

ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ECONOMICO-FINANCIERA DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN ESPAÑA



Pablo Lluch Calatayud
Director: Aurelio Herrero Blasco
Noviembre, 2015

ÍNDICE DE CONTENIDOS

1.	INTRODUCCIÓN	1
1.1.	Resumen.....	2
1.2.	Objeto del TFC y asignaturas relacionadas	3
1.3.	Objetivos	4
1.4.	Metodología	6
2.	ANTECEDENTES.....	7
2.1.	Motivación y justificación del TFC	8
2.2.	Los derechos culturales.....	8
2.3.	Coyuntura económica	10
2.4.	Resumiendo.....	17
3.	EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS	18
3.1.	Evolución del sector	19
3.2.	El sistema escénico	22
3.3.	Principales indicadores culturales	25
3.4.	Situación actual y retos de futuro	28
3.5.	Resumiendo.....	29
4.	LA INDUSTRIA CULTURAL	31
4.1.	Unidades de producción	32
4.2.	Los espacios escénicos	35
4.3.	Naturaleza jurídica de las organizaciones escénicas	41
4.4.	Asociaciones profesionales y empresariales.....	42
4.5.	Resumiendo.....	43
5.	MODIFICACIÓN DE LOS TIPOS IMPOSITIVOS	45
5.1.	Articulación de la reforma.....	46
5.2.	Comparativa europea	47
5.3.	Impacto del aumento del IVA cultural (visión cuantitativa)	48
5.4.	Simulación económica	50
5.5.	Impacto del aumento del IVA cultural (visión cualitativa).....	55
5.6.	Resumiendo.....	57

6.	MARCO JURÍDICO	59
6.1.	Marco jurídico internacional y acuerdos internacionales	60
6.2.	Desarrollo normativo	62
6.3.	Normativa general aplicable	64
6.3.1.	Distribución competencial	64
6.3.2.	Normativas sectoriales.....	65
6.4.	Gestión de los derechos de autor.....	66
6.5.	Resumiendo.....	71
7.	MODELO DE FINANCIACIÓN.....	72
7.1.	Modelos centroeuropeo y anglosajón.....	73
7.2.	El proyecto: fases y necesidades financieras	75
7.3.	Financiación pública.....	76
7.3.1.	Financiación de espacios escénicos públicos	76
7.3.2.	Recursos públicos – Ayudas y subvenciones públicas.....	78
7.4.	Recursos financieros ajenos	82
7.4.1.	Entidades financieras	82
7.4.2.	Inversores.....	88
7.4.3.	Mecenazgo, patrocinio y crowdfunding	91
7.5.	Resumiendo.....	94
8.	CONCLUSIONES.....	95
	BIBLIOGRAFÍA	97

INDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Aportación al PIB de la demanda nacional y la exterior	10
Gráfico 2: Evolución del PIB a precios de mercado en España	11
Gráfico 3: Evolución del VAB y el PIB de las actividades culturales, en millones de euros.....	11
Gráfico 4: Aportación de las actividades culturales al PIB por sectores en 2012	12
Gráfico 5: Evolución del número de personas desempleadas en España	12
Gráfico 6: Gasto en prestaciones y tasa de cobertura del desempleo	13
Gráfico 7: Evolución del empleo medio anual en cultura	14
Gráfico 8: Gasto total de los hogares en España	14
Gráfico 9: Gasto total anual en actividades culturales, en millones de euros	15
Gráfico 10: Gasto total anual en espectáculos, en millones de euros	15
Gráfico 11: Distribución y peso sobre el total del gasto anual en cultura por grupos de edad, en millones de euros.....	16
Gráfico 12: Distribución y peso sobre el total del gasto anual en cultura según la situación laboral, en millones de euros	16
Gráfico 13: Número de representaciones	25
Gráfico 14: Millones de espectadores	26
Gráfico 15: Recaudación, en millones de euros	26
Gráfico 16: Gasto liquidado en cultura por la AGE y la AA, en millones de euros.....	27
Gráfico 17: Gasto liquidado en cultura por la AL por destino del gasto en 2012	28
Gráfico 18: Distribución geográfica de las unidades de producción en 2014	34
Gráfico 19: Unidades de producción según el volumen de facturación en 2008, en miles de euros	35
Gráfico 20: Evolución del número de espacios escénicos estables	36
Gráfico 21: Espacios escénicos estables según aforo en 2013	36
Gráfico 22: Modelo óptimo de financiación de los teatros públicos de proximidad.....	38
Gráfico 23: Modelo óptimo de financiación de los teatros públicos de centralidad.....	38
Gráfico 24: Modelo óptimo de financiación de los espacios escénicos privados en mercados insuficientes.....	39
Gráfico 25: Variación interanual de espectadores (izq.) y recaudación neta (der.), 3er cuatrimestre de 2012.....	48
Gráfico 26: Peso de los factores implicados en las variaciones de espectadores (izq.) y recaudación neta (der.), 3er cuatrimestre de 2012.....	49
Gráfico 27: Fases de un proyecto escénico	75

Gráfico 28: Fuente de los ingresos de los espacios escénicos municipales en España, 2010	77
Gráfico 29: Modelo óptimo de financiación de espacios escénicos municipales.....	77
Gráfico 30: Modelos óptimos de financiación de espacios municipales en función del número de habitantes.....	78
Gráfico 31: Evolución de la inversión y el número de préstamos participativos en España	85
Gráfico 32: Principales entidades emisoras de préstamos participativos	85
Gráfico 33: Impacto del capital riesgo en España.....	86
Gráfico 34: Volumen de inversión en Venture Capital por contenido tecnológico.....	87
Gráfico 35: Evolución de la inversión en capital semilla	88

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1: Modalidades de negocio de las unidades de exhibición.....	37
Tabla 2: Espacios escénicos y su peso relativo según el modelo de gestión.....	41
Tabla 3: Naturaleza jurídica de los espacios escénicos	42
Tabla 4: Naturaleza jurídica de las unidades de producción	42
Tabla 5: Tipos impositivos del IVA desde su creación en 1986	46
Tabla 6: Comparativa del IVA aplicado a entradas de espectáculos y cine en Europa	47
Tabla 7: Variación interanual de la recaudación bruta y neta del 3er cuatrimestre de 2012	49
Tabla 8: Estimación de la variación en la recaudación neta en millones de euros.....	50
Tabla 9: Recaudación fiscal neta estimada para el último cuatrimestre de 2012	51
Tabla 10: Análisis de la rentabilidad y distribución del gasto de un espectáculo escénico	54
Tabla 11: Variación en la recaudación neta por el aumento del IVA cultural	55
Tabla 12: Acuerdos internacionales suscritos por España	61
Tabla 13: Organismos pertenecientes al INAEM	65
Tabla 14: Entidades autorizadas por el MECD para la gestión de los derechos de autor	67
Tabla 15: Condiciones económicas especiales respecto a los derechos de autor en el caso del teatro y la danza	70
Tabla 16: Modalidades e importes concedidos de las Ayudas al teatro y al circo	80
Tabla 17: Evolución de las inversiones y gastos de interés cultural en España.....	92

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Cartel publicitario de la obra “La torna” de la compañía independiente Els Joglars, 1977	20
Ilustración 2: Fachada del Teatro María Guerrero, teatro nacional.	20
Ilustración 3: Representación de la obra de microteatro “Mentiras piadosas” de José Navar... ..	22
Ilustración 4: Modalidades incluidas en el mercado de la producción escénica.....	33
Ilustración 5: Programa del XIX Jazz Festival celebrado en la ciudad de Valencia	40
Ilustración 6: Distribución por destino del ingreso derivado de una entrada a espectáculos.	52
Ilustración 7: Distribución del aforo en un espacio de representaciones escénicas	53
Ilustración 8: Descuentos sobre el precio de las entradas a diversos espectáculos teatrales	56
Ilustración 9: Programación del Teatro Capitol (Cieza) de enero a mayo de 2015	56
Ilustración 10: Representación del Musical del Rey León en el Teatro Lope de Vega, Madrid... ..	57
Ilustración 11: Características de la licencia para el uso de Obras dramáticas y Coreográficas .	69
Ilustración 12: Representación de una obra de la compañía canadiense “Les Grands Ballets” .	73
Ilustración 13: Modelo óptimo de financiación de los proyectos culturales	74
Ilustración 14: Claves del Plan Platea.....	81
Ilustración 15: Categorías principales de recursos financieros externos	82
Ilustración 16: Esquema de funcionamiento de las líneas ICO.....	83
Ilustración 17: Funcionamiento de la línea ICO Empresas y Emprendedores 2015	84
Ilustración 18: Proyectos teatrales abiertos de crowdfunding en el ámbito de las artes escénicas	93
Ilustración 19: Ejemplo de posibles aportaciones y beneficios a obtener para un proyecto escénico.....	93

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Resumen

La realidad social y económica en España se ha visto fuertemente agitada durante los últimos años. Desde una perspectiva empresarial, la contracción de la economía que se inició en el ejercicio 2008 ha provocado una grave tendencia negativa de la producción interior debido principalmente a la reducción de la demanda. Por lo tanto, las personas jurídicas reducen sus beneficios y sus márgenes, adolecen de menores necesidades de mano de obra y en ocasiones, el negocio resulta insostenible y deben cerrar sus puertas. Este hecho ha sido palpable en la mayoría de sectores de actividad de nuestro país.

No debemos dejar de lado la situación de los consumidores, de los hogares y de las familias. El desempleo alcanzó cifras de record en 2012, superando los 6 millones de parados. Las condiciones laborales también se han visto afectadas, con salarios reducidos y menores ingresos por prestaciones al desempleo. Los servicios públicos y las ayudas a las familias se han reducido notablemente, incidiendo negativamente la calidad de vida de la población, pese a que esta reflexión sería objeto de un estudio totalmente diferenciado, que escapa a la órbita de este proyecto. En este caso, considerar que la reducción en los ingresos de los ciudadanos provoca que la proporción dedicada al ahorro aumente en detrimento de la proporción destinada al consumo.

Pero las consecuencias derivadas de dichos factores macroeconómicos han venido acompañados de fuertes medidas restrictivas impuestas por los poderes públicos. Concretamente las artes escénicas, con una preocupante dependencia del sector público, constatan uno de los ejemplos más visibles de la aplicación de dichas políticas públicas.

El acceso a la cultura y el desarrollo de las diferentes disciplinas y actividades artísticas es un derecho fundamental, reconocida a nivel internacional en documentos como la Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948), en el Pacto Internacional de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales (1966) o en la Carta de los Derechos Fundamentales de la UE (2000), así como en la Constitución Española del año 1978.

Como se ha mencionado, el sector de las artes escénicas se encuentra altamente supeditado a los recursos públicos. En su evolución más reciente las diferentes administraciones públicas han prestado soporte mediante la rehabilitación de infraestructuras, la gestión y programación de los espacios escénicos bajo su titularidad (alrededor del 75% del total nacional) y aportando recursos económicos al sector privado. Desde el inicio de la crisis, la concentración geográfica del sector en Madrid y Barcelona, la fragilidad del sector y la reducción de los presupuestos destinados a la cultura han provocado que las estadísticas hayan caído en picado.

Los indicadores culturales se retraen, los espectadores dejan de asistir a estas actividades, la recaudación se reduce considerablemente, numerosos espacios escénicos deben cesar su actividad, el gasto público en cultura se reduce, desciende la oferta debido a la menor programación de los recintos públicos, el sector privado no es capaz de asumir dicho déficit de oferta, las subvenciones se reducen en número y cuantía y aparece la morosidad en el pago de las representaciones a las compañías, entre otros efectos constatables.

Añadamos entonces que en el año 2012 no sólo se produjo un incremento de los tipos impositivos sobre el valor añadido, si no que determinadas actividades cambiaron su categoría tributaria, pasando del reducido al general. Éste fue el caso de los tipos impositivos aplicables a las artes escénicas, que cambiaron el 8% al que venían sujetas por el nuevo tipo general del 21%, lo que representa un incremento del 162,5%. La clara intención recaudatoria de la medida no hizo más que castigar los márgenes de las empresas del sector, reduciendo su capacidad productiva y de exhibición, así como acrecentar los impactos descritos en el párrafo anterior, ya que la recaudación pública también se reduce indirectamente mediante las tributaciones por el Impuesto sobre Sociedades o el Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas.

Por todo ello se debe reevaluar el modelo de financiación de las empresas del sector, apostando por alternativas que no están consolidadas en nuestro país, pero que con el soporte adecuado por parte de los poderes públicos pueden comenzar el proceso de descentralización del servicio y la progresiva desvinculación del sector público en la mayor medida posible, buscando el equilibrio y combinando ambas fuentes de financiación (pública y privada). Entre ellas podemos observar el crowdfunding, el mecenazgo, los Business Angels o los préstamos participativos.

1.2. Objeto del TFC y asignaturas relacionadas

A continuación se desglosan las asignaturas cursadas durante la licenciatura y que han aportado conocimientos vitales para la realización del presente proyecto.

<i>Capítulo del TFC</i>	2. ANTECEDENTES 3. EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS
<i>Asignaturas relacionadas</i>	Macroeconomía Microeconomía Economía Española y Regional Economía Española y Mundial
<i>Breve justificación</i>	Acercamiento a la coyuntura económica actual en el país que permita el análisis del sector y la evolución de sus principales indicadores. Del mismo modo, se detallará el componente social de la cultura como derecho fundamental

Capítulo del TFC	4. LA INDUSTRIA CULTURAL 5. MODIFICACIÓN DE LOS TIPOS IMPOSITIVOS 6. MARCO JURÍDICO 7. FINANCIACIÓN DE PROYECTOS
<i>Asignaturas relacionadas</i>	Economía de la Empresa I y II Gestión y Organización en Empresas de Servicios Derecho de la Empresa Dirección Comercial Marketing en Empresas de Servicios Dirección Financiera
<i>Breve justificación</i>	Definir la composición y estructura del mercado de las artes escénicas, detallando las diversas modalidades jurídicas del sector, la legislación aplicable y cuales han sido las políticas comerciales habituales. Por otro lado, analizar la incidencia económica y cualitativa en el sector de las medidas aplicadas por las administraciones públicas y los enfoques financieros más adecuados para los proyectos escénicos.

1.3. Objetivos

Los propósitos para la realización del presente estudio se pueden agrupar del siguiente modo:

Análisis del sector

- ✚ Conocer la evolución del sector desde el final del franquismo y el comienzo de la democracia.
- ✚ Analizar las políticas públicas en materia de cultura.
- ✚ Conocer los agentes que conforman el sector escénico de nuestro país.
- ✚ Analizar las variaciones sufridas por los indicadores de la actividad cultural.

Industria cultural

- ✚ Estructura, especificaciones y funciones de las unidades de producción (oferentes internos del sector).
- ✚ Tipologías, características y distribución de los espacios escénicos (demandantes internos del sector).
- ✚ Naturaleza jurídica de las personas jurídicas que participan en el sector.

Situación económica

- ✚ Evolución de los principales factores macroeconómicos del país y sus efectos sobre el conjunto de la economía.
- ✚ Modificación en los hábitos de consumo cultural.
- ✚ Comparación internacional respecto al impuesto sobre el valor añadido aplicable a la cultura en otros países.
- ✚ Impacto cualitativo y cuantitativo de la medida.
- ✚ Simulaciones económicas que evidencien las graves consecuencias que se derivan con la adopción de la subida del IVA.

Marco legal de aplicación

- ✚ Conocer y poner de manifiesto la regulación internacional del derecho cultural de todos los ciudadanos.
- ✚ Estrategias de colaboración internacional suscritos por España.
- ✚ Normativa aplicable al sector respecto a la fiscalidad, la Seguridad Social o el empleo.
- ✚ Características de la distribución de las competencias en materia cultural.
- ✚ Modelo para gestionar adecuadamente los derechos de autor.

Financiación

- ✚ Resaltar los dos principales modelos de financiación de proyectos empresariales, basados en los recursos públicos o en las aportaciones privadas.
- ✚ Analizar detalladamente la financiación cultural aplicada en España para detectar deficiencias.
- ✚ Conocer las fuentes de financiación pública y su funcionamiento.
- ✚ Estudiar las fuentes de financiación externas en función de la fase de desarrollo del proyecto y su posible aplicación.

1.4. Metodología

Para la realización del presente estudio se ha contado con las siguientes fuentes de información y bases de datos:

- ✚ Resultados obtenidos del Instituto Nacional de Estadística para indicadores macroeconómicos como la producción interior bruta, el desempleo o la encuesta de presupuestos familiares.
- ✚ CULTURABase, repositorio de datos culturales perteneciente al Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- ✚ Diferentes estudios sobre el sector de las artes escénicas, su composición y estructura, así como la evolución sufrida en los últimos años.
- ✚ Anuarios de Estadísticas Culturales publicados por el Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- ✚ Anuarios de las artes escénicas, musicales y audiovisuales de la Fundación Autor (SGAE).
- ✚ Análisis tanto previos como posteriores sobre el impacto del incremento del IVA cultural, destacando los realizados por ICC Consultors para FAETEDA.
- ✚ Publicaciones de la SGAE sobre las tarifas generales aplicables en la gestión y concesión de los derechos de uso sobre la propiedad intelectual.
- ✚ Guía legal y financiera de las artes escénicas en nuestro país y sus principales conclusiones.
- ✚ La Asociación Española de Entidades de Capital Riesgo, que mediante sus informes aporta datos relevantes las inversiones de esta modalidad.
- ✚ Datos obtenidos sobre las diferentes líneas de financiación públicas del INAEM.
- ✚ Webs corporativas de sociedades dedicadas al crowdfunding, como Verkami.

2. ANTECEDENTES

2.1. Motivación y justificación del TFC

Se acaba la carrera y se cierra una etapa. Muchas preguntas invaden las mentes de los próximos titulados. Y ahora, ¿qué? Cuál es el ámbito de trabajo que más puede interesarte y en cual debería ser la especialización elegida.

En mi caso he tenido la posibilidad de compaginar durante los últimos cinco años los estudios de licenciatura con un desempeño laboral que no limitara las necesidades académicas. Esta labor ha sido desempeñada en el sector de las artes escénicas, en una empresa privada dedicada a la gestión de una sala de exhibición de espectáculos teatrales, de música y danza.

Esta experiencia, adornada con la oportunidad de realizar las prácticas en empresa propias de la titulación en la misma sociedad, me ha permitido obtener una visión general de cada pieza del engranaje que compone una organización dedicada a las artes escénicas y cuál es la actualidad del sector empresarial. Hablamos de un sector con alto contacto con el público, por lo que uno de los principales objetivos es saber cómo llegar y contentar al espectador. La pretensión no es únicamente económica, sino también y de forma muy relevante es una función humana, simbólica y social.

“Si conseguimos una ayuda que logre que el sector sea más activo y eficiente, no solo beneficiará a las organizaciones productivas sino también a los creadores y a los demás agentes del sector.”

-Jaume Colomer-

La situación actual (incremento de la piratería o cambios en los hábitos de consumo) como las condiciones e imposiciones provenientes del Estado no invitan a que los entes privados puedan asumir el déficit de oferta existente en el mercado, destacando principalmente la crisis económica iniciada en 2008 y el aumento del tipo impositivo cultural que pasó en el ejercicio 2012 del reducido 8% al general 21%, suponiendo un incremento del 162'5%.

La motivación de escoger este proyecto es la obtención del conocimiento sobre los fundamentos de la cultura, como ha evolucionado el sector, que legislación es aplicable, como nos encontramos respecto al exterior, cuales son los agentes que conforman la industria cultural y como se relacionan con las administraciones, qué papel juegan los poderes públicos, que estrategias se han seguido en los mercados culturales,... En definitiva, todos aquellos aspectos relevantes que nos permitan elaborar un diagnóstico actualizado.

2.2. Los derechos culturales

Los derechos culturales se encuentran reconocidos dentro de los derechos humanos, si bien es cierto que han sido los últimos en llegar. Para comprender su alcance, resulta útil conocer las tres generaciones clásicas de los derechos fundamentales:

- ✚ En la 1ª generación encontramos los derechos fundamentales de libertad en los que el poder público no puede interferir.
- ✚ En la 2ª generación encontramos los derechos económicos que obligan al sector público a ofrecer servicios y prestaciones (cultura, educación, salud, etc.) para garantizar la igualdad de desarrollo.
- ✚ En la 3ª generación encontramos los derechos de solidaridad que protegen intereses como el medio ambiente o los consumidores.

La cultura se configura como un gran factor que potencia el desarrollo humano, justificando de este modo los continuos esfuerzos en la aplicación de políticas transversales en la que todos los interesados puedan participar de la cultura y sus múltiples formas de expresión. Por derechos culturales entendemos la obligación jurídica de los poderes políticos de poner las actividades culturales al servicio de la ciudadanía.

En la Constitución de 1978, que reinstaura la democracia parlamentaria en España, se reconocen explícitamente los derechos culturales de los ciudadanos españoles. Como ocurriera con otras constituciones de la misma época (Brasil, Ecuador, Colombia, Grecia o y Portugal), resultó ser un proceso lento de incorporación de la cultura como asunto constitucional durante el siglo XX. Un antecedente relevante de este proceso fue la Constitución de la Segunda República española (1931-1939), primera en abordar la cultura como un concepto de ordenación de los fines del Estado.

Según Pedro Peña, letrado de las Cortes Generales y autor de la sinopsis del artículo 44 de la Constitución, se produce un triple reconocimiento de la misma:

- ✚ Libertad de creación y de manifestación de las diversas formas de expresión cultural.
- ✚ Reconocimiento y coexistencia de las culturas.
- ✚ Actividad promocional que facilite el acceso y disfrute del derecho cultural.

La Constitución también establece en su artículo 148 la distribución de las competencias entre las administraciones públicas en relación a la actividad cultural. Éstas podrán asumir competencias en:

- ✚ Museos, bibliotecas y conservatorios de música de interés para la Comunidad Autónoma (en adelante, CCAA).
- ✚ Patrimonio monumental de interés de la CCAA.
- ✚ Fomento de la cultura, de la investigación y, en su caso, de la enseñanza de la lengua de la CCAA.

En el artículo 149 del mismo documento se especifican las materias de competencia exclusiva del Estado, como la de establecer la legislación sobre propiedad intelectual (punto 9 del apartado 1).

Otros mandatos referente al derecho cultural incluidos en la Constitución establecen la libertad de expresión y creatividad (artículo 20), la protección del patrimonio histórico, cultural y artístico (artículo 46) o la protección de la pluralidad lingüística y cultural (preámbulo y artículo 3.2).

2.3. Coyuntura económica

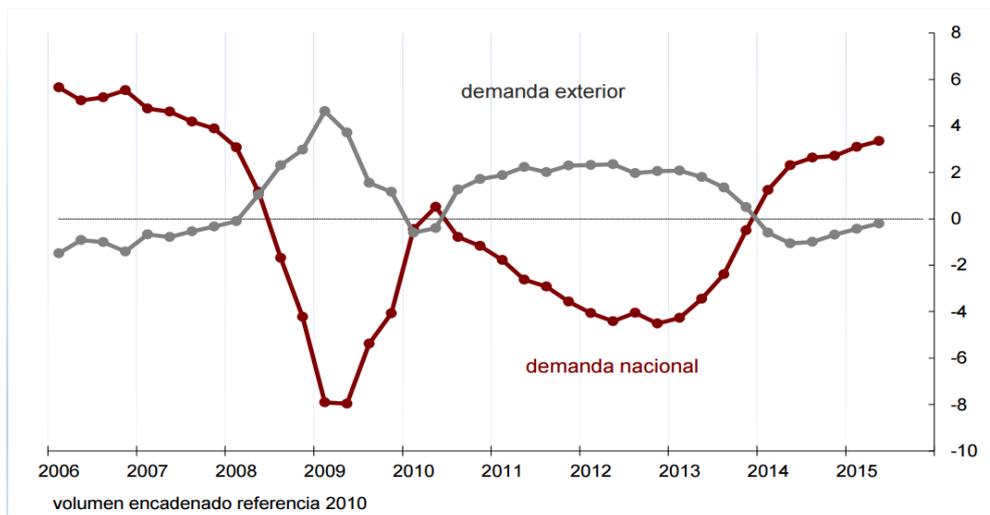
La crisis económica iniciada en el año 2008 está afectando gravemente desde el ejercicio 2010 al sector de las artes escénicas. Las empresas productoras tienen muchas dificultades para financiar su actividad y salir al mercado, mientras que los severos ajustes presupuestarios reducen las transferencias al sector privado y limitan las programaciones de los teatros de responsabilidad pública. La crisis ha puesto de manifiesto las debilidades estructurales del sector, destacando la excesiva dependencia de los recursos públicos.

Para el posterior análisis que se realizará sobre la evolución de los principales indicadores de la actividad escénica en España debemos sentar las bases a nivel nacional. De este modo, conoceremos la realidad macroeconómica del país y cuáles son las tendencias que más incidencia tendrán en nuestro sector.

∠ Producto Interior Bruto (PIB)

Mediante el PIB podemos observar la producción total de bienes y servicios del país durante un determinado periodo de tiempo. Desde el inicio de la recesión económica este indicador ha sufrido un continuo descenso que refleja el estancamiento de la actividad económica, caracterizado por la caída de la demanda interna y apoyada en la demanda externa.

Gráfico 1: Aportación al PIB de la demanda nacional y la exterior

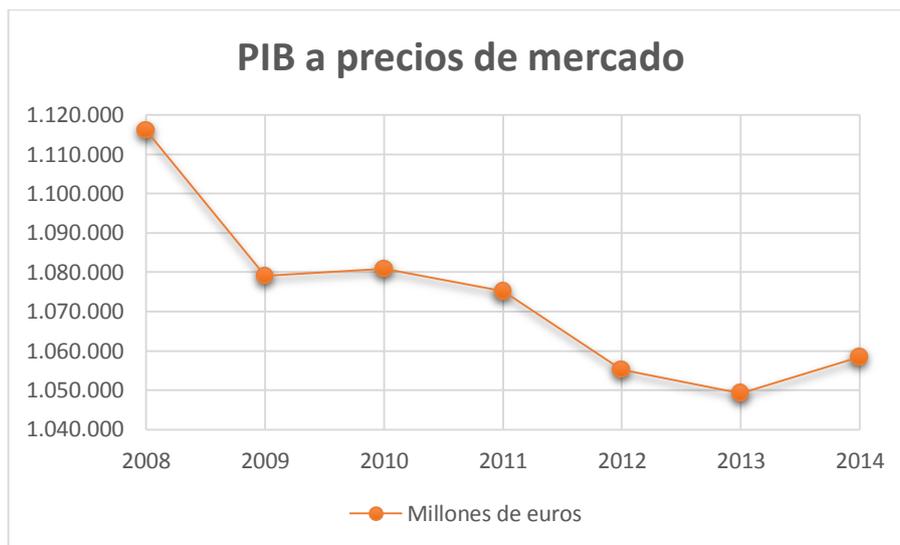


Fuente: Instituto Nacional de Estadística, 2015

Centrándonos en los valores cuantitativos, concretamente en el PIB a precios de mercado derivado de demanda nacional, el descenso acumulado desde el ejercicio 2008 al 2013 fue de 67.026 millones de euros.

Destacar el repunte registrado en el año 2014, mostrando una variación anual positiva del 0,89% respecto al año anterior. Esta ligera recuperación se debe principalmente al aumento del gasto en consumo final de los hogares y en la producción de activos fijos (materiales).

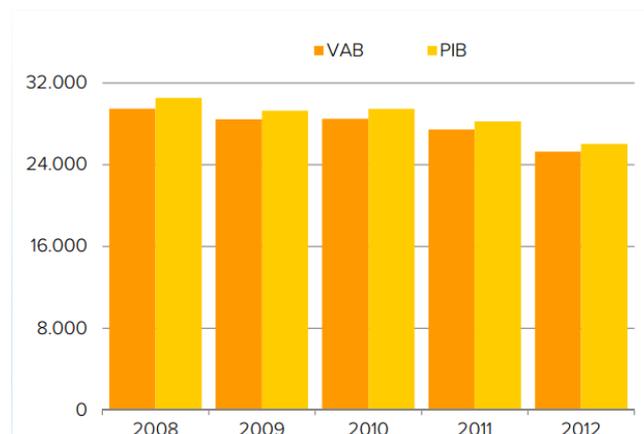
Gráfico 2: Evolución del PIB a precios de mercado en España



Fuente: Instituto Nacional de Estadística, 2015

Asimismo, la producción cultural refleja una tendencia negativa desde el comienzo de la crisis económico financiera-del país. En el Plan Estadístico Nacional elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (en adelante, MECD) se incluye el valor añadido y la producción, y por lo tanto el peso representativo del sector cultural y del conjunto de las actividades económicas vinculadas con la propiedad industrial respecto al total nacional.

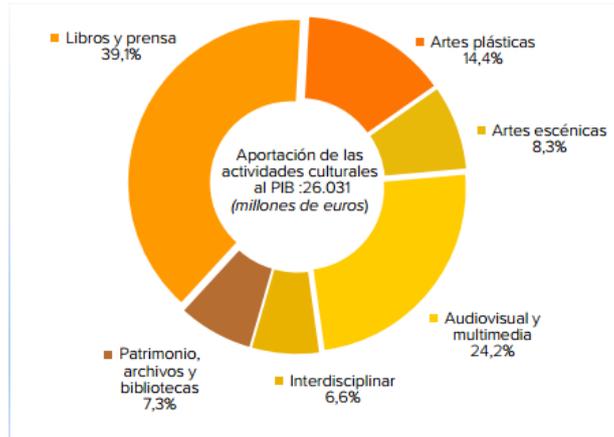
Gráfico 3: Evolución del VAB y el PIB de las actividades culturales, en millones de euros



Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014

En el ejercicio 2012 (último dato disponible) la aportación de las actividades culturales al PIB fue de 26.031 millones euros, representando un 2,46% del total y distribuido según las siguientes disciplinas:

Gráfico 4: Aportación de las actividades culturales al PIB por sectores en 2012



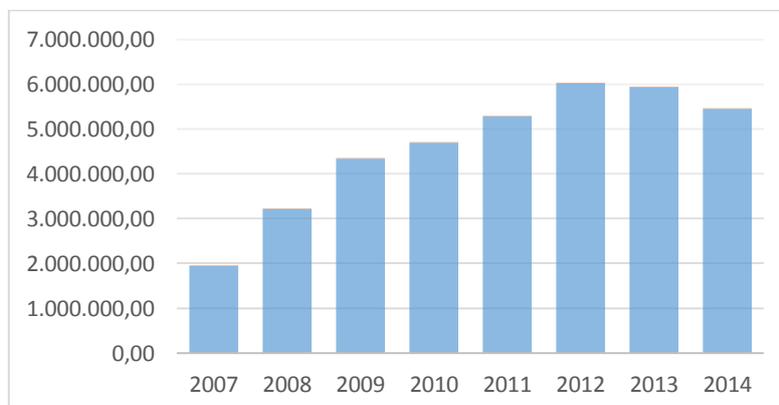
Fuente: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2014

∠ Mercado laboral

Uno de los efectos más visibles ha sido el elevado incremento del paro y de la contracción del empleo debido principalmente a la menor producción y a la caída de la demanda, entre otros factores.

Para analizar el mercado laboral hemos recurrido a la Encuesta de Población Activa (en adelante, EPA), llevada a cabo por el Instituto Nacional de Estadística (en adelante, INE). Dicha encuesta se realiza telefónicamente sobre una muestra de alrededor de 65.000 hogares, un alcance de aproximadamente 200.000 personas. Además, su objetivo es recoger a todas aquellas personas desocupadas que buscan empleo, se encuentren o no inscritas en las oficinas públicas de empleo.

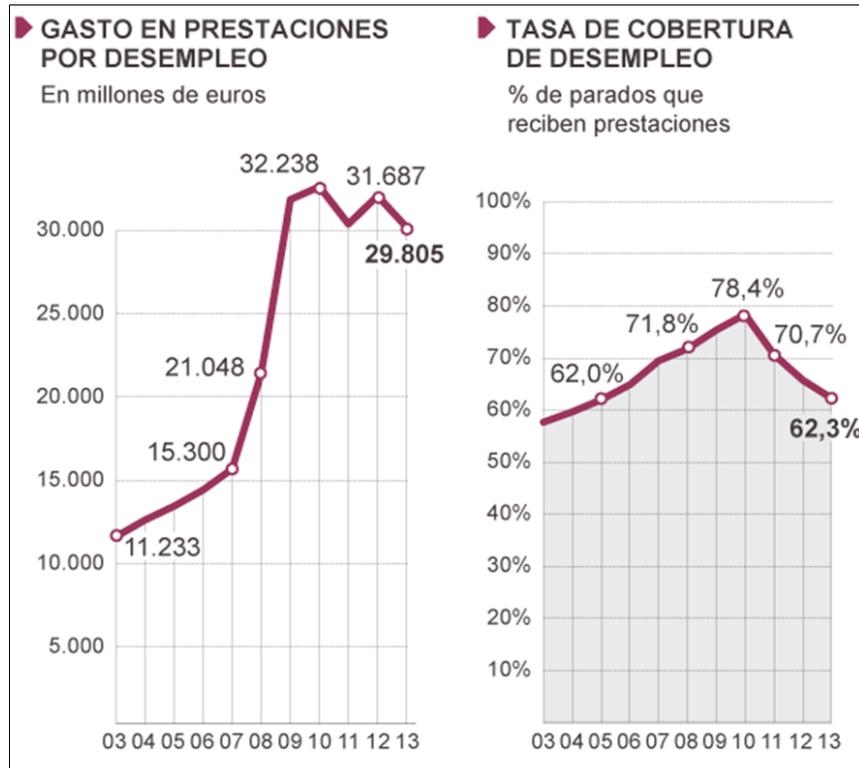
Gráfico 5: Evolución del número de personas desempleadas en España



Fuente: Elaboración propia, 2015

El número de desempleados ha crecido considerablemente, alcanzando su máximo histórico a finales del año 2012 superando los seis millones de parados. A modo ilustrativo, en el ejercicio 2007 la cifra de parados según la EPA fue de alrededor de dos millones. Destacar el marcado incremento de los desempleados de larga duración o los que se encuentran en franjas de edad superiores a los 35 años.

Gráfico 6: Gasto en prestaciones y tasa de cobertura del desempleo

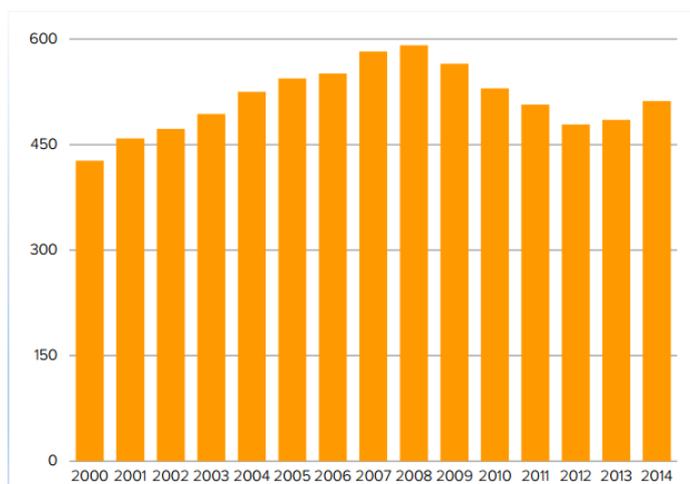


Fuente: www.elpais.com, 2014

El inicio de la crisis supuso un elevado incremento en las prestaciones por el desempleo de alrededor de los 10.000 millones de euros. Paradójicamente, esta partida vio reducida su asignación en el 2011 y preocupantemente en el 2013, años donde más altas eran las cifras por desempleo.

Por otro lado la tasa de cobertura mantiene la tendencia que desprende el gasto en prestaciones. La elevación de los presupuestos en prestaciones al desempleo viene acompañada por una mayor asistencia porcentual a la población sin empleo, pero los descensos comentados y el incremento de la cifra de paro suponen una caída de la proporción de desempleados cubiertos. Aumento en 6'6 puntos porcentuales en el periodo de 2008 a 2010, para registrar una caída acumulada del 16'1% hasta 2013 situándose en una cobertura del 62'3%.

Gráfico 7: Evolución del empleo medio anual en cultura



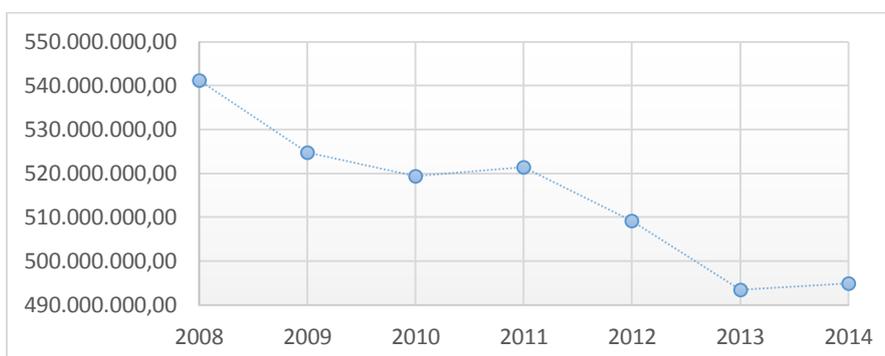
Fuente: CULTURABase, 2015

Analizando los datos del empleo del sector cultural, observamos también la notable caída de empleados entre los ejercicios 2008 y 2012, haciendo desaparecer la progresión constante que se venía registrando. Del mismo modo que en el total nacional, los ejercicios 2013 y 2014 reflejan una cierta mejoría que todavía debe consolidarse y cuya calidad no ha experimentado el mismo salto cualitativo.

∠ Gasto total

Mediante la Encuesta de Presupuestos Familiares (en adelante, EPF) analizaremos el gasto total de consumo en determinados bienes y servicios. Evidentemente, la tendencia va a continuar reflejando un descenso relevante, ya que los hogares han visto seriamente afectada su renta disponible por la caída de los ingresos percibidos. Por ello, se destinará una mayor cantidad al ahorro en perjuicio de la cantidad destinada al consumo.

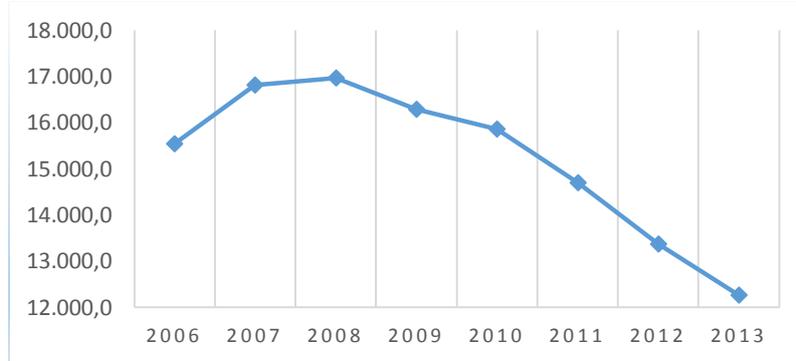
Gráfico 8: Gasto total de los hogares en España



Fuente: Encuesta de Presupuestos Familiares, 2015

En relación al gasto cultural, éste se ha visto reducido en más de 4.800 millones de euros (un 28%) entre el año 2008 (valor más elevado) y el último dato disponible.

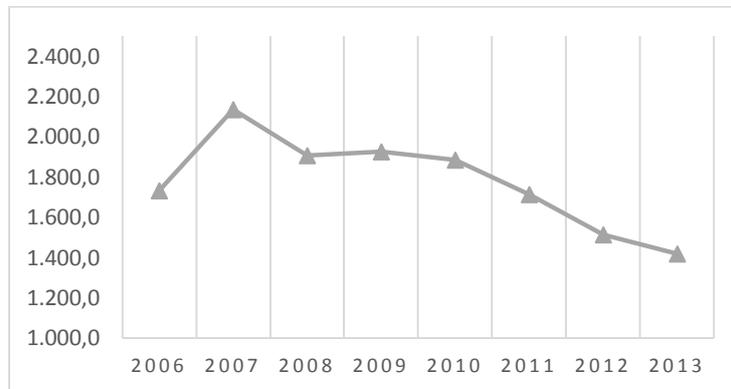
Gráfico 9: Gasto total anual en actividades culturales, en millones de euros



Fuente: Elaboración propia, 2015

El gasto anual en el epígrafe de espectáculos, que incluye la asistencia al cine, teatro y otros, representa en el ejercicio 2013 un 12% del total. Este indicador ha registrado una caída de más de 718 millones de euros (un 34%) entre los años 2007 (valor más elevado) y el último dato disponible.

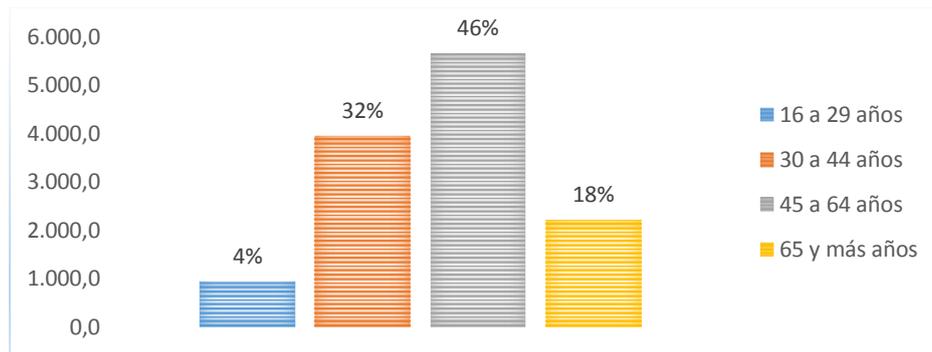
Gráfico 10: Gasto total anual en espectáculos, en millones de euros



Fuente: Elaboración propia, 2015

En las estadísticas ofrecidas por CULTURABase observamos cómo casi la mitad del total de los consumidores de cultura se encuentran entre 45 y 64 años. Respecto a la evolución del gasto en función de los grupos de edad, los más sensibles han sido el de 16 a 29 años (caída del 52% desde el 2006) y el de 30 a 44 años (caída del 28% desde el 2006).

Gráfico 11: Distribución y peso sobre el total del gasto anual en cultura por grupos de edad, en millones de euros

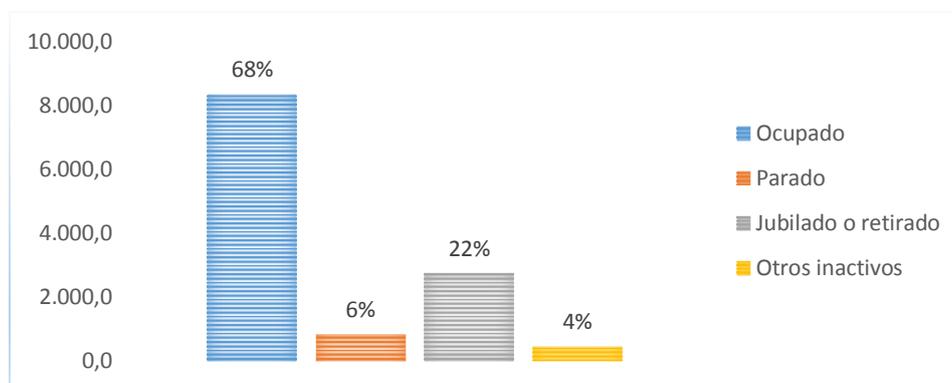


Fuente: Elaboración propia, 2015

Puesto que las personas empleadas disponen de mayores recursos económicos su representación sobre el total no resulta una condición anómala. Aun así, su peso representativo ha descendido en 33 puntos porcentuales desde el año 2006, mientras que el gasto de personas desempleadas en actividades culturales ha aumentado un 114% debido a las grandes políticas comerciales y promocionales (ofertas y descuentos) enfocadas a este colectivo.

Anualmente, cada desempleado gasta de media alrededor de 100 euros menos que en el ejercicio 2006.

Gráfico 12: Distribución y peso sobre el total del gasto anual en cultura según la situación laboral, en millones de euros



Fuente: Elaboración propia, 2015

Estos resultados continúan poniendo de manifiesto la precarización del sector y la dificultad de la sociedad española para dedicar parte de sus ingresos a la cultura y el arte.

2.4. Resumiendo

La cultura se configura como un derecho fundamental de segunda generación, es decir, aquellos que el sector público está obligado a ofrecer para garantizar la igualdad de desarrollo. La Constitución de la 2ª República española fue la primera mención legislativa de las obligaciones del Estado respecto de la cultura. Dichas obligaciones se reconocen explícitamente en la Constitución Española de 1978.

Para estar en disposición de analizar profundamente el sector se deben establecer de manera previa las condiciones macroeconómicas que incidirán en él. La recesión económica que comenzó en el año 2008 ha tenido una gran influencia en la realidad de la sociedad española y sus mercados.

El estancamiento económico provocado principalmente por la contracción de la demanda interna puede ser explicado a través de la producción interna del país (PIB), que ha registrado una caída acumulada entre los años 2008 y 2013 de 67.026 millones de euros, destacando una variación anual del 0,89% en el ejercicio 2014. En el caso concreto de las artes escénicas, la aportación de las actividades culturales al PIB ha caído desde el inicio de la crisis hasta el año 2012 en 4.493 millones de euros.

Un efecto directo de la situación actual y con mayor repercusión visual ha sido el incremento del número de parados, que registró su cifra máxima en el año 2012 superando los 6 millones de habitantes. Añadir el empeoramiento de las condiciones laborales del mercado y la caída progresiva de las prestaciones por desempleo debido a la caída de recursos públicos. En el sector cultural, destacar un ligero repunte en los años 2013 y 2014.

El gasto de los hogares y familias españolas ha registrado del mismo modo un elevado descenso, concretamente una cifra superior a los 46 millones de euros entre el 2008 y el 2014. En el sector cultural, la caída constatada ha sido del 28% (más de 4.800 millones de euros), siendo el grupo de edad de 16 a 29 años los que más han reducido su consumo cultural. Paradójicamente, los parados han aumentado su gasto cultural un 114% desde el año 2006 debido principalmente a las grandes políticas comerciales y promocionales enfocadas a este colectivo.

3. EL SECTOR DE LAS ARTES ESCÉNICAS

Para estar en disposición de profundizar en el sector cultural y conocer los diferentes agentes que intervienen en él, así como sus características principales, debemos establecer la estructura del mercado de las artes escénicas.

Desde la finalización del régimen franquista y la posterior transición democrática se ha producido un desarrollo constante del sector hasta nuestros días, con importantes iniciativas desde los ámbitos públicos y privados. Los principales indicadores culturales nos ofrecen una visión cuantitativa de cómo ha evolucionado el sector en los últimos años, especialmente condicionados por la coyuntura económica.

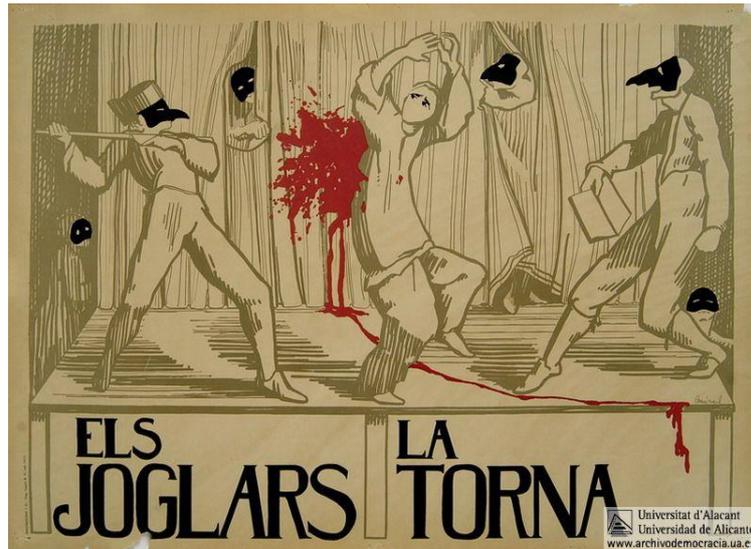
Pero el mercado escénico forma parte de un sistema en el que además encontramos el entorno social, sus inquietudes culturales, y el ámbito de la creación, que debe captar y gestionar eficientemente el talento.

3.1. Evolución del sector

El mercado del espectáculo en vivo español de comienzos del siglo XXI viene condicionado por los profundos cambios ocurridos en el sector durante la Transición y los primeros gobiernos democráticos. Se impulsaron las ayudas a la producción, circulación y exhibición de espectáculos, además de la importante inversión en la construcción y rehabilitación de teatros y auditorios y en entidades para el desarrollo del teatro público. En los últimos años previos a la crisis presumía de cifras envidiables de espectadores y recaudación, en parte gracias al tirón de los grandes musicales, pero sin olvidar que el sector era “un enfermo con una salud de hierro” que funcionaba. La gran mayoría de los empresarios del sector tardaron en detectar que se ralentizaba el consumo y el paro crecía de forma peligrosa, y que evidentemente también les afectaba seriamente.

Durante la etapa final de la dictadura franquista y en la transición democrática surgieron las compañías independientes de teatro y danza, punto de origen de la calidad y diversidad de la producción escénica actual. Estas formaciones auto gestionaban todos sus procesos, desde la creación hasta la exhibición, innovando en formatos y lenguajes acorde a las tendencias internacionales más vanguardistas.

Ilustración 1: Cartel publicitario de la obra "La torna" de la compañía independiente Els Joglars, 1977



Fuente: www.archivodemocracia.ua.es, 2015

En esos instantes, la mayor parte de las actividades públicas patrocinadas por el sistema franquista se encontraban en decadencia, como los Teatros Nacionales o los Festivales de España.

Los Teatros Nacionales nacieron en la década de los 40 como medio para impulsar la ideología vencedora de la contienda civil, aunque en los años sucesivos surgieron las primeras reivindicaciones y críticas al sistema, sufriendo incluso en los años 70 la censura sufrida por el resto de sectores teatrales.

Ilustración 2: Fachada del Teatro María Guerrero, teatro nacional.



Fuente: Centro Dramático Nacional, 2015

Se constituyeron como espacios financiados exclusivamente mediante recursos públicos, sin depender de los ingresos por taquilla, lo que permitió la creación de estructuras sólidas.

Festivales de España fue un organismo autónomo creado como instrumento de difusión de los beneficios del régimen y que se empleaba como distracción para la población. Su programación excesivamente comercial y el proceso de transición política provocaron la pérdida del prestigio y protagonismo del que habían gozado hasta su desaparición al inicio de los años ochenta.

Una vez se instauró la democracia, los poderes públicos apoyaron las propuestas escénicas emergentes de diversas maneras. Las administraciones locales fueron pioneras en construir o reformar recintos escénicos y ofrecer programaciones estables financiando sus déficits y combatiendo la concentración territorial. Las administraciones autonómicas por su parte se encargaron de fomentar la creación y la producción, así como organizar circuitos y redes para fomentar la distribución territorial. La administración central creó grandes compañías nacionales y dedicó recursos a la producción y exhibición a nivel nacional.

A medida que los recursos públicos llegaban a las compañías, éstas fueron profesionalizándose, creando sociedades mercantiles basadas en modelos de gestión industrial, pero que mantenían los parámetros de calidad artística de las compañías independientes. A raíz de todos estos acontecimientos, se produjo un asociacionismo, constituyéndose las primeras asociaciones de profesionales y empresas. De este modo se consolidó la conciencia colectiva y se comenzó la vertebración del sector y de su propia cadena de valor.

Pero los mercados de la producción y de la exhibición no han conseguido dejar atrás la necesidad esencial de los recursos públicos para su supervivencia. El primero de ellos, en manos del sector privado pero con una elevada dependencia de los fondos públicos en forma de contratación, de infraestructuras y de ayudas. El segundo de ellos, en manos principalmente del sector público, actúa como intermediario entre el mercado de la producción y el consumidor final. Hablamos por lo tanto de dos mercados imperfectos.

Este sistema escénico mixto, permitía cubrir el riesgo del mercado y hacerlo más accesible, ya que el ratio de ingresos medios de explotación era una quinta parte de los gastos. Este modelo tan sensible ha dejado de ser eficiente con los profundos cambios que se han producido. Algunos datos del ejercicio 2013 que respaldan este hecho y que han sido presentados por el MECD son:

- ✚ Continúa la concentración geográfica. Del total de los espacios escénicos del país, el 56% se encuentra en las comunidades autónomas de Madrid, Cataluña y Andalucía.
- ✚ Los espacios escénicos en los que se considera que puede haber una programación profesional sostenible por su capacidad son los de más de 500 localidades, que únicamente representan el 25% del total. La gran mayoría, el 46%, disponen de 201 a 500 localidades.
- ✚ El 75'4% de los espacios son de titularidad pública, el 25'1% de titularidad privada y el 0,4% mixtos. La conclusión es que existe un gran número de infraestructuras cuya distribución presenta un desequilibrio territorial y en los que se adolece de capacidad para acoger una programación profesional sostenible.

Cabe mencionar que el sector tiene una estructura de producción muy atomizada, compuesta en gran medida por agentes de reducido tamaño y reciente trayectoria, como por ejemplo, la explosión del llamado microteatro hace ya varias temporadas, que generó una nueva vía creativa para el circuito alternativo, heredero a su vez del café teatro y del teatro independiente. Sin embargo existe un marcado contraste con las grandes y medianas empresas con una importante capacidad de iniciativa, que diversifican la oferta y la demanda principalmente desde los recintos privados y los festivales.

Ilustración 3: Representación de la obra de microteatro “Mentiras piadosas” de José Navar



Fuente: www.20minutos.es, 2013

La creación en el 2014 de la Academia de las Artes Escénicas de España pretende continuar la vertebración del sector como signo distintivo de fortaleza. Sin embargo, uno de los principales desafíos será eliminar las barreras territoriales existentes, a priori de gran dificultad debido a que las ciudades de Madrid y Barcelona son el foco principal de las artes escénicas españolas, altamente desmarcadas de sus perseguidoras.

3.2. El sistema escénico

Éste sistema se ha hecho realidad a medida que el sector y sus prácticas han sabido aprovechar la experiencia adquirida, se ha profesionalizado y se han constituido relaciones de cooperación. De este modo podemos establecer la interdependencia de las actividades y los agentes que participan en su desarrollo.

El estudio del sistema se realizará desde la perspectiva del entorno social, de la función creativa y del mercado, que finalmente han de dirigirse hacia la unión y el equilibrio.

∠ El entorno social

En los ámbitos sociales de las artes escénicas podemos distinguir una serie de funciones en relación a las mismas.

- ✔ En primer lugar, el consumo, ya sea realizado por las familias, por el sistema educativo o por cualquier rama del entorno social. Los outputs en este caso son la experiencia escénica en el consumidor, que se configura como un elemento trascendental para la formación del interés por las prácticas escénicas. Una experiencia satisfactoria puede generar el efecto repetición en los espectadores.
- ✔ En segundo lugar, el amateurismo en las funciones de creación e interpretación, cuya finalidad es el disfrute de las prácticas escénicas creativas. Éste se considera el núcleo de origen e introducción al sistema, la puerta de entrada.
- ✔ Por último, la formación no profesional en aspectos escénicos. Se puede alcanzar a través del propio sistema educativo, a través de entidades culturales en formas de talleres o a través de jornadas y congresos, entre otros.

Supongamos un ciudadano con experiencia escénica de consumo y con formación básica sobre aspectos relacionados con el sector, independientemente de su pertenencia a grupos amateurs, puede sentir interés por iniciar un proceso de profesionalización en alguna disciplina artística, por lo que buscará receptores de talento como las escuelas de formación escénica.

∠ La función creativa

Está basada en los centros de formación artística, que a través de sus procesos de selección tratan de atraer, incentivar y retener el talento de los futuros profesionales y creadores de las artes escénicas. Algunos de los principales ámbitos de especialización ofertados están relacionados con la autoría, la interpretación, la dirección de escena, la coreografía o la escenografía, entre otros.

Además, el mercado no se presenta como la única opción que ofrecen los centros de formación u otras plataformas de creación. También se fomenta la investigación y el desarrollo de nuevas ideas, con los indudables beneficios que reportan. Las propuestas creativas o las investigaciones llevadas a cabo representan una inversión generadora de conocimiento y valores al entorno social.

∠ El mercado

Algunos de los prototipos creados a través de la formación y creación artística gozan de viabilidad en el mercado, realizada por los productores.

Este elemento intermediario permite alimentar al sector transformando las ideas en productos que posteriormente se pone a disposición de los consumidores. Por lo tanto, y debido al valor público de las prácticas culturales, debe ser considerado de forma especial por las políticas culturales, fomentando su difusión y facilitando su acceso.

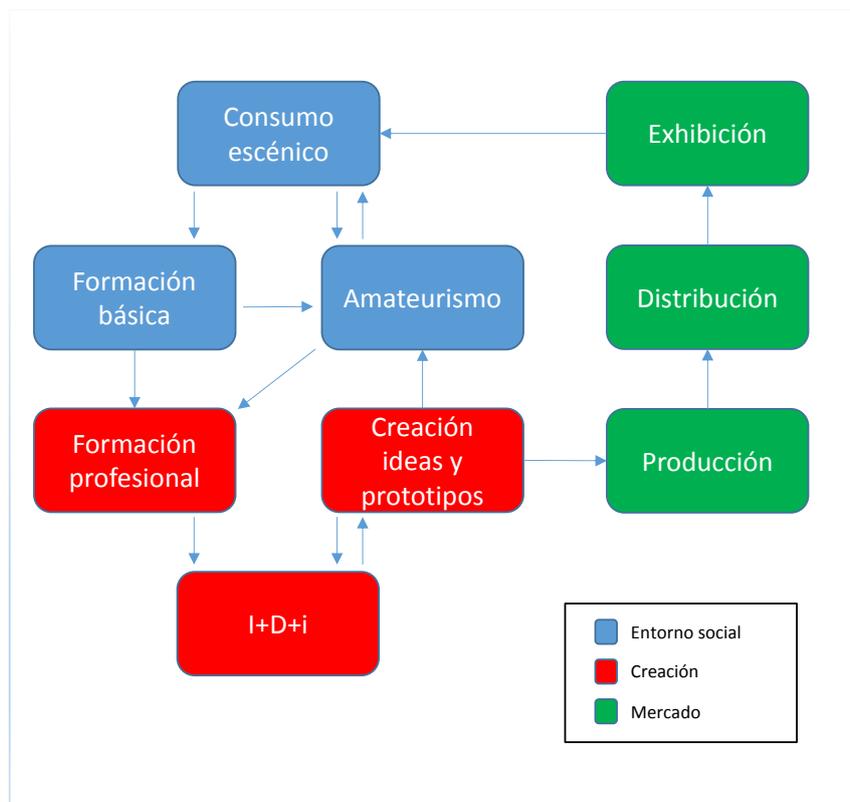
Como ya se ha podido mencionar anteriormente, la cadena de valor del mercado escénico está formada por la producción, la distribución y la exhibición.

∠ Equilibrio del sistema

Si la actividad de creación no es de calidad, el mercado se resiente. Si la exhibición es escasa, el menor consumo escénico repercute en el interés del entorno por las artes escénicas. Si el sistema de captación del talento no resulta adecuado, perderá oportunidad y no desarrollará profesionales adecuados.

En definitiva, el sistema debe garantizar un flujo de actividad adaptado a la realidad del mercado. Por ello deben existir procesos de regulación que permitan corregir los déficits o superávits entre las distintas funciones vinculadas.

Ilustración Sistema escénico español y flujos de actividad



Fuente: Guía legal y financiera de las AAEE, 2013

Entre los más habituales encontramos los planes estratégicos, las políticas culturales y las plataformas asociativas de profesionales y empresarios del sector. En nuestro caso podemos mencionar por ejemplo el Plan General del Teatro (PGT) y el Plan General de la Danza (PGD), aunque hasta el momento no hayan sido aplicados como se esperaba.

Respecto a la aplicación de políticas culturales, llevarlas a cabo de manera fragmentada y sin visión de equilibrio global puede generar crisis. Por ejemplo, la protección excesiva a la producción sin desarrollar políticas de creación de demanda que ha provocado una marcada sobreproducción en nuestro país.

3.3. Principales indicadores culturales

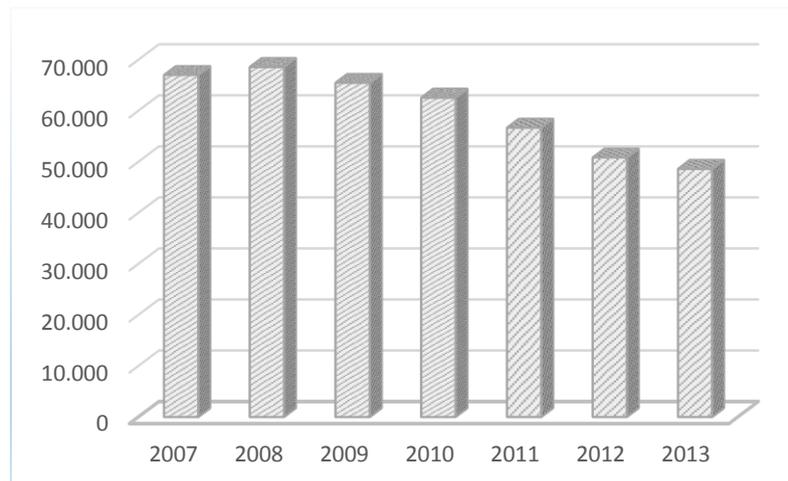
El análisis de los principales indicadores de la actividad cultural y su evolución en el tiempo reporta una visión cuantitativa del sector basada en los datos estadísticos ofrecidos por el mismo.

Las fuentes de información consultadas en este sentido son fundamentalmente el Anuario de Estadísticas Culturales y el Anuario de las Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales. Respecto a la metodología seguida, indicar que los análisis comparativos se han realizado entre el año anterior al comienzo de la crisis económica en nuestro país (2007) y el último año disponible en las fuentes consultadas (2013).

∠ Indicadores propios del sector y su estructura

El número de representaciones, indicativo de la oferta del sector, ha sufrido un descenso acumulado superior a los 18 millones, alrededor de un 27%.

Gráfico 13: Número de representaciones

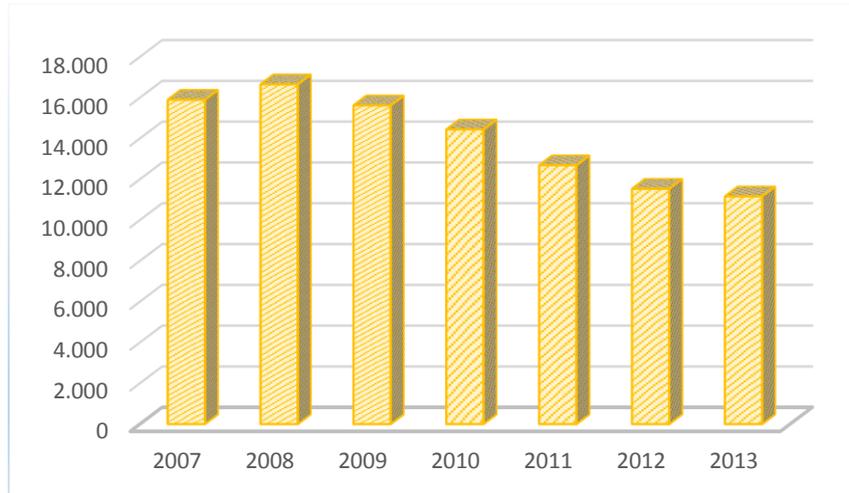


Fuente: Elaboración propia, 2015

Esta es una evidencia de como el sector público ha llevado a cabo medidas restrictivas en el ámbito de la cultura, como una menor programación de los espacios de titularidad pública y menores transferencias de recursos. Además, el sector privado, altamente dependiente de las ayudas y subvenciones públicas, no ha sido capaz de asumir ese déficit de oferta.

En adición a la caída en las funciones y espectáculos escénicos, el número de asistentes ha registrado una caída del 30% en el mismo periodo analizado en el indicador anterior, lo que significa que dejaron de acudir 4.735 millones de espectadores.

Gráfico 14: Millones de espectadores

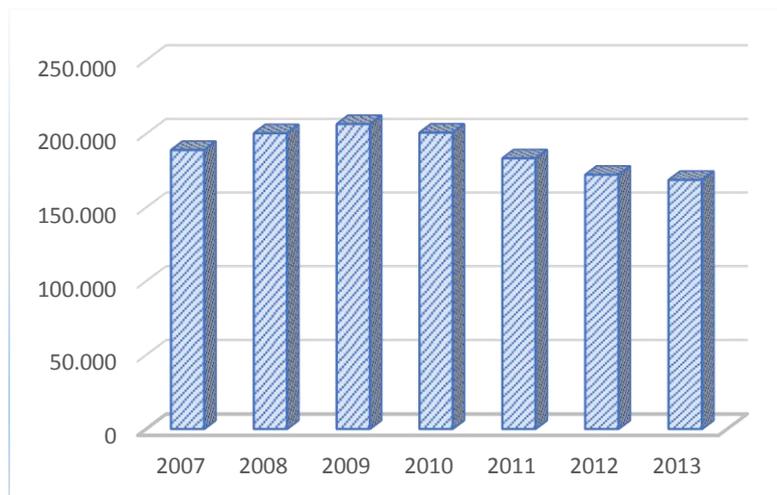


Fuente: Elaboración propia, 2015

Como se ha mencionado anteriormente, la reducción de los ingresos percibidos por las familias ha provocado una menor renta disponible de éstas. El efecto inmediato, menor consumo de productos y servicios en favor del ahorro.

Si combinamos la caída de los indicadores representativos de la oferta y de la demanda, obtenemos como resultado el descenso de la recaudación por la prestación de este tipo de servicios. Concretamente se han visto reducidos en una cifra superior a los 20 millones de euros, alrededor del 11% de la cifra en el año 2007.

Gráfico 15: Recaudación, en millones de euros



Fuente: Elaboración propia, 2015

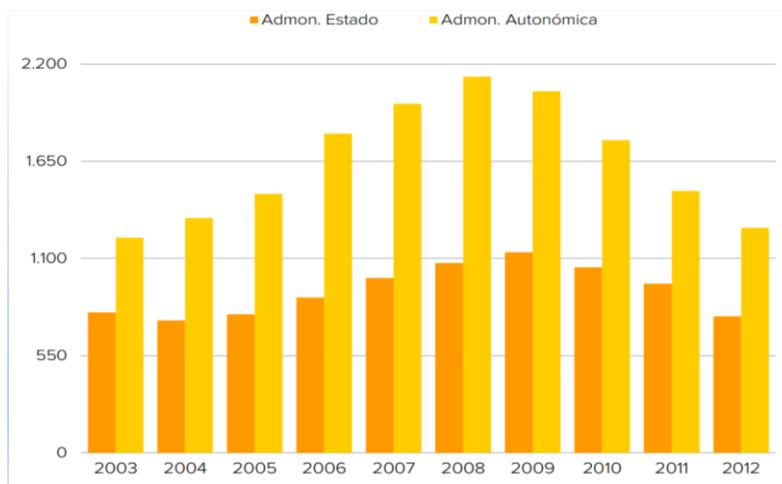
Además, y como se abordará en el apartado correspondiente, la entrada en vigor de la reforma de los tipos impositivos y la sujeción de las artes escénicas al tipo nuevo tipo general del 21% a partir del 1 de septiembre de 2012 agrava el descenso de la recaudación neta libre de impuestos.

Como dato anecdótico, remarcar que el gasto medio por espectador ha crecido en el periodo objeto de análisis un 27%, lo que demuestra el encarecimiento del servicio, ya que menos espectadores soportan un coste mayor por su prestación.

∠ Gasto liquidado en cultura

Las cifras estadísticas demuestran el descenso del gasto anual liquidado en actividades culturales realizado por la Administración General del Estado (en adelante, AGE), por la Administración Autonómica (en adelante, AA) y por la Administración Local (en adelante, AL) en la fase de sus obligaciones reconocidas. El principal gasto destinado por los entes públicos en el ámbito cultural corresponde con la gestión y programación de los espacios escénicos, en forma de costes de personal e inversión en activos, o con las transferencias realizadas tanto a dichos entes como al sector privado.

Gráfico 16: Gasto liquidado en cultura por la AGE y la AA, en millones de euros



Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales, 2014

En el caso de la AGE, el gasto liquidado se situó en 772 millones de euros en el 2012 mientras que la AA destinó 1.274 millones de euros. Las variaciones negativas anuales respecto al ejercicio anterior han sido del 19'3% y del 14'1% respectivamente. Concretamente, un 15'75% y un 23'94% del gasto liquidado respectivamente por la AGE y la AA se destinaron específicamente a las artes escénicas, plásticas y musicales.

Gráfico 17: Gasto liquidado en cultura por la AL por destino del gasto en 2012



Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales, 2014

Las AL por su parte dedicaron en el año 2012 un total de 2.726 millones de euros a la cultura. Analizando el destino del gasto liquidado, únicamente un 6'5% se destinó específicamente a las artes escénicas. En este caso, la variación negativa sufrida por este indicador respecto al año anterior ha sido del 19'8%.

3.4. Situación actual y retos de futuro

Como se ha podido observar, durante el periodo analizado se produce un crecimiento sostenido de la mayoría de los indicadores hasta el ejercicio 2008, punto de inflexión por el comienzo de la crisis económica y los primeros ajustes presupuestarios.

Todo ello constata la atomización de la producción que se debe distribuir mediante un número determinado de industrias culturales que monitorizan la actividad económica del sector, con una progresiva vertebración a través de asociaciones empresariales y profesionales.

Existe un elevado número de infraestructuras dedicadas a la exhibición y cuyos aforos no tienen la capacidad suficiente como para soportar programaciones estables. Además, considerando que la gran mayoría de estos espacios son de titularidad pública, la reducción de presupuestos acentúa el hecho descrito.

Los precios de las entradas, fijados en su mayoría por criterios de accesibilidad, han aumentado considerablemente y no permiten márgenes comerciales razonables para generar financiación propia e invertir en nuevos proyectos.

Existe una fuerte concentración de la actividad en las ciudades de Madrid y Barcelona, que agrupan que representan conjuntamente el 52'8% de las funciones de teatro realizadas en el año 2013 y el 70,9% de la recaudación total de teatro en el mismo año. Del mismo modo, representan mayores oportunidades de desarrollo a la creación, producción y exhibición.

De todo lo expuesto durante el apartado, se extraen las siguientes líneas de actuación como retos a acometer en el futuro para el desarrollo cultural:

- ✚ Incentivar y potenciar la investigación y el desarrollo que proporcione una base sólida ya actualizada de conocimiento y habilite el avance tecnológico y creativo, uno de los principales activos de las artes escénicas.
- ✚ Establecer mecanismos que garanticen que el talento no se pierde entre la creación y el mercado final.
- ✚ Impulsar procesos de concentración de la producción escénica de forma vertical y horizontal. De este modo, formando estructuras mayores se podrán generar economías de escala que favorezcan la eliminación de la dispersión productiva.
- ✚ Aplicar estrategias efectivas de comunicación y comercialización de la exhibición escénica frente a las potentes industrial del ocio de la ocupación del tiempo con las que compete.
- ✚ Cambiar el modelo de exhibición fuera de las dos principales ciudades, cediendo la gestión a operadores profesionales o explotando a riesgo sus propias producciones.
- ✚ Como se verá en el apartado correspondiente, se debe revisar y modificar el sistema de financiación, diversificando sus fuentes y resultando un modelo independiente y estable. Por ejemplo, captando mayor cantidad del sector privado, establecer incentivos fiscales o disminuir la fiscalidad aplicable.
- ✚ Establecer un sistema riguroso y completo de indicadores bien gestionado que permita monitorizar la actividad, siendo verdaderamente útil para el diseño y aplicación de estrategias de desarrollo.
- ✚ Vertebrar las políticas escénicas de las administraciones públicas, apostando por la cooperación público-privada y la consolidación de alianzas.

3.5. Resumiendo

Desde el final de la dictadura franquista y la transición española hasta nuestros días se ha producido una evolución de las artes escénicas basadas en un modelo de financiación y titularidad mayoritariamente pública y con una marcada concentración geográfica en las comunidades de Madrid y Cataluña.

Las administraciones públicas, además de las fuertes inversiones realizadas en infraestructuras, han destinado recursos para la gestión y programación de aquellos espacios de su titularidad nutriéndose de las producciones que en gran medida provenían del sector privado. Por otro lado, mediante las transferencias corrientes y de capital, se han convertido en el principal sustento de los agentes privados del sector.

Tras el inicio de la recesión económica en nuestro país, todo ha cambiado. La menor producción estatal ha provocado que las arcas públicas ingresen menos, por lo que los recursos destinados a determinados servicios como la educación, la sanidad o la cultura se han visto drásticamente reducidos. El descenso de la producción ha derivado en unas necesidades menores de

trabajadores, por lo que los ingresos familiares y el consumo interno también se han visto afectados.

Todos estos cambios cortaron de raíz la tendencia positiva en el desarrollo y vertebración del sector, que empezaba a fortalecerse. Todas las actividades del sistema, desde la formación cultural o la captación del talento hasta la producción, distribución y exhibición escénica han visto mermadas sus expectativas.

Los principales indicadores así lo reflejan. Importantes descensos en la recaudación neta, en los espectadores y en el número de representaciones. Todo ello, combinado con medidas presupuestarias y fiscales que perjudicaban gravemente la calidad y acceso a la cultura, se convirtió en un grave problema de salud del sector. Una enfermedad que quizás se haya diagnosticado demasiado tarde.

4. LA INDUSTRIA CULTURAL

La industria cultural española se compone de los diversos agentes encargados de producir espectáculos y de su posterior exhibición en los recintos habilitados para tal fin.

En primer lugar se analizarán las unidades de producción. Debemos conocer las relaciones que mantienen con el sector público, además de profundizar en las diversas modalidades económicas en las que pueden encontrarse. Hay que prestar atención a la profesionalización de las actividades productivas.

A continuación investigaremos sobre los espacios de representación escénica y cuáles son sus características principales, destacando la estabilidad de sus programaciones y las diferentes finalidades según el titular del espacio.

Por último, una vez establecida la base de la industria cultural, se realizará una comparación de la naturaleza jurídica de los diferentes operadores en estos dos mercados, incluyendo referencias sobre asociaciones estatales de gran relevancia por la vertebración y desarrollo que han fomentado en el sector.

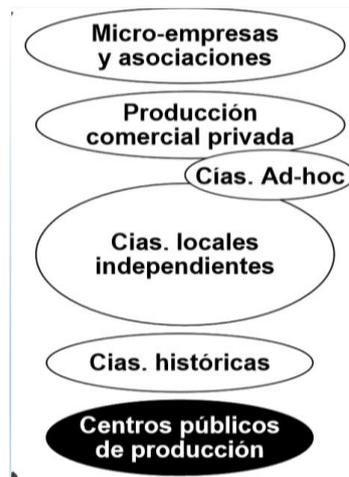
4.1. Unidades de producción

Una unidad de producción se define como un conjunto de personas y medios materiales organizados con la finalidad de obtener bienes o servicios, englobando a las compañías artísticas, a las productoras o a los centros públicos de producción.

Como se ha mencionado anteriormente, las administraciones públicas actúan como principales demandantes en el mercado de la producción. Además, a través de iniciativas y ayudas para el fomento de la producción se reduce el riesgo de la industria, con elevados costes fijos y con escasas posibilidades de retorno de la inversión.

Además del acceso a las subvenciones y ayudas públicas como barrera de entrada en el sector, la concentración geográfica de la demanda es un fuerte condicionante para las producciones. La gran mayoría giran fundamentalmente por festivales y teatros con programación estable a lo largo del año, lejos de hacer temporadas en un gran teatro metropolitano y dificultando las economías de escala. Son los costes variables de una representación como el montaje y desmontaje, la publicidad o el salario de artistas y técnicos los que representan una parte esencial del presupuesto de explotación de un espectáculo.

Ilustración 4: Modalidades incluidas en el mercado de la producción escénica



Fuente: Estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España, 2009

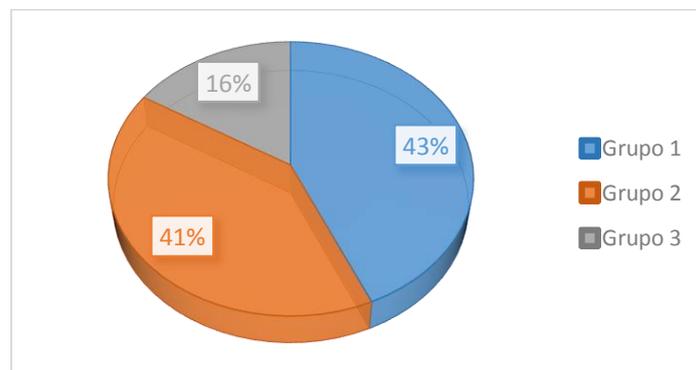
Podemos distinguir diversos modelos de organización de la producción escénica profesional desde una perspectiva económica y en función del grado de implicación gubernamental, tamaño del centro y el riesgo que asume:

- ✚ Los centros públicos de producción, cuyo riesgo es casi nulo pero con elevados costes de producción y un número de profesionales superior a la media.
- ✚ Las compañías históricas son aquellas que nacieron como compañías independientes y han logrado situarse como marcas de prestigio internacional, llevando a cabo producciones de mediano o gran formato. Combinan espectáculos de iniciativa propia y la producción por encargo. Su prestigio favorece el apoyo gubernamental, sus presupuestos son elevados pero con riesgo bajo debido al apoyo de las administraciones.
- ✚ Las compañías o grupos independientes producen espectáculos de pequeño o mediano formato. Aunque con acceso a recursos públicos, sus ingresos proceden mayoritariamente de la venta de sus espectáculos a espacios o festivales de titularidad pública. Estas empresas, con un equipo artístico reducido y colaboradores estables, suponen un modelo con costes bajos y su riesgo depende principalmente de la integración en circuitos y vínculos con los programadores.
- ✚ Las compañías ad-hoc se configuran como un modelo emergente, aunque minoritario y ligado a una única producción. Se trata de uniones temporales de profesionales con o sin continuidad en el tiempo. Tienen unos costes y uno cachés medios-altos, disponiendo asimismo de apoyo público.
- ✚ La producción comercial privada se centra en espectáculos de gran formato en el que incluso ha podido introducirse capital internacional (la principal empresa de teatro musical es británica) y es habitual la compra de derecho de grandes éxitos internacionales. Sus altos costes se sustentan en la venta de entradas, el patrocinio y las subvenciones públicas recibidas.
- ✚ Las micro-compañías están especializadas en el teatro escolar, en el teatro familiar o en las artes parateatrales. Debido a sus costes de estructura prácticamente nulos les resulta difícil acceder a las ayudas públicas.

La distribución geográfica de las compañías remarca el marcado componente de concentración de la producción. Se ha realizado una agrupación de comunidades autónomas según el número de compañías existentes en cada una de ellas:

- ✚ Grupo 1: Cataluña y Madrid, con un valor superior a 500 unidades de producción.
- ✚ Grupo 2: Andalucía, Com. Valenciana, Galicia, Castilla-La Mancha, Castilla y León y el País Vasco, con un valor superior a 150 unidades de producción.
- ✚ Grupo 3: El resto de comunidades autónomas, con un valor inferior a 150 unidades de producción.

Gráfico 18: Distribución geográfica de las unidades de producción en 2014



Fuente: Elaboración propia, 2015

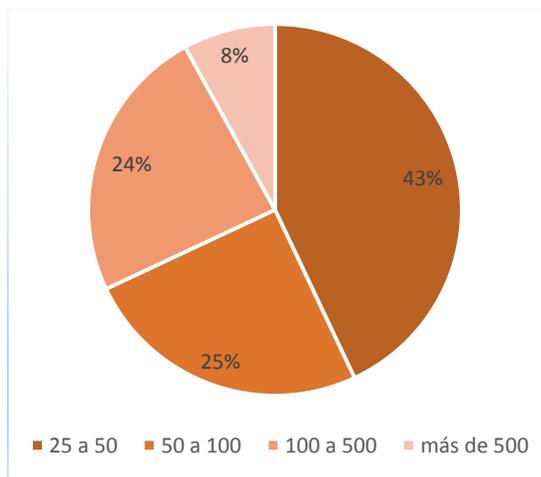
En el registro del Centro de Documentación Teatral (en adelante, CDT) se encuentran censadas un total de 3.475 compañías. Este dato debe valorarse como una aproximación, ya que no todas ellas disponen de datos actualizados y pueden estar obsoletos, incluyendo errores sobre el estado actual de las mismas o incluso que ya no se encuentren operativas.

En el año 2008 la Universidad de Barcelona publicó los resultados de un estudio realizado el año anterior para conocer el nivel de profesionalización del mercado productivo de las artes escénicas. Según la investigación, para que una unidad de producción fuera considerada profesional y activa debía cumplir los siguientes requisitos:

- ✚ Realizar una actividad escénica remunerada.
- ✚ Haber producido un espectáculo en los últimos tres años.
- ✚ Disponer de un presupuesto superior a los 25.000 euros anuales.

En el año del estudio existían 2.958 compañías censadas, seleccionando una muestra de 1.201 unidades (el 41%). Del total de la muestra, aproximadamente la mitad de las productoras disponían de un presupuesto de gasto inferior a los 25.000 euros anuales y el 12% no había producido un espectáculo en los últimos tres años.

Gráfico 19: Unidades de producción según el volumen de facturación en 2008, en miles de euros



Fuente: Análisis económico del sector de las artes escénicas en España, 2008

A partir de estos criterios se concluyó que únicamente el 36'5% del total de las unidades de producción censadas podían clasificarse como compañías profesionales. La producción estable, solvente y profesional se encuentra en entredicho. Añadir que el gran desarrollo experimentado por la industria hasta el ejercicio 2008 justifica la antigüedad de éstos operadores. Aproximadamente el 50% fueron creados en los últimos diez años, incrementándose hasta una cifra cercana al 70% si consideramos una antigüedad de 15 años.

4.2. Los espacios escénicos

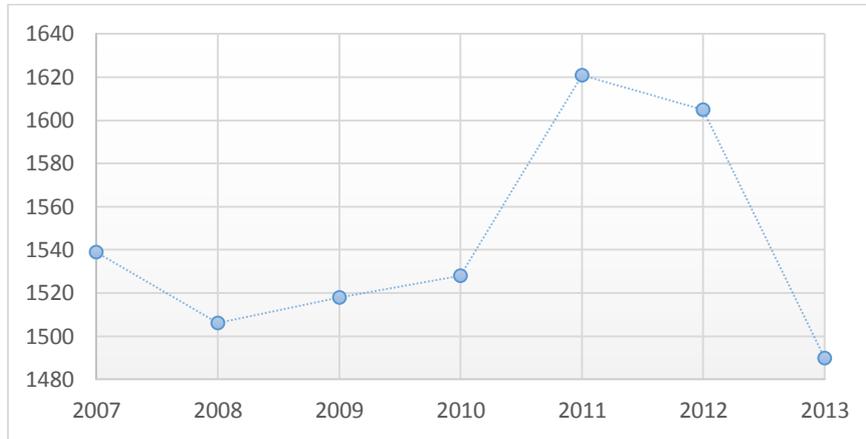
Actualmente, el Mapa Informatizado de Recintos Escénicos (MIRE) de la fundación SGAE en su página web revela una cifra de 1.215 espacios, cuyas principales características son:

- ✚ El 83% del total son teatros, distribuyéndose el resto entre salas de conciertos y salas no convencionales.
- ✚ El 78% de los recintos son de propiedad pública, mientras que el 22% restante son de titularidad privada.

Al igual que en las unidades de producción, se puede consultar la base de datos del CDT para conocer los espacios escénicos en función de su titularidad en el ámbito nacional. Pero del mismo modo, cabe la posibilidad de que incluyan datos erróneos, no reflejando el estado real de los espacios escénicos.

Por lo que respecta a la cantidad y evolución de aquellos espacios donde se llevan a cabo espectáculos escénicos, se analizan aquellos con una programación estable y con polivalencia para representaciones de teatro, música y danza.

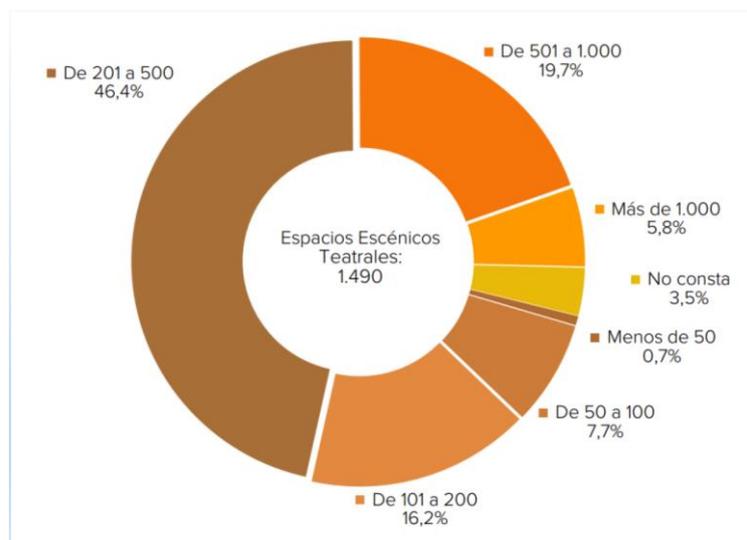
Gráfico 20: Evolución del número de espacios escénicos estables



Fuente: Elaboración propia, 2015

En el periodo analizado, un total de 49 espacios han tenido que cerrar sus puertas, una cifra ligeramente superior al 3%. Especialmente grave es esta situación si consideramos que desde el año 2011, en el que alcanzó su valor máximo, se ha producido una disminución de 131 espacios escénicos. Al igual que la disminución de las representaciones teatrales, la elevada dependencia de los recursos públicos como medida de financiación se configura como la principal causa.

Gráfico 21: Espacios escénicos estables según aforo en 2013



Fuente: Anuario de Estadísticas Culturales, 2014

Para analizar la dimensión de los espacios escénicos en el año 2013 se establece el siguiente criterio: Espacios de baja capacidad (hasta 100 localidades), espacios de capacidad media (entre 100 y 500 localidades) y espacios de gran capacidad (más de 500 localidades). Por lo tanto, atendiendo al gráfico número 21 la mayoría de espacios escénicos en España son de tamaño medio, representando más del 62% del total.

Para establecer los diversos modelos de negocio se debe atender principalmente a la naturaleza jurídica del promotor, diferenciando entre:

Tabla 1: Modalidades de negocio de las unidades de exhibición

TITULARIDAD	TIPOLOGÍA
Espacios escénicos públicos	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Teatros públicos de centralidad ▪ Teatros públicos de proximidad
Espacios escénicos privados	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Con ánimo de lucro (comerciales) ▪ Sin ánimo de lucro (no comerciales)
Otros	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Festivales ▪ Espacios escénicos no teatrales

Fuente: Elaboración propia, 2015

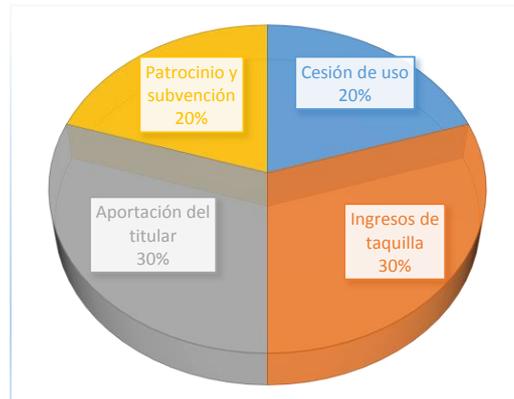
∠ Los teatros públicos de proximidad

Los teatros públicos de proximidad tienen como función principal acoger iniciativas escénicas del entorno y de forma complementaria ofrecer una programación estable de carácter profesional.

Entre las iniciativas escénicas del entorno podemos encontrar formaciones amateur, emergentes o consolidadas (creación), talleres y actividades de difusión escénica (formación) y muestras o festivales (exhibición). En el caso de que la oferta del entorno no cubra la demanda potencial, el titular puede optar por programar espectáculos profesionales para asegurar su sostenibilidad.

Generalmente se trata de espacios de titularidad municipal, responsables del mantenimiento de la infraestructura y el sostenimiento de la programación propia, cuyo modelo de financiación óptimo sería el siguiente:

Gráfico 22: Modelo óptimo de financiación de los teatros públicos de proximidad



Fuente: Elaboración propia, 2015

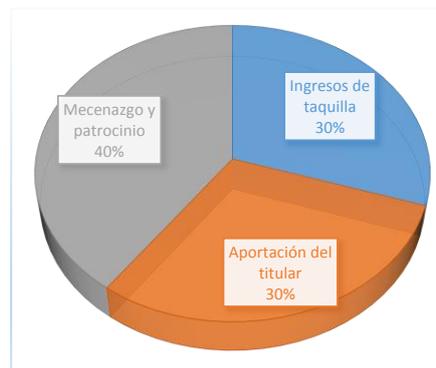
Los ingresos de taquilla, que representan las aportaciones de los beneficiarios directos del servicio, y los arrendamientos y la cesión de uso a terceros deberían reportar como mínimo el 50% del total. La cuantía residual ha de provenir del patrocinio, mecenazgo o subvenciones de los beneficiarios indirectos y del titular del espacio, tratando de garantizar este último el valor público del proyecto.

∠ Teatros públicos de centralidad

Se trata de espacios cuya titularidad pertenece al INAEM o a alguna comunidad autónoma. La función básica es la producción y oferta especializada de contenidos escénicos con un alto valor simbólico, por lo que las infraestructuras y presupuestos serán mayores que en el caso anterior.

El modelo de financiación óptimo para garantizar la sostenibilidad de su producción y programación se configura del siguiente modo:

Gráfico 23: Modelo óptimo de financiación de los teatros públicos de centralidad



Fuente: Elaboración propia, 2015

Los ingresos procedentes de los beneficiarios directos a través de la taquilla deberían representar como mínimo un tercio del total, siendo el 50% la cifra que garantiza de forma casi inmediata la estabilidad de su actividad. Los beneficiarios indirectos aportarían el 40% en forma de mecenazgo o patrocinio por el elevado valor simbólico del equipamiento. El tercio restante, igualmente aportado por el titular como garantía del valor público del proyecto. En este caso, los arrendamientos y la cesión de uso son ingresos marginales.

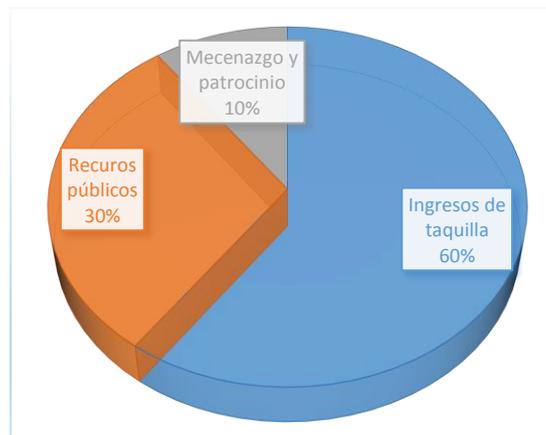
∠ Teatros privados de gestión comercial

La misión de estos recintos es llegar a exhibir producciones de gran formato como musicales y comedias, dirigidas al público en general y con unas cifras de asistencia y recaudación superiores a la media.

En este caso particular encontramos dos mercados:

- ✔ En el primero de ellos hablamos de un mercado suficiente, en el que aproximadamente el 75% de los ingresos proceden de los beneficiarios directos, es decir, de taquilla. El aspecto negativo es que se encuentran casi exclusivamente en las ciudades de Madrid y Barcelona y en alguna que otra gran ciudad.
- ✔ En segundo lugar aparecen los mercados insuficientes, en los que debe haber una aportación de recursos públicos para la viabilidad de una oferta escénica regular que compense el déficit de la demanda.

Gráfico 24: Modelo óptimo de financiación de los espacios escénicos privados en mercados insuficientes



Fuente: Elaboración propia, 2015

En ambos casos, la explotación intensiva del recinto mediante la exhibición de producciones escénicas no deja lugar al arrendamiento y cesión de uso a terceros, o representan ingresos poco relevantes.

∠ Teatros privados no comerciales

En este bloque se agregan los proyectos de iniciativa social promovidas, entre otros, por formaciones artísticas y grupos de profesionales que pretenden desarrollar productos y servicios sin ánimo de lucro, aunque adopten forma jurídica mercantil.

Este modelo tiene como objetivo la cobertura de los gastos derivados de la inversión y la posterior explotación de sus producciones, viéndose obligados a diversificar sus fuentes de financiación debido a la caída de los recursos públicos, imprescindibles para su desarrollo.

∠ Otras modalidades

A modo enunciativo, realizar una introducción sobre otras modalidades de exhibición, como pueden ser los festivales y los espacios no teatrales.

Los festivales pueden ser definidos como la concentración temporal de una programación más o menos especializada con el objetivo de mostrar espectáculos que normalmente se encuentran fuera del alcance de ciertos sectores de la población. Disponen de mayor facilidad para encontrar financiación (pública y privada) debido a la concentración en un espacio y tiempo concretos.

Ilustración 5: Programa del XIX Jazz Festival celebrado en la ciudad de Valencia

XIX Jazz Festival
PALAU DE LA MÚSICA DE VALÈNCIA

2 de julio de 2015, jueves, 22.00 horas
KUAMI MENSÁH en JAZZNAVOUR
Tributo a Charles Aznavour
con **VALENCIA JAZZ GANG**
JARDINES DEL PALAU. Entrada libre

5 de julio de 2015, domingo, 22.00 horas
THE COOKERS
(Gigantes del Jazz)
SALA ITURBI. 24/18 €

7 de julio de 2015, martes, 22.00 horas
STEFANO BOLLANI
DAVID PASTOR & MASSIMILIANO
ROLFF QUARTET
SALA ITURBI. 15/10 €

8 de julio de 2015, miércoles, 22.00 horas
RAMON CARDO BIG BAND
Wycliffe Gordon, Robinson Khoury, Toni Belenguier y Carlos Martín trombones,
Uptake
SALA ITURBI. 15/10 €

9 de julio de 2015, jueves, 22.00 horas
SOLE GIMÉNEZ
SALA ITURBI. 24/18 €

10 de julio de 2015, viernes, 22.00 horas
SEDAJAZZ BIG BAND & ALBERT SANZ
"Suite de l'Emigrant"
SALA ITURBI. 15/10 €

12 de julio de 2015, domingo, 22.00 horas
JOSÉ JAMES
(La música de Billie Holiday)
SALA ITURBI. 15/10 €

14 de julio de 2015, martes, 22.00 horas
NETWORK con **CHARNETT MOFFETT,**
STANLEY JORDAN, CASIMIR LIBERSKI &
JEFF "TAIN" WATTS
SALA ITURBI. 24/18 €

15 de julio de 2015, miércoles, 22.00 horas
BRAD MEHLDAU TRIO
SALA ITURBI. 24/18 €

Fuente: Festivaljazzvalencia.com, 2015

Por lo que respecta a los espacios no teatrales, encontramos una gran variedad de propuestas, como los pasacalles festivos, las muestras de artes parateatrales o el teatro familiar. Su financiación corre a cargo de los municipios o patrocinadores privados.

4.3. Naturaleza jurídica de las organizaciones escénicas

El análisis de la naturaleza jurídica de los agentes escénicos se realiza separadamente para los dos ámbitos funcionales de la cadena de valor, la producción y la exhibición. A falta de datos completos y actualizados, nos remitimos al estudio realizado por la Universidad de Barcelona.

El estudio establece una primera clasificación de los espacios escénicos en función del modelo de gestión llevado a cabo. En este caso, la distribución porcentual queda del siguiente modo:

Tabla 2: Espacios escénicos y su peso relativo según el modelo de gestión

MODELO DE GESTIÓN	PORCENTAJE
Teatros privados con programación comercial	8,6%
Teatros privados con programación comercial (ayudas)	10,4%
Teatros privados sin ánimo de lucro	8,0%
Teatros públicos de proximidad	60,4%
Teatros públicos de centralidad	12,6%

Fuente: Elaboración propia, 2015

Del total de teatros de titularidad pública, casi dos tercios corresponden a las administraciones locales. Se ha realizado una distinción entre los espacios privados con programación comercial, ya que la mayoría de ellos sobreviven gracias a los recursos públicos (10,4%) frente a los que logran más de la mitad de sus ingresos mediante la taquilla (8,6%).

Los teatros comerciales son más frecuentes cuanto mayor es su dimensión económica, significando el 21,8% de aquellos que superaban los 500.000 euros de presupuesto anual. Los teatros públicos de centralidad (grandes infraestructuras y presupuestos) mantienen la tendencia de los operadores privados comerciales, mientras que los teatros públicos de proximidad representan el 70,7% de aquellos con presupuesto anual inferior a 100.000 euros.

Atendiendo a la naturaleza jurídica de los espacios escénicos, nos encontramos con las siguientes modalidades:

Tabla 3: Naturaleza jurídica de los espacios escénicos

NATURALEZA JURÍDICA	PORCENTAJE
Sociedad mercantil	16%
Cooperativa o Soc. Anónima Laboral (SAL)	1%
Trabajador autónomo	2%
Asociación	5%
Fundación	2%
Obra social	2%
Gestión directa de la Admón.	63%
Organismo autónomo	4%
Fundación pública	2%
Sociedades y otros entes públicos	4%

Fuente: Elaboración propia, 2015

Destacar el elevado porcentaje de la gestión directa por parte de las administraciones públicas de los recintos de su titularidad y la mayoritaria naturaleza como sociedades mercantiles de los espacios privados.

Por lo que respecta a las unidades de producción, hay un predominio claro de las sociedades mercantiles, aunque cabe destacar que una quinta parte son trabajadores autónomos.

Tabla 4: Naturaleza jurídica de las unidades de producción

MODELO DE GESTIÓN	PORCENTAJE
Sociedad mercantil	53,4%
Cooperativas, SAL y otras	16,3%
Trabajador autónomo	20,1%
Asociación	10,3%

Fuente: Elaboración propia, 2015

La creciente presión fiscalizadora de la administración, junto a los escasos beneficios fiscales de los que disfrutaban las entidades sin fines de lucro, explican la escasa representación de las fundaciones y asociaciones (7% de los recintos y 10,3% de las productoras) frente a la forma jurídica mercantil.

4.4. Asociaciones profesionales y empresariales

Los profesionales, los espacios escénicos de titularidad pública y las empresas privadas han creado plataformas asociativas para poder coordinar sus estrategias y tener una interlocución conjunta con las instituciones y los demás agentes del sector. El desarrollo de plataformas asociativas con amplia representación de los diversos campos de actividad ha facilitado la vertebración del sector a nivel organizativo y de conciencia colectiva.

Entre las principales organizaciones del sector teatral de ámbito estatal encontramos las siguientes:

Agentes creadores

- ✔ Asociación de Autores de Teatro (ATT)
- ✔ Asociación de Directores de Escena de España (ADE)
- ✔ Federación de Artistas del Estado Español (FAEE)
- ✔ Organización de Sindicatos de Actores y Actrices del Estado Español

Agentes productores

- ✔ Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)
- ✔ Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Danza de España (FECED)

Agentes distribuidores

- ✔ Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE)

Agentes exhibidores

- ✔ Asociación Cultural Red Española de Teatros, Auditorios y Circuitos de Titularidad Pública
- ✔ Coordinadora de Ferias de Artes Escénicas del Estado Español (COFAE)
- ✔ Coordinadora Estatal de Salas Alternativas (Red de Teatros Alternativos)

Agentes reguladores

- ✔ Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ)

Señalar la relevancia de FAETEDA, constituida en 1996 con el objetivo de fomentar la industrialización, modernización, potenciación y vertebración del sector teatral en España. Actualmente se encuentra formada por 14 asociaciones que engloban a cerca de 400 empresas y compañías productoras de teatro y danza de todo el país.

4.5. Resumiendo

Nos encontramos ante un mapa en el que las unidades de producción de encuentran mayoritariamente en manos del sector privado con una naturaleza jurídica mayoritariamente de sociedad mercantil, mientras que en el ámbito de la exhibición escénica predominan los espacios de propiedad y gestión pública.

Se trata de mercados imperfectos, afectados principalmente por las contracciones de la demanda interna, la concentración geográfica y la dependencia de los recursos públicos.

En el caso concreto de las unidades de producción, el estudio realizado en el año 2008 refleja que únicamente un 36,5% del total de las mismas podía ser considerada como activa y profesional por haber producido un espectáculo en los últimos 3 años y disponer de un presupuesto de gasto superior a 25.000 euros anuales.

Recapitulando acerca de los espacios escénicos, encontramos una gran mayoría de recintos cuya titularidad pertenece al sector público y cuyo tamaño en función del aforo podría ser catalogado como medio, al disponer de entre 201 y 500 localidades (46,4%). Dentro de esta modalidad de espacio, distinguimos los de teatros públicos de proximidad y los de centralidad, diferenciándose por los modelos de financiación óptimos y la finalidad de cada tipología.

5. MODIFICACIÓN DE LOS TIPOS IMPOSITIVOS

La modificación al alza de los tipos impositivos sobre el valor añadido aplicado al sector cultural, y especialmente a las entradas de espectáculos, ha tenido un fuerte impacto sobre las empresas.

Los pronósticos sobre el duro efecto que generaría la aplicación de la medida en la industria cultural se han cumplido, registrándose descensos en los principales indicadores culturales, destruyéndose empleos y reduciéndose la recaudación por otros conceptos como Seguridad Social o IRPF. La medida adoptada no supone sólo una subida de 13 puntos en el IVA a aplicar, sino un cambio en la consideración de los servicios culturales, equiparándolos a los bienes de lujo.

5.1. Articulación de la reforma

Mediante el Real Decreto-Ley 20/2012 de 13 de julio se estableció una nueva regulación del Impuesto sobre el Valor Añadido (en adelante, IVA), modificando así la Ley 37/1992 de 28 de diciembre.

Con esta reforma jurídica, el tipo general aplicable situado en el 18% se incrementó hasta el 21%, el tipo reducido aplicable se elevó del 8% al 10% y el tipo super-reducido aplicable se mantuvo en el 4%. Conjuntamente con la elevación de los tipos, determinados productos o servicios han visto modificado su tramo de tributación.

Tabla 5: Tipos impositivos del IVA desde su creación en 1986

Año	Superreducido	Reducido	General	Elevado
1986		6%	12%	33%
1992	3%	6%	15%	-
1995	4%	7%	16%	-
2011	4%	8%	18%	-
2012	4%	10%	21%	-

Fuente: *Invertia.com*, 2013

Las entradas a espectáculos y al cine, así como la compra de obras de arte, dejaron de tributar al tipo reducido del 8% para hacerlo al tipo general del 21% tras la reforma, lo que supone un incremento del 162'5%. Pero en el caso de venta de obras de arte, el gobierno acordó en enero de 2014 una rectificación, pasando al tramo de IVA reducido del 10%.

Para otros bienes y servicios culturales no se han producido modificaciones en el tramo impositivo, como pueden ser las publicaciones periódicas y el libro en papel (super-reducido), la asistencia a museos (reducido) y los libros electrónicos, CD y DVD (general).

5.2. Comparativa europea

En Europa, la tendencia general es aplicar el tipo reducido a este tipo de servicios culturales. De los 28 países que conforman la Unión Europea, únicamente un tercio emplea el tipo general, y entre ellos solo Dinamarca (25%) y Hungría (27%) superan el tipo impositivo aplicado en nuestro país.

En los países que aplican el tipo reducido, éste oscila entre el 5% y el 15%, fortaleciendo la idea de que el sector necesita de políticas para fomentar el consumo. Señalar el caso de Portugal, que aplicó una subida del 6% al 23% (incremento del 283%), pero rectificó y situó finalmente e impuesto en el 13% (incremento del 116%).

Tabla 6: Comparativa del IVA aplicado a entradas de espectáculos y cine en Europa

	2011	2012	2013	Variación	Tipo aplicado 2013
Luxemburgo	3%	3%	3%	=	Superreducido
Chipre	15%	5%	5%	↓	Reducido
Malta	5%	5%	5%	=	Reducido
Croacia	-	5% - 13%(1)		=	Reducido
Holanda	6%	6%	6%	=	Reducido
Bélgica	6%	6%	6%	=	Reducido
Suecia	6%	6%	6%	=	Reducido
Francia	5,5%	7%(2)	5,5%	↑ ↓	Reducido
Alemania	7%	7%	7%	=	Reducido
Polonia	8%	8%	8%	=	Reducido
Eslovenia	8,5%	8,5%	9,5%	↑	Reducido
Irlanda	13,5%	9%	9%	↓	Reducido
Rumanía	9%	9%	9%	=	Reducido
Finlandia	9%	9%	10%	↑	Reducido
Austria	10%	10%	10%	=	Reducido
Italia	10%	10%	10%	=	Reducido
Grecia	13%	13%	13%	=	Reducido
Portugal	6%	23%	13%	↑ ↓	Reducido
República Checa	10%	14%	15%	↑	Reducido
Reino Unido	20%	20%	20%	=	General
Estonia	20%	20%	20%	=	General
Eslovaquia	20%	20%	20%	=	General
Bulgaria	20%	20%	20%	=	General
España	8%	21%	21%	↑	General
Lituania	22%	21%	21%	↓	General
Letonia	21%	21%	21%	=	General
Dinamarca	25%	25%	25%	=	General
Hungría	25%	27%	27%	↑	General
Media	12,3%	13,1%	12,8%		

Fuente: El impacto del IVA en las artes escénicas, la música y el cine, 2014

Un ejemplo de políticas para el fomento de la demanda cultural la encontramos en Croacia, que aplica un tipo del 5% a las entradas de cine y un 13% para las entradas de concierto, y en Francia, que aplica el tipo superreducido del 2,1% durante las primeras 140 representaciones de algunos espectáculos de artes escénicas y una vez cubierto ese cupo, se encuentran sujetas el 5,5%.

Los efectos directos son la caída de las contrataciones de producciones extranjeras en España (importaciones), menor fortaleza empresarial para exportar las producciones nacionales y precios menos competitivos en el ámbito europeo.

5.3. Impacto del aumento del IVA cultural (visión cuantitativa)

Los principales estudios que se han llevado a cabo sobre el impacto del aumento del IVA cultural se elaboran en dos horizontes de tiempo bien diferenciados.

Los primeros informes se realizan cuando el gobierno español anuncia la medida que va a llevar a cabo, por lo que el objetivo es prever los posibles efectos con la intención de buscar el diálogo y disponer de una base científica. En la segunda fase encontramos estadísticas y valoraciones periódicas del efecto real tras la aplicación de la nueva fiscalidad.

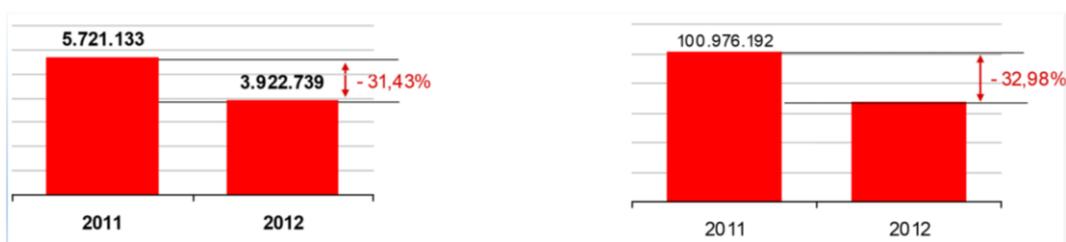
Destacamos el estudio previo encargado por la Federación de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), cuyas estimaciones principales fueron:

- ✚ Descenso de la demanda entre el 18,3% y el 22,7%.
- ✚ En términos absolutos, caída de la recaudación entre 41 y 50 millones de euros.
- ✚ Las entradas vendidas descenderían entre 2,3 y 2,9 millones.
- ✚ El efecto directo de la reducción de la recaudación provocaría una pérdida de empleo estructural de entre 1.538 y 1.909 puestos de trabajo.
- ✚ Desaparición del 20% de las empresas y/o compañías del sector.

Para el cálculo de éstos indicadores se ha considerado una elasticidad-precio de la demanda ante los cambios del entorno entre el 0,9 y el 1,3, lo que demuestra la especial sensibilidad del sector a dichas exposiciones. Los condicionantes del mercado empleados han sido la reducción de las rentas familiares y el aumento del precio de las entradas.

Finalmente, la realidad ha hecho buenos los pronósticos que se realizaron en su momento. Para completar el trabajo realizado previamente a la implantación de la reforma, FAETEDA encargo un nuevo estudio sobre el impacto real que permitiera comparar los resultados con los pronósticos realizados.

Gráfico 25: Variación interanual de espectadores (izq.) y recaudación neta (der.), 3er cuatrimestre de 2012



Fuente: Dictamen ICC Consultors, 2013

La reforma entró en vigor el 1 de septiembre de 2012, por lo que se decidió analizar la variación registrada en el número de asistentes y en la recaudación neta del sector durante los últimos cuatro meses del año respecto al mismo periodo del ejercicio anterior.

Tabla 7: Variación interanual de la recaudación bruta y neta del 3er cuatrimestre de 2012

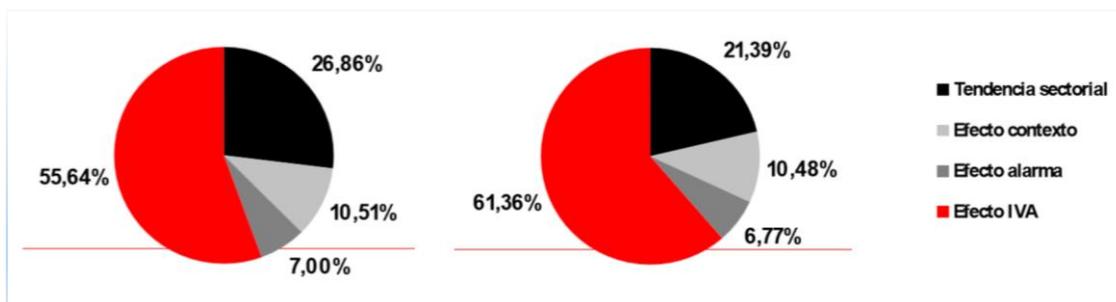
AÑO	RECAUDACIÓN BRUTA	RACAUDACIÓN NETA	INGRESOS POR IVA
2011	109.054.287	100.976.192	8.078.095
2012	81.891.486	67.678.914	14.212.572
Variación	-27.162.801	-33.297.278	6.134.477

Fuente: Elaboración propia, 2015

Después de considerar el descenso de 1.798.394 espectadores, debemos prestar especial atención a la recaudación del sector en el periodo analizado. Las arcas públicas han ingresado un 76% más en concepto de IVA que en el mismo periodo del ejercicio anterior, mientras la recaudación bruta ha caído un 25% y, lo que todavía es más alarmante para el sector, la recaudación neta ha descendido un 33%. Por lo tanto, no sólo la facturación es menor, si no que de esa cantidad minorada los agentes deben destinar un mayor porcentaje al pago del impuesto.

Para conocer el peso que realmente es atribuible a la medida tomada por el gobierno, se ha aislado el factor del incremento del IVA de las variaciones interanuales de público y facturación, ya que el descenso total sufrido por la demanda responde a la combinación de diversos efectos y se han de evitar las duplicidades en la contabilización de los mismos.

Gráfico 26: Peso de los factores implicados en las variaciones de espectadores (izq.) y recaudación neta (der.), 3er cuatrimestre de 2012



Fuente: Dictamen ICC Consultors, 2013

Una vez se han calculado los distintos efectos mediante previsiones y estimaciones, se puede aislar la causalidad atribuible exclusivamente al aumento del IVA. Por lo tanto, esta medida restrictiva representa una caída del número de espectadores de 17,48% (55,64% de 1.798.394) y una reducción de la recaudación neta de 20,20% (61,36% de 33.297.278).

El estudio pronostica que de mantenerse esta medida impositiva, durante el 2013 el sector de las artes escénicas podría llegar a sufrir un descenso anual del 25% de recaudación neta, lo que haría insostenible el sistema. No se disponen de datos actualizados sobre la recaudación neta de los últimos ejercicios, pero mediante la recaudación bruta, de la que si existen datos recogidos en el Anuario de Estadísticas Culturales elaborado por el MECD, se puede realizar una estimación aproximada de la variación que ha sufrido.

Tabla 8: Estimación de la variación en la recaudación neta en millones de euros

CONCEPTO	2012	2013
Rec. Bruta (8% IVA)	90.272,00	-
Rec. Bruta (21% IVA)	81.891,00	168.655,00
TOTAL Rec. Bruta	172.163,00	168.655,00
Cuota IVA	24.418,87	35.417,55
Rec. Neta	147.744,13	133.237,45
Diferencia	14.506,68	
Variación porcentual	10%	

Fuente: Elaboración propia, 2015

La recaudación bruta para el año 2012 según el anuario es de 172.163 millones de euros, por lo que aislamos la cantidad correspondiente al último cuatrimestre según el estudio publicado por FAETEDA para conocer las diferentes bases sobre las que aplicar el IVA. A pesar de no producirse el descenso pronosticado del 25%, no puede pasar desapercibido un descenso del 10% anual estimado, una cantidad de 14.506 millones de euros.

5.4. Simulación económica

La recaudación de IVA del sector de las artes escénicas se ha incrementado, lo que repercute positivamente en los recursos disponibles en manos de los poderes públicos.

En primer lugar, el aumento en términos porcentuales se aleja mucho del incremento esperado del 162,5%. En segundo lugar, la recaudación fiscal que se deriva de las actividades escénicas no incluye únicamente los ingresos en concepto de IVA, ya que el descenso de la recaudación, la caída del número de espectadores o la destrucción de empleo afectan a las percepciones por Impuesto de Sociedades (en adelante, IS), por Impuesto sobre la Renta de las Personas Físicas (en adelante, IRPF) o las prestaciones por desempleo, entre otros.

Por esta razón, empleando los datos obtenidos del estudio analizado en el apartado anterior, se propone la realización de un pronóstico sobre la multitud de efectos derivados por el aumento del tipo impositivo aplicable a las artes escénicas desde los primeros meses de aplicación de la medida. La metodología empleada incluye las siguientes consideraciones:

- ✚ El Estado ingresa en concepto de IVA directamente de la recaudación bruta el 21%.
- ✚ El descenso de la recaudación afecta a los ingresos por derechos de autor, tarifados en un 10%, y por ende al 21% de recaudación de IRPF por este concepto. Por lo tanto, imputaremos el 2,1% de la recaudación neta (21% sobre el 10% correspondiente)
- ✚ El descenso de la recaudación neta repercute en el margen neto de las empresas del sector y en consecuencia, en la recaudación fiscal por el IS. Para la realización del caso, se establecen unos tipos medios para el margen neto y el impuesto sobre el beneficio del 25% y el 27% respectivamente.
- ✚ La pérdida de puestos de trabajo directos en el sector cultural (cifrados en 596) genera multitud de efectos. Estableciendo un salario medio anual por trabajador de 15.000 euros:
 - ✔ Descenso de la recaudación por IRPF (alrededor del 15%)
 - ✔ Reducción de las cotizaciones a la Seguridad Social (alrededor del 40%)
 - ✔ Gasto en concepto de prestaciones al desempleo, considerando un coste medio anual del 80% del salario medio anual.

Los cálculos estimados para la variación interanual del último cuatrimestre del ejercicio 2012, en el que la recaudación neta cayó en 33.297 millones de euros, reflejan los siguientes efectos:

Tabla 9: Recaudación fiscal neta estimada para el último cuatrimestre de 2012

CONCEPTO	EUROS
IVA recaudación bruta	6.134.476,61
IRPF derechos de autor	-699.242,84
Impuesto de Sociedades	-2.247.566,27
Coste desempleo	-2.384.000,00
IRPF trabajadores	-447.000,00
Seg. Social trabajadores	-1.171.636,67
RECAUDACIÓN FISCAL	-814.969,16

Fuente: Elaboración propia, 2015

Como podemos observar, el aumento de la recaudación por IVA no sólo queda anulado por los efectos derivados principalmente por la menor recaudación por el Impuesto de Sociedades de las empresas del sector y por las prestaciones por desempleo que se deben abonar a los trabajadores que han perdido su puesto, si no que genera una contracción de las percepciones fiscales cercana al millón de euros.

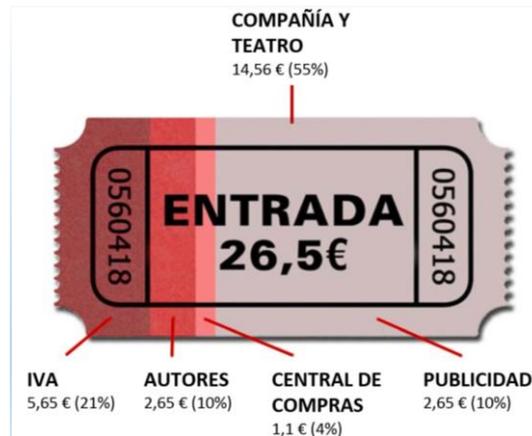
Otros estudios realizados con posterioridad revelan los siguientes datos:

- ✚ El Anuario de la Música en vivo 2013 afirma que la música en vivo sufrió una pérdida interanual de 25 millones de euros en el último cuatrimestre del 2012, lo que supuso una caída del 28,92% de la recaudación neta.

- ✚ El Anuario de la Música en Cataluña recoge que la facturación de la industria musical en directo cayó un 5% durante los 5 primeros meses de la aplicación del nuevo tipo impositivo, con una previsión de que el año siguiente llegase a un 17% de descenso.

De manera pormenorizada, el efecto del aumento del tipo impositivo sobre el PVP de las entradas a los espectáculos se puede representar del siguiente modo:

Ilustración 6: Distribución por destino del ingreso derivado de una entrada a espectáculos.



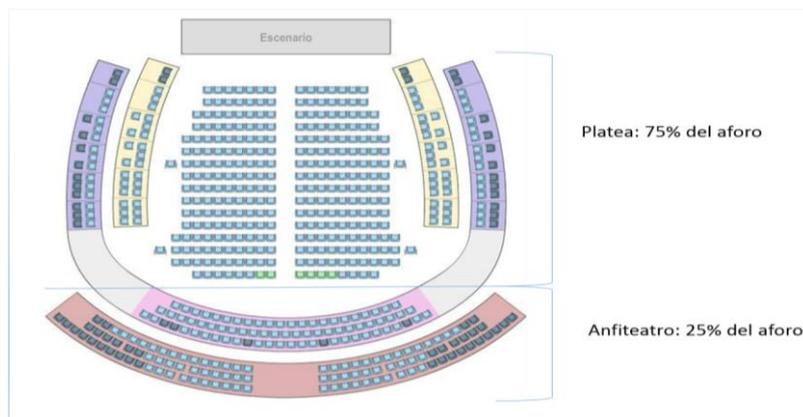
Fuente: Dictamen ICC Consultors, 2013

Considerando el mismo precio de la entrada, previamente a la reforma el importe de la misma destinado al pago del impuesto era de 2,12 euros (tipo reducido del 8%), incrementándose en 3,53 euros por entrada. El efecto directo, una disminución del porcentaje recibido por la compañía y el espacio escénico.

Una vez detallado el efecto sobre el importe de una entrada, se lleva a cabo un experimento basado en hipótesis para averiguar el efecto total sobre la programación y representación de un espectáculo. El punto de partida es el tamaño del recinto en el que se va a llevar a cabo la representación. Según la clasificación establecida en la descripción de los espacios escénicos en función de su aforo, distinguimos:

- ✚ Recintos con capacidad baja, con un aforo menor a 100 localidades o que no consta. La medida para el cálculo serán 100 localidades.
- ✚ Recintos de capacidad media, con un aforo entre 101 y 500 localidades. La medida para el cálculo será de 300 localidades.
- ✚ Recintos de gran capacidad, con un aforo superior a las 500 localidades. La medida para el cálculo será de 500 localidades.

Ilustración 7: Distribución del aforo en un espacio de representaciones escénicas



Fuente: Elaboración propia, 2015

Puesto que las salas de representación generalmente disponen de un aforo dividido en platea (parte baja) y anfiteatro (parte alta), se establece una relación de 75%-25% en la distribución de las butacas respectivamente. Igualmente, los precios suelen variar entre las distintas ubicaciones y para ello se establece que el coste de una butaca en anfiteatro será del 70% del coste de una butaca en platea.

Para ejecutar esta simulación escogeremos un recinto de capacidad baja, un recinto de capacidad media y un recinto de gran capacidad, a los que deberemos aplicar las consideraciones que se presentan a continuación:

- ✚ Para conocer las variaciones en la rentabilidad entre diversas modalidades escénicas se ha considerado la representación de una única función de teatro musical, de una función de teatro de texto y de un monólogo. Los PVP estimados para platea por localidad son 50, 25 y 15 euros, respectivamente.
- ✚ Para cada modalidad de recinto y tipo de espectáculo se generan 4 escenarios posibles (E-1, E-2, E-3 y E-4), basados en la tasa de ocupación (25%-50%-75%-90%). No se considera el 100% de ocupación debido a la complejidad y puntualidad de registros de esa índole.
- ✚ La mayoría de recintos incluyen descuentos en sus ofertas por conceptos como la compra conjunta por grupos, pertenecer a la comunidad de estudiantes o encontrarse en situación de jubilación. En este caso, aplicamos una reducción del 10% sobre la recaudación inicial como estimación de los descuentos aplicados por función, obteniendo la recaudación bruta.
- ✚ Del mismo modo que en la ilustración número 6, se detraerá de la recaudación neta el 21% de IVA, el 10% destinado al pago de los derechos de autor, un 4% por la gestión de compras y un 10% en concepto de publicidad.

Para la correcta interpretación de los datos hay que tener en cuenta que la recaudación neta serán los ingresos de taquilla de la representación, que posteriormente se repartirá entre la compañía y el teatro conforme a lo que hayan pactado en la contratación. La productora deberá hacer frente a gastos como el salario de los actores, la escenografía y la retribución al productor y/o director. Por su parte, el teatro afrontará el montaje del escenario, los gastos de personal y otros gastos generales como el alquiler o el suministro de luz y agua.

Tabla 10: Análisis de la rentabilidad y distribución del gasto de un espectáculo escénico

ESPECT.	HIPÓTESIS	CAPACIDAD RECINTO	RECAUDACIÓN BRUTA	IVA	AUTORES	CENTRAL DE COMPRAS	PUBLICIDAD	TOTAL GASTOS	RECAUDACIÓN NETA
MONÓLOGO	E-1	Capacidad Baja	312,19 €	65,56 €	31,22 €	12,49 €	31,22 €	140,48 €	171,70 €
		Capacidad Media	936,56 €	196,68 €	93,66 €	37,46 €	93,66 €	421,45 €	515,11 €
		Gran Capacidad	1.560,94 €	327,80 €	156,09 €	62,44 €	156,09 €	702,42 €	858,52 €
	E-2	Capacidad Baja	624,38 €	131,12 €	62,44 €	24,98 €	62,44 €	280,97 €	343,41 €
		Capacidad Media	1.873,13 €	393,36 €	187,31 €	74,93 €	187,31 €	842,91 €	1.030,22 €
		Gran Capacidad	3.121,88 €	655,59 €	312,19 €	124,88 €	312,19 €	1.404,84 €	1.717,03 €
	E-3	Capacidad Baja	936,56 €	196,68 €	93,66 €	37,46 €	93,66 €	421,45 €	515,11 €
		Capacidad Media	2.809,69 €	590,03 €	280,97 €	112,39 €	280,97 €	1.264,36 €	1.545,33 €
		Gran Capacidad	4.682,81 €	983,39 €	468,28 €	187,31 €	468,28 €	2.107,27 €	2.575,55 €
	E-4	Capacidad Baja	1.123,88 €	236,01 €	112,39 €	44,96 €	112,39 €	505,74 €	618,13 €
		Capacidad Media	3.371,63 €	708,04 €	337,16 €	134,87 €	337,16 €	1.517,23 €	1.854,39 €
		Gran Capacidad	5.619,38 €	1.180,07 €	561,94 €	224,78 €	561,94 €	2.528,72 €	3.090,66 €
TEATRO DE TEXTO	E-1	Capacidad Baja	520,31 €	109,27 €	52,03 €	20,81 €	52,03 €	234,14 €	286,17 €
		Capacidad Media	1.560,94 €	327,80 €	156,09 €	62,44 €	156,09 €	702,42 €	858,52 €
		Gran Capacidad	2.601,56 €	546,33 €	260,16 €	104,06 €	260,16 €	1.170,70 €	1.430,86 €
	E-2	Capacidad Baja	1.040,63 €	218,53 €	104,06 €	41,63 €	104,06 €	468,28 €	572,34 €
		Capacidad Media	3.121,88 €	655,59 €	312,19 €	124,88 €	312,19 €	1.404,84 €	1.717,03 €
		Gran Capacidad	5.203,13 €	1.092,66 €	520,31 €	208,13 €	520,31 €	2.341,41 €	2.861,72 €
	E-3	Capacidad Baja	1.560,94 €	327,80 €	156,09 €	62,44 €	156,09 €	702,42 €	858,52 €
		Capacidad Media	4.682,81 €	983,39 €	468,28 €	187,31 €	468,28 €	2.107,27 €	2.575,55 €
		Gran Capacidad	7.804,69 €	1.638,98 €	780,47 €	312,19 €	780,47 €	3.512,11 €	4.292,58 €
	E-4	Capacidad Baja	1.873,13 €	393,36 €	187,31 €	74,93 €	187,31 €	842,91 €	1.030,22 €
		Capacidad Media	5.619,38 €	1.180,07 €	561,94 €	224,78 €	561,94 €	2.528,72 €	3.090,66 €
		Gran Capacidad	9.365,63 €	1.966,78 €	936,56 €	374,63 €	936,56 €	4.214,53 €	5.151,09 €
TEATRO MUSICAL	E-1	Capacidad Baja	1.040,63 €	218,53 €	104,06 €	41,63 €	104,06 €	468,28 €	572,34 €
		Capacidad Media	3.121,88 €	655,59 €	312,19 €	124,88 €	312,19 €	1.404,84 €	1.717,03 €
		Gran Capacidad	5.203,13 €	1.092,66 €	520,31 €	208,13 €	520,31 €	2.341,41 €	2.861,72 €
	E-2	Capacidad Baja	2.081,25 €	437,06 €	208,13 €	83,25 €	208,13 €	936,56 €	1.144,69 €
		Capacidad Media	6.243,75 €	1.311,19 €	624,38 €	249,75 €	624,38 €	2.809,69 €	3.434,06 €
		Gran Capacidad	10.406,25 €	2.185,31 €	1.040,63 €	416,25 €	1.040,63 €	4.682,81 €	5.723,44 €
	E-3	Capacidad Baja	3.121,88 €	655,59 €	312,19 €	124,88 €	312,19 €	1.404,84 €	1.717,03 €
		Capacidad Media	9.365,63 €	1.966,78 €	936,56 €	374,63 €	936,56 €	4.214,53 €	5.151,09 €
		Gran Capacidad	15.609,38 €	3.277,97 €	1.560,94 €	624,38 €	1.560,94 €	7.024,22 €	8.585,16 €
	E-4	Capacidad Baja	3.746,25 €	786,71 €	374,63 €	149,85 €	374,63 €	1.685,81 €	2.060,44 €
		Capacidad Media	11.238,75 €	2.360,14 €	1.123,88 €	449,55 €	1.123,88 €	5.057,44 €	6.181,31 €
		Gran Capacidad	18.731,25 €	3.933,56 €	1.873,13 €	749,25 €	1.873,13 €	8.429,06 €	10.302,19 €

Fuente: Elaboración propia, 2015

El supuesto planteado y desarrollado continúa confirmando la precariedad del sector, el devastador efecto del aumento del IVA y la elevada necesidad de recursos externos para la supervivencia de las empresas que operan en él:

- Los escenarios de capacidad baja no se encuentran habilitados para ofertar espectáculos de calidad elevada, independientemente de la modalidad y el nivel de ocupación. Los ingresos de taquilla insuficientes denotan unas necesidades de recursos y financiación externa extremadamente altas.
- Los escenarios de capacidad media por su parte están cualificados para ofrecer espectáculos como monólogos o teatro de texto de calidad media-alta cuando los ratios de ocupación se sitúan por encima del 50%. Las necesidades de recursos externos disminuyen, pero fomentan la calidad escénica en los espacios cuyo ratio de ocupación es menor a la mitad del aforo.
- Los escenarios de gran capacidad son autosuficientes para obtener rentabilidad con la programación de monólogos y teatro de texto de calidad elevada mediante los ingresos de taquilla, además de ser los únicos capaces de abordar un proyecto de teatro musical. Las subvenciones y ayudas recibidas incrementan el poder de contratación de teatro de mayor calidad por parte de los espacios escénicos.

El incremento del tipo aplicable a las actividades culturales es una parte fundamental en la contracción de los recursos y capacidades para programación de espectáculos de calidad y rentables económicamente, como se puede observar a modo de ejemplo en el siguiente cuadro extraído del supuesto realizado:

Tabla 11: Variación en la recaudación neta por el aumento del IVA cultural

ESPECT.	HIPÓTESIS	CAPACIDAD RECINTO	RECAUDACIÓN NETA (IVA 8%)	RECAUDACIÓN NETA (IVA 21%)	VARIACIÓN REC. NETA
TEATRO MUSICAL	E-1	Capacidad Baja	707,63 €	572,34 €	-135,28 €
		Capacidad Media	2.122,88 €	1.717,03 €	-405,84 €
		Gran Capacidad	3.538,13 €	2.861,72 €	-676,41 €
	E-2	Capacidad Baja	1.415,25 €	1.144,69 €	-270,56 €
		Capacidad Media	4.245,75 €	3.434,06 €	-811,69 €
		Gran Capacidad	7.076,25 €	5.723,44 €	-1.352,81 €
	E-3	Capacidad Baja	2.122,88 €	1.717,03 €	-405,84 €
		Capacidad Media	6.368,63 €	5.151,09 €	-1.217,53 €
		Gran Capacidad	10.614,38 €	8.585,16 €	-2.029,22 €
	E-4	Capacidad Baja	2.547,45 €	2.060,44 €	-487,01 €
		Capacidad Media	7.642,35 €	6.181,31 €	-1.461,04 €
		Gran Capacidad	12.737,25 €	10.302,19 €	-2.435,06 €

Fuente: Elaboración propia, 2015

5.5. Impacto del aumento del IVA cultural (visión cualitativa)

Expresiones como «*llueve sobre mojado*», «*la gota que colma el vaso*», «*estocada*», «*puntilla*» o «*el remate final*» reflejan con claridad la sensación de los profesionales de la cultura sobre el impacto de la subida del IVA. El coste económico, social y político ha sido enorme en comparación con la recaudación obtenida.

El resultado de la suma entre la crisis y el aumento del IVA ha propiciado el cierre de muchas empresas, se ha destruido empleo y la recaudación de la hacienda pública no ha cumplido con las previsiones. Los que resisten lo hacen con grandes dificultades debido al descenso de la actividad y la caída de las inversiones tanto públicas como privadas, generando unos márgenes residuales en muchos casos.

Con la intención de contrarrestar estos impactos, las dos principales medidas adoptadas por los agentes del sector han sido la rebaja de los cachés por parte de los creadores, compañías y productores, y la asunción de la reducción de márgenes o la subida de los precios (descenso del público) por parte de los promotores, programadores y exhibidores. En algunos casos, las ofertas y promociones permiten fidelizar al público e incentivar la venta anticipada.

Ilustración 8: Descuentos sobre el precio de las entradas a diversos espectáculos teatrales

<p>Si la cosa funciona de Woody ALLEN</p> <p>41%</p> <p>Entradas Si la cosa funciona, José Luis Gil</p> <p>TEATRO COFOFIDS ALCAZAR Calle de Alcalá, 20, 28014 Madrid.</p> <p>10 18d 07h 37'</p> <p>22€ 13€ Llévatelo</p>	<p>PLUTO</p> <p>50%</p> <p>Entradas Pluto: Festival de Mérida en Madrid</p> <p>TEATRO LA LATINA Calle del Marques de Casa Riera, 2, Madrid.</p> <p>10 17d 07h 37'</p> <p>26€ 13€ Llévatelo</p>
--	--

Fuente: www.oferplan.abc.es, 2015

Cabe destacar el esfuerzo de la industria de que la subida no repercutiese finalmente en el público. De hecho, en sectores como las artes escénicas y la música los precios han ido bajando en los últimos años. El problema es que el aumento tuvo lugar en tiempos de crisis y por ejemplo, en el caso de las salas de cine, no tenían margen para absorberla por lo que tuvieron que subir el precio de las entradas.

Por otro lado, el público no siempre es capaz de percibir que los precios se encuentran altamente ajustados, del mismo modo que no es totalmente consciente de los costes indirectos asociados a un espectáculo y los efectos que la coyuntura y sus factores han tenido en los distintos agentes que conforman la cadena de valor.

Los hábitos de compra también se han visto ligeramente alterados. La venta anticipada se ha dilatado en el tiempo, concentrándose principalmente en las jornadas previas a la representación de los espectáculos. Se produce una limitación en la capacidad de acometer estrategias promocionales en los casos en los que la venta anticipada no era la prevista, reduciéndose igualmente la financiación recibida por parte de los clientes.

Ilustración 9: Programación del Teatro Capitol (Cieza) de enero a mayo de 2015

Programación
Ene / Feb / Mar / Abr / May 2015

MARÍA JOSÉ MONTIEL CÓDIGO GENÉTICO 21 ENE 21:00 h	JUGADORES* 21 ENE 21:00 h	EL ZOO DE CRISTAL 21 ENE 21:00 h
CARLOS PIÑANA Quilates 21 FEB 21:00 h	BERTO ROMERO "SIGUE CON NOSOTROS" 21 FEB 21:00 h	EL NOMBRE* 21 FEB 21:00 h
LA MALQUERIDA 21 MAR 20:00 h	KATHIE Y EL HIPOPOTAMO 21 MAR 21:00 h	CAFÉ QUIJANO "ORIGENES EL BOLERO" 21 MAR 22:00 h
KATUSKA 21 MAR 21:00 h	EL HIJO DE LA NOVIA 21 ABR 21:00 h	INVERNADERO* 21 ABR 21:00 h
CONCIERTO DE PRIMAVERA 21 ABR 21:00 h	OLIVIA Y EUGENIO* 21 MAR 21:30 h	A VUELTAS CON LA VIDA 21 MAY 21:30 h
EL ARREBATO "LA MÚSICA DE TUS TACONES" 22 MAY 22:00 h	Programación TEATRO EN FAMILIA	
	GATO CON BOTAS "EL MUSICAL" 18 MAR 18:00 h	LA SIRENITA 18 ABR 18:00 h

Fuente: Teatrocapitol.es, 2015

La bajada del público provoca que la programación se resienta. Exceptuando las grandes estructuras concentradas mayoritariamente en las ciudades de Madrid y Barcelona, en el caso del teatro, se han ido reduciendo los días de funciones por espectáculo, estableciéndose de media la programación de una o dos funciones y reduciéndose la programación de funciones dobles. De este modo, no funciona el sistema de transmisión boca a oído.

Ilustración 10: Representación del Musical del Rey León en el Teatro Lope de Vega, Madrid



Fuente: Elreyleon.es, 2015

En el ámbito productivo, únicamente los grandes títulos no se están viendo afectados, mientras que los espectáculos más perjudicados son los de cachés medios-altos (a partir de 10.000 euros). Como es lógico, se han simplificado los montajes, volviendo a la esencia y eliminando elementos de espectacularidad que tampoco beneficiaban demasiado a los espectáculos. La negociación de cachés viene siendo una práctica habitual (con rebajas del 10-20%).

5.6. Resumiendo

Después de la modificación de los tipos impositivos aplicables a partir del 1 de septiembre del 2012 y el salto que se produjo en la tributación aplicable a la cultura los efectos negativos de dicha medida no se hicieron esperar.

En la mayor parte de los países europeos se continúa protegiendo a los sectores culturales mediante la aplicación de tipos reducidos de IVA, ya que únicamente un tercio de ellos aplica el tipo general y sólo una quinta parte aplica un tipo igual o superior al 21%. La aplicación del tipo general supone un cambio en la consideración de los servicios culturales puesto que se les equipara a los bienes de lujo.

Según los estudios de impacto realizados, los efectos del aumento del IVA sobre el consumo y la facturación son evidentes. Pese a la dificultad de aislar el efecto de otros factores como la tendencia social, el efecto alarma o la situación económica del país, resultan de forma agregada un factor claramente desestabilizador.

Durante los cuatro primeros meses de la subida del IVA cultural la recaudación neta se contrajo un 32,98% y los espectadores se redujeron un 31,43% respecto al mismo periodo del ejercicio anterior. A pesar de ello, las arcas públicas ingresaron un 76% más en concepto de IVA en el último cuatrimestre del año 2012, reflejando la precariedad de las percepciones recibidas por los agentes del sector.

Pero este aumento de ingresos registrado por las administraciones públicas se ha visto contrarrestado con el descenso en los ingresos por conceptos como Impuesto de Sociedades, IRPF y tributación a la Seguridad Social de los trabajadores que han perdido su puesto de trabajo y el coste por desempleo.

La capacidad de productores y exhibidores se ha resentido gravemente. Los agentes dependientes del sector público han visto mermadas sus expectativas por la reducción en el sostenimiento de infraestructuras y su programación, mientras que aquellos con mayor independencia financiera han visto reducidos sus márgenes o el aumento de precios ha provocado un mayor descenso de los asistentes.

Han conseguido resistir aquellos espacios con trayectoria, reconocimiento y con un público relativamente fiel y estable, con una programación enfocada a los segmentos menos sensibles a la recesión.

6. MARCO JURÍDICO

6.1. Marco jurídico internacional y acuerdos internacionales

El derecho internacional ha tenido una gran trascendencia en la consolidación de los derechos culturales. Algunos documentos expresan y desarrollan en sus artículos esta jurisprudencia.

La Declaración Universal de los Derechos Humanos (1948) recoge en su artículo 27.1 que *“toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten”* y en su artículo 27.2 que *“toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”*.

El Pacto Internacional de Derechos económicos, Sociales y Culturales (1966) contiene en su artículo 15 que los Estados que ratifiquen el documento reconocen el *“derecho de toda persona a participar en la vida cultural, gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones y beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora”*.

La Carta de los Derechos Fundamentales de la UE (2000) establece que *“las artes y la investigación científica son libres”* (artículo 13), que *“se protege la propiedad intelectual”* (artículo 17) y que *“La Unión respeta la diversidad cultural, religiosa y lingüística”* (artículo 22).

La Declaración del Milenio (2000), adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas, afirma en su punto número 25 que *“decidimos esforzarnos por lograr la plena protección y promoción de los derechos civiles políticos, económicos, sociales y culturales de todas las personas en todos nuestros países”*.

La Declaración universal de la UNESCO sobre la diversidad cultural (2001) eleva la diversidad cultural a la categoría de *“patrimonio común de la humanidad”* y califica su protección como un requerimiento.

El Informe sobre el Desarrollo Humano (2004) pretende mostrar como las diferencias culturales son un factor de desarrollo y aporta modelos de cómo administrar la política de la identidad y la cultura de una manera coherente con los principios fundamentales de un desarrollo humano inclusivo.

Además de las numerosas referencias constatadas en el derecho internacional, encontramos referentes en el derecho comparado:

- ✚ El artículo 9 de la Constitución italiana (1947) dice que *“la República promoverá el desarrollo de la cultura y de la investigación científica y técnica”*.
- ✚ El artículo 73.4 de la Constitución portuguesa (reforma de 1989) establece que *“la creación e investigación científica, así como la innovación tecnológica serán incentivadas y apoyadas por el Estado”*.

- ✚ El artículo 1.8 de la Constitución de los EEUU menciona, entre las facultades del Congreso, la de fomentar el progreso de la ciencia de las artes útiles, garantizando por tiempo ilimitado a los autores e inventores el derecho exclusivo a sus respectivos escritos y descubrimientos.

Actualmente, los diferentes acuerdos e instrumentos legales internacionales suscritos por España en materia de cultura son los siguientes:

Tabla 12: Acuerdos internacionales suscritos por España

Título del instrumento	Año de adopción
Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas	1887 (Fecha en la que España pasa a ser parte del Convenio)
Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO)	Firma en 1945
Convención Universal sobre Derecho de Autor	Ratificación en 1954
Acuerdo para la Importación de Objetos de Carácter Educativo, Científico y Cultural	Adhesión en 1955
Convención Cultural Europea	Ratificación en 1957
Convención para la Protección de los Bienes Culturales en caso de Conflicto Armado y Reglamento para la aplicación de la Convención	Ratificación en 1960
Convención sobre el Canje Internacional de Publicaciones	Ratificación en 1963
Acuerdo Europeo para la Protección de Emisiones de Televisión	Adhesión y entrada en vigor en 1971
Acuerdo Europeo relativo al Intercambio de Programas por medio de Films de Televisión	Adhesión en 1973 y entrada en vigor en 1974
Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas	Ratificación en 1974
Convención Universal sobre Derecho de Autor, revisada en París 1971	Ratificación en 1974
Convención Europea sobre la Protección del Patrimonio Arqueológico	Adhesión en 1975
Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural	Aceptación en 1982
Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Arquitectónico de Europa	Firma en 1985. Ratificación y entrada en vigor en 1989
Convención sobre las Medidas que deben adoptarse para Prohibir e Impedir la Importación, la Exportación y la Transferencia de Propiedad Ilícitas de Bienes Culturales	Ratificación en 1986
Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana	Firma en 1989 y entrada en vigor en 1991
Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica	Firma en 1989 y entrada en vigor en 1992
Convenio Europeo sobre Televisión Transfronteriza	Firma en 1989. Ratificación y entrada en vigor en 1998
Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión	Adhesión en 1991
Carta Europea de las Lenguas Minoritarias o Regionales	Firma en 1992. Ratificación y entrada en vigor en 2001
Convenio Europeo sobre Coproducción Cinematográfica	Firma en 1994. Ratificación en 1996 y entrada en vigor en 1997
Convenio Europeo sobre las Cuestiones de Derecho de Autor y Derechos Conexos en el Ámbito de la Radiodifusión Transfronteriza por Satélite	Firma en 1994
Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas	Firma en 1996. Ratificación en 2009 y entrada en vigor en 2010
Convención Europea del Paisaje	Firma en 2000. Ratificación en 2007 y entrada en vigor en 2008
Convenio sobre Cibercrimen	Firma en 2001. Ratificación y entrada en vigor en 2010
Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural Subacuático	Firma en 2001. Ratificación en 2005 y entrada en vigor en 2009
Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial	Ratificación en 2006
Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales	Ratificación en 2006
Convenio Europeo del Paisaje	Ratificación en 2007 y entrada en vigor en 2008
Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor	Ratificación en 2009 y entrada en vigor en 2010
Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales	Firma en 2012

Fuente: *Compendium of Cultural Policies and Trends in Europe – Spain, 2015*

El Compendio de Políticas y Tendencias Culturales en Europa es un sistema de información en línea de datos y tendencias básicas sobre las políticas culturales en Europa. El proyecto, promovido desde el año 1998, se presenta en versión electrónica para facilitar la actualización y la accesibilidad de la información.

6.2. Desarrollo normativo

Para garantizar la aplicación de los principios constitucionales se requiere que éstos puedan ser desarrollados por normas jurídicas en forma de ley o a través de otras disposiciones que pueden ser de carácter general para todos los ámbitos de actividad o específicas para cada sector.

Muchas normas generales afectan a la actividad del sector de las artes escénicas, pero el análisis de las normas jurídicas vigentes en nuestro país que tienen como objeto específico dicho sector concluye que, a diferencia de otros sectores de actividad con mayor recorrido temporal, nos encontramos ante un desarrollo normativo muy insuficiente centrado casi exclusivamente en el ámbito organizativo o en las normas de distribución de los recursos públicos.

∠ Normativa laboral

Existen diversas regulaciones específicas que atañen al artista o al creador cultural. Entre ellas destaca la configuración del régimen laboral de los artistas en espectáculos públicos, cuya relación de carácter especial viene recogida en el artículo 2.e) del texto refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores, aprobado en 1995 (Real Decreto Legislativo 1/1995).

A nivel reglamentario, el Real Decreto de 1435/1985 regula el contenido de esas relaciones laborales, considerando sólo aquellos aspectos generales que puedan ser aplicados del mismo modo en todos los sectores artísticos y dejando el desarrollo de los derechos y obligaciones a los diferentes convenios colectivos que se negocien entre las partes interesadas.

No existe en España una normativa específica para los artistas autónomos, pese a que existen ciertas normas fiscales relativas a deducciones en el impuesto sobre la renta, cálculo del promedio de ingresos, beneficios fiscales para empresas y reducción del impuesto sobre el valor añadido.

∠ Normativa en materia de Seguridad Social

Inicialmente, los artistas y creadores culturales se clasificaban dentro de una categoría especial a efectos de la seguridad social (Decreto 2133/1975). Diez años después, en virtud del Decreto 26/1985, obtuvieron los mismos derechos y obligaciones que el resto de los trabajadores.

Los artistas de espectáculos y toreros fueron agrupados posteriormente bajo un mismo epígrafe dentro del sistema general de la seguridad social. Esta integración no impidió el reconocimiento de ciertas especialidades en materia de acción protectora, que aparecen recogidas en el Real Decreto 2621/1986.

Las especialidades tienen que ver principalmente con el modo de determinación de las cotizaciones, a fin de evitar las dificultades derivadas de la discontinuidad de la actividad y de las retribuciones durante el año, por lo que se prevén topes anuales y no mensuales, como en el resto de los trabajadores. Cabe destacar la existencia de reglas especiales sobre jubilación anticipada, que tratan de minimizar los efectos del paso del tiempo para el ejercicio de la profesión.

La Ley 40/2007 de medidas en materia de seguridad social recogió todas estas especialidades, instando al gobierno a actualizar las normas que regulan la relación laboral de carácter especial de los artistas en espectáculos públicos y del régimen de seguridad social aplicable. Todo ello con el objetivo de simplificar los expedientes de cotización que corrijan el factor discontinuo y de adecuar dichas normas a las nuevas modalidades de prestación de servicios. Indicar que esta normativa sigue pendiente de desarrollo actualmente.

∠ Normativa fiscal

La Ley 49/2002, de Régimen Fiscal de las Entidades sin Fines Lucrativos y de los Incentivos Fiscales al Mecenazgo, establece un amplio abanico de exenciones y deducciones aplicables a los impuestos estatales y tributos locales para las fundaciones, asociaciones de interés público, organismos de ayuda al desarrollo internacional y entidades sin ánimo de lucro que se contemplan en la misma.

Las personas físicas y jurídicas también pueden solicitar una exención fiscal en su impuesto sobre la renta o sobre sociedades para los donativos, donaciones y aportaciones que se realicen a favor de determinadas entidades como las mencionadas en el párrafo anterior o determinadas administraciones públicas.

Finalmente, en el 2014 se aprobó una reforma fiscal que incluye medidas de fomento del mecenazgo y otros incentivos fiscales a la cultura, que entrarán plenamente en vigor en el año 2016. Concretamente, las principales novedades vinculadas a la figura del mecenazgo son:

- ✔ En el IRPF se incrementarán los porcentajes de deducción general del 25% al 30%, con una aplicación transitoria en 2015 del 27,5%.
- ✔ En el IS se favorece la continuidad de los inversores culturales ofreciendo una bonificación adicional de 5 puntos hasta el 40% en 2016 sobre la cantidad ordinaria del 35%. Para ello, deberán permanecer 3 o más ejercicios aportando como mínimo la cuantía del ejercicio anterior y a favor del mismo beneficiario.
- ✔ La deducción en el IRPF para el micro mecenazgo se ha establecido en dos tramos. En los primeros 150 euros se aplicará un tipo del 75% y en los restantes, un tipo general del 30%. Se aplicará un 5% adicional en el IS, alcanzando un 35% en aquellos casos que se cumplan las condiciones establecidas en el apéndice anterior.
- ✔ Destacar que la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 2015 incluye a las artes escénicas y musicales como actividades prioritarias de mecenazgo.

Además de la figura del mecenazgo, que será detallada como mecanismo de financiación en próximos apartados, la reforma fiscal aporta más beneficios para las artes escénicas y la música, como la deducción del 20% de los gastos realizados en la producción y exhibición de los espectáculos en vivo.

6.3. Normativa general aplicable

No existe una normativa cultural de carácter general en España. La única Ley que determina el alcance, funcionamiento y estructura orgánica es el Real Decreto 257/2012 por el que se desarrolla la estructura orgánica básica del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

El Real Decreto 257/2012 establece que la Subsecretaría de Educación, Cultura y Deporte es responsable de la elaboración y tramitación del anteproyecto anual de presupuesto del departamento; la determinación de la estructura de los programas y subprogramas en que se concreta la actividad del departamento; la coordinación de la elaboración de los presupuestos de los organismos públicos y su consolidación con los del departamento; el análisis y tramitación de las modificaciones presupuestarias; y el seguimiento del presupuesto. Asimismo, la Ley 6/1997 establece que la Administración General del Estado, y, por tanto, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es responsable de la eficiencia en la asignación y utilización de los recursos públicos, así como del control de la gestión y de los resultados.

6.3.1. Distribución competencial

La Constitución de 1978 adoptó un modelo de Estado descentralizado que se compone de diecisiete comunidades autónomas y dos ciudades con Estatuto de Autonomía (Ceuta y Melilla) a las que el texto constitucional otorga amplios poderes de autogobierno, conocido como Estado de las autonomías.

Las CCAA están definidas en el artículo 143 de la Constitución como conjuntos de provincias limítrofes con “características históricas, culturales y económicas comunes” y, en virtud de su definición, las competencias culturales son una función básica de su gobierno, exceptuando aquellas atribuciones que se encuentran reservadas para el Estado y para los entes locales, estipuladas en los artículos 149.2 y 137 respectivamente del documento constitucional.

El cumplimiento de las obligaciones culturales por lo tanto puede llevarse a cabo sobre la base de la concurrencia competencial plena (también llamada dualidad competencial). Este hecho significa que, frente a la lógica de nuestro ordenamiento jurídico “*incluido lo uno, excluido lo otro*” que ordena el reparto competencial, en este caso la atribución de las mismas a un ente no excluye la atribución de esa misma tarea a otro ente. La cultura es algo de la competencia propia e institucional tanto del Estado como de las Comunidades Autónomas.

Además de estas competencias concurrentes de fomento de la cultura, y como ya se ha comentado anteriormente, la Constitución establece determinados contenidos competenciales que corresponden en exclusiva al Estado (art. 149.1) y otras competencias que podrán asumir las CCAA (art. 148).

Atendiendo a la demanda de las asociaciones y grupos de interés del sector, el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte ha pasado a ocuparse de las cuestiones relacionadas con la promoción y fomento de la disciplina artística, los estudios, estadísticas y análisis sobre la materia y también del registro de profesionales del sector. No obstante, cabe señalar que las CCAA siguen teniendo las competencias, en exclusiva, en materia de espectáculos públicos.

6.3.2. Normativas sectoriales

La intervención del Estado en materia de artes escénicas y musicales se encuentra gestionada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas (en adelante, INAEM), un organismo autónomo, creado mediante el Real Decreto 565/1985, encargado de fomentar las actividades escénicas en las diferentes instituciones que dependen directamente del organismo.

Tabla 13: Organismos pertenecientes al INAEM

INSTITUCIONES DEPENDIENTES DEL INAEM
Auditorio Nacional de Música
Ballet Nacional de España
Centro de Difusión de la Música Contemporánea
Centro de Documentación de Música y Danza
Centro de Documentación Teatral
Centro de Tecnología del Espectáculo
Centro Dramático Nacional
Compañía Nacional de Danza
Compañía Nacional de Teatro Clásico
Joven Orquesta Nacional de España
Orquesta y Coro Nacionales de España
Teatro de la Zarzuela

Fuente: Elaboración propia, 2015

En el contexto del *Plan de Modernización de las Instituciones Culturales* (2007), se creó el Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música como órgano asesor ministerial encargado de canalizar la participación de los sectores de la música, la danza, el teatro y el circo y su coordinación con la Administración Central del Estado. El Real Decreto 497/2010 regula la nueva estructura y funciones de dicho consejo, pasando a convertirse en un sistema, organizativa y estructuralmente, más operativo y coherente, integrando en su estructura a los consejos sectoriales.

Estos últimos tienen entre sus funciones analizar y valorar las actividades del INAEM en el ámbito de la música, la danza, el teatro y el circo; evaluar y realizar el seguimiento de los centros de producción artística, así como asesorar en el procedimiento de selección de los directores de los centros de creación artística. Con esta nueva regulación, el INAEM ha pretendido una mayor implicación de los sectores de las artes escénicas y de la música en el análisis de la creación artística en España, mediante un papel activo en el asesoramiento de los centros de producción y gestión correspondientes a su área.

Asimismo, cabe destacar la creación del Consejo Artístico del Auditorio Nacional de Música (Orden CUL 64/2008) que ejerce funciones de asesoramiento al INAEM y propone el nombramiento del Director Artístico del Auditorio. Con este órgano se proporciona también un cauce esencial de participación de la sociedad civil en la gestión del Auditorio.

También dentro del paquete de medidas de modernización del INAEM, mediante la Orden CUL/3520/2008 fue aprobado el Código de buenas prácticas del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Las medidas contempladas en el Código se basan en una serie de principios básicos de funcionamiento, como la protección, promoción y difusión de la música, la danza, el teatro y el circo a escala nacional e internacional, y el desarrollo y difusión de la cultura como herramienta de cohesión e integración social. Asimismo, el Código presta especial atención al diálogo con las instituciones culturales y regula explícitamente los procedimientos de gestión de este órgano público, promoviendo además otros aspectos, como la creación e investigación de nuevas tendencias en las artes escénicas y la música, la incorporación de las nuevas tecnologías de la información en los procesos creativos, el acceso a la cultura por parte de las personas discapacitadas, y la aplicación de políticas medioambientales y procesos culturales y de gestión adecuados en el equilibrio regional de las ofertas artísticas del INAEM.

En el ámbito de la creación artística, el INAEM ha impulsado la aprobación de los nuevos Estatutos de la Compañía Nacional de Danza (Orden CUL/1993/2010), del Ballet Nacional de España (Orden CUL/3065/2010), de la Compañía Nacional de Teatro Clásico (Orden CUL/3355/2010), del Teatro de la Zarzuela (Orden CUL/451/2011), del Centro Dramático Nacional (Orden CUL/2039/2011) y del Centro Nacional de Difusión Musical (Orden CUL/3359/2011).

6.4. Gestión de los derechos de autor

La Ley 22/1987 de la Propiedad Intelectual, que derogó la anterior legislación, tenía como objetivo modernizar la regulación de los derechos de autor, mejorar sus garantías y subsanar errores contenidos en la normativa previa, como las dificultades sobre el derecho permanente de un autor sobre la propiedad de obra original. Diez años después, el Real Decreto Legislativo 1/1996 reunió todas las normas vigentes sobre propiedad intelectual.

Con la evolución de la situación económico-social aumentó la dificultad para ofrecer protección a los creadores que permitiera la difusión de sus creaciones por parte de la industria cultural y garantizando el acceso de la población a una oferta cultural plural. Todo ello condujo finalmente a la aprobación de la Ley 23/2006, que modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual de 1996.

Pero el auge de la piratería a través de la red generó malestar entre creadores y productores, derivando en la aprobación de la Ley 2/2011 de Economía Sostenible, en la que se establece la modificación de la Ley de Propiedad Intelectual. A raíz de dicho acontecimiento, se configura la Comisión de Propiedad Intelectual como autoridad competente en materia de mediación, arbitraje y salvaguardia de la propiedad intelectual, cuyo funcionamiento viene regulado en el Real Decreto 1889/2011.

Un año más tarde el MECD presentó, con la colaboración de empresas privadas, asociaciones sectoriales y organismos públicos, el Observatorio Internacional de la Propiedad Intelectual. Su finalidad, establecer puntos de encuentro entre las industrias culturales, así como interceder en la solución de conflictos y desarrollos regulatorios. Posteriormente, se aprueba la Ley 21/2014 por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Por lo que respecta a las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual en España, actualmente son ocho las autorizadas por el actual Ministerio de Educación, Cultura y Deporte:

Tabla 14: Entidades autorizadas por el MECD para la gestión de los derechos de autor

ENTIDADES GESTIÓN
Sociedad General de Autores y Editores (SGAE)
Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO)
Asociación de Gestión de Derechos Intelectuales (AGEDI)
Sociedad de Artistas Intérpretes o Ejecutantes (AIE)
Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP)
Entidad de Gestión de Derechos de los Reproductores (EGEDA)
Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión (AISGE)
Sociedad de Derechos de Autor de Medios Audiovisuales (DAMA)

Fuente: Elaboración propia, 2015

Los derechos de autor se gestionan frecuentemente a través de sociedades de gestión colectiva, definidas por el MECD como *“organizaciones privadas de base asociativa y naturaleza no lucrativa que dedican en nombre propio o ajeno a la gestión de derechos patrimoniales por cuenta de sus legítimos titulares”*.

La Ley 23/2006 obliga a estas entidades a ofrecer servicios de asistencia y apoyo a los titulares de derechos de autor directamente o a través de terceros, debiendo estas sociedades gastar el 20% de la cantidad recaudada en dichos servicios. Algunas entidades, como la SGAE, la VEGAP y la AISGE, han creado fundaciones especiales para hacer frente a estas obligaciones (Fundación SGAE, Fundación Arte y Derecho y Fundación AISGE, respectivamente).

Las presuntas irregularidades en la gestión económica de la SGAE, que actualmente está siendo procesada judicialmente, generaron un debate político y social sobre la transparencia, el control y la vigilancia sobre estas entidades. La nueva reforma de la Ley de Propiedad Intelectual (Ley 21/2014) refuerza los instrumentos de control y vigilancia efectivos por parte de las administraciones públicas y establece un sistema de recaudación de ventanilla única como medio de facturación y pago.

Aunque la normativa en materia de derechos de autor es responsabilidad exclusiva de la administración central, las Comunidades Autónomas de Andalucía, Aragón, Asturias, Cataluña, Extremadura, Galicia, La Rioja, Madrid, Murcia y Valencia tienen algunos poderes administrativos locales para gestionar sus propios registros bajo las directrices del comité coordinador del Registro Nacional de la Propiedad Intelectual.

∠ Procedimiento de gestión de licencias

Para ejemplificar un procedimiento mediante el cual se pueden adquirir derechos sobre las artes escénicas se ha escogido el proceso llevado a cabo por la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE).

Esta entidad de gestión posee un amplio repertorio de obras dramáticas, coreográficas, composiciones musicales y audiovisuales. Su misión es registrar las creaciones que declaran los autores, incluyéndolas en su base de datos. De este modo, cada vez que una obra se interprete, grabe, represente, emita o proyecte, el autor recibirá la compensación correspondiente por la titularidad de los derechos. Igualmente, la SGAE emite licencias de las obras de su catálogo para su explotación comercial.

Es potestad exclusiva del autor de obras de “gran derecho” fijar las condiciones y forma de utilización de la obra dramática de su titularidad. Por ello, para conceder su autorización (requisito necesario para cualquier representación dramática), puede establecer la compensación que desea recibir por derechos de autor. Entendemos por obras de “gran derecho” las obras dramáticas, las obras dramático-musicales, las obras coreográficas, las obras pantomímicas y, en general, las obras teatrales.

Ilustración 11: Características de la licencia para el uso de Obras dramáticas y Coreográficas

¿Que incluye esta licencia?



Comunicación Pública

Derechos de Comunicación Pública sobre la Obra que utilizarás (ENLACES A PROFORMA PROFESIONAL Y AMATER)



Condiciones de uso

Condiciones generales para la autorización de representaciones de obras de gran derecho

- Tarifa de derechos de autor (ENLACE A TARIFAS)
- Ambito territorial de la licencia
- Idioma en el que se autoriza la representación
- Plazo de la licencia
- Exclusividad o no exclusividad

No se puede representar ninguna obra de Gran Derecho, sin autorización previa de los titulares de la obra.

Tarifa ejemplo

Representaciones teatrales en recintos con precio de entrada al público
% sobre taquilla indicado por el autor o en su defecto el 10%

Representaciones teatrales en recintos sin precio de entrada al público con carácter promocional

[Tarifas de precios especiales](#)

Representaciones teatrales con carácter benéfico.

Gestionamos la autorización del autor. Para ello deberá realizar la solicitud que se establece para estos casos.

Utilizaciones de Obras Dramáticas para adaptación a Televisión, Radio, Cine...
Para conocer tu tarifa completa y todos los detalles sobre su aplicación, [accede a través del siguiente enlace](#)

Fuente: www.sgae.es, 2015

Las compañías de teatro y los productores teatrales que deseen adquirir el derecho comercial sobre las obras del repertorio de la SGAE deben adquirir la correspondiente autorización, en la que se determinarán las condiciones en que dichos propietarios ceden los derechos de representación de sus obras.

A una compañía profesional, por ejemplo, se le puede conceder una autorización en exclusividad o sin ella para un territorio determinado y durante un periodo de tiempo que oscila entre los seis meses y los cinco años, máximo establecido en la Ley de Propiedad Intelectual.

En el caso de que la autorización por parte de los titulares sea favorable, la SGAE enviará al solicitante una carta o contrato de autorización con las condiciones de la cesión de los derechos que se ha solicitado, ya que los autores tienen el poder de, además de conceder o no la autorización, fijar las condiciones de la misma. Las condiciones del contrato también establecerán las cantidades a percibir por la SGAE en concepto de representación de la obra.

Por norma general, la remuneración de los derechos de autor se realizará aplicando las siguientes reglas:

- ✔ SGAE seguirá las instrucciones del titular en cuanto al porcentaje de taquilla a aplicar para las representaciones de una obra o los términos que se han acordado con la productora o la compañía.

- ✔ En caso de que el titular no haya establecido un porcentaje de taquilla, SGAE aplicará una tarifa del 10%, sin considerar los impuestos que graven directamente el acto.

Tabla 15: Condiciones económicas especiales respecto a los derechos de autor en el caso del teatro y la danza

AFORO DE LA SALA O RECINTO	TEATRO Y DANZA		
	MADRID BARCELONA	ÁREAS METROPOLITANAS ^[1]	RESTO
Hasta 90	27,72 €	23,76 €	19,80 €
De 91 a 150	55,44 €	47,52 €	40,59 €
De 151 a 300	126,72 €	107,91 €	92,07 €
De 301 a 500	242,55 €	205,92 €	175,23 €
De 501 a 750	297,00 €	252,45 €	214,83 €
De 751 a 1.000	346,50 €	295,02 €	250,47 €
A partir de 1.001 personas de aforo, por cada 250 personas más de aforo o fracción, la tarifa se incrementará en	121,77 €	103,95 €	89,10 €

Fuente: Tarifas generales SGAE, 2015

Existen otros supuestos de carácter excepcional en los que se aplicarán condiciones económicas diferentes, como las observadas en la Tabla 15 concretamente para el teatro y la danza. Los supuestos que originan dichas tarifas son:

- ✔ Cuando la representación se celebre con acceso gratuito al público y sin exigencias previas.
- ✔ Cuando los precios se encuentren subvencionados o bonificados, alejándose claramente de los precios de mercado para representaciones análogas o cuando la suma de los ingresos por la venta de localidades no permitiera cubrir los gastos necesarios para llevar a cabo la representación.
- ✔ Cuando existan dos o más representaciones en un mismo espacio se comparará semanalmente el resultado por la aplicación del 10% de la taquilla con el resultado de aplicar el precio correspondiente por dichas representaciones según las tablas expuestas, abonando los derechos según el criterio de máximo beneficio para el autor.

Por último, mencionar aquellos casos de no autorización o control. Se producen cuando una representación se celebra sin la autorización del titular o sin la autorización de la SGAE para la venta de entradas, cuando la SGAE no puede controlar el número de asistentes o cuando el empresario/organizador no entregara en tiempo y forma la hoja de taquilla correspondiente. Cuando ocurra alguna de estas situaciones:

- ✔ El porcentaje de taquilla se aplicará sobre el resultado de multiplicar el precio medio de entrada, incrementado en un 25%, por el aforo del recinto donde se lleve a cabo. A falta de datos concluyentes sobre el aforo, se obtendrá de multiplicar dos veces el 75% de los metros cuadrados totales del recinto.

- ✔ Estas condiciones se aplicarán hasta que se definitivamente se formalice la autorización.
- ✔ El primer apéndice será de aplicación cuando, disponiendo de las autorizaciones requeridas, se presente una hija de taquilla que no se correspondan con la asistencia real del espacio.

6.5. Resumiendo

Existen numerosa jurisprudencia, normativa y otros documentos internacionales que recogen el derecho de los ciudadanos de gozar de las actividades culturales y de participar en el desarrollo de las mismas. Para ello, España ha suscrito numerosos acuerdos para la protección y difusión cultural en el territorio nacional.

Es la Constitución española la que recoge los principios culturales y de distribución de las competencias en la materia entre las distintas administraciones públicas. En este caso, las responsabilidades culturales se basan en un modelo de dualidad competencial, en el que tanto el Estado como las Comunidades Autónomas deben garantizar el desarrollo de las tareas culturales. En lo que respecta a la intervención del Estado en este sector, ésta se lleva a cabo mediante el Instituto Nacional de las Artes Escénicas.

Por otro lado, pese a que no dispongamos de una normativa cultural específica en nuestro país, si encontramos un gran número de reglamentaciones que afectan a la actividad del sector de las artes escénicas, destacando la normativa laboral, la normativa en materia de Seguridad Social o la normativa fiscal aplicable.

Mención aparte merece la propiedad intelectual y la gestión de los derechos de autor. El sistema debe garantizar que la titularidad de las creaciones y las obras pertenece a sus autores, y que por tanto son éstos los que deciden los términos de cesión de uso y explotación de las mismas. Encontramos organismos como la SGAE que permite canalizar la rentabilidad deseada por los creadores y la explotación comercial de los exhibidores o las compañías. Se establecen diversos métodos para calcular las remuneraciones por el uso de dichas obras o creaciones, pero debe quedar registrado en la base de datos del organismo, que respetará los las condiciones establecidas por el propietario de los derechos.

7. MODELO DE FINANCIACIÓN

7.1. Modelos centroeuropeo y anglosajón

Como ya se ha comentado con anterioridad, durante la transición española el consenso social y político alcanzado y expresado en la Constitución garantizó que los poderes públicos asumieran la tutela y promoción del acceso a la cultura, que se concretó en un modelo de financiación directa a semejanza del que existía desde los años 50 y 60 en países europeos como Francia, Holanda, Bélgica o Italia.

En nuestro país este modelo de financiación basado en el apoyo público nunca ha llegado a situarse en niveles de los países más avanzados del continente europeo. En España y las CCAA en pocas ocasiones el presupuesto cultural alcanza el 1% del total de sus presupuestos generales. El resto de países europeos se considera como conveniente que se destine el 2% del presupuesto general. El modelo público de financiación similar a otros países europeos no se tradujo en una aportación de los recursos necesarios para su desarrollo.

El otro gran modelo de financiación de la cultura es el llamado modelo anglosajón, en el que los propios ciudadanos proveen de fondos a las organizaciones culturales por medio de donaciones que además se benefician de generosas exenciones fiscales. Un modelo similar es el que se aplica en Brasil a través de la Ley Rouanet, en el que los particulares y las empresas del país pueden patrocinar proyectos culturales homologados que en el momento de liquidar sus impuestos, se desgravan la parte importante de los fondos aportados.

Ilustración 12: Representación de una obra de la compañía canadiense “Les Grands Ballets”



Fuente: www.grandsballets.com, 2015

Mención especial merece la política financiera cultural aplicada en Canadá. En el país conviven ambos modelos de forma interactiva, debido a que Quebec (de cultura francófona) aplica el modelo francés de financiación pública y Ontario (de cultura anglosajona) aplica el modelo de financiación por parte de los ciudadanos. La coexistencia de los dos modelos ha provocado que se fueran complementando mutuamente, evolucionando hacia un sistema mixto que amplía las posibilidades de captación de fondos. Por ejemplo, la compañía “*Les Grands Ballets*” se beneficia de fuertes donaciones realizadas por la sociedad canadiense.

Pero en realidad, ambos modelos son parecidos, diferenciándose en los agentes que asignan los fondos, es decir, que escoge los proyectos culturales que se benefician de ellos. En España, si las instituciones públicas por sí mismas no responden a las necesidades de los sectores culturales, deberán plantearse permitir que la cultura se financie por vías privadas, desarrollando un sistema en el que las donaciones al sector gocen de mayores incentivos fiscales, además de estimular la creación de fondos culturales privados que canalicen las donaciones individuales y corporativas asumiendo su carácter de financiador cultural en el largo plazo.

Ilustración 13: Modelo óptimo de financiación de los proyectos culturales



Fuente: Guía legal y financiera de las AAEE, 2013

El flujo de recursos económicos de los particulares y empresas hacia proyectos culturales se puede dar a través de las tarifas de acceso a los recintos, las aportaciones que no llevan emparejadas ningún incentivo fiscal y la aportación que sí conllevan beneficios, ya sea mediante aportación directa (modelo anglosajón) o a través del pago de impuestos al Estado (modelo francés) que éste filtrará al sector mediante ayudas, donaciones y subvenciones. Las donaciones directas denotan una mayor implicación de los particulares y las empresas en el desarrollo de proyectos y la captación de recursos está más vinculada al interés social.

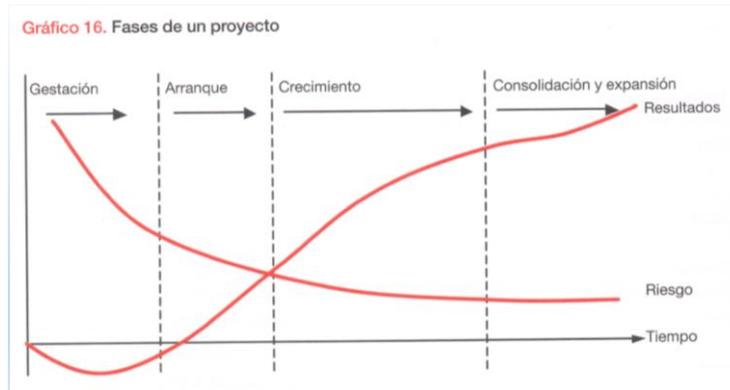
La crisis económica ha comportado una reducción notable de los fondos dedicados a la programación en la mayoría de recintos de titularidad pública. En esta nueva etapa, los fondos públicos van perdiendo capacidad de financiación del gasto escénico, hecho que fortalece el desarrollo de un modelo de financiación mixto en el que los recursos privados puedan tener un papel progresivamente más relevante.

Por ejemplo, los expertos en mecenazgo consideran que los incentivos fiscales son un factor necesario para promover el mecenazgo pero que no es suficiente porque debe ir acompañado de un cambio de valores y actitudes y de un cambio en los modelos de gestión de las organizaciones culturales.

7.2. El proyecto: fases y necesidades financieras

En el proceso de planificación de la financiación requerida por una empresa del sector de las artes escénicas hay que tener en cuenta las diferentes necesidades financieras en cada fase de desarrollo.

Gráfico 27: Fases de un proyecto escénico



Fuente: Guía financiera y legal de las AEE, 2013

- ✚ En la fase de gestación es necesario el llamado capital-semilla para desarrollar la idea y elaborar el proyecto empresarial o productivo. Esta fase es conocida como el “valle de la muerte” en el sector financiero, ya que un gran número de iniciativas no gozan de continuidad.
- ✚ En la fase de arranque las empresas o proyectos de reciente creación comienzan a comercializar sus productos o servicios escénicos aunque no cubren sus gastos de producción. Por lo tanto, necesitan financiación que les permita incrementar la producción.
- ✚ En la fase de crecimiento se establece que la financiación debe ser sincronizada con el ritmo de la producción y las ventas, operando todavía bajo unas condiciones elevadas de riesgo. En estos casos, muchos operadores optan por fusiones o alianzas estratégicas que permitan conseguir un mayor tamaño.
- ✚ En la fase de consolidación y expansión, el riesgo y las necesidades de financiación ajena se han reducido considerablemente, creciendo hacia un tamaño óptimo y generando beneficios. De todos modos, en esta situación pueden aparecer oportunidades como el acceso a nuevos mercados, desarrollar nuevos productos, consolidarse como referente del mercado o acometer inversiones en I+D.

En las organizaciones escénicas por lo tanto cada vez es más importante y necesaria la figura del director o asesor financiero que lleve a cabo la planificación financiera de la empresa y de cada nuevo proyecto. De manera resumida, dentro de la planificación financiera encontramos:

- ✚ La previsión de las inversiones tanto iniciales como posteriores que serán necesarias y las fuentes de financiación que soportaran dichos gastos.

- ✚ La elaboración de una cuenta de explotación previsional en el que se definan diversos escenarios con un resultado probable.
- ✚ El plan de tesorería recoge las estimaciones sobre posibles problemas y soluciones que se aplican.

El primer paso es identificar cuáles son las necesidades financieras y el grado de riesgo en función de la fase del proyecto en la que nos encontremos. A continuación, se analizarán las opciones financieras a las que se tiene acceso y cuál es su coste. En este punto se pueden tomar decisiones más acertadas.

Mediante la cuenta de explotación se estiman los resultados anuales, integrando las previsiones realizadas para los ingresos de explotación (ventas, prestaciones, cesión de usos, etc.) y para los gastos (variables, estructurales, financieros, amortizaciones, etc.). Obtendremos el beneficio antes de impuestos, que una vez calculado y deducido el impuesto de sociedades, reflejará la estimación del resultado neto de cada año analizado.

La estimación del flujo de caja o cash flow proviene de añadir las amortizaciones (gasto que no se paga) al beneficio neto, pudiendo observar la liquidez obtenida. Realizar el presupuesto de caja en periodos más cortos como un mes o 15 días incrementa la precisión en los cálculos de la liquidez, ya que no incluye pagos y cobros que no forman parte de la cuenta de resultados (inversiones, dividendos, ampliaciones de capital, etc.).

7.3. Financiación pública

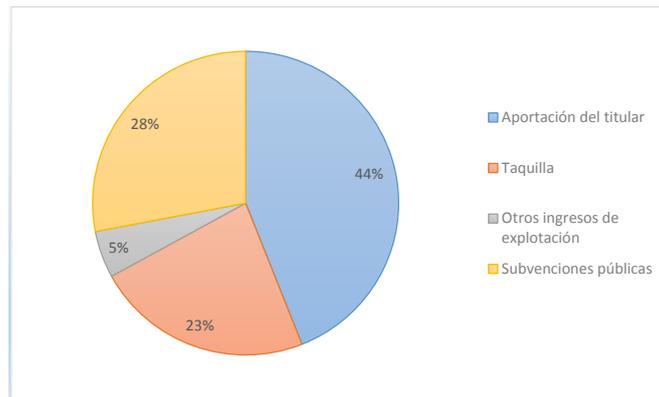
El modelo de desarrollo de la oferta escénica de proximidad de responsabilidad municipal ha propiciado que en algunos casos se hayan construido o reformado teatros y auditorios con aforos muy superiores a la capacidad de la demanda real de la población y en otros casos que éstos hayan sido construidos en poblaciones de reducida dimensión sin capacidad para el sostenimiento de los gastos de gestión y mantenimiento.

Para ello, análogamente al estudio sobre los modelos óptimos de financiación de los espacios escénicos públicos en función de su modelo de negocio, en este caso se analizará el modelo óptimo de financiación concreto para los espacios escénicos de titularidad municipal debido a sus proyectos de menor envergadura y por lo tanto con mayores carencias financieras.

7.3.1. Financiación de espacios escénicos públicos

En el contexto actual, la estrategia de racionalizar la oferta concentrando la gestión de los espacios escénicos de un entorno territorial para crear economías de escala y hacerla notablemente más sostenible se ha convertido en una alternativa casi indispensable.

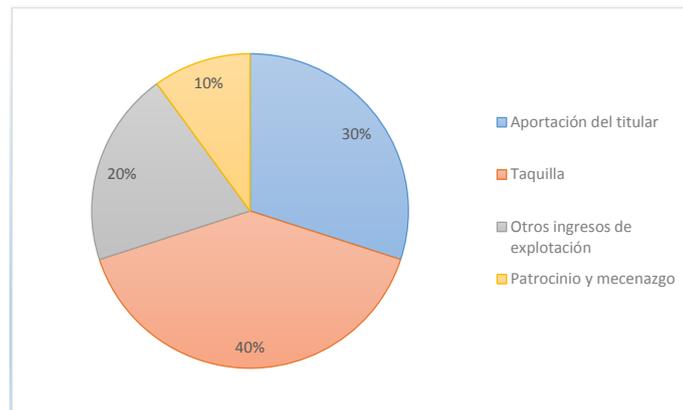
Gráfico 28: Fuente de los ingresos de los espacios escénicos municipales en España, 2010



Fuente: Elaboración propia, 2015

Los espacios escénicos municipales reciben de manera agrupada un 28% de los recursos vía ingresos de explotación y el restante 72% son recursos públicos. Además, no se registraron aportaciones por patrocinio o mecenazgo.

Gráfico 29: Modelo óptimo de financiación de espacios escénicos municipales

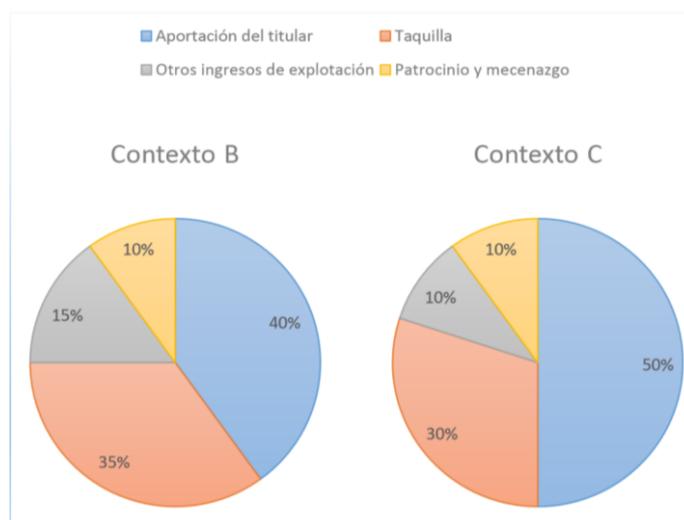


Fuente: Elaboración propia, 2015

Los argumentos empleados para la definición del modelo óptimo de financiación han sido:

- ✔ Un modelo de financiación basada en los públicos es la mayor garantía de estabilidad e independencia del proyecto, debiendo aportar entre el 30% y el 50%.
- ✔ La gestión debe buscar la explotación intensiva, programando actividad durante todas las franjas temporales del año y que todas las actividades generen ingresos.
- ✔ El mecenazgo y el patrocinio representan únicamente el 10% debido a la falta de cultura en este sentido y que los incentivos fiscales no provocan el efecto llamado deseado por el sector.
- ✔ El titular debería aportar como mínimo el 30%, permitiendo la inclusión de contenidos y actividades que no responden a la demanda mayoritaria del mercado pero habilitan la diversificación de la oferta, como actividades formativas o programación familiar.

Gráfico 30: Modelos óptimos de financiación de espacios municipales en función del número de habitantes



Fuente: Elaboración propia, 2015

También se pueden establecer diferentes modelos derivados del anterior, al que catalogaremos como Contexto A, adaptados a los distintos mercados y aforos:

- ✔ El contexto A incluye municipios entre 50.000 y 200.000 habitantes y aforo superior a 600 localidades.
- ✔ El contexto B incluye municipios entre 15.000 y 50.000 habitantes y aforo superior a 600 localidades.
- ✔ El contexto C incluye municipios entre 5.000 y 15.000 habitantes y aforo superior a 400 localidades.

En municipios con población inferior a 5.000 habitantes es prácticamente insostenible una programación escénica si no es mancomunada.

7.3.2. Recursos públicos – Ayudas y subvenciones públicas

Las ayudas o subvenciones públicas son transferencias de dinero público destinado a entidades privadas para que financien sus proyectos. Encontramos multitud de ayudas como pueden ser las bonificaciones fiscales, los premios, las desgravaciones de la Seguridad Social, las participaciones en capital social o las subvenciones, distinguiendo en éstas últimas entre las que se conceden a fondo perdido de aquellas que son reintegrables.

- ✔ Las subvenciones a fondo perdido tienen como objeto cubrir una parte de los gastos que se generar por un proyecto sin la capacidad de financiación propia que asegure su rentabilidad, por lo que se calcula en función de la previsión de ingresos y gastos.
- ✔ Las subvenciones reintegrables tienen como objeto financiar las inversiones de proyectos que ofrecen posibilidades de retorno, aplicando bajos intereses y asumiendo el riesgo de que el retorno no se haga efectivo finalmente. En este caso se calcula a partir del presupuesto de inversión.

La norma jurídica que regula las subvenciones en España es la Ley 38/2003 General de subvenciones. Dicha legislación establece que “una parte importante de la actividad financiera del sector público se canaliza a través de subvenciones, con el objeto de dar respuesta, con medidas de apoyo financiero, a demandas sociales y económicas de personas y entidades públicas o privadas” y que “son una técnica de fomento de determinados comportamientos considerados de interés general e incluso un procedimiento de colaboración entre la Administración Pública y los particulares para la gestión de actividades de interés público”.

Por todo ello, la concesión de las subvenciones debe basarse en los principios de publicidad, transparencia, concurrencia, objetividad, igualdad, no discriminación, eficacia en el cumplimiento de los objetivos fijados por el concesionario y eficacia en la asignación y utilización de los recursos públicos. Para la obtención de las mismas se distinguen dos procedimientos. Las subvenciones en concurrencia competitiva son aquellas que vienen reguladas de manera específica mediante convocatorias públicas, mientras que las subvenciones nominativas son aprobadas directamente en los presupuestos anuales.

El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) es el organismo perteneciente al Ministerio de Cultura que se ocupa de articular y desarrollar programas relacionados con el teatro, la danza, la música y el circo. El INAEM desarrolla su labor mediante una serie de líneas de actuación, entre las que destacan:

- ✔ La gestión directa de proyectos se lleva a cabo mediante la reacción y promoción de los programas relacionados con la difusión y protección de las artes escénicas.
- ✔ La colaboración con entidades públicas y privadas en proyectos concretos o en su actividad habitual y permanente.
- ✔ La concesión de ayudas para sectores públicos y privados destinadas a proyectos de producción, exhibición y giras.

Entre las últimas convocatorias de ayudas y subvenciones en el ejercicio 2015 han sido las Ayudas a la danza, la lírica y la música y las Ayudas al teatro y al circo.

Tabla 16: Modalidades e importes concedidos de las Ayudas al teatro y al circo

MODALIDAD	CONCEPTO SUBVENCIONABLE	CONCEDIDO 2014	CONCEDIDO 2015
A.1.1	Giras teatrales por el territorio nacional	2.531.600 €	2.253.000 €
A.1.2	Giras por el territorio nacional de proyectos de nueva creación teatral	28.500 €	39.500 €
A.1.3	Giras por el territorio nacional de proyectos teatrales inter-autonómicos	DENEGADAS	110.000 €
A.2	Salas privadas de teatro	578.200 €	613.813 €
A.3	Concertaciones bienales	- €	1.564.500 €
B.1	Giras teatrales por el extranjero	621.700 €	636.650 €
B.2	Producciones teatrales en el extranjero	21.000 €	34.200 €
C.1	Giras circenses por el territorio nacional	432.363 €	468.000€
C.2	Giras circenses por el extranjero	154.600 €	190.800 €
D.1	Festivales, muestras, ferias y otros eventos teatrales	1.007.500 €	1.143.500 €
D.2	Festivales, muestras, ferias y otros eventos circenses	294.500 €	266.000 €
D.3	Asociaciones, Federaciones y Confederaciones de ámbito estatal y proyección internacional para la realización de actividades teatrales y circenses	498.500 €	443.000 €

Fuente: Elaboración propia, 2015

Para los diversos programas contenidos en las Ayudas al teatro y el circo, el Ministerio de Cultura dedicó un total de 6.168.463 euros en el ejercicio 2014 y un total de 6.198.463 euros en el 2015 (7.762.963 euros si consideramos las concertaciones bienales), por lo que no se observan diferencias significativas que deban ser analizadas.

Otro instrumento articulado por el INAEM y que debe ser mencionado es el Programa Estatal de Artes Escénicas o Plan Platea, formalizado en el año 2013 mediante un protocolo de colaboración entre el INAEM y la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP). La final del programa es impulsar la programación conjunta de compañías de artes escénicas para reactivar y enriquecer su programación cultural, facilitar la comunicación entre las CCAA y garantizar a los ciudadanos el acceso a la cultura.

El programa, dotado con 6 millones de euros en su primer año de existencia, no debe ser considerado *“una subvención, sino que fomenta la gestión auto sostenida de los teatros municipales y pretende que el dinero de las artes escénicas sea para las artes escénicas”* (Miguel Ángel Recio, director general del INAEM).

Las entidades locales que lo deseen pueden adherirse al plan mediante el protocolo establecido, pudiendo participar únicamente con un solo espacio y debiendo enviar una propuesta de programación para los meses que se establezcan en las condiciones de la convocatoria correspondiente a cada año. El 80% de dicha programación debe incluir espectáculos pertenecientes a un catálogo elaborado previamente por una comisión técnica de expertos ajenos al INAEM y no podrá incluir producciones de la propia CCAA. Respecto al número de espectáculos deberá contar con una cantidad que oscile entre los 4 y los 15, incluyendo un 10% de circo, un 25% de danza y un 20% de propuestas infantiles.

Las empresas productoras por su parte únicamente podrán presentar un espectáculo, y en sólo doce representaciones podrán beneficiarse de las ayudas que incluye el programa. Además, si un espectáculo se programa dos días en un mismo recinto municipal solo una de las dos gozará de los incentivos.

Ilustración 14: Claves del Plan Platea



Fuente: Elaboración propia, 2015

Las productoras firmarán dos contratos, uno con el municipio y otro con el INAEM. El ayuntamiento entregará el 80% de la recaudación a la compañía en como máximo en el plazo de 30 días naturales con el objetivo de evitar las situaciones de impago que venían siendo generales hasta ahora. La cantidad restante de la recaudación se adjudicará al ayuntamiento y al INAEM, concretamente el 15% y el 5% respectivamente.

Una comisión técnica designada debe evaluar el caché de la compañía previamente, ya que en caso de que la recaudación no alcance dicha cantidad, el INAEM abonará la diferencia con un tope del 65% del caché o una cifra máxima de 12.000 euros. Como medida para garantizar una taquilla razonable se han establecido unos precios medios mínimos por entrada de 9 euros para el circo, 10 euros para la danza y 12 euros para el teatro.

7.4. Recursos financieros ajenos

Hasta ahora, las fuentes de financiación habituales en el sector de las artes escénicas han sido los ingresos de explotación, las ayudas públicas, los créditos bancarios y los préstamos de instituciones financieras públicas. Complementariamente encontramos las coproducciones, los préstamos de proveedores y, en algunos casos, el patrocinio y el crowdfunding.

Ilustración 15: Categorías principales de recursos financieros externos



Fuente: Elaboración propia, 2015

Dentro de los recursos financieros externos se incluyen las ayudas recibidas por parte del sector público que ya han sido analizadas en el apartado anterior.

7.4.1. Entidades financieras

A continuación se describen los principales instrumentos que las entidades financieras lanzan al mercado y a los que pueden acceder las empresas del sector de las artes escénicas:

∠ Créditos bancarios

Consistentes en la aportación de un capital determinado con el compromiso futuro de devolución en un determinado plazo de tiempo junto con los intereses pactados que se hayan devengado.

El horizonte temporal de estos préstamos otorgados suele ser medio o largo plazo si el objetivo es llevar a cabo algún proyecto concreto y corto plazo si la pretensión es resolver tensiones de tesorería. En el último caso, los préstamos a corto plazo, el producto contratado suelen ser pólizas de crédito.

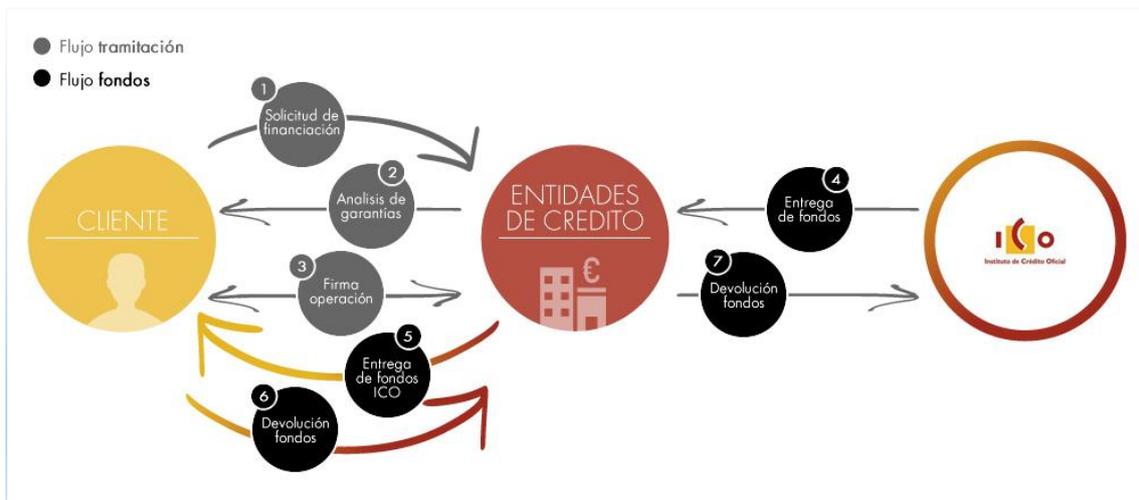
Mediante este instrumento, la parte contratante dispone de una determinada cantidad preestablecida hasta la que podrá endeudarse. Los vencimientos oscilan entre los seis meses y los dos años, aunque por norma general la mayoría tienen un año de duración.

∠ Préstamos ICO

El Instituto de Crédito Oficial (en adelante, ICO) es una entidad pública empresarial adscrita al Ministerio de Economía y Competitividad a través de la Secretaría de Estado de Economía y Apoyo a la Empresa. Sus funciones principales son la promoción de actividades económicas que contribuyan al crecimiento, desarrollo del país y la mejora de la distribución de la riqueza nacional. Especialmente, se promoverán aquellas actividades con una mayor trascendencia social, cultural, innovadora o ecológica y que por lo tanto merezcan una atención prioritaria.

Para alcanzar esos objetivos, el ICO actúa de dos formas bien diferenciadas. En primer lugar como Banco Público, concediendo préstamos para financiar operaciones de inversión y liquidez de las empresas a través de las llamadas Líneas de Mediación o a través de financiación directa. En segundo lugar, actúa como Agencia Financiera del Estado, gestionando los instrumentos de financiación oficial que el Estado español destina para el fomento de la exportación y ayuda al desarrollo.

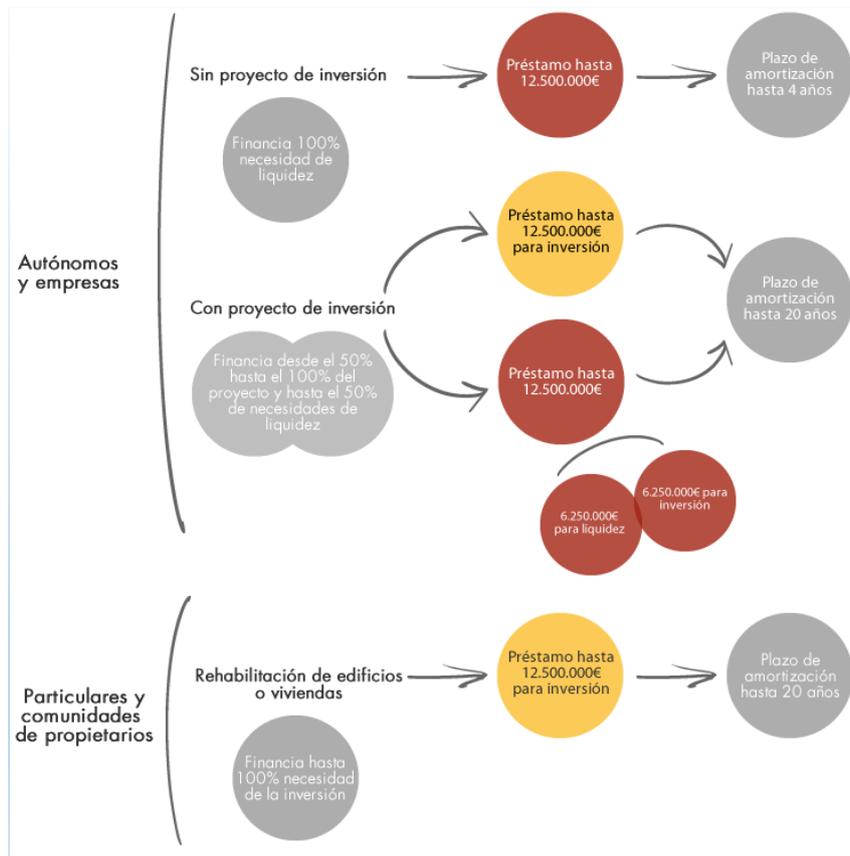
Ilustración 16: Esquema de funcionamiento de las líneas ICO



Fuente: www.ico.es, 2015

Dentro de las Líneas de Mediación cabría destacar la sección dedicada a las empresas y los emprendedores, agrupando diferentes líneas de financiación de proyectos de inversión y soporte a la liquidez de autónomos y empresas.

Ilustración 17: Funcionamiento de la línea ICO Empresas y Emprendedores 2015



Fuente: www.ico.es, 2015

Por ejemplo, la línea ICO Empresas y Emprendedores 2015 establece un importe máximo por cliente de hasta 12,5 millones de euros para incrementar la liquidez o fomentar la inversión en el territorio nacional de activos fijos productivos nuevos o de segunda mano, vehículos turismos con importe inferior a 30.000 euros o adquisición de empresas, entre otros.

∠ Préstamos participativos

Tipo de préstamo destinado principalmente a las empresas que se encuentran en fases iniciales de desarrollo, caracterizado por la participación de la entidad prestamista en los beneficios de la empresa financiada. La procedencia del capital puede ser pública o privada (en el último caso, denominados Business Angels).

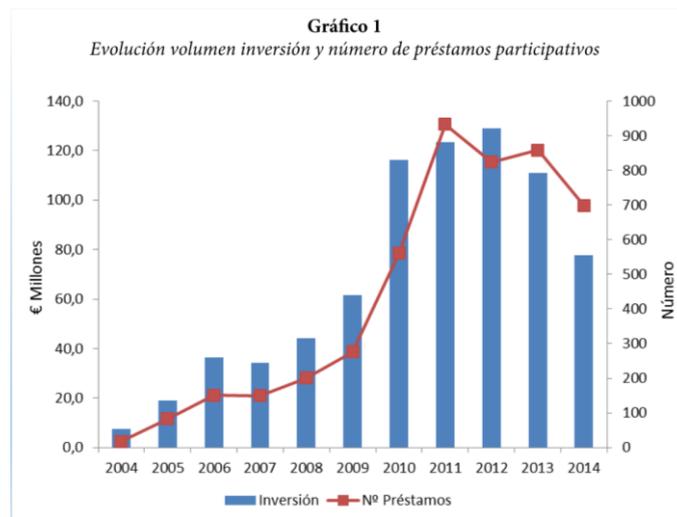
Se encuentra dividido en dos tramos. El primero de ellos es similar a un préstamo tradicional, en el que la cantidad solicitada está gravada a un tipo de interés fijo al que se añade un tipo de referencia, como el EURIBOR, más un diferencial que en numerosas ocasiones se encuentra por debajo al valor medio del mercado.

El segundo tramo está gravado a un tipo de interés variable, en el que ambas partes pactan sus características y se va desembolsando a medida que se consiguen los objetivos.

Las principales características de los préstamos participativos son:

- ✔ Parte de los intereses que el solicitante deberá soportar van a depender de la evolución del proyecto acometido.
- ✔ Los vencimientos se establecen a largo plazo (entre los 5 y los 10 años), con posibilidad de establecer periodos de carencia.
- ✔ El importe máximo que se puede considerar depende de la empresa que lo entrega, aunque no podrá superar nunca los recursos propios.
- ✔ El capital del préstamo es considerado e incluido en los fondos propios de la sociedad como dinero aportado por los socios o resultante de los beneficios o pérdidas que genere el proyecto.

Gráfico 31: Evolución de la inversión y el número de préstamos participativos en España



Fuente: www.webcapitalriesgo.com, 2015

ENISA ha sido el principal exponente de este instrumento en nuestro país, invirtiendo desde el año 1997 el 78% del volumen total aportado (alrededor de 713 millones de euros) y ha concedido el 76% del número de préstamos (un total de 3.924). Se trata de una empresa pública dependiente del Ministerio de Industria, Energía y Turismo.

Gráfico 32: Principales entidades emisoras de préstamos participativos



Fuente: www.webcapitalriesgo.com, 2015

A partir de 2011 surgen otras entidades de ámbito regional con líneas específicas de financiación a través de préstamos participativos, como el Instituto Valenciano de la Competitividad Empresarial (IVACE), el Institut Catalá de Finances (ICF) o la Sociedad para el Desarrollo Industrial de Aragón (SODIAR).

También debe mencionarse al establecimiento financiero LUZARO, que desde el año 1992 ha concedido 610 millones de euros en préstamos a más de 500 empresas para el arranque, expansión, internacionalización y consolidación financiera de empresas.

∠ Capital riesgo

El capital riesgo es una actividad desarrollada por entidades especializadas consistente en aportación de recursos financieros de forma temporal (3-10 años) a cambio de una participación (puede ser tanto mayoritaria como minoritaria) a empresas no cotizadas con elevado potencial de crecimiento. El objeto del capital riesgo es contribuir al nacimiento y a la expansión y desarrollo de la empresa, para que su valor aumente.

Las empresas receptoras del capital pueden reflejar altos niveles de riesgo, por lo que encuentran dificultades para conseguir financiación mediante los canales comunes. Con la participación accionarial adquirida, la entidad inversora tiene interés en el éxito empresarial de la receptora, por lo que la sociedad inversora suele integrarse en el consejo de administración para asesorar en las principales decisiones estratégicas.

Gráfico 33: Impacto del capital riesgo en España

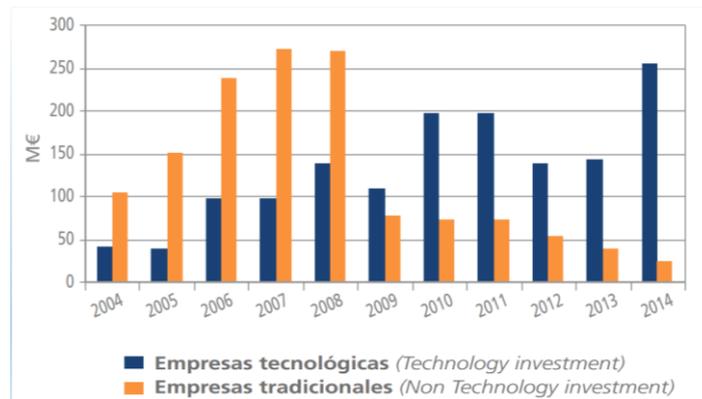


Fuente: Asociación Española de Entidades de Capital-Riesgo, 2015

La inversión de capital riesgo puede realizarse en cualquier etapa de la vida de una empresa. Se pueden diferenciar claramente dos tipos de inversiones:

- 🌱 **Venture Capital** son las aportaciones a una empresa en fase inicial o de desarrollo temprana. Normalmente se dirige a empresas tecnológicas con un fuerte componente innovador, conllevando un menor desembolso pero un riesgo más elevado principalmente por el desconocimiento sobre la aceptación del producto o servicio.

Gráfico 34: Volumen de inversión en Venture Capital por contenido tecnológico



Fuente: Asociación Española de Entidades de Capital-Riesgo, 2015

✔ Private Equity se dirige a empresas en crecimiento o que ya se han consolidado de cualquier sector de la economía. A su vez, la podemos dividir en:

- Capital expansión o desarrollo (Growth Capital)
- Capital Sustitución (Replacement)
- Operaciones apalancadas (LBO)
- Capital de reestructuración o reorientación (Turnaround)

∠ Sociedades de Garantía Recíproca (SGR)

Las Sociedades de Garantía Recíproca (SGR) son entidades financieras cuyo objeto principal consiste en aportar garantías a autónomos y a los socios de las pequeñas y medianas empresas para que puedan obtener financiación en condiciones más favorables que si acudieran por sí mismas a una entidad de crédito. Los principales servicios proporcionados por las SGR son:

- ✔ Garantías y avales
- ✔ Negociación de líneas financieras
- ✔ Canalización y tramitación de subvenciones
- ✔ Información y asesoramiento financiero
- ✔ Formación financiera

Por otra parte, las SGR están constituidas por:

- ✔ Socios partícipes: titulares de PYMES, sean personas físicas o jurídicas, que tengan como mínimo el 50% de los votos en asamblea.
- ✔ Socios protectores: personas físicas o jurídicas, públicas o privadas, nacionales o extranjeras, que realicen aportaciones al capital social y al Fondo de Riesgo de la SGR, detentando como máximo el 50% del capital social.

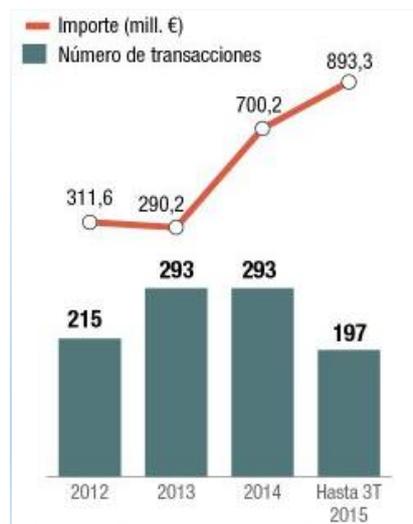
Concretamente, en el sector audiovisual se creó en 2005 la entidad Audiovisual Aval SGR con el propósito de apoyar a las PYMES del sector audiovisual y en general del sector de los contenidos de carácter cultural o de ocio. Actualmente se encuentra fusionada con Fianzas y Servicios Financieros SGR formando Crea SGR, prestando avales al sector audiovisual, al sector cultural (incluyendo a las artes escénicas), el sector turístico y el sector ocio y juego.

7.4.2. Inversores

∠ Capital semilla

El capital semilla es aquella financiación recibida por las empresas principalmente en su fase de creación, cuyo modelo de negocio todavía no es capaz de generar sus propios flujos de caja. Una vez se ha consolidado el proyecto ya se puede recurrir a otras líneas de financiación, como las Entidades de Capital Riesgo (ERC).

Gráfico 35: Evolución de la inversión en capital semilla



Fuente: www.ttrecord.es, 2015

En el primer semestre del ejercicio 2013 en España, en función de la fase de desarrollo de la empresa participada, el 62% de las operaciones se concentraron en inversiones en del tipo semilla, el 20% se concentró en start ups y el restante 18% fueron ampliaciones de inversiones anteriores.

∠ Coproductores financieros

En el sector de las artes escénicas es habitual recurrir a la coproducción como método de financiación de los proyectos con el objetivo de diversificar riesgos y de incrementar el valor añadido del servicio, aumentando el conocimiento (know-how). Se trata de una forma de joint venture eficaz, siempre que se definan claramente los roles y las responsabilidades de cada parte en el correspondiente contrato de colaboración.

Cabe diferenciar a los coproductores financieros y los coproductores ejecutivos. Los primeros aportan recursos económicos y participan en la planificación de la producción, pero uno de ellos ha de asumir la responsabilidad de la producción ejecutiva. Además, se pueden establecer dos modelos generales de coproducción:

- ✔ La productora de un producto escénico, habitualmente una compañía organizada, se encuentra cofinanciada por varias entidades receptoras a las producciones internacionales, como salas o festivales. La finalidad es facilitar y crear la infraestructura, así como las condiciones financieras necesarias, para llevar a cabo de modo satisfactorio la producción propuesta por el productor.
- ✔ Un segundo modelo consistente en que dos o más entidades actúan como productoras uniendo sus fuerzas para realizar una propuesta artística en común. Suele ocurrir en un contexto interdisciplinar en el cual los participantes buscan intercambiar competencias artísticas complementarias.

∠ Cuentas en participación

Esta modalidad de financiación consiste en la captación de inversores que aportan capital pero no participan en la planificación y desarrollo del proyecto, como ocurría en el caso de las coproducciones financieras. La participación de los inversores viene regulada mediante un contrato entre las partes que definen las atribuciones y obligaciones de las mismas durante el procedimiento, así como las condiciones para la recuperación del capital invertido. En los artículos 239 a 243 del Código de Comercio encontramos la regulación de este tipo de contratos.

En las producciones escénicas puede haber coproductores e inversores al mismo tiempo. No se trata de un hábito en el sector escénico, ya que el negocio puede ser poco atractivo para los inversores. Para cambiar dicha percepción y aumentar el interés por las inversiones en estas producciones, ocasionalmente el sector ha recurrido a las siguientes vías:

- ✔ Establecer condiciones favorables para los inversores en el proceso de recuperación del capital aportado y el cobro de los beneficios que se hayan podido pactar, para ofrecer las mayores garantías posibles en detrimento de los productores.
- ✔ Integrar en el mismo acuerdo la condición de patrocinador en la producción escénica de las empresas inversoras.

∠ Redes de Business Angels

Los Business Angels (en adelante, BA) son particulares que realizan aportaciones financieras en las primeras fases de desarrollo de negocios, invirtiendo a título privado sus fondos propios, así como los conocimientos técnicos.

Éstos inversores particulares seleccionan sus proyectos valorando el plan de negocio, ya que asumen un alto riesgo y buscan un retorno o plusvalía muy elevado en el corto plazo. Es un modelo de financiación que va desapareciendo a medida que la empresa crece disminuye el riesgo de explotación, siendo accesibles otras opciones financieras con menores exigencias de retorno.

Se puede establecer una clasificación de los BA en función de parámetros como el nivel de actividad, el papel dentro de la empresa o el número de inversores:

✔ En función del nivel de actividad

- BA Operativos: realizan más de una operación con el objetivo de conseguir un determinado volumen de inversiones.
- BA Pasivos: todavía no han realizado ninguna inversión efectiva en capital pese a dedicar tiempo al estudio de proyectos.

✔ En función del rol desempeñado

- BA Empresariales: directivos o ejecutivos de una empresa en activo con una alta implicación en la actividad y gestión de la empresa en la que han invertido.
- BA Trabajadores: directivos o ejecutivos de una empresa en activo que todavía desean aportar valor añadido aportando trabajo.
- BA Consultores: directivos, ejecutivos o profesionales que quieren transmitir sus conocimientos, por lo que su aportación principal suele ser la transmisión de know-how y una red de contactos.
- BA financieros: no se implican excesivamente en la gestión del proyecto ya que su objetivo es obtener una futura rentabilidad sobre el capital aportado.

✔ El función del número

- BA Individuales: actúan de forma personal e individual, actuando principalmente en proyectos que no requieren la entrada de más socios financiadores.
- BA Sindicados: agrupación de BA que invierten conjuntamente, existiendo normalmente un BA principal que lidera la operación y aporta más capital.

Los principales inconvenientes para la aplicación de esta fuente de financiación al desarrollo de proyectos escénicos son que la mayoría no generan el rendimiento elevado y en el corto plazo buscado por los inversores, además de la complejidad de la implicación o participación de los BA en la gestión de los mismos.

7.4.3. Mecenazgo, patrocinio y crowdfunding

∠ Mecenazgo y patrocinio

El patrocinio y el mecenazgo son dos modalidades distintas de participación financiera de personas físicas o jurídicas en proyectos culturales. Desde el punto de vista de la naturaleza del gasto, el mecenazgo tiende más a la inversión capital, al mantenimiento de instituciones y entidades, mientras que el patrocinio se realiza generalmente sobre inversiones puntuales.

De este modo, podemos definir el mecenazgo como toda ayuda financiera, material o moral de una organización o individuo de forma altruista a una obra de ámbito cultural, social o científico. Los intermediarios para la realización de estas actividades suelen ser las fundaciones y asociaciones sin ánimo de lucro. El patrocinio por su lado corresponde a las acciones de comunicación llevadas a cabo por una entidad comercial que obtiene un beneficio directo por el hecho de asociar su imagen de marca, sus productos o sus servicios a cualquier modalidad de actividad cultural.

Ambas opciones se encuentran reguladas en nuestro país por la Ley 49/2002 de Régimen Fiscal de las entidades sin finalidades lucrativas y de los incentivos fiscales al mecenazgo, cuyo objetivo es fomentar los incentivos fiscales al mecenazgo y la mejora de la fiscalidad de las entidades sin fines lucrativos. En el artículo 17 se reconocen como mecenazgo los donativos, las donaciones y las aportaciones, mientras que en los artículos 25 a 27 quedan señaladas otras formas, como los convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general, los gastos en actividades de interés general y los programas de apoyo a acontecimientos de excepcional interés público.

Los beneficios fiscales por la realización de donaciones a favor de fundaciones y otras entidades sin ánimo de lucro, así como por la suscripción de convenios de colaboración empresarial en actividades de interés general son:

- ✔ Deducción del 35% del importe de los donativos realizados en la cuota del IS.
- ✔ Deducibilidad de la cuantía total de las colaboraciones en actividades de interés general de la cuota del IS.
- ✔ La base de la deducción se limita anualmente al 10% de la base imponible del periodo impositivo, por lo que las cantidades excedentes del límite señalado que no se hayan deducido en el ejercicio actual podrán deducirse en los periodos impositivos que sigan en los diez años siguientes.
- ✔ Las personas físicas que estén obligadas a declarar por el IRPF podrán deducir de la cuota íntegra el 25% de la base de la donación.

Tabla 17: Evolución de las inversiones y gastos de interés cultural en España

Año	2003	2004	2005	2006	2007	2008	2009
Importe donado (inversiones y gastos de interés cultural)	9.786.893 €	5.720.267 €	4.864.920 €	3.856.293 €	2.870.233 €	2.232.520 €	2.842.347 €
Número de declaraciones deducc.inv. Y gastos interés cultural	32.963	9.331	6.391	6.105	5.405	4.071	3.463
Media por declaración	296,91 €	613,04 €	761,21 €	631,66 €	531,03 €	548,40 €	820,78 €

Fuente: Agencia Tributaria, 2010

Pero según los datos de la Agencia Tributaria, entre el año 2003 y el 2009 el importe donado en España para inversiones y gastos de interés cultural se había reducido un 70%, pasando de una cantidad de 9,7 millones de euros a únicamente 2,8. Esta pérdida de efectividad es debida al escaso interés de los incentivos fiscales existentes, de la poca promoción del mecenazgo y de la falta de integración en la sociedad civil.

El sector cultural reclama una ley del mecenazgo que facilite la entrada de capital privado en la financiación de la cultura. Uno de los principales inconvenientes es que el mecenazgo está concentrado en las grandes instituciones culturales con proyectos de gran visibilidad que aseguren un retorno comercial, desplazando los proyectos sociales, vanguardistas e innovadores, para minorías, descentralizados o para públicos de renta baja.

Pero un cambio de marco fiscal no basta para el fortalecimiento del mecenazgo en nuestro país, ya que deben normalizarse socialmente los valores y hábitos para el desarrollo de una conciencia social.

Un ejemplo de consolidación del mecenazgo la encontramos en Francia, donde según los datos del 2012 la música es la actividad cultural que más inversión ha recibido, un 39%, seguida por los museos y las artes en vivo, con un 19% cada una. En este caso, el principal motivo por el que las empresas destinan recursos a proyectos empresariales es la creación o refuerzo de la identidad de la sociedad a través de medios de comunicación claramente educativos y formativos.

∠ Crowdfunding

El crowdfunding es una modalidad reciente de micro patrocinio basado en la aportación masiva de pequeños pagos gestionados a través de plataformas que operan en internet. Las tecnologías digitales e internet han hecho viable la captación de micro pagos en un momento en que los públicos quieren dejar de ser meros consumidores para convertirse en participantes y coproductores de los proyectos culturales que les interesan.

Kickstarter creó la primera plataforma en el año 2009 en EEUU, recogiendo desde entonces más de 20 millones de euros para el desarrollo de más de 500 proyectos. En España ya existen diversas plataformas operativas como Verkami, Lanzanos, Ivnus o Guifi.

Ilustración 18: Proyectos teatrales abiertos de crowdfunding en el ámbito de las artes escénicas

		
<p>65€ CONSEGUIDOS DE 2.700€ QUEDAN 38 DÍAS</p>	<p>40€ CONSEGUIDOS DE 2.500€ QUEDAN 35 DÍAS</p>	<p>1.270€ CONSEGUIDOS DE 3.500€ QUEDAN 23 DÍAS</p>
<p>Alimentando Neuronas</p> <p>OCARA es una productora de contenidos audiovisuales y teatrales de Zaragoza, esta en pleno rodaje de la webserie "40Días" y varias piezas teatrales. Lanza este proyecto para reestructurar su local, realizando reformas y acondicionando los espacios de ensayo y edición.</p>	<p>Ròmul el Gran</p> <p>"Ròmul el Gran" és el segon projecte d'Els McGregor Teatre. Després de girar el seu primer espectacle per Catalunya i Espanya, la companyia ara es planteja una reflexió sobre la societat, la humanitat i el poder que s'estrenarà el 7 de gener de 2016 al Teatre Tantarantana de Barcelona.</p>	<p>Clásicas envidiosas</p> <p>¿Qué pasaría con Hamlet si Ofelia no se tira al río? Clásicas envidiosas es la nueva comedia de Martelache. Una fantasía isabelina en clave de parodia. Una desternillante obra de teatro en la que los personajes de Shakespeare tendrán que salirse del guión.</p>

Fuente: www.verkami.com, 2015

El funcionamiento de las plataformas es similar. Los promotores de un proyecto cultural publican una sinopsis del mismo en la plataforma indicando el importe que necesitan recaudar para que sea viable y el plazo para obtenerlo. En el caso de que se consigan los fondos necesarios, la plataforma aporta a los promotores el importe recaudado, descontando los gastos de gestión. En el caso de que un proyecto no consiga el importe en el plazo establecido no se hará efectivo el cobro a los múltiples mecenas, no haciéndose efectivo el patrocinio y debiendo buscar otras vías de financiación.

Por ejemplo, para el montaje teatral "Clásicas Envidiosas", que ha recaudado hasta el momento un 37% del presupuesto mediante la aportación de 21 mecenas, se establecen los siguientes tramos de aportaciones y beneficios de la inversión:

Ilustración 19: Ejemplo de posibles aportaciones y beneficios a obtener para un proyecto escénico

Aportando 10€ 3 MECENAS	Aportando 100€ 3 MECENAS	Aportando 250€ 2 MECENAS	Aportando 500€ 0 MECENAS	Aportando 1.000€ 0 MECENAS
<p>Tu nombre como coproductor en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>Tu nombre como coproductor en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>CATEGORÍA ORO</p> <p>Tu nombre como coproductor destacado en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>CATEGORÍA PLATINO – ESPECIAL EMPRESAS</p>	<p>CATEGORÍA DIAMANTE – ESPECIAL EMPRESAS</p>
<p>Aportando 30€ 3 MECENAS</p> <p>Tu nombre como coproductor en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 2 entradas de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañante).</p>	<p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 4 entradas de temporada según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador (y acompañantes).</p>	<p>Logo de Empresa. Pondremos tu logo de empresa en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>Taller para los empleados de tu empresa con la finalidad de mejorar la capacidad de comunicación de tus empleados. Taller de comunicación no verbal o expresión oral (para 20 alumnos).</p>
<p>+ 1 entrada de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador).</p>	<p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p> <p>+ Pack 2 libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Entrada familiar (4 invitaciones) a uno de los espectáculos para niñ@s de la compañía según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador (y acompañantes).</p> <p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p>	<p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 4 entradas de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañantes).</p> <p>+ Entrada familiar (4 invitaciones) a uno de los espectáculos para niñ@s de la compañía (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañantes).</p>	<p>+ Pondremos tu logo de empresa en tamaño destacado en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p> <p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 4 entradas de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañantes).</p>
<p>Aportando 60€ 5 MECENAS</p> <p>Tu nombre como coproductor en nuestro programa de mano, DVD y redes sociales.</p>	<p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 2 entradas de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañante).</p> <p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p>	<p>+ Pack de 2 libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p> <p>+ Pack de dos libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Entrada familiar (4 invitaciones) a uno de los espectáculos para niñ@s de la compañía (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañantes).</p> <p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p>
<p>+ Cartel firmado por el elenco y director.</p> <p>+ 2 entradas de temporada (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañante).</p> <p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p>	<p>+ Pack de dos libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p> <p>+ Pack de dos libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p> <p>+ Pack de dos libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>	<p>+ Entrada familiar (4 invitaciones) a uno de los espectáculos para niñ@s de la compañía (según disponibilidad de la sala y el coproductor-colaborador y acompañantes).</p> <p>+ Asistencia a un ensayo/mesa redonda equipo exclusivo para coproductores.</p> <p>+ Pack de dos libros teatrales: El nuevo libro del autor dedicado: "Loco, loco cabaret" y "Antología de comedia y humor" publicados por Ediciones Irreverentes. (En caso de que se agote alguna de las ediciones se regalará otro libro del autor de igual o superior valor).</p>

Fuente: www.verkami.com, 2015

Se define el crowdfunding como el nuevo método para financiar un proyecto cultural “bottom up”, es decir, de arriba abajo. Los potenciales consumidores son los que aportan recursos a los fundadores o promotores de un proyecto. Como hemos podido observar, ya existen asociaciones virtuales de ciudadanos para la aportación a la viabilidad de un proyecto, pidiendo a cambio complicidad y algunos privilegios como información avanzada y completa sobre su estado de desarrollo, la participación en actividades exclusivas o la posibilidad de aportar ideas y opiniones. Se trata de un procedimiento muy transparente que mide el interés social de dichos proyectos culturales y ver qué grado de implicación consiguen generar.

7.5. Resumiendo

Se han establecido dos modelos básicos de financiación de las actividades culturales. En España se basa en el apoyo público pese a que no ha conseguido situarse en los niveles de aquellos países más avanzados del continente. En la cultura anglosajona por ejemplo son los propios ciudadanos los que financian y aportan recursos mediante unas donaciones que se benefician de unos importantes beneficios fiscales.

La situación actual de crisis debe provocar una reflexión sobre la relevancia que deben adquirir las aportaciones privadas como fuente de financiación de las artes escénicas, ya que el sector público atraviesa severas dificultades en este aspecto, por lo que han de revisarse los incentivos de estas donaciones y fomentar estas prácticas entre la sociedad civil. En función de la fase en la que se encuentre el proyecto escénico existirán unos mecanismos de financiación más adecuados, provenientes de diferentes agentes.

En el caso de los espacios escénicos de titularidad pública, la mayoría de sus ingresos provienen del Estado, hecho que evidencia la baja rentabilidad de estos recintos. El objetivo debe ser encontrar un modelo de explotación intensiva en el que el espacio no deje de generar ingresos. Respecto a las ayudas y subvenciones, hablamos de un soporte financiero que puede ser reembolsable o no en función de la viabilidad y rentabilidad del proyecto. El INAEM se encarga de gestionar todo este tipo de ayudas a través de convocatorias como las Ayudas al teatro y al circo o los programas como el Plan Platea.

Hablando de los recursos financieros que provienen de fuentes externas encontramos una gran variedad de alternativas, dependiendo principalmente de la fase en la que se encuentra el proyecto, el riesgo del mismo y las expectativas de los inversores o prestamistas. Encontramos desde los préstamos ofertados por las entidades financieras, en los que se entrega un capital a devolver en un plazo determinado y con unos intereses pactados, hasta los préstamos participativos, en los que la entidad prestamista interviene en el reparto de los beneficios de la empresa financiada, o el capital riesgo, en los que una entidad especializada aporta recursos financieros de manera temporal a cambio de una participación en la sociedad. Otras figuras a destacar por su carácter tradicional, por su relevancia en el desarrollo de proyectos o por el componente innovador y con elevadas expectativas de futuro son las coproducciones financieras, las redes de Business Angels y el crowdfunding.

8. CONCLUSIONES

A continuación se representa de forma sintética los principales resultados obtenidos durante la realización del estudio:

- ✚ El Estado debe garantizar el acceso de los ciudadanos a la cultura. Numerosos textos a nivel nacional e internacional ponen de manifiesto que la cultura es un derecho fundamental y que los diferentes estados deben dedicar recursos para facilitar su acceso y desarrollo.
- ✚ La recesión económica ha tenido un efecto devastador en la sociedad. La demanda interna ha caído, provocando un descenso brusco de la producción y por lo tanto de las necesidades laborales de las sociedades. El empleo nacional se ha visto gravemente castigado.
- ✚ Las artes escénicas se fundamentan en las políticas públicas. Desde el final de la dictadura Franquista, la financiación y titularidad de los recintos se concentra mayoritariamente en el sector público, quién ha invertido en infraestructuras y dedica recursos mediante la programación de los espacios y las transferencias al sector privado.
- ✚ Los principales indicadores culturales reflejan tendencias negativas. La crisis económica y la incapacidad del sector privado de asumir el déficit de oferta generado ha provocado que descendan gravemente el número de espectadores, la recaudación neta y el número de espectáculos, entre otros.
- ✚ Las unidades de producción se encuentran mayoritariamente en manos del sector privado, mientras que en el ámbito de la exhibición predominan los espacios de propiedad y gestión privada. Destacar la gran concentración geográfica en Madrid y Barcelona, la elevada dependencia de los recursos públicos, la atomización del sector y el bajo porcentaje de productoras considerada activa y profesional (36,5% del total).
- ✚ El elevado aumento del IVA cultural es una medida prohibitiva. El incremento del 162,5% del IVA aplicable a la cultura reduce significativamente la recaudación neta de las empresas del sector, que sumado al descenso de los recursos públicos, ha llevado a la desaparición a muchas sociedades. Marcada desventaja respecto al resto de Europa, donde únicamente Dinamarca y Hungría superan el tipo impositivo cultural español.
- ✚ Papel fundamental de la protección de la propiedad intelectual y la gestión de los derechos de autor. El sistema debe garantizar que se respeta la titularidad de las creaciones y las condiciones en que se cede el uso de las mismas. Otras reglamentaciones, como la normativa laboral, la normativa en materia de Seguridad Social y la normativa fiscal aplicable, afectan de manera directa e inclusiva al sector de las artes escénicas.
- ✚ El equilibrio entre las diferentes fuentes de financiación aproxima el éxito de las organizaciones. El objetivo es combinar los métodos tradicionales de obtención de recursos, principalmente provenientes del sector público y las colaboraciones entre empresas del sector, con los nuevos mecanismos emergentes, principalmente de carácter privado como el crowdfunding o el mecenazgo. Pero la legislación es débil en este sentido, siendo poco atractivo para los inversores.

BIBLIOGRAFÍA

MONOGRAFÍAS

- BARCELÓ, L. (2007). *Gobierno de globalización*. Editorial: Editorial UPV. ISBN: 978-84-9363-151-5.
- COLOMER, J. et al (2012). *Guía legal y financiera de las artes escénicas en España*. Editorial: Instituto de Derecho de Autor. ISBN: 978-84-936087-6-7.
- DEPARTAMENTO DE GESTIÓN TRIBUTARIA (2013). Manual práctico: Impuesto sobre el Valor Añadido. IVA 2013. Editorial: Agencia Tributaria. ISBN: 978-84-96490-83-3.
- DEPARTAMENTO DE GESTIÓN TRIBUTARIA (2013). Manual práctico: Renta 2012. Editorial: Agencia Tributaria. ISBN: 978-84-96490-78-9.
- FERNÁNDEZ, E. (2005). *Introducción a la gestión: Management*. Editorial: Editorial UPV. ISBN: 978-84-97057-50-9.
- MAYORGA, J.(2014). *Teatro 1989-2014*. Editorial: La uña rota. ISBN: 978-84-95291-30-1
- OLAVARRÍA, J. et al (2009). *Legislación mercantil básica*. Editorial: Tirant lo Blanch. ISBN: 978-84-9876-620-2.
- OLIVA, C. (2003). *Teatro español del siglo XX*. Editorial: Síntesis. ISBN: 978-84-97560-43-6.
- PÉREZ, M. (2006). *Técnicas de organización y gestión aplicadas al teatro y al espectáculo*. Editorial: Ñaque. ISBN: 978-84-89987-85-2.
- PÉREZ, M. (2004). *Gestión de salas y espacios escénicos*. Editorial: Ñaque. ISBN: 978-84-89987-65-4.
- YUDICE, G. y MILLER, T. (2009). *Política cultural*. Editorial: Gedisa. ISBN: 978-84-74329-13-1.
- YUDICE, G. (2009). *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Editorial: Gedisa. ISBN: 978-84-74329-68-1.
- ZOFIO, J.L. (2003). *La dimensión sectorial de la industria de la cultura y el ocio en España (1993-1997)*. Editorial: Iberautor promociones culturales. ISBN: 978-84-80484-95-4.

BIBLIOGRAFÍA LEGAL

- Comunidad Valenciana, España. Ley 7/2007, de 9 de febrero, de la Generalitat, de ordenación del teatro y de la danza. *Diario Oficial de la Comunidad Valenciana (DOCV)*, 14 de febrero de 2007, núm. 5450, p. 7210-7216.
- España. Ley 49/2002, de 23 de diciembre, de régimen fiscal de las entidades sin fines lucrativos y de los incentivos fiscales al mecenazgo. *BOE*, 25 de diciembre de 2002, núm. 307, p. 45229-45243.
- España. Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril. *BOE*, 8 de julio de 2006, núm. 162, p. 25561-25572.

- España. Ley 40/2007, de 4 de diciembre, de medidas en materia de seguridad social. BOE, 5 de diciembre de 2007, núm. 291, p. 50186-50200.
- España. Ley 2/2011, de 4 de marzo, de economía sostenible. BOE, 5 de marzo de 2011, núm. 55, p.25033-25235.
- España. Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal. BOE (texto consolidado), 5 de marzo de 2011, núm. 298, p. 43088-43099.
- España. Constitución Española, de 29 de diciembre de 1978. BOE (texto consolidado), 27 de septiembre de 2011, núm. 311, p. 29313-29424.
- España. Real Decreto-ley 20/2012, de 13 de julio, de medidas para garantizar la estabilidad presupuestaria. BOE, 14 de julio de 2012, núm. 168, p. 50428-50518.
- España. Real Decreto Legislativo 2/2015, de 23 de octubre, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley del Estatuto de los Trabajadores. BOE, 24 de octubre de 2015, núm. 255, p.100224-100308.
- España. Ley 37/1992, de 28 de diciembre, del Impuesto sobre el Valor Añadido. BOE (texto consolidado), 30 de octubre de 2015, núm. 312, p. 44247-44247.

DOCUMENTOS Y CONSULTAS DIGITALES

- AGENCIA EFE (2012). *Atomización empresarial, uno de los principales problemas del sector del ocio*. Pamplona: Inversión y Finanzas. <http://www.finanzas.com/noticias/empleo/2012-04-11/700106_atomizacion-empresarial-principales-problemas-sector.html> [Consulta: 8 de octubre de 2015].
- ARTURO, J. (2014). *Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas: Claves, ejes y bases para un futuro sostenible*. Madrid: Universidad Antonio de Nebrija. <<http://mercartes.es/pdf/01.pdf>> [Consulta: 2 de octubre de 2015].
- ASOC. CULTURAL RED ESPAÑOLA DE TEATROS, AUDITORIOS Y CIRCUITOS DE TITULARIDAD PÚBLICA, et al (2011). *Plan general del teatro: Revisión 2011*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM). <http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/artesescenicas/planes-generales-y-nuevos-estatutos/Plan_GeneralDel_Teatro_rev2011.pdf> [Consulta: 18 de septiembre de 2015].
- ATECA, V. (2009). "Análisis de los hábitos culturales como determinante del consumo cultural" en *Estudios de economía aplicada*, ISSN-e 1133-3197, Vol. 27 (1), pp. 89-112. <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/224143>> [Consulta: 27 de septiembre de 2015].
- BARCELONACTIVA (2013). *Artes escénicas: Informe sectorial 2013*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona. <http://w27.bcn.cat/porta22/images/es/Barcelona_treball_Informe_Sectorial_Cultura_arts_2013_cast_tcm24-4071.pdf> [Consulta: 15 de octubre de 2015].

- BONET, L. et al. (2008). *Análisis económico del sector de las artes escénicas en España*. Barcelona: Fundación Bosch i Gimpera (Universidad de Barcelona) y BCF Consultors. <http://w27.bcn.cat/porta22/images/es/Barcelona_treball_Informe_Sectorial_Cultura_arts_2013_cast_tcm24-4071.pdf> [Consulta: 30 de septiembre de 2015].
- BONET, L. y VILLARROYA, A. (2009). “La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España” en *Estudios de economía aplicada*, ISSN-e 1133-3197, Vol. 27 (1), pp. 199-233. <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/224143>> [Consulta: 28 de septiembre de 2015].
- BRAVO, J. (2013). *Cultura da un respiro al mundo del teatro con el Plan Platea*. Madrid: ABC. <<http://www.abc.es/cultura/teatros/20131009/abci-teatro-plan-platea-201310082122.html>> [Consulta: 9 de noviembre de 2015].
- BUSTAMANTE, E. (2013). España: La cultura en tiempos de crisis. Fuentes financieras y políticas públicas. Madrid: Fundación Alternativas. <http://www.fundacionalternativas.org/public/storage/cultura_documentos_archivos/6b530de3cae4649920364a44841532c5.pdf> [Consulta: 11 de noviembre de 2015].
- COLOMER, J. (2011). Llegó el crowdfunding: ¿adiós a los bancos? Barcelona. <<http://publicsculturals.blogspot.com.es/2011/07/llego-el-crowdfunding-adios-los-bancos.html>> [Consulta: 27 de octubre de 2015].
- COMISIÓN JURÍDICA Y DE INTERPRETACIÓN REGLAMENTARIA (2012). *Informe sobre la situación del mecenazgo y el patrocinio español*. Valencia: Consell Valencià de Cultura. <<http://cvc.gva.es/archivos/MECENAZGOInforme2012okx.pdf>> [Consulta: 5 de noviembre de 2015].
- GARCÍA, M.I. et al (2009). “La aportación económica de la industria de la cultura y el ocio en España” en *Estudios de economía aplicada*, ISSN-e 1133-3197, Vol. 27 (1), pp. 63-88. <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/224143>> [Consulta: 26 de septiembre de 2015].
- GONZÁLEZ, T (2011). “Soluciones a la crisis desde las artes escénicas (IV): La financiación privada de la cultura” en *Cultura es política*, el blog de Toni González. Barcelona. <<http://www.culturaespolitica.com/soluciones-a-la-crisis-desde-las-artes-escenicas-iv-la-financiacion-privada-de-la-cultura/>> [Consulta: 19 de octubre de 2015]
- HERRERO, C. (2009). “La investigación en economía de la cultura en España” en *Estudios de economía aplicada*, ISSN-e 1133-3197, Vol. 27 (1), pp. 35-62. <<http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/224143>> [Consulta: 26 de septiembre de 2015].
- ICC CONSULTORES (2013). *Impacto real del aumento del IVA en el sector de las artes escénicas en los primeros meses de su aplicación*. SGAE y FAETEDA. <http://www.sgae.es/recursos/boletines/2013/InfoSGAE_numero5/Dictamen_Impacto_real_del_aumento_del_IVA_en_el_sector_de_las_Artes_Escenicas.pdf> [Consulta: 9 de octubre de 2015].

- JR (2013). Microteatro, cuando el aliento del espectador se siente en la nuca. Diario 20minutos<<http://www.20minutos.es/noticia/1774970/0/microteatro/aliento/espectador/>> [Consulta: 19 de octubre de 2015].
- PEÑA, P. (2004). *Sinopsis del artículo 44 (Constitución Española)*. Actualizado por SIERIA, S. (2011). Madrid: Congreso de los Diputados. <<http://www.congreso.es/consti/constitucion/indice/sinopsis/sinopsis.jsp?art=44&tipo=2>> [Consulta: 17 de septiembre de 2015].
- SERVICIO CENTRAL DE PUBLICACIONES DEL GOBIERNO VASCO (2014). El acompañamiento público a las empresas culturales: Análisis de casos y propuestas de actuación. Vitoria-Gasteiz: Departamento de educación, política lingüística y cultura del Gobierno Vasco. <http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_laguntz_publico_2014/es_def/adjuntos/acompanamiento_publico_empresas_culturales.pdf> [Consulta: 10 de octubre de 2015].
- SERVICIO CENTRAL DE PUBLICACIONES DEL GOBIERNO VASCO (2014). *El impacto del IVA en las artes escénicas, la música y el cine: Una aproximación cualitativa*. Vitoria-Gasteiz: Departamento de educación, política lingüística y cultura del Gobierno Vasco. <http://www.kultura.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/keb_argit_beza_2014/es_def/adjuntos/Impacto_IVA_artes_escenicas_musica_cine_2014.pdf> [Consulta: 13 de octubre de 2015].
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES, SGAE (2014). *Anuario SGAE 2014 de las artes escénicas, musicales y audiovisuales*. Madrid: Fundación SGAE. <<http://www.anuariosgae.com/anuario2014/home.html#>> [Consulta: 22 de septiembre de 2015].
- SOCIEDAD GENERAL DE AUTORES Y AUDITORES, SGAE (2015). Tarifas generales 2015. Madrid: SGAE. <https://s3-eu-west-1.amazonaws.com/documentos-sgae/PDF_SGAE_2015/SGAE_Tarifas2015.PDF#page=110> [Consulta: 7 de noviembre de 2015].
- SUBDIRECCIÓN GENERAL DE ESTADÍSTICA Y ESTUDIOS (2014). Anuario de estadísticas culturales 2014. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. <http://www.mecd.gob.es/servicios-al-ciudadano-mecd/dms/mecd/servicios-al-ciudadano-mecd/estadisticas/cultura/mc/naec/2014/Anuario_de_estadisticas_culturales_2014.pdf> [Consulta: 28 de septiembre de 2015].
- VILLARROYA, A. y ATECA-AMESTOY, V. (2015). *Compendium of cultural policies and trends in Europe: Spain Profile*. Consejo de Europa. <http://www.culturalpolicies.net/down/spain_ol_032015.pdf> [Consulta: 3 de noviembre de 2015].