenerife	
	Orquesta Sinfónica de Castilla y León	Auditorio Miguel Delibes	
	Joven Orquesta Nacional de Cataluña		
	Orquesta de Cadaqués		

<sup>9</sup> Una investigación empírica de esta magnitud, requiere un tiempo más que prudencial en la conformación de la base de datos, por lo que no descartamos la posibilidad de seguir y ampliar la investigación, en los aspectos ya mencionados.

	Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña	L'Auditori Barcelona	
	Orquesta Sinfónica del Gran Teatro Liceo	Gran Teatro del Liceo	
	Orquesta Sinfónica del Vallés		
	Orquesta de Extremadura		
	Orquesta Sinfónica de Galicia	Palacio de la Ópera de A Coruña	
	Real Filharmónica de Galicia	Auditorio de Galicia	
	Joven Orquesta Nacional de España		
	Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid	Teatro Lírico de la Zarzuela	
	Orquesta y Coro nacionales de España	Auditorio Nacional de la Música	
	Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE	Teatro Monumental de Madrid	
	Orquesta Sinfónica de Madrid	Teatro Real	
	Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia	Auditorio Víctor Villegas	
	Orquesta Sinfónica de Navarra. Pablo Sarasate.	Auditorio Baluarte	
	Orquesta Sinfónica de Bilbao	Palacio Euskalduna	
	Orquesta Sinfónica de Euskadi		
	Orquesta de Valencia	Palacio de la Música de Valencia	
	Orquesta de la Comunidad Valenciana	Palau de las Artes Reina Sofia	

Fuente: Elaboración propia.

### 4.3. Propuesta de indicadores y cuadro de mando.

En este epígrafe vamos a desarrollar un detallado estudio de indicadores de gestión aplicado al estudio de auditorios, partiendo de la anterior función de producción enunciada, teniendo en cuenta los recursos y los bienes y productos que genera este tipo de entidades y considerando que es lo que queremos medir, vamos a diseñar un número determinado de indicadores, que posteriormente, en el último de los epígrafes que conforman este capítulo, van a ser aplicados a los datos que poseemos de nuestra muestra objeto del estudio. Con todo ello generamos el siguiente grupo de indicadores de eficiencia conformado por 38 variables principales que pretenden representar lo más esencial de este tipo de entidades. Veamos pormenorizadamente como queda compuesto el sistema de indicadores.

Como podemos observar en la siguiente tabla, el sistema de indicadores se divide en dos grandes categorías, ya mencionadas en el apartado de estudio metodológico del capítulo tercero; en primer lugar los valores absolutos, representan magnitudes totales, estas nos dan buena muestra de la dimensión del auditorio en cada uno de los conceptos analizados, lo que nos permite una primera aproximación a su dimensión, si bien no nos permiten hacer verdaderas comparaciones entre las diferentes entidades.

Y en segundo lugar, los valores relativos, son un complemento a los anteriores, ya que los absolutos nos muestran una imagen que puede estar condicionada por muchos factores. Si bien, los indicadores relativos ponen en relación diferentes magnitudes de una misma entidad, el resultado en cada uno de los casos es perfectamente comparable entre los diferentes auditorios, ya que esta relativizado.

En el primero de los casos, los valores absolutos, se subdividen temáticamente en tres aspectos, oferta, demanda y actividad, lo que nos permite un análisis desde todos los puntos de vista de una institución compleja como los auditorios. En el caso de los valores relativos los dividimos de nuevo en tres apartados, según lo que vamos a medir. En el primero de ellos analizamos gestión eficiente de la entidad, en cuanto a diversos parámetros, el grado de asistencia u ocupación del auditorio, según la propia infraestructura y con referencia a los conciertos realizados. Además de ello también analizamos la eficiente gestión analizando su rentabilidad económica, con diferentes desagregaciones, siempre atendiendo a conciertos y a espectadores de forma diferenciada, de este modo analizamos la rentabilidad del auditorio en cuanto a los ingresos que genera por su propia actividad y por la actividad externa, así como la rentabilidad de la inversión pública y privada. En el siguiente de los epígrafes analizamos el impacto cultural del auditorio, en el buscamos con diferentes indicadores medir la rentabilidad cultural del espacio, poniendo en relación el número de conciertos con medidas temporales, días o años. De igual modo también analizamos la variedad y diversidad de su oferta, poniendo en comparación el repertorio, es decir las diferentes piezas programadas con el número de conciertos, así como el número de conciertos de diferentes tipos y formato. En definitiva analizamos la intensidad y la diversidad de la producción cultural de los Auditorios. En la última de las subdivisiones, analizamos el impacto social, es decir, la utilidad social que esa entidad genera en el entorno que la alberga, para ello vamos a poner en relación algunas de las magnitudes absolutas con datos de habitantes de la ciudad en la que se encuentra el auditorio. Una vez generado el sistema, pasamos a introducir los datos que poseemos en nuestra base de datos, generada por medio de la encuesta implementada a cada una de las entidades.

**TABLA 7. SISTEMA DE INDICADORES DE EFICIENCIA**

Sistema de Indicadores evaluación eficiencia Auditorio		
VALORES ABSOLUTOS	Oferta	Nº de Salas
		Nº de Equipamientos
		Nº de Servicios
		M2
		Nº de Trabajadores
		Nº de Conciertos
		Nº de Repertorio
	Demanda	Nº de Espectadores
		Nº de Abonados
	Actividad	Ingreso Total
		Ingresos Actividad Musical (Programación Propia)
		Nº de conciertos Programación Propia
		Ingresos Actividad Musical (Programación Externa)
		Nº de conciertos Programación Externa
		Subvención Pública
Mecenazgo privado		
VALORES RELATIVOS	Gestión	Espectadores/Aforo
		Espectadores/Conciertos
		Ingresos Totales/ Conciertos
		Ingresos Totales/ Espectadores
		Ingresos por Prog. Propia/ Conciertos Prog. Propia
		Ingresos por Prog. Externa/Conciertos Prog. Externa
		Subvención Pública/Conciertos
		Subvención Pública/Espectadores
		Mecenazgo Privado/ Conciertos
		Mecenazgo Privado/Espectadores
	Impacto cultural	Conciertos/365
		Repertorio/Conciertos

		Conciertos de Cámara/Conciertos
		Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos
		Conciertos Sinfónicos/Conciertos
		Conciertos Música Antigua/ Conciertos
		Conciertos Lírica/ Conciertos
		Conciertos Música Moderna/Conciertos
		Conciertos Infantil/Conciertos
	Impacto Social	Espectadores/Habitantes Ciudad
	Abonados/Habitantes Ciudad	
	Conciertos/1.000 Habitantes	

Fuente: Elaboración propia.

#### 4.4. Principales resultados.

Una vez planteado el conjunto básico de variables de los auditorios, y descritos los indicadores, procedemos a materializarlos y realizar su estimación, para posteriormente confeccionar el cuadro de mando de la muestra de auditorios comprendida en la investigación empírica. Este estará conformado por dos versiones, en la primera de ellas crearemos un cuadro por cada auditorio, en los que se indicarán las magnitudes y ratios de los dos extremos de la franja temporal que se considera en nuestro estudio, es decir, 2009 y 2012, estas pueden ser consultadas en el anexo del presente trabajo. Debido a su complejidad, requerirá de un ensayo detallado, a fin de extraer conclusiones de cada una de las entidades y una comparativa conjunta. Junto a ello, una segunda versión, que servirá a modo de cuadro-sinopsis, con el signo de los cambios de la eficiencia en cada variable considerada, puesto que en este caso se alude a la evolución temporal. Será por lo tanto, esta última, la expresión gráfica de los indicadores de dinamismo. En este caso, el número total de magnitudes y ratios se verá sintetizado, a fin de eliminar aquellos en los que no poseemos datos de todas las entidades, y de tal modo mantener los indicadores más relevantes, significativos y puros del sector, facilitando la comprensión visual de conjunto. Será este el elemento más provechoso para obtener un conocimiento del estado de eficiencia de los auditorios analizados y sus tendencias de evolución en el tiempo.

Debemos señalar en primer lugar que, de la muestra de seis auditorios que poseíamos al cierre de la investigación, hemos considerado únicamente cuatro, ya que en el resto no contábamos con la suficiente información que nos permitiera el nivel de desglose que requiere el sistema de indicadores aplicado. Si bien, este mismo esquema puede ser implementado a cualquier entidad en el futuro, siempre que esta cumpla con la definición que indicábamos anteriormente. Estos cuatro auditorios objeto de estudio serán por lo tanto El Auditorio Baluarte de Pamplona, El Auditori de Barcelona, El Teatro Cervantes de Málaga y el Liceu de Barcelona.

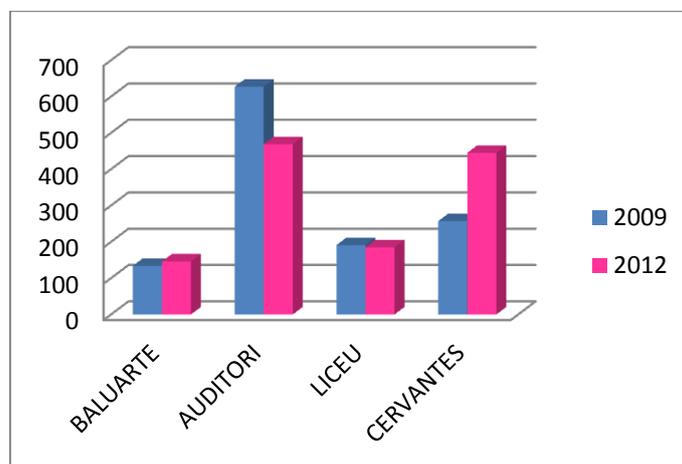
A fin de analizar el nivel de eficiencia en cada una de las cuatro entidades consideradas, vamos a realizar un ensayo, apoyado en diferentes recursos gráficos, que nos permitirá extraer las conclusiones más sobresalientes, si bien, vamos a seleccionar aquellos indicadores más determinantes y característicos, el resto podrá consultarse en los cuadros de mando realizados para cada entidad.

#### 4.4.1. Indicadores absolutos.

En primer lugar, vamos a estudiar, en cada uno de los auditorios, los datos relativos a oferta cultural. Esta tarea se llevará a cabo por medio de dos indicadores absolutos, el número de conciertos y el número de obras en repertorio. En el primero de los casos se contabilizan todos los conciertos que tienen lugar en el auditorio, mientras que en el segundo se contabilizan los espectáculos diferentes que han tenido lugar, es decir no considera las repeticiones de un mismo concierto. Lo que no permitirá considerar una medida de la diversidad de la oferta cultural que posee el Auditori.

Analizamos el primero de los casos, los conciertos realizados. Como podemos observar en la siguiente gráfica, entre las cuatro entidades destaca notablemente una de ellas, el Auditori de Barcelona, cuya cifra se sitúa, en el año 2009, en un 55% más que la siguiente más elevada, la del Cervantes en Málaga, no obstante esta distancia queda casi neutralizada en el año 2012, momento en que ambas entidades desarrollan casi el mismo número de conciertos. El Baluarte y el Liceu son las dos entidades con menos número de conciertos, si bien en ambos casos se mantienen bastante estables, a pesar de la crisis económica y disminución de recursos, como posteriormente observaremos.

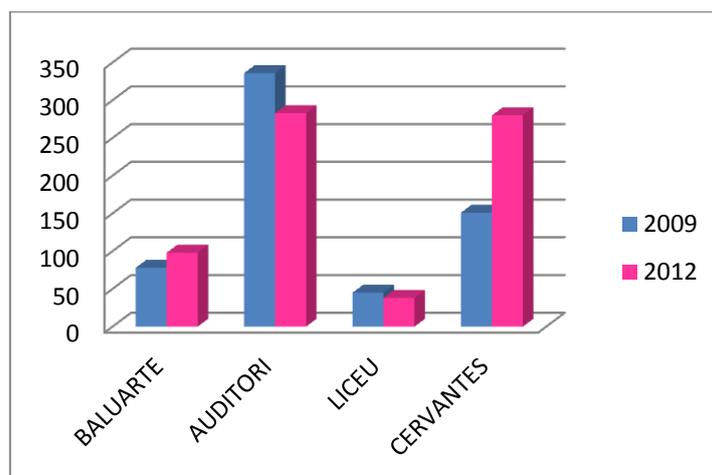
**GRÁFICA 22. NÚMERO DE CONCIERTOS**



*Fuente: Elaboración propia.*

Si consideramos el número de obras en repertorio, observamos una situación similar, por encima se encuentra el Auditori y el Teatro Cervantes, en el primer caso en descenso, y en el segundo en aumento hasta alcanzar cifras similares en el 2012. Y por debajo de ellas las otras dos entidades, si bien en este caso el Baluarte por encima de Liceu. En este último observamos que tiene un bajo número de obras en repertorio, que además sufren pocas variaciones en el tiempo, lo que nos indica que posee una programación estable, al menos en cuanto al número que la conforma.

**GRÁFICA 23. NÚMERO DE REPERTORIO**

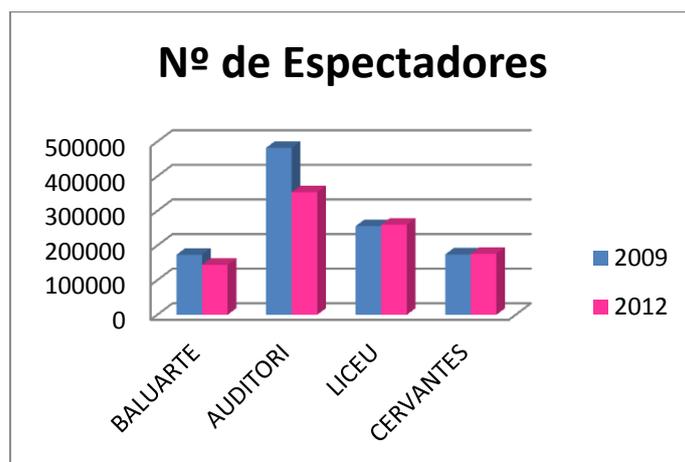


*Fuente: Elaboración propia.*

Una vez analizadas las magnitudes más representativas de la oferta de nuestro sistema de indicadores de eficiencia, pasamos a realizar lo propio en cuanto a la demanda. En primer lugar nos detendremos en las cifras de espectadores de cada una de las entidades, esta nos indica el cómputo total de personas que han asistido a cualquiera de los espectáculos que se ofrecen en el auditorio. Debemos considerar que esta magnitud no representa individuos distintos, si no que en muchos casos puede ser la misma persona que ejerce el rol de espectador en más de una ocasión. Posteriormente analizaremos los datos de abonados, estos representan la demanda más fiel, es decir, aquellos que asisten de forma recurrente a la entidad y que para ello adquieren un abono de temporada.

En el primero de los casos, en cuanto al número de espectadores, advertimos que de nuevo destaca el Auditori de Barcelona, con cifras muy por encima del resto. Frente al segundo de ellos, el Liceu de Barcelona, en el año 2009, recibía un casi 48% más de espectadores, si bien en el 2012, debido al descenso en que sufren los espectadores en el Auditori y el ascenso contabilizado en el Liceu, la diferencia se ve reducida hasta un 25%. El Cervantes se muestra como la entidad más estable en cuanto a esta magnitud, con un ligero repunte, y por último se sitúa el Baluarte, con una cifra baja respecto al resto, y que además se encuentra en recesión, reduciéndose su cifra en un 17% en cuatro años. Si bien en líneas generales, salvo en el caso del Auditori, podemos hablar de una cierta estabilidad en la cifra de espectadores, magnitud que no parece haberse visto especialmente afectada por la crisis económica en estas entidades.

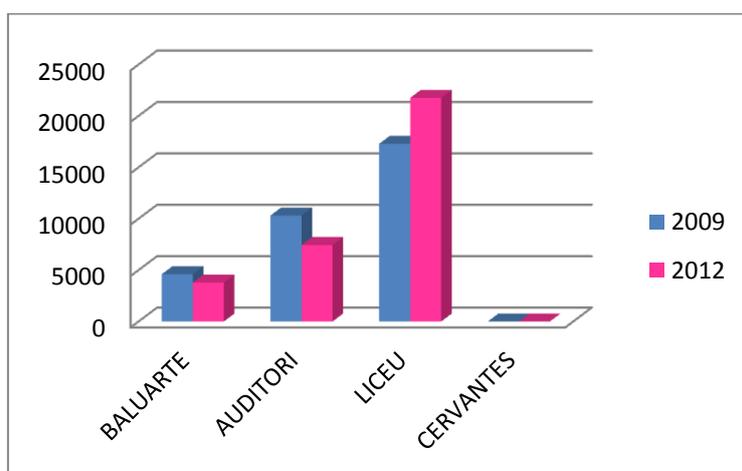
**GRÁFICA 24. NÚMERO DE ESPECTADORES**



*Fuente: Elaboración propia.*

En cuanto al análisis del número de abonados, en primer lugar aclarar que, en el caso del teatro malagueño no contamos con esta información, ya que no ha sido facilitada por la entidad. Subrayamos además, que el dato de abonados se revela como verdaderamente interesante, mientras que el número de espectadores puede variar, por diferentes motivos, a lo largo de una temporada, el número de abonados es estable, y representa para las entidades un mercado cautivo y una fuente de ingresos importante. En este caso, el Liceu se eleva por encima del resto, con un número que sobrepasa los 15.000 abonados y que además aumenta hasta finales del ciclo alcanzando un total de 20.000, o lo que es lo mismo, un 33% más. Esto manifiesta EL fuerte arraigo que posee este Teatro entre el público consumidor de este tipo de bienes, por su tradición, antigüedad, consideración, etc. En cifras cercanas a la mitad se encuentra el Auditori, que por el contrario al anterior, este muestra un retroceso. Por debajo de 5.000 abonados se encuentra el Baluarte, siendo la entidad con una cifra menor y además en descenso.

**GRÁFICA 25. NÚMERO DE ABONADOS**

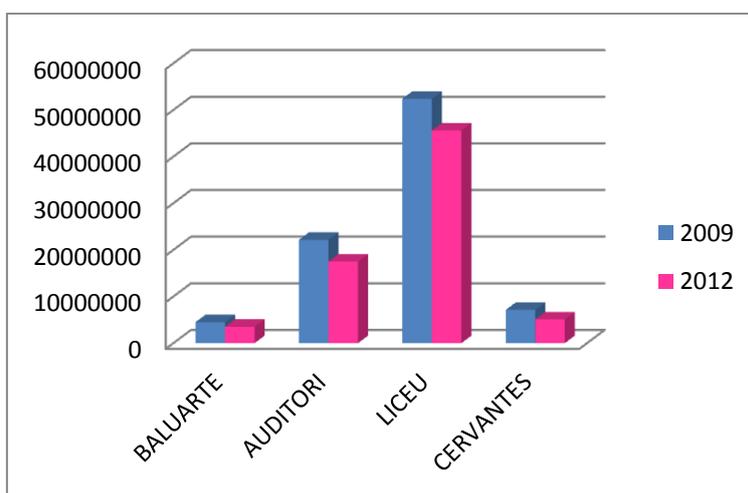


*Fuente: Elaboración propia.*

Habiendo considerado los datos referentes a la demanda, pasamos a observar las cifras alusivas al nivel de actividad en la muestra de auditorios. En este caso analizaremos tres indicadores absolutos, siendo todos ellos magnitudes monetarias. En primer lugar los ingresos totales que percibe cada uno de los auditorios, incluyen los generados por su propia actividad así como las llamadas rentas no ganadas, estas conforman los restantes indicadores que vamos a analizar a continuación, los ingresos procedentes de entidades públicas, ya sean a nivel municipal, provincial, autonómico o estatal, y los patrocinios privados, da carácter individual o de entidades privadas.

En el primero de los casos estudiaremos los ingresos totales. Advertimos que destaca el Teatro Liceu de Barcelona, muy notablemente por encima del resto, seguido por el Auditori, si bien la diferencia entre ambos niveles de ingresos, en 2009, se manifiesta en un casi 60% menos. Diferencia que se ve ligeramente reducida al final de ciclo. Muy por debajo de ellas se sitúa el teatro Cervantes y posteriormente el Baluarte. Para que podamos percibir la verdadera diferencia, en el 2009, entre los ingresos totales de este último y del Liceu, existía una diferencia porcentual del 91%.

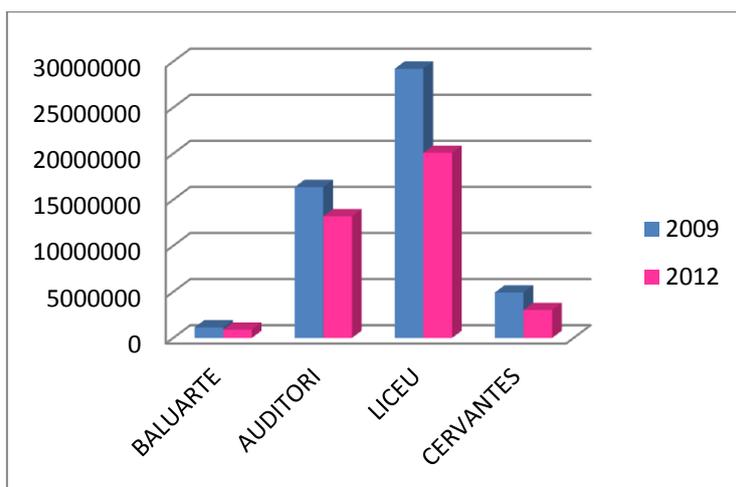
**GRÁFICA 26. INGRESO TOTAL**



*Fuente: Elaboración propia.*

Si analizamos los datos referentes a las ayudas públicas, que estas cuatro entidades reciben, señalamos que se produce una situación similar a la anterior, si bien con cifras más reducidas. De nuevo destacan los auditorios de la ciudad de Barcelona. Es interesante analizar qué porcentaje suponen las subvenciones públicas con respecto al total de los ingresos tanto en 2009 como en 2012. En el caso del Auditori suponen el 73% y el 75% respectivamente, en el Cervantes de Málaga, el 69% y el 60%, en el Liceu, el 56% y el 44%, mientras que el Baluarte, tan solo un 25% en ambos años, siendo este último el que, por lo tanto, menos depende económicamente de las entidades públicas. En un futuro en el que los ingresos por esta vía, probablemente, seguirán reduciéndose, cabe plantearse si estas otras entidades podrán sobrevivir si no toman las medidas oportunas, como búsqueda de mayor autofinanciación o mecenazgo privado. En el caso del Liceu y del Cervantes, y debido a que observamos que en ambos casos este porcentaje se ha reducido, podemos sobreentender que están comenzando a encauzar estas medidas.

### GRÁFICA 27. SUBVENCIÓN PÚBLICA

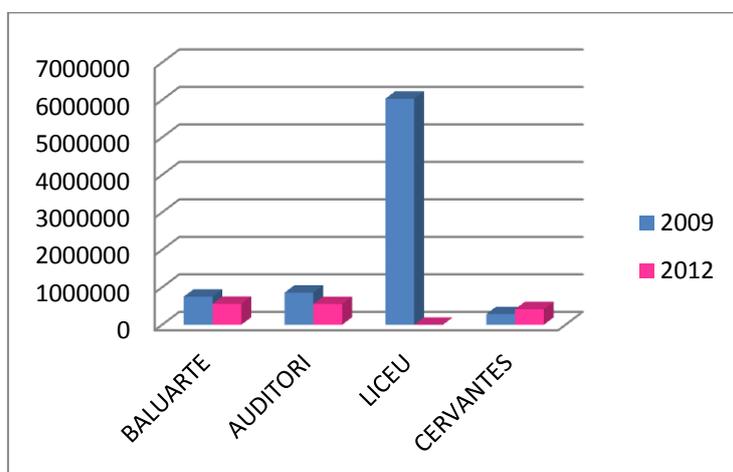


Fuente: Elaboración propia.

Y por último, atenderemos al patrocinio privado, o mecenazgo. En este caso percibimos que, aún sin conocer datos para 2012, la entidad que de mejor modo capta patrocinio privado es de nuevo el Liceu, en este caso aún más diferenciado del resto. Ninguna de las otras entidades alcanza el millón de euros, mientras que este recibe casi seis millones. Por lo que podemos concluir que su política de captación de patrocinio privado es óptima.

Si de nuevo analizamos que porcentaje suponen los ingresos por mecenazgo respecto del total de ingresos, en ambos años 2009 y 2012, observamos que en el caso del Baluarte, siendo la entidad con mayor cifra, suponen el 17% y el 16%, respectivamente, en el Liceu el 11% en 2009, ya que no posemos datos en 2012, en el caso del Cervantes pasa del 4% al 8%, mientras que en el Auditori representa el 3'9% y el 3'1%. En todos los casos supone un porcentaje muy inferior al de las subvenciones públicas, solo aumentando en el caso del Cervantes, quien parece estar implementando una búsqueda de este tipo de recursos.

### GRÁFICA 28. MECENAZGO



Fuente: Elaboración propia.

#### 4.4.2. Indicadores relativos.

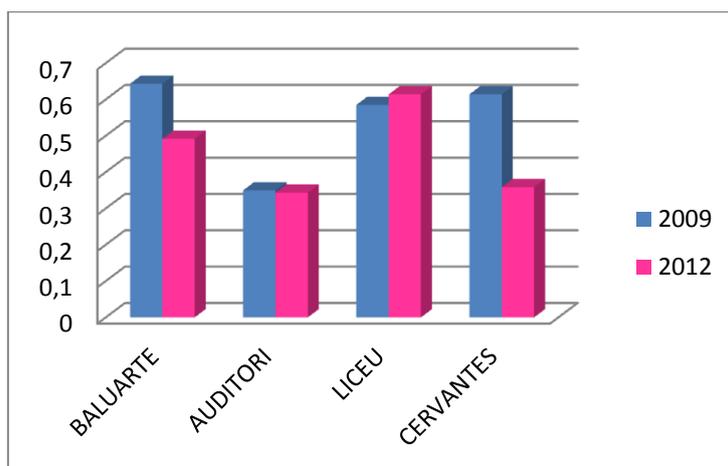
Analizados todos los indicadores que hemos considerado como más representativos en cuanto a valores absolutos, vamos a generar un estudio similar pero en referencia a indicadores relativos, aquellos que ponen en relación dos magnitudes. Tenemos que considerar que, por si solos, los valores absolutos no nos permiten extraer conclusiones verdaderamente certeras, ya que cada auditorio está condicionado por un gran número de factores, como su propio tamaño, la ciudad en la que se asienta, los recursos que posee, etc. Por ello, al poner dos de estas magnitudes en relación, generamos un ratio que nos permite comparar en igualdad de condiciones las cuatro entidades

Como ya habíamos indicado, estos valores relativos han sido clasificados en tres grandes divisiones, gestión, impacto cultural e impacto social, que pasaremos a analizar por separado. La primera de ellas, conformada por el mayor número de ratios, es la que tiene que ver con la evaluación de la eficiencia en la gestión, en ella se incluyen indicadores del nivel de ocupación, e indicadores de rentabilidad económica.

El primero sobre el que vamos a detenernos es el conformado por el número de espectadores y el aforo. Debido al nivel de desglose que poseemos, hemos creado este ratio por medio de comparar el número absoluto de espectadores con el de aforo absoluto, número de butacas por número de conciertos, si bien este se muestra condicionado. Los diferentes auditorios presentan más de una sala en la que tienen lugar diverso número de conciertos, si bien en los datos obtenidos de espectadores no se indica a qué sala pertenecen. Por esta razón, a la hora de generar el ratio vamos a suponer que la mayoría de los conciertos tienen lugar en las grandes salas sinfónicas, como así ocurre en los conciertos de música sinfónica, moderna e infantil, siendo estos los que mayor porcentaje computan al total de conciertos. Debemos de todos modos considerarlo ya que los datos pueden aparecer en algunas ocasiones infravalorados, y el porcentaje de ocupación real sea mayor. Con estas premisas pasamos a observar los resultados obtenidos.

En el análisis de indicadores relativos que aquí comienza, observamos como las diferencias no son tan acuciadas, el rango entre la muestra se hace inferior. En esta ocasión destaca, en la posición más baja, el Auditori de Barcelona, muestra una tasa de ocupación inferior al 40%, estable en el tiempo. El Baluarte en 2009 poseía la tasa más alta, superando el 60%, para caer al final de ciclo por debajo del 50%. En el caso del Liceu se muestra estable, con unas cifras bastante considerables, ambas en torno al 60%. Siendo la entidad que cierra el ciclo en mejor posición. En cuanto al Teatro malagueño, iniciaba el ciclo con una de las mejores cifras, si bien cierra en un porcentaje cercano al Auditori, este gran cambio se debe a que a pesar de que los espectadores aumentan, su número de conciertos sufre un aumento tan alto, lo que acarrea un aumento proporcional del aforo disponible, que acaba por descompensar la cifra final.

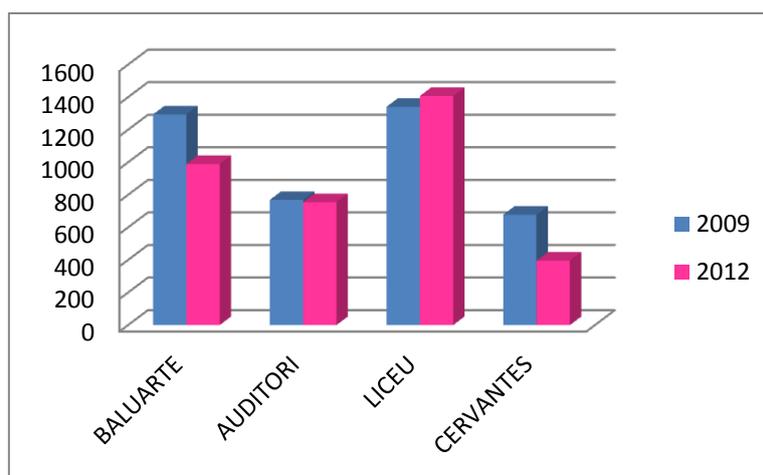
**GRÁFICA 29. NÚMERO DE ESPETADORES ENTRE NÚMERO DE AFORO**



*Fuente: Elaboración propia.*

Si continuamos analizando la tasa de ocupación, si bien en este caso ponemos en relación la cifra de espectadores con la de conciertos, ofreciendo una medida relativa del nivel medio de asistencia a cada espectáculo, de esta manera obtenemos que, la distribución es similar, ya que el aforo y los conciertos están íntimamente relacionados. En el caso de Liceu y Baluarte observamos que sus conciertos son de gran formato, pues poseen de media más de mil espectadores, en el caso del primero crecientes, y en el segundo decrecientes a lo largo del período. En esta ocasión, el Teatro Cervantes se sitúa en cifras inferiores a las del Auditori, de nuevo debido a su elevado número de conciertos y a que su aforo es inferior, con un resultado medio de conciertos de formato más reducido. El Auditori de Barcelona se sitúa en la mitad, en torno a los 800 espectadores por concierto cifra, que además se convierte en una cifra estable en el tiempo, pese a las oscilaciones de espectadores y número de conciertos.

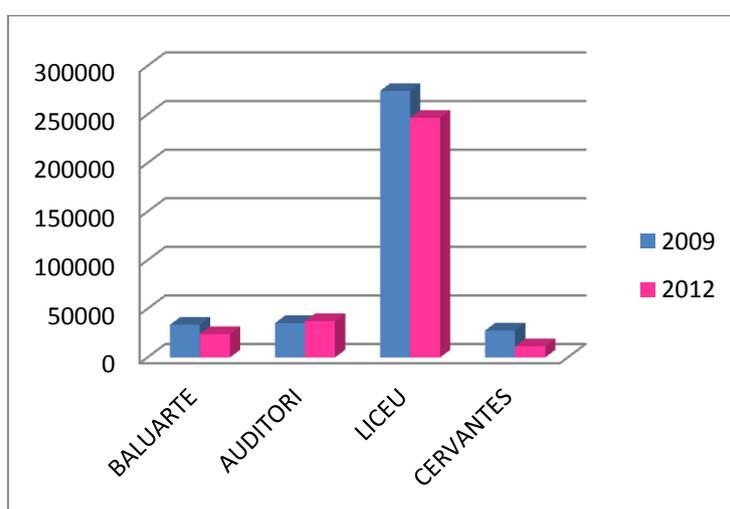
**GRÁFICA 30. ESPECTADORES ENTRE CONCIERTOS**



*Fuente: Elaboración propia.*

Pasamos a comentar magnitudes referentes a la rentabilidad económica. En el caso de analizar el ratio que pone en relación ingresos totales, es decir, los derivados de la actividad propia, mecenazgo y subvenciones públicas, con el número de conciertos, podemos extraer diferentes conclusiones. De nuevo destaca el Teatro Liceu, con unos ingresos por concierto de más de 25.000 euros. Esta es tan elevada, debido a las cifras absolutas en cuanto a ingresos que declara. Además, debemos considerar que las entradas a este teatro, son notablemente más elevadas de media que las de los otros auditorios analizados, por lo que los ingresos por su propia actividad también lo son. Muy por debajo se sitúa el resto, ninguno de ellos alcanza la cifra de 5000 euros por concierto. A la hora de analizar su programación, y teniendo en cuenta que, los diferentes tipos de conciertos tienen diferentes tipos de tarifas, podremos extraer más conclusiones al respecto.<sup>10</sup>

**GRÁFICA 31. INGRESOS ENTRE CONCIERTOS**

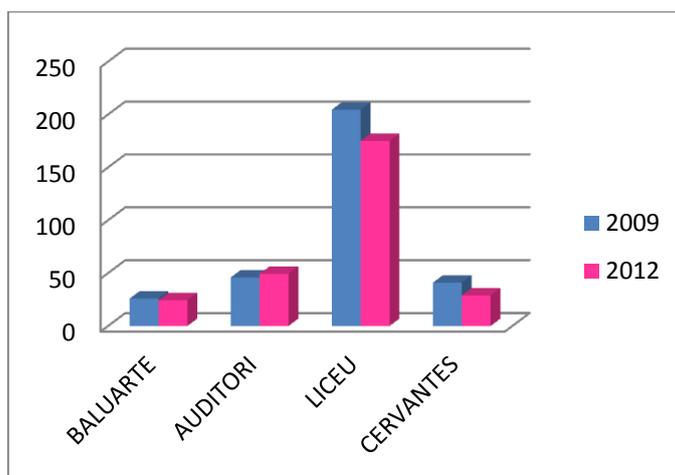


*Fuente: Elaboración propia.*

Situación similar observamos en el caso de ingresos totales entre espectadores, si bien como matiz incluiremos que el Auditori de Barcelona, es el único que aumenta su ratio a lo largo del período, esto se debe a que bajan proporcionalmente más los espectadores, aunque siguen siendo los más elevados, que sus ingresos, alcanzando en torno a los 50 euros por espectador. En el caso de Baluarte rondan los 25 euros, y en el caso del Teatro Cervantes muestra un cambio significativo, pasando de los 40 a los 28 euros. Ya que los ingresos se reducen y aumentan los espectadores. La situación en este teatro se ve agravada, ya que han tomado en los últimos años, como medida para fomentar la demanda, un fuerte sistema de descuentos y reducción en la entrada. En el caso del Liceu, debido al alto nivel de ingresos que percibe, al poner en comparación este dato con el número de espectadores, observamos que alcanza cifras alrededor de los 200 euros.

<sup>10</sup> Información extraída de los sitios web de cada una de las entidades.

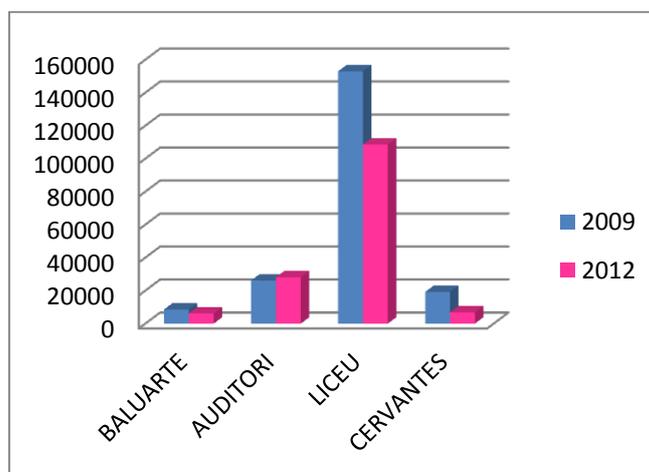
### GRÁFICOS 32. INGRESOS ENTRE NÚMERO DE ESPECTADORES



Fuente: Elaboración propia.

Pasamos a observar los ratios conformados por las rentas no ganadas. Primeramente pondremos en relación la cifra de subvenciones públicas con el número de conciertos, con ello obtenemos información sobre la rentabilidad de la aportación de recursos públicos en estas entidades, especialmente a la hora de generar oferta. De nuevo destaca el Teatro Liceu, probablemente por su gran cantidad de recursos provenientes de las arcas públicas, repercute en poseer más de 140.000 euros por concierto en 2009, cifra que se reduce considerablemente, un 30% en 2012, debido al descenso de subvención no proporcional al de conciertos. En los otros tres auditorios las cifras son muchos más bajas, especialmente significativo el descenso que se produce en Málaga, que pasan de una cifra cercana 20.000 a los 7000 euros por concierto. Estas cifras nos demuestran, de nuevo, que un alto porcentaje de estos bienes de las artes escénicas y musicales, aquejados del mal de los costes, deben ser sufragados por los recursos públicos, ya que por su propia actividad no pueden sostenerse.

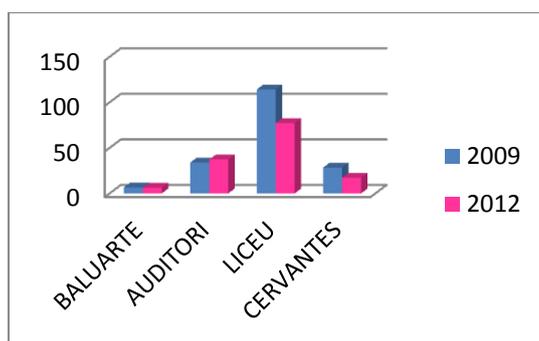
### GRÁFICO 33. SUBVENCIÓN ENTRE CONCIERTOS



Fuente: Elaboración propia.

Esta misma magnitud, la de las subvenciones públicas, puesta en relación con el número de espectadores nos señala que, en el Teatro Liceu, por cada espectador que asiste a un concierto, la entidad recibe de los recursos públicos más de 114 euros, en 2009, cifra que se reduce a 77 en el 2012. Una cifra muy alta si la comparamos con las otras entidades. En el Auditori, se recibe tan solo 33 euros en 2009 y 37 en 2012, esta aumenta en proporción, debido a la bajada de espectadores. El Baluarte, siendo la entidad con una cifra más baja, con 6 euros por espectador. Observamos una notable diferencia, entre el Liceu y el Baluarte, con datos de inicio del ciclo son 108 euros más los que recibe la primera. El Liceu necesita más recursos no ganados que el Baluarte para ser rentable.

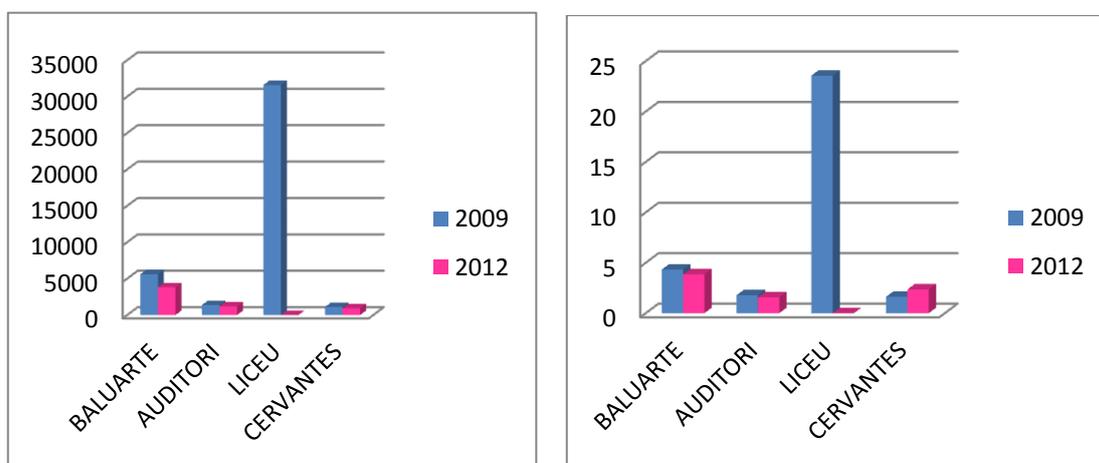
**GRÁFICA 34. SUBVENCIÓN ENTRE ESPECTADORES**



Fuente: Elaboración propia.

Si realizamos la misma operación, pero en referencia al mecenazgo privado; en cuanto a conciertos, de nuevo destaca el Liceu con más de 30.000 euros por espectáculo. El que menos posee es el Auditori, debido a su mayor número de espectadores y menor número de ingresos por parte de empresas privadas, no llegando a los 1400 euros por concierto. Si relacionamos mecenazgo con espectadores observamos una situación similar. En el caso del Liceu supera los 20 euros, mientras que en el resto no alcanza a llegar hasta los 5, lo que supone una diferencia del 75%.

**GRÁFICA 35. MECENAZGO ENTRE CONCIERTOS Y MECENAZGO ENTRE ESPECTADORES**

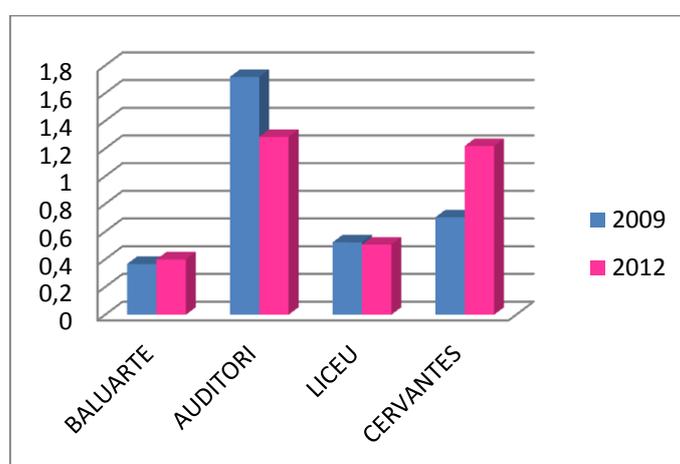


Fuente: Elaboración propia.

Pasando a analizar indicadores de un nuevo bloque de estudio, el del impacto cultural podemos detenernos en dos vertientes. Por un lado, podemos analizar la rentabilidad cultural, en cuanto a poner en relación su oferta con magnitudes temporales, como conciertos al día. Y por otro, la diversidad de la oferta, estudiar si genera todo tipo de actividades a fin de satisfacer más intereses, lo cual se analizaría relacionando diferentes ciclos de conciertos.

En primer lugar analizaremos el ratio de conciertos entre días del año. Equivaldría a observar cuantos conciertos genera la entidad por cada día. En este caso, debido a su mayor número de conciertos, la entidad que se eleva por encima del resto es el Auditori, realizando más de un concierto y medio por día. Mientras que el Baluarte destaca como la que menor proporción posee. Menos de 0,4 conciertos por día.

**GRÁFICA 36. NÚMERO DE CONCIERTOS ENTRE 365**

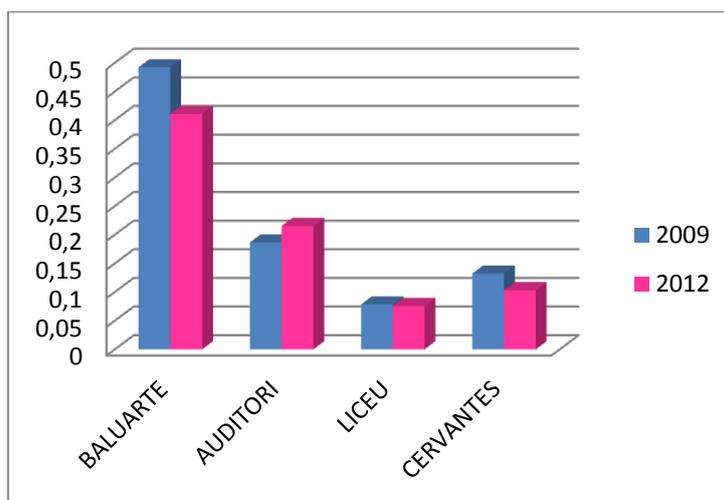


*Fuente: Elaboración propia.*

Otro de los indicadores que puede resultar interesante de analizar, es aquel que nos revela el porcentaje de conciertos sinfónicos de cada entidad. Estos conciertos por sí mismos requieren de una gran inversión, ya que implican a un gran número de intérpretes, horas de preparación etc. Si bien es una oferta con gran demanda, por lo que rentable. Su presencia porcentual se distribuye de este modo.

El auditorio con mayor porcentaje de conciertos sinfónicos es el Baluarte, casi un 50% en 2009, algo menor en 2012. Por su parte el Liceu es el más bajo, un 7% en ambos extremos del ciclo. Como ya habíamos observado en él, su programación es estable y preferente hacia la lírica, por su parte el Auditori de Barcelona, y debido a que ambos se encuentran en la misma ciudad, busca no contraprogramar con el primero, y por ello posee un mayor número de conciertos sinfónicos, 20% y un menor de líricos. Si bien los conciertos sinfónicos requerían de grandes desembolsos, los líricos los superan. Esto justifica en gran medida datos que analizábamos con anterioridad, la necesidad de mayor apoyo público que mostraba el Liceu, así como su aparente inferior rentabilidad. Y también las cifras de espectadores menores que el Auditori, con una programación más variada y asequible.

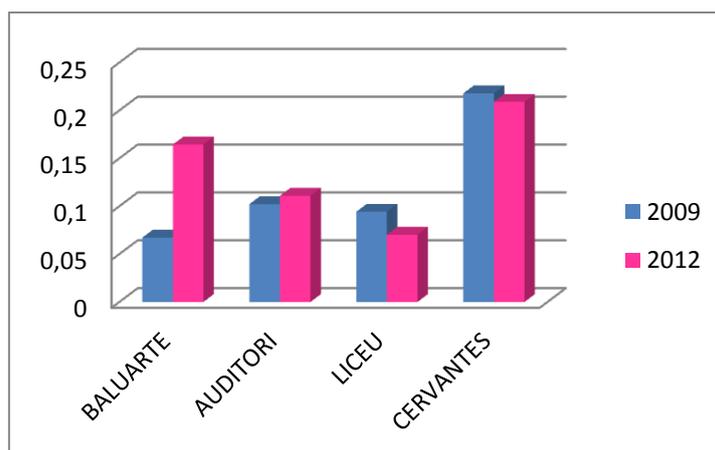
### GRÁFICA 37. NÚMERO DE CONCIERTOS SINFÓNICOS ENTRE NÚMERO DE CONCIERTOS



Fuente: Elaboración propia.

Si analizamos la correspondencia entre conciertos de música moderna y los conciertos totales, siendo estos primeros, a priori, más rentables. Observamos que, el auditorio con mayor programación de música moderna, es el Cervantes de Málaga. En él, este tipo de música supone un 20% de su programación y se mantiene estable durante el período. En el caso del Baluarte, inicia el ciclo con un 5%, si bien se multiplica hasta llegar al 15%, en busca de, seguramente, esta rentabilidad asociada, a fin de paliar el descenso de ingresos observábamos con anterioridad. En una situación intermedia se encuentran el Auditori y el Liceu, para los cuales este sector ocupa menos del 10% de su programación.

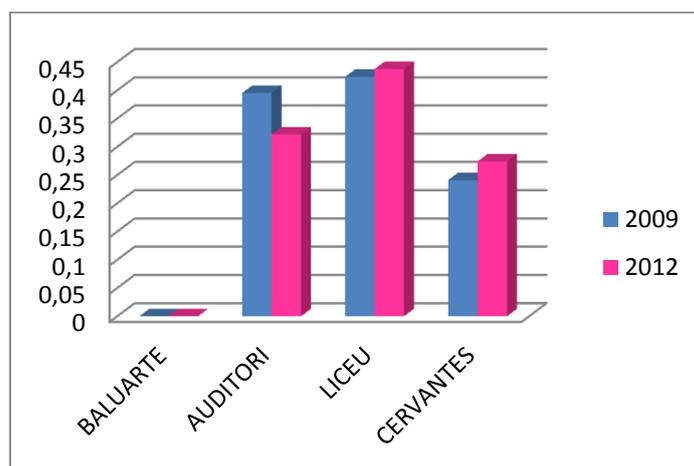
### GRÁFICA 38. NÚMERO DE CONCIERTOS MÚSICA MODERNA ENTRE NÚMERO DE CONCIERTOS



Fuente: Elaboración propia.

Finalmente, el último rasgo del impacto cultural que vamos a analizar, es el de los conciertos infantiles. Los cuales se configuran como una oferta segura y rentable en la programación y no de elevado coste de producción, de ahí su amplia presencia en la programación. Mientras que en el Baluarte no existen este tipo de ciclos infantiles, en el Liceu, suponen más del 40%, cifras cercanas en el Auditori, que si bien se reducen a lo largo del período. Crecientes aunque inferiores en el Cervantes, en torno al 20%.

**GRÁFICA 39. NÚMERO DE CONCIERTOS INFANTILES ENTRE CONCIERTOS TOTALES**



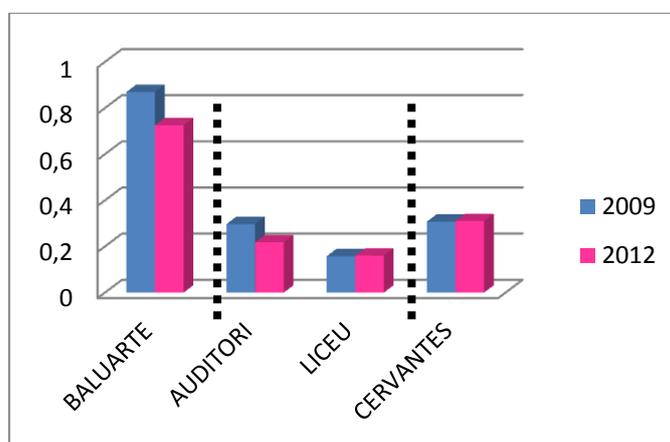
*Fuente: Elaboración propia.*

Finalmente analizaremos el último gran grupo, el considerado como el impacto social. En este caso se ponen en comparación magnitudes anteriormente analizadas, en relación a oferta y demanda, con otras referentes principalmente a los habitantes de la ciudad en la que cada auditorio se ubica, a fin de analizar el impacto que este genera en ellas, extraemos, por lo tanto, el impacto social generado. Debemos considerar que resulta complicado comparar una gran metrópolis, como es Barcelona, con dos ciudades de pequeño-mediano tamaño, Pamplona y Málaga. Por lo que debemos tener precaución al sacar conclusiones al respecto. Sería más conveniente observar los datos, por un lado de los dos auditorios de Barcelona, y por otro el resto.

El primero de los ratios de análisis en este terreno es el que relaciona el número de espectadores de cada entidad con los habitantes de la ciudad en la que se hallan. Debemos recordad los datos de espectadores totales, en los que por este orden se situaban de mayor a menor, Auditori, Liceu, Cervantes y Baluarte. Si bien al relacionarlo con los habitantes y teniendo en cuenta los tamaños de estas la situación se invierte casi por completo. En el caso de Pamplona, la ciudad con menos población de las tres, el porcentaje que alcanza es verdaderamente elevado, casi se produce una correspondencia entre habitantes y espectadores que acuden al auditorio, debemos considerar que se pueden contabilizar varias veces los mismos habitantes como espectadores. Aún con esa consideración, el resultado es muy significativo, nos habla de la fuerte implantación que tiene el auditorio en la ciudad, siendo un polo de atracción de visitantes de fuera ella. Al final del período se reduce, debido a la bajada en espectadores y la constancia en su población. En cambio, los dos auditorios de Barcelona, aún poseyendo unas cifras muy superiores, teniendo en cuenta el gran tamaño de la ciudad, su ratio es mucho inferior.

En el Liceu es constante, en torno al 10%, mientras que en el Auditori, debido a su mayor nivel de espectadores alcanza el 30% en el primero de los años reduciéndose hasta el 22% en 2012. En una situación intermedia se sitúa el Teatro Cervantes, ubicado en una ciudad de tamaño medio, posee un impacto en sus habitantes de un 30% que se mantiene a lo largo del período.

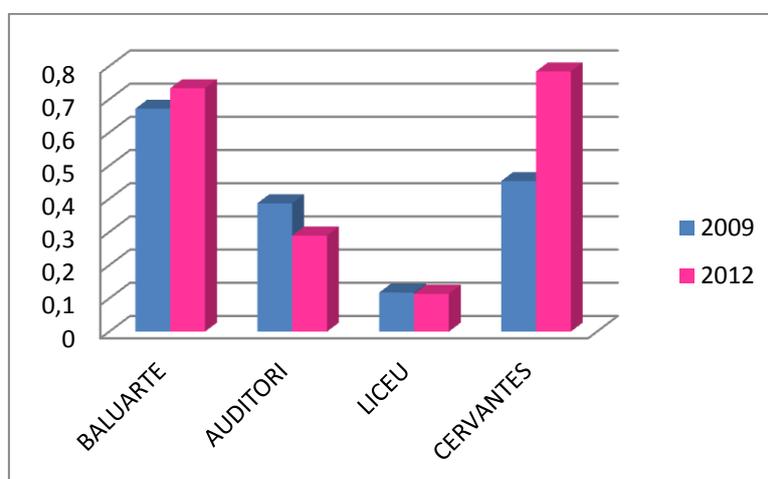
**GRÁFICA 40. NÚMERO DE ESPECTADORES ENTRE HABITANTES**



*Fuente: Elaboración propia.*

Para finalizar este análisis, el último de los indicadores de impacto social relaciona oferta de música clásica, por medio de conciertos, con habitantes por 1.000, es decir, cuantos conciertos se ofertan por cada 1.000 habitantes. De nuevo las que mejor cifras obtiene son el Baluarte y Teatro Cervantes, esta última con un gran aumento a final del período, debido a su considerable ascenso en el número de conciertos. En ambos casos cierran el ciclo con cifras entorno a 0,7 conciertos por 1000 habitantes. En el caso del Liceu, tan solo 0'1, que se mantienen durante el lapso temporal analizado, de nuevo señalando la consistencia de su programación, y el Auditori que baja desde el 0'38 al 0'28 conciertos por cada 1.000 habitantes, situándose en una posición intermedia.

**GRÁFICA 41. NÚMERO DE CONCIERTOS ENTRE 1000 HABITANTES**



*Fuente: Elaboración propia.*

#### 4.4.3. Indicadores dinámicos.

Finalmente, después de este pormenorizado ensayo, y teniendo en cuenta los indicadores más relevantes, hemos generado un cuadro de mando de indicadores dinámicos, en el que hemos sintetizado los 38 iniciales en 27, con la finalidad de realizar un resumen, especialmente visual, de cómo evolucionan en cuanto a su eficiencia estos cuatro sujetos de estudio.

Este será de gran interés, especialmente para los gestores de los auditorios, que podrán ver de forma palmaria en qué situación se encuentra su entidad y cómo evoluciona, a fin de tomar medidas que, o bien subsanen una situación decreciente, o bien puntualicen sobre una creciente. Además de para ellos, es útil para quienes se encargan de gestionar las políticas culturales, a fin de premiar con mayor número de recursos a aquellas entidades que están ganando en eficiencia y por lo tanto que mejor rinden ante la recepción de subvenciones, así como observar su nivel de rentabilidad. Y por último, puede ser verdaderamente valioso para el mecenazgo privado, individuos, empresas o marcas interesados en invertir en equipamientos culturales, para ellos, este tipo de información puede ayudar a la toma de decisiones, en cuanto a donde focalizar sus ayudas.

Como vemos en la siguiente tabla, con un símbolo negativo y en color rojo, irán señalados aquellos indicadores que han disminuido desde el inicio del período hasta el final, mientras que con símbolo positivo y en azul, se señalarán los que, por el contrario, han crecido a lo largo de los cuatro años. La entidad con mayor número de indicadores en azul, se considerará según nuestro estudio, como la entidad que más progresa en eficiencia, dentro de su dimensión, en cuanto a la combinación y uso de sus recursos, con la finalidad de obtener más y mejores bienes y servicios en relación a la música clásica. De este Cuadro de Mando, extraemos que la entidad que mejor progresa es el Teatro Cervantes de Málaga, con especial crecimiento en la eficiencia sobre el impacto social y cultural, así como a las magnitudes absolutas de oferta y demanda, menos eficiente en cuanto a su rentabilidad económica. Esto no significa que sea la más eficiente, si no que es la que más ha evolucionado dentro de sus cifras. Por el contrario, la entidad que menos progresa, según el resultado de la aplicación de nuestro estudio de indicadores, es el Auditorio Baluarte, destacando especialmente por su poco incremento en cuanto a indicadores de gestión. En una situación intermedia se encuentran los dos auditorios de la ciudad de Barcelona, quienes se revelaban como los más eficientes en muchos de los valores relativos y absolutos, pero que si bien, y como se hace patente en este cuadro de mando, se encuentran significativamente en retroceso en cuanto a su eficiencia, por lo que deberían tomar ciertas medidas que frenen este proceso regresivo.

Finalmente remarcar de nuevo que, debido a lo limitado de nuestra muestra, es difícil establecer una comparación y extracción de conclusiones, si bien si que nos permite realizar una serie de aproximaciones, siempre refrendadas por la cautela. Sin embargo, puntualizar que a esa utilidad, se añade la posibilidad de permitir la ejecución de un sistema aplicable a una muestra mayor en un futuro y en diversas circunstancias, una vez ya verificada, por medio del presente estudio, la consistencia y utilidad del sistema de indicadores generado, a través de la muestra y su comprobación empírica de resultados.

**GRÁFICA 42. CUADRO DE MANDO EFICIENCIA DE AUDITORIOS**

CUADRO DE MANDO EFICIENCIA DE AUDITORIOS	BALUARTE	AUDITORI	LICEU	CERVANTES
Nº de Trabajadores	-	-	-	
Nº de Conciertos	+	-	-	+
Nº de Repertorio	+	-	-	+
Nº de Espectadores	-	-	+	+
Nº de Abonados	-	-	+	
Ingreso Total	-	-	-	-
Subvención Pública	-	-	-	-
Mecenazgo privado	-	-		+
Espectadores/Aforo	-	-	+	+
Espectadores/Conciertos	-	-	+	-
Ingresos Totales/ Conciertos	-	+	-	-
Ingresos Totales/ Espectadores	-	+	-	-
Subvención Pública/Conciertos	-	+	-	-
Subvención Pública/Espectadores	-	+	-	-
Mecenazgo Privado/ Conciertos	-	-		-
Mecenazgo Privado/Espectadores	-	-		+
Conciertos/365	+	-	-	+
Repertorio/Conciertos	+	+	-	+
Conciertos de Cámara/Conciertos		+		
Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos		+		
Conciertos Sinfónicos/Conciertos	-	+	-	-
Conciertos Lírica/ Conciertos	+		+	+
Conciertos Música Moderna/Conciertos	+	+	-	-
Conciertos Infantil/Conciertos		-	+	+
Espectadores/Habitantes Ciudad	-	-	+	+
Abonados/Habitantes Ciudad	-	-	+	
Conciertos/1.000 Habitantes	+	-	-	+

Fuente: Elaboración propia.



## CONCLUSIONES

Una vez finalizados todos los capítulos que componían el presente estudio, reservamos un último espacio a extraer una serie de conclusiones, y especialmente a incidir sobre algunas ya apuntadas a lo largo del desarrollo del proyecto.

En primer lugar señalar cuál era el objetivo principal de este estudio, realizar una fotografía del sector de la música clásica en España, según sus aspectos de demanda, oferta y actividad, y refrendar estos por medio de un estudio empírico basado en una muestra de auditorios, habiendo articulado este objetivo por medio de apartados eminentemente teóricos (capítulos 1 y 3), que nos han dotado del sustento teórico necesario para acometer los apartados prácticos (capítulos 2 y 4).

En esta fotografía hemos constatado que el sector de la música clásica está dotado de una serie de particularidades, principalmente la que lo determina como un bien que se desvanece en el mismo momento en que se producen. Es un bien de experiencia, cuyo consumo no conlleva una adquisición material, si no espiritual, el placer de asistir a una representación en vivo. Que además está condicionado por estar aquejado de "El mal de Baumol", debido a la presión ejercida por unos costes crecientes, que generan la necesidad de un apoyo público importante y sustancial, esencial para su supervivencia.

Además hemos probado, en cuanto a un análisis de sus magnitudes de oferta, demanda y actividad, que el sector sufre dos períodos, primeramente uno de crecimiento para acabar en un decrecimiento, como especialmente ocurre en el número de conciertos, que además son aglutinados en una pocas Comunidades Autónomas, principalmente Valencia, Cataluña, Andalucía y Madrid. En cuanto a las entidades dedicadas a la música, hasta mitad del ciclo, mantienen un florecimiento, para posteriormente caer de forma más acusada, permaneciendo más estables aquellas de corte más tradicional, como las bandas, coros y orquestas sinfónicas, de nuevo especialmente reunidas en torno a unas pocas Comunidades, como son Andalucía, Cataluña y Valencia. Por su parte también acaban por caer los espectadores y la recaudación, tras alcanzar sus mejores cifras a la mitad del ciclo analizado. Si bien la primera de ellas no lo hace de una forma tan acusada como cabría esperarse a priori, dada la situación de recesión económica. Por lo contrario, el número de salas dedicadas a la música clásica crece, lo cual parece contradictorio ya que bajan la demanda y la actividad. Esto puede estar justificado por diferentes motivos, como la descentralización, un tardío boom constructivo en el sector, etc.

Puesto que hemos querido centrarnos en el análisis de eficiencia de las entidades que mejor representan la producción y difusión de la música clásica, hemos seleccionado los auditorios, plantemos para ello un estudio particularizado según sus peculiaridades. Para la realización de un examen de esta tipología pueden considerarse dos métodos de hacerlo, por un lado los métodos de frontera, encabezados por el sistema no paramétrico, el denominado DEA, que si bien, no hemos podido acometer en este trabajo por lo ambicioso de su planteamiento. Junto a este hemos planteado el sistema de indicadores de eficiencia, implementado en nuestro estudio, el cual requiere de un complejo proceso de definición de magnitudes y ratios, en busca de los que sean más relevantes, permanentes en el tiempo, objetivables y entendibles, así como la definición de una función de producción tipo, para la entidad objeto de nuestro análisis.

Para obtener los datos que requería nuestro estudio, hemos diseñado nuestra propia encuesta, que nos ha permitido generar una rica base de datos a fin de poder explotarla. El bajo nivel de respuesta, únicamente del 25%, y la no suficiente calidad de algunas de las obtenidas, ha reducido nuestra muestra a un total de cuatro entidades, Auditori de Barcelona, Liceu de Barcelona, Cervantes de Málaga y Baluarte de Pamplona.

Estos han sido analizados por medio de diferentes tipos de indicadores, absolutos, relativos y dinámicos. Algunas de las conclusiones más relevantes que podemos extraer son que, el Auditori de Barcelona destaca como una entidad de gran dimensión, mostrándose muy superior en cuanto a muchos de los valores absolutos. Podemos manifestar, pues así ha quedado demostrado en el análisis, el fuerte arraigo que posee el Teatro Liceu, ligado a su antigüedad y prestigio, lo cual le hace estable en muchos de los parámetros analizados, y la hace foco receptor de gran cantidad de ayudas, tanto públicas como privadas, además posee una gran cantidad de abonados y un buen nivel de espectadores. El Teatro Baluarte es el que en mayor porcentaje se autofinancia, en sus ingresos totales posee menor peso de las rentas no ganadas, y por otro lado, recibe un gran número de espectadores en relación a los habitantes de su ciudad, Pamplona. Por su lado la última entidad analizada, el Teatro Cervantes de Málaga, es la que más evoluciona en cuanto a eficiencia, quizás a fuerza de tender su programación hacia formatos más rentables, como la música moderna y los espectáculos infantiles.

En todos los casos de análisis, observamos que el peso del sector público se manifiesta como preocupante, ya que en un período de crisis, en el que previsiblemente estas ayudas públicas van a continuar en la tendencia de verse mermadas, en el caso de estas entidades, cuyos ingresos dependen en más de un 50% de este apoyo, se antoja complicado si no modifican su política de gestión, el mantenerse viables económicamente.

Todo ello nos revela que en líneas generales la actual situación de crisis ha afectado notablemente a este sector. Si bien, no solo en cuanto a recursos se ha visto perjudicado, también lo ha hecho en cuanto a espectadores, debido a que es un bien con elasticidad renta alta.

Por tanto en este medio deben tomarse una serie de medidas que permitan su supervivencia, en la mejor de las condiciones, en un período continuado de recesión económica. Algunas de las medidas que ya están tomando las entidades, a juzgar por los resultados que hemos obtenido, son tender hacia repertorios más rentables, como el moderno, y el infantil, este último requiere poco gasto y se manifiesta como ampliamente rentable. También tienden a reducir el repertorio y aumentar los conciertos, lo que repercute en menos horas de ensayo, por lo tanto menos costes, pero que si bien, todo ello, puede llegar a mermar la diversidad cultural. Además también han tomado medidas, a fin de estimular la demanda por medio de políticas de precios más populares, con descuentos y tarifas reducidas.

Una vez implementado este estudio, y debido al interés de las conclusiones que arroja, parece interesante abrir nuevas vías en cuanto a un estudio más ambicioso, que por la naturaleza de este proyecto fin de máster se hacía inviable de llevar a cabo, con una muestra mayor y con un sistema no paramétrico como el DEA. Esto nos abre campos de estudio a medio plazo.

Por último, remarcar que la música clásica es un elemento esencial de nuestra cultura, y que debemos preservar como legado para el futuro, en la mejor de las condiciones. Por ello la toma de decisiones a fin de conservar una oferta rica, variada, asequible y distribuida homogéneamente por el territorio de nuestro país, se hace de vital importancia. En este sentido, estudios como el presente, que buscan optimizar la asignación de los recursos y mejorar la gestión para ganar en rentabilidad y a fin de cuentas ser factible, deben fomentarse, tanto en el ámbito nacional como internacional, y de tal modo romper la tendencia actual de evitar analizar desde el sesgo económico las representaciones culturales.

## Anexos

AUDITORIO BALUARTE	2009	2012
Nº de Salas	2	2
Nº de Equipamientos	13	13
Nº de Servicios	11	11
M2	63.000	63.000
Nº de Trabajadores	6	6
Nº de Conciertos	134	146
Nº de Repertorio	78	98
Nº de Espectadores	173.435	144.445
Nº de Abonados	4.602	3786
Ingreso Total	4.506.000	3.514.000
Ingresos Actividad Musical (Programación Propia)	1.726.000	1.296.000
Nº de conciertos Programación Propia	26	25
Ingresos Actividad Musical (Programación Externa)	880.000	761.000
Nº de conciertos Programación Externa	52	63
Subvención Pública	1.150.000	901.000
Mecenazgo privado	750.000	556.000
Espectadores/Aforo	0,643285808	0,491724312
Espectadores/Conciertos	1294,291045	989,3493151
Ingresos Totales/ Conciertos	33626,86567	24068,49315
Ingresos Totales/ Espectadores	25,98091504	24,32759874
Ingresos por Prog. Propia/ Conciertos Prog. Propia	66384,61538	51840
Ingresos por Prog. Externa/Conciertos Prog. Externa	16923,07692	12079,36508
Subvención Pública/Conciertos	8582,089552	6171,232877
Subvención Pública/Espectadores	6,630726209	6,237668317
Mecenazgo Privado/ Conciertos	5597,014925	3808,219178
Mecenazgo Privado/Espectadores	4,324386658	3,849215965
Conciertos/365	0,367123288	0,4
Repertorio/Conciertos	0,582089552	0,671232877
Conciertos de Cámara/Conciertos	0	0
Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos	0	0
Conciertos Sinfónicos/Conciertos	0,492537313	0,410958904
Conciertos Música Antigua/ Conciertos	0	0
Conciertos Lírica/ Conciertos	0,067164179	0,123287671
Conciertos Música Moderna/Conciertos	0,067164179	0,164383562
Conciertos Infantil/Conciertos	0	0
Espectadores/Habitantes Ciudad	0,869605548	0,725613616
Abonados/Habitantes Ciudad	0,023074493	0,019018818
Conciertos/1.000 Habitantes	0,671877899	0,733425095

AUDITORI BARCELONA	2009	2012
Nº de Salas	4	4
Nº de Equipamientos	12	12
Nº de Servicios	12	12
M2	40.000	40.000
Nº de Trabajadores	198	178
Nº de Conciertos	627	469
Nº de Repertorio	336	283
Nº de Espectadores	482.247	354.226
Nº de Abonados	10.311	7442
Ingreso Total	22.157.000	17.501.351
Ingresos Actividad Musical (Programación Propia)	4.918.110	3.747.910
Nº de conciertos Programación Propia	257	225
Ingresos Actividad Musical (Programación Externa)		
Nº de conciertos Programación Externa	79	58
Subvención Pública	16.381.340	13.200.850
Mecenazgo privado	857.550	552.590
Espectadores/Aforo	0,34976533	0,3434649
Espectadores/Conciertos	769,133971	755,279318
Ingresos Totales/ Conciertos	35338,118	37316,3134
Ingresos Totales/ Espectadores	45,9453351	49,4073021
Ingresos por Prog. Propia/ Conciertos Prog. Propia		
Ingresos por Prog. Externa/Conciertos Prog. Externa		
Subvención Pública/Conciertos	26126,5391	28146,8017
Subvención Pública/Espectadores	33,9687753	37,266745
Mecenazgo Privado/ Conciertos	1367,70335	1178,23028
Mecenazgo Privado/Espectadores	1,77823812	1,55999277
Conciertos/365	1,71780822	1,28493151
Repertorio/Conciertos	0,53588517	0,60341151
Conciertos de Cámara/Conciertos	0,17065391	0,2238806
Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos	0,91452991	1,03960396
Conciertos Sinfónicos/Conciertos	0,18660287	0,21535181
Conciertos Música Antigua/ Conciertos	0,01913876	0,00426439
Conciertos Lírica/ Conciertos	0	0
Conciertos Música Moderna/Conciertos	0,10207337	0,1108742
Conciertos Infantil/Conciertos	0,39553429	0,32196162
Espectadores/Habitantes Ciudad	0,29740117	0,21853082
Abonados/Habitantes Ciudad	0,00635878	0,00459115
Conciertos/1.000 Habitantes	0,38667018	0,28933775

LICEU DE BARCELONA	2009	2012
Nº de Salas	3	3
Nº de Equipamientos		
Nº de Servicios	13	13
M2	36.000	36.000
Nº de Trabajadores	441	362
Nº de Conciertos	191	185
Nº de Repertorio	45	38
Nº de Espectadores	256.126	260.334
Nº de Abonados	17.282	21.756
Ingreso Total	52.392.000	45.600.000
Ingresos Actividad Musical (Programación Propia)	17.135.000	
Nº de conciertos Programación Propia	173	172
Ingresos Actividad Musical (Programación Externa)		
Nº de conciertos Programación Externa	18	13
Subvención Pública	29.223.000	20.090.000
Mecenazgo privado	6.034.000	
Espectadores/Aforo	0,585067113	0,613966322
Espectadores/Conciertos	1340,973822	1407,210811
Ingresos Totales/ Conciertos	274303,6649	246486,4865
Ingresos Totales/ Espectadores	204,5555703	175,1596027
Ingresos por Prog. Propia/ Conciertos Prog. Propia		
Ingresos por Prog. Externa/Conciertos Prog. Externa		
Subvención Pública/Conciertos	153000	108594,5946
Subvención Pública/Espectadores	114,096187	77,17009688
Mecenazgo Privado/ Conciertos	31591,62304	0
Mecenazgo Privado/Espectadores	23,55871719	0
Conciertos/365	0,523287671	0,506849315
Repertorio/Conciertos	0,235602094	0,205405405
Conciertos de Cámara/Conciertos	0	0
Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos	0	0
Conciertos Sinfónicos/Conciertos	0,078534031	0,075675676
Conciertos Música Antigua/ Conciertos	0	0
Conciertos Lírica/ Conciertos	0,403141361	0,416216216
Conciertos Música Moderna/Conciertos	0,094240838	0,07027027
Conciertos Infantil/Conciertos	0,42408377	0,437837838
Espectadores/Habitantes Ciudad	0,157952609	0,160606511
Abonados/Habitantes Ciudad	0,010657789	0,013421817
Conciertos/1.000 Habitantes	0,11778948	0,114131095

TEATRO CERVANTES	2009	2012
Nº de Salas	3	3
Nº de Equipamientos	9	9
Nº de Servicios	10	10
M2		
Nº de Trabajadores		
Nº de Conciertos	257	445
Nº de Repertorio	151	280
Nº de Espectadores	174.270	176.160
Nº de Abonados		
Ingreso Total	7.139.073	5.088.874
Ingresos Actividad Musical (Programación Propia)	1.915.567	1.635.552
Nº de conciertos Programación Propia	257	445
Ingresos Actividad Musical (Programación Externa)		
Nº de conciertos Programación Externa		
Subvención Pública	4.939.972	3.038.322
Mecenazgo privado	283.534	415.000
Espectadores/Aforo	0,61421502	0,35857352
Espectadores/Conciertos	678,093385	395,865169
Ingresos Totales/ Conciertos	27778,4935	11435,6719
Ingresos Totales/ Espectadores	40,9655868	28,8877952
Ingresos por Prog. Propia/ Conciertos Prog. Propia	7453,56739	3675,39775
Ingresos por Prog. Externa/Conciertos Prog. Externa		
Subvención Pública/Conciertos	19221,6809	6827,68989
Subvención Pública/Espectadores	28,3466575	17,2475136
Mecenazgo Privado/ Conciertos	1103,24514	932,58427
Mecenazgo Privado/Espectadores	1,62698112	2,3558129
Conciertos/365	0,70410959	1,21917808
Repertorio/Conciertos	0,58754864	0,62921348
Conciertos de Cámara/Conciertos	0	0
Conciertos de Cámara/Conciertos Sinfónicos	0	0
Conciertos Sinfónicos/Conciertos	0,13229572	0,10337079
Conciertos Música Antigua/ Conciertos	0	0
Conciertos Lírica/ Conciertos	0,0233463	0,03146067
Conciertos Música Moderna/Conciertos	0,21789883	0,20898876
Conciertos Infantil/Conciertos	0,24124514	0,2741573
Espectadores/Habitantes Ciudad	0,30765456	0,31045075
Abonados/Habitantes Ciudad	0	0
Conciertos/1.000 Habitantes	0,45370529	0,78423356

Valladolid, 15 de mayo de 2013

Estimado Sr/a Director/a,

Dentro de las actividades del *Máster Universitario en Economía de la Cultura y Gestión Cultural* de la Universidad de Valladolid, y planteado como Proyecto de Investigación Fin de Máster, estamos realizando un estudio sobre el sector de la música clásica en España y particularmente un análisis de eficiencia del sistema de auditorios con orquesta sinfónica residente. Esta investigación se está desarrollando bajo la tutoría del profesor Luis César Herrero Prieto, Coordinador del Máster y Director del *Grupo de Investigación Reconocido en Economía de la Cultura* de la misma Universidad. Tiene como finalidad principal analizar, mediante técnicas cuantitativas, la eficiencia en la gestión de recursos de estas instituciones, entendiéndolo que cumplen eminentemente una función cultural, y quizás otras complementarias. De este modo le agradeceríamos que nos pueda complimentar la **Ficha de Documentación** adjunta que trata de recoger los principales datos necesarios para el estudio. El objetivo es totalmente académico, por tanto se garantiza la confidencialidad de la información, que tendrá únicamente un tratamiento científico; y, a la vez, se pone a disposición de los interesados los resultados y cualquier otra utilidad que se deduzca del estudio. Puede consultarse, a este respecto, la trayectoria de investigación del grupo [www.emp.uva.es/giec](http://www.emp.uva.es/giec) y la orientación académica del Máster ([www.emp.uva.es/mastergestioncultural](http://www.emp.uva.es/mastergestioncultural))

Adjuntamos un sobre franqueado para que nos pueda remitir la ficha requerida, y quedamos a su disposición también para cualquier duda o interés específico que nos quiera manifestar. Permítanos agradecerle de antemano su colaboración, sin la cual no podríamos llevar a buen término este trabajo.

A la espera de sus noticias, reciba un cordial saludo,

Mafalda Gómez Vega

Luis César Herrero Prieto

Alumna del Máster y autora del Proyecto

Tutor del Proyecto

**PROYECTO DE INVESTIGACIÓN**  
**Análisis Económico del Sector de la Música Clásica en España:**  
**Evaluación de la Eficiencia de Auditorios**

**PROYECTO FIN DE MÁSTER**  
**MÁSTER UNIVERSITARIO EN ECONOMÍA DE LA CULTURA Y GESTIÓN**  
**CULTURAL**

Programa Oficial de Posgrado de la Universidad de Valladolid  
[www.emp.uva.es/mastergestioncultural](http://www.emp.uva.es/mastergestioncultural)

# CUESTIONARIO



---

**Universidad de Valladolid**

*Mafalda Gómez Vega*  
*Alumna del Máster Universitario en Economía de la Cultura y Gestión Cultural*  
*Curso Académico 2012/2013*

*Grupo de Investigación Reconocido en Economía de la Cultura*  
*Escuela Universitaria de Estudios Empresariales*  
*Paseo del Prado de la Magdalena s/n*  
*47005 Valladolid*  
*Tf: 983 423 577 Fax: 983 423 056*  
<http://www.emp.uva.es/giec>

## FICHA DE DOCUMENTACIÓN

### 0. IDENTIFICACIÓN:

Nombre del auditorio: \_\_\_\_\_

Dirección: \_\_\_\_\_

Localidad: \_\_\_\_\_ Provincia: \_\_\_\_\_

Institución titular: \_\_\_\_\_

Institución gestora: \_\_\_\_\_

### 1. INFRAESTRUCTURA, EQUIPAMIENTOS y SERVICIOS:

Número de edificios que conforman el auditorio: \_\_\_\_\_

Superficie total (m<sup>2</sup>): \_\_\_\_\_

#### 1.1 Salas dedicadas a artes musicales y escénicas:

Nombre de la sala	Número	Aforo	Superficie (m <sup>2</sup> )
Sala Sinfónica			
Sala de Cámara			
Sala Polivalente			
Sala Teatral			
Sala: _____			
<b>Total</b>			

#### 1.2 Equipamiento: (Indique con una X aquellos que posee el auditorio).

Nombre del equipamiento		Nombre del equipamiento	
Camerino director		Aparcamiento	
Camerino solistas		Almacenes	
Camerino colectivo		Archivo	
Sala de ensayos		Sala de conferencias	
Cabina de grabación		Sala de prensa	
Foyer/Sala de descanso		Sala de Exposiciones	
Cafetería/Restaurante		Otra: _____	
Cafetería/Restaurante artistas		Otra: _____	
Tienda		Otra: _____	

#### 1.3 Servicios: (indique con una X aquellos que posee el Auditorio)

Cesión de espacios		Página web	
Actividad congresual		Wifi	
Visitas guiadas		Perfil en redes sociales	
Programa Educativo		Servicio de catering	
Atención especial colectivos en riesgo de exclusión		Producción propia (CD's, etc... )	
Venta de entradas por internet		Merchandising	
Publicaciones		Otros: _____	
Guardarropía		Otros: _____	
Servicio de azafatas		Otros: _____	

2. **PERSONAL:**\*en el caso de que los empleados estén contratados a tiempo parcial, estime una media de empleados equivalente a una jornada completa ya sea de plantilla interna o externa.

	2009	2010	2011	2012
<b>Gerencia</b>				
Director/a General				
Director/a Artístico				
Personal Administrativo				
<b>Personal artístico</b>				
Músicos				
Director/a				
Directores Invitados				
Solistas invitados				
<b>Personal Técnico</b>				
Taquilla y Sala				
Producción técnica				
Mantenimiento y seguridad				
<b>Actividades Congresuales</b>				
Director/a Comercial				
Auxiliares Sala				
Otro: _____				
<b>Otro:</b> _____				

3. **ACTIVIDAD MUSICAL:**

3.1. **Número de abonados:**

Tipo de concierto	2009		2010		2011		2012	
	Nº	Recaudación	Nº	Recaudación	Nº	Recaudación	Nº	Recaudación
Sinfónico								
Cámara								
Música Antigua								
Lírica								
Música Moderna								
Infantil								
Otros								
<b>Total</b>								

3.2. **Repertorio:** Número de conciertos programados (sin incluir repetición de funciones)

Tipo de concierto	2009	2010	2011	2012
Sinfónico				
Cámara				
Música Antigua				
Lírica				
Música Moderna				
Infantil				
Otros				
<b>Total</b>				

	2009	2010	2011	2012
Programación propia				
Programación externa				
<b>Total</b>				

**3.3. Actividad musical realizada:** Núm. conciertos realizados (incluidas repetición de funciones)

Tipo de concierto	2009			2010		
	Nº	Espectadores	Recaudación	Nº	Espectadores	Recaudación
Sinfónico						
Cámara						
Música Antigua						
Lírica						
Música Moderna						
Infantil						
Otros						
<b>Total</b>						

Tipo de concierto	2011			2012		
	Nº	Espectadores	Recaudación	Nº	Espectadores	Recaudación
Sinfónico						
Cámara						
Música Antigua						
Lírica						
Música Moderna						
Infantil						
Otros						
<b>Total</b>						

**4. ACTIVIDADES NO MUSICALES. PALACIO DE CONGRESOS:**

	2009	2010	2011	2012
Número de Congresos				
Número de ferias/convenciones				
Número de cesión de espacios				
Otro: _____				
<b>Total</b>				

**5. FINANCIACIÓN: (marque el intervalo en que se encuentra comprendida la cifra exacta)  
Cifras en miles de euros.**

Partidas de ingresos	2009	2010
Recaudación Actividades Congresuales		
Recaudación Actividades musicales (Prog. Propia)		
Recaudación Actividades musicales (Prog. Externa)		
Subvenciones públicas		
Mecenazgo privado		

Partidas de ingresos	2011	2012
Recaudación Actividades Congresuales		
Recaudación Actividades musicales (Prog. Propia)		
Recaudación Actividades musicales (Prog. Externa)		
Subvenciones públicas		
Mecenazgo privado		

## Bibliografía consultada



- Abbé-Decarroux, F. et al. "Risk, Risk Aversion and the Demand for Performing Arts". En TOWSE, R. y KHAKEE, A. (eds.): Cultural Economics, Berlín, 1992.
- Abbé-Decarroux, F. "The Perception of Quality and the Demand for Services. Empirical Application to the Performing Arts". Journal of Economic Organization, 23, 1994. Págs. 99-107.
- AECA, "Indicadores de gestión para las Entidades Públicas Principios de Contabilidad de Gestión." Documento 16, 1997.
- Albi, E. "Economía de las artes y política cultural" Estudios de Hacienda Pública. Instituto de estudios fiscales, Madrid, 2003.
- Álvarez, A. "La medición de la eficiencia y la productividad". Pirámide, Madrid, 2001.
- Anthony, R. et al. "Management control in nonprofit organizations." Homewood, R. D. Irwin, 1975.
- Asuaga, Carolina et al. "Indicadores de Gestión en Organismos. Públicos: el caso de las orquestas sinfónicas". Anales del II Congreso de Costos del Mercosur, Colonia, Uruguay, 2006.
- Ateca-Amestoy, V. "Determining heterogeneous behaviour for theater attendance". Journal of Cultural Economics, 32, 2008. Págs. 127-151.
- Baumol, W. Bowen, W. "Performing Art- The economic Dilema". The Twentieth Century Found, New York, 1966. Págs. 71-72
- Benhamou, F. "L' Economie de la cultura". La Découverte, D.L. Paris, 2008.
- Blasco, Sergio et al. "La eficiencia de las organizaciones sanitarias a través del análisis envolvente de datos: las Comunidades Autónomas españolas en el 2000". Gestión hospitalaria, Vol. 14, Nº. 4, 2003. Págs. 112-119.
- Camman C .Better Performance from Nonprofit. Harvard Business Review, Nº 92. Septiembre-Octubre 1978
- Del Barrio, M.J. et al. "Measuring the Efficiency of Heritage Institutions: A Case Study of a Regional System of Museum in Spain" Journal of Cultural Heritage, 10, 2009. Págs. 253-290.
- Devesa, M. et al. "Análisis económico de la demanda de un festival cultural". Estudios de Economía Aplicada vol. 27-1 2009. Págs. 137-158.
- Devesa, M. "Impacto económico de los festivales culturales: el caso de la Semana Internacional de Cine de Valladolid". Madrid. Fundación Autor, 2006.
- Drucker, Peter. "Managing the non-profit organization". Harper and Row. New York. 1990.
- Elola, F.J. "Sistema Nacional de Salud : Evaluación de su eficiencia y alternativas de reforma". Barcelona. SG Editores, 1994.

- Farrel, M.J. "The Measurement of productive Efficiency". *Journal of the Royal Statistical Society. Series A (General)* 120, 1957. Págs. 253-290.
- Fernández, V. "Por qué y cómo evaluar la eficiencia de las instituciones culturales, con especial atención al patrimonio" *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*, Valladolid, 2012.
- Frey, B. "La economía del arte" *Barcelona*, La Caixa, 2000.
- Gapinski, J.H. "The Production of Culture" *The Review of Economics and Statistics*, 62, 1980. Págs. 578-586.
- Grampp, W. "Arte, Inversión y Mecenazgo. Un análisis económico del mercado del arte", *Ariel*, Madrid, 1991.
- Gray, C.M. "Hope for the Future? Early Exposure to the Arts and Adult Visits to Art Museums". *Journal of Cultural Economics*, 22 1998. Págs. 87-98.
- Heilbrun, J. "La enfermedad de los costes de Baumol". Capítulo XXV de *Manual de economía de la cultura*. Fundación Autor, D.L., Madrid, 2005. Pág. 337.
- Henke, E. "Introduction to nonprofit organization accounting *Wadsworth Pub*". Belmont, 1980.
- Herrero, L.C. "La economía de la cultura en España. Una disciplina incipiente". *Revista Asturiana de Economía*, RAE Nº 23, 2002.
- Herrero, L. C. "Evaluación del sistema regional de museos de Castilla Y León." *Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León*, Valladolid, 2012.
- Krugman, P. "Introducción a la Economía. Microeconomía". *Reverté*, Barcelona, 2009.
- Leibenstein, H. "Aspects of the X-Efficiency Theory of the Firm" *Bell Journal Economics*, 6, 1975.
- Lévy-Garboua, I. et al. "A Microeconomic Study of Theatre Demand". *Journal of Cultural Economics*, 20, 1996 págs. 25-50.
- Marcos-Serrano, F. "Monitoring Managerial Efficiency in the Performing Arts: A Regional Theatres Network Perspective" *Annal of Operations Research*, 145. 2006. Págs. 167-181.
- Martín, J. et al." La medida de la eficiencia en las organizaciones sanitarias". *Secretaría General de Presupuestos y Gastos*, Instituto de Estudios Fiscales, 2007.
- Navarro, C. "Medida de la eficiencia de los Hospitales del Servicio Andaluz de Salud mediante técnicas no frontera. Indicadores sintéticos de eficiencia". *XVIII Encuentro de economía pública*, 2011.
- Palma, Luis A. et al. "Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía". *Revista de economía institucional*. Vol. 12 Nº 22, 2010. Págs. 129-165.
- Peacock, A. " Performance Indicators and Cultural Policy". *Economia della Cultura*, Associazione per l'Economia della Cultura/AEC, Bolonia. 2003.

Quindós Morán, M<sup>a</sup> del Pilar "Análisis envolvente de datos: una aplicación al sector de los servicios avanzados a las empresas del principado de Asturias". Universidad de Oviedo, 2003.

Rodríguez-Álvarez, A. et al. "Organizaciones burocráticas e ineficiencia X: Una revisión de modelos". Hacienda Pública Española / Revista de Economía Pública, 164. Págs. 83-107, 2003.

Rueda López, Nuria. "Sector público y eficiencia económica: ingresos y gastos públicos". Temas actuales de economía, N<sup>o</sup>. 4, 2009, págs. 392.

Seaman, B. "El impacto económico de la cultura" Capítulo XXXI de Manual de economía de la cultura. Madrid. Fundación Autor, D.L., 2005. Pág. 337.

Shanahan, J. L. «The consumption of music: integrating aesthetics and economics». Journal of Cultural Economics, 2 diciembre, 1978.

Smith, A. "Investigación de la naturaleza y causas de la riqueza de las naciones". Edición en español de 1794, reproducida en forma de facsímil, por la Consejería de Educación, Cultura de la Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996.

Throsby, D. "Perception of Quality in Demand for the Theatre". Journal of Cultural Economics, 14, 1990. Págs. 65-82.

Throsby, D. "Production and Cost Relationships in the Supply of the Performing Arts" En TUCKER K. The Economics of the Australian Service Sector, Croom Helm, London, 1977. Págs 414-432.

Towse, Ruth. "Quis custodiet? Or Managing the Management: The case of the Royal Opera House, Coven Garden". International Journal of Arts Management, Vol. 3, Issue 3, 2001.

Urueña, B. "La eficiencia en la Empresa Pública Autónoma aproximación metodológica" Boletín económico de ICE, Información Comercial Española, 2004 , Págs. 9-23.

Urrutiaguer, D. "Quality Judgements and the Demand for French Public Theatre". Journal of Cultural Economics, 26 2002 Págs. 185-202.

VV.AA. "Simposio Internacional "Evaluación de la eficiencia de instituciones culturales" (2012. Valladolid, España)" Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2013.

Zieba, M. "Evaluación de la eficiencia de las artes escénicas en Alemania, Austria Y Suiza mediante métodos paramétricos" Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, Valladolid, 2012.