



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

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**“LAS ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN DEL SECTOR
ORQUESTAL ESPAÑOL: EL CASO DE LA ORQUESTA
SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN (OSCYL)”**

JAVIER CALDERÓN SÁNCHEZ

**FACULTAD DE COMERCIO
VALLADOLID, SEPTIEMBRE, 2025**

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

CURSO ACADÉMICO 2024/2025

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**“LAS ACTIVIDADES DE EXTENSIÓN DEL SECTOR
ORQUESTAL ESPAÑOL: EL CASO DE LA ORQUESTA
SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN (OSCYL)”**

Trabajo presentado por:
JAVIER CALDERÓN SÁNCHEZ

Tutores:
Luis César Herrero Prieto

**FACULTAD DE COMERCIO
Valladolid, 26 de SEPTIEMBRE de 2025**

Título:

Las actividades de extensión del sector orquestal español: el caso de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL)

Resumen:

El presente trabajo aborda el papel actual de las orquestas sinfónicas y, en particular, el modo en que estas instituciones han ampliado sus funciones tradicionales hacia nuevas formas de acción cultural. Dejando atrás la tradicional concepción de las orquestas sinfónicas como instituciones vinculadas casi en exclusiva a la interpretación musical en salas de concierto, este trabajo demuestra que hoy en día se encuentran en un proceso de transformación que incluye la diversificación de actividades, la ampliación de públicos y el desarrollo de programas de extensión de carácter educativo y social.

La metodología combina un marco teórico sustentado en el análisis económico de las instituciones culturales y en la revisión de la literatura científica, con un estudio empírico centrado en el sector orquestal español. En este contexto, se presenta como caso de estudio la Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL), cuyo análisis permite identificar de manera concreta los mecanismos de extensión que caracterizan su labor. El trabajo se detiene en dos ejes principales: el Área Socioeducativa y la OSCyL Joven, ambos concebidos como ejemplos paradigmáticos de la evolución de la función orquestal más allá del escenario.

Los resultados confirman que estas iniciativas responden tanto a tendencias sectoriales como a necesidades locales, y evidencian el papel de la OSCyL como referente en la modernización del sector. Asimismo, el estudio propone posibles metodologías y estudios contrafactuales que permitirían evaluar la efectividad y la eficiencia de las actividades de extensión, sentando así las bases para futuras investigaciones con un enfoque empírico más amplio.

En definitiva, el trabajo ofrece un diagnóstico inicial sobre la renovación de las orquestas sinfónicas en España, destacando su potencial como agentes de innovación cultural y social, y planteando su relevancia dentro de las políticas culturales públicas contemporáneas.

Palabras clave:

Orquestas sinfónicas, actividades de extensión, políticas culturales, OSCyL, innovación sociocultural.

Title: The extension activities of the Spanish orchestral sector: the case of the Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL)

Abstract:

This paper examines the current role of symphony orchestras and, in particular, how these institutions have extended their traditional functions to new forms of cultural action. Leaving behind the traditional conception of symphony orchestras as institutions linked almost exclusively to musical performance in concert halls, this work demonstrates that today they are in a process of transformation which includes the diversification of activities, The expansion of target groups and the development of educational and social extension programmes.

The methodology combines a theoretical framework based on the economic analysis of cultural institutions and the review of scientific literature, with an empirical study focused on the Spanish orchestral sector. In this context, the Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) is presented as a case study. The work is based on two main axes: the Socio-Educational Area and the OSCyL Joven, both conceived as paradigmatic examples of the evolution of the orchestral function beyond the stage.

The results confirm that these initiatives respond to both sectoral trends and local needs, and show the role of OSCyL as a reference in modernizing the sector. The study also proposes possible methodologies and counterfactual studies that would make it possible to assess the effectiveness and efficiency of outreach activities, thus laying the foundation for future research with a broader empirical approach.

In short, the work offers an initial diagnosis on the renewal of symphonic orchestras in Spain, highlighting their potential as agents of cultural and social innovation, and raising their relevance within contemporary public cultural policies.

Key words:

Symphony orchestras, extension activities, cultural policies, OSCyL, socio-cultural innovation.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
1. MARCO TEÓRICO: ANÁLISIS ECONÓMICO DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS ...	13
1.1. La economía de las orquestas sinfónicas.....	13
1.2. El sector orquestal y sus actividades de extensión.....	26
2. EL SECTOR ORQUESTAL ESPAÑOL	29
2.1. El mercado sinfónico español: principales datos	29
2.1.1. Oferta.....	29
2.1.2. Demanda	45
2.2. El sector sinfónico español: dimensión e instituciones.....	58
2.3. Orquestas con actividades de extensión.....	62
3. LA OSCyL.....	65
3.1. La OSCyL como institución	65
3.2. Actividad musical prioritaria	67
3.3. Área socioeducativa MIRADAS: educación e inclusión.....	76
3.3.1. Comparativa “Mira” y “Das”	77
3.3.2. Cálculos de impacto: “Sentir la Música” e “In Crescendo”	77
3.4. OSCyL Joven: talento y creatividad	83
4. PLANTEAMIENTOS DE EVALUACIÓN	93
4.1. Evaluación mediante indicadores de resultados de los objetivos de la Memoria 2024 de la OSCyL Joven.....	93
4.2. La OSCyL Joven y un sistema de indicadores de desempeño	97
4.2.1. Metodología de construcción de indicadores de resultados	97
4.2.2. Propuesta de indicadores a corto, medio y largo plazo	98
4.2.3. Metodología de construcción índice sintético “excelencia orquestal joven” ..	102
4.3. El proyecto <i>In Crescendo</i> y el <i>Propensity Score Matching</i>	103
CONCLUSIONES	107
BIBLIOGRAFÍA.....	111
ANEXOS.....	117
Anexo 1: Informe Metodológico Estandarizado	117
Anexo 2: Orquestas Sinfónicas no dependientes de orquestas profesionales e instituciones gubernamentales estatales, autonómicas o locales	122
Anexo 3: Precios de temporada de la OSCyL desde la 2022/23 a la 2025/26.	124
Anexo 4: Cálculos abonos OSCyL temporada a temporada	125
Temporada 2022/2023.....	125
Temporada 2023/2024.....	125
Temporada 2024/2025.....	125
Temporada 2025/2026.....	125

INTRODUCCIÓN

¿En qué consiste la labor de una orquesta sinfónica? De un tiempo a esta parte esta sencilla pregunta se ha convertido en una reflexión generalizada que ha provocado que gran parte de un sector tradicional como el de la música clásica y, en concreto, las orquestas sinfónicas, amplíe sus miras, aumente su alcance y diversifique su actividad. Hoy en día, una orquesta sinfónica ya no tiene como única y exclusiva actividad la puesta en escena de su talento musical en un recinto cerrado para un público cultivado y crítico que atentamente espera para aplaudirles. Hoy en día, una orquesta sinfónica sale de las salas, explora otras actividades, incluye a otros públicos, forma canteras. Hoy en día, una orquesta sinfónica se moderniza.

Es por ello por lo que el objetivo principal de este trabajo es estudiar las actividades de extensión de las orquestas sinfónicas. Para ello se parte de un marco teórico que fundamenta la investigación mediante un análisis económico de este tipo de instituciones culturales y una revisión de la literatura científica existente. Después, el punto de mira se dirige y aproxima exclusivamente al estado del sector orquestal en el territorio español; caldo de cultivo en el que se encuentra la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, protagonista del caso de estudio concreto desarrollado en este trabajo. De esta orquesta, tras una introducción general, se han estudiado especialmente sus actividades de extensión, ofreciendo datos que sustentan el análisis desde una perspectiva científica y no meramente descriptiva para poder, finalmente, adelantar el planteamiento de posibles estudios contrafactuales en torno a la efectividad y la eficiencia de estas actividades de extensión.

De esta manera, la realización de esta investigación se justifica en el interés de explorar cómo un sector habitualmente tildado de tradicional o clásico ha afrontado un proceso de renovación, replicando modelos de éxito a lo largo de todo el mundo, y cómo esa innovación ha sido aplicada en España y, en particular, en Castilla y León. En cierto modo, podríamos considerar que lo redactado en las páginas que siguen aspira a ser una especie de diagnóstico de situación que sirva para poder, en un futuro, evaluar las políticas culturales públicas relativas a este sector que en nuestro territorio se desarrollan. De ahí que la investigación se haya planteado como un cuerpo teórico, comparativo, complementado con un análisis de datos específicos del caso seleccionado, para, a la postre, proponer dos metodologías diferentes y adaptadas a cada una de las dos grandes actividades de extensión de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León -un proyecto concreto de su Área Socioeducativa y la OSCyL Joven- que permitan verificar o demostrar económicamente el impacto de estos proyectos sobre sus beneficiarios.

Finalmente, el trabajo se estructura en cuatro capítulos además de la introducción y las conclusiones. El primero, tal y como se ha comentado más arriba, aborda el análisis económico de las orquestas sinfónicas y la situación del sector orquestal y sus actividades de extensión,

cerrando así un marco teórico que establece las bases del estudio. El segundo capítulo se dedica concretamente al sector orquestal español, estudiando tanto la oferta como la demanda del mercado sinfónico español, las instituciones y la dimensión del sector y las orquestas con actividades de extensión. El tercer capítulo se centra en el estudio de caso, la OSCyL, relatando su trayectoria institucional, analizando su actividad musical prioritaria y sus principales actividades de extensión: el área socioeducativa MIRADAS y la OSCyL Joven. Finalmente, el cuarto capítulo se dedica a diferentes planteamientos de evaluación de estas actividades de extensión, pudiendo así establecer unos análisis evaluativos de este tipo de políticas culturales.

1. MARCO TEÓRICO: ANÁLISIS ECONÓMICO DE LAS ORQUESTAS SINFÓNICAS

1.1. La economía de las orquestas sinfónicas

La inequívoca pertenencia del sector orquestal a las artes escénicas y musicales condiciona, de manera intrínseca su análisis; motivo por el cual resulta pertinente comenzar este capítulo dedicando un espacio más general a la economía de las artes escénicas. En el caso concreto de las orquestas sinfónicas, su pertenencia a este sector no solo deriva de su naturaleza escénica, sino también de su estructura organizativa, sus modos de producción y su modelo económico, que reproducen a gran escala muchas de las dinámicas generales de las artes escénicas.

Cabe, de partida, tratar de ajustar el término de artes escénicas, para situar bien el ámbito de referencia en el que se enmarca todo este trabajo. De particular interés en este sentido resulta el ejercicio interpretativo que realiza Octavio Rivera, para desengranar las definiciones del concepto de “artes escénicas” (Rivera Krakowska, 2009). En él recoge la definición, de nueva inclusión, que la tercera edición del *Diccionario del teatro* de Patrice Pavis ofrece acerca de dicho concepto:

“Las artes escénicas están ligadas a la presentación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación, del producto artístico. El equivalente inglés (*performing arts*) traduce adecuadamente la idea fundamental de estas artes escénicas: son «conformadas», creadas directamente, *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación: el teatro hablado, cantado, bailado o mimado (gestual), la danza, la pantomima y la ópera son los ejemplos más conocidos. No tiene ninguna importancia la forma del escenario, ni la relación escenario-sala (*relación teatral*); lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los *performer** (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.)” (Pavis, 1998, p. 54).

Aunque traducido en 1998 al español, este texto de 1996, en su original en francés, recoge perfectamente la idea fundamental de las artes escénicas: un espectáculo en vivo que se agota en el momento de la representación¹. En este sentido, las orquestas sinfónicas representan uno de los

¹ “Cultural goods may be capital or durable consumer goods – a picture in a museum, a DVD (digital video disk) – and they yield a flow of services over their life-time; others, especially the performing arts, exist for only a particular time span” (Towse, 2011, p. 1).

ejemplos paradigmáticos de las artes escénicas, ya que su actividad se fundamenta precisamente en la ejecución en vivo y en la irrepetibilidad de cada concierto. Su esencia radica en la experiencia compartida entre intérpretes y público, en un espacio y un tiempo concretos, donde la interpretación musical adquiere un valor único e imposible de reproducir en idénticas condiciones. Así, cada actuación constituye no solo un acontecimiento artístico singular, sino también un acto comunicativo y social que se consume en el instante mismo de la representación. Además, el carácter efímero del hecho musical orquestal se refuerza por el hecho de que cada interpretación, aunque parta de la misma partitura, es un producto artístico diferente condicionado por la acústica de la sala, el trabajo colectivo de los músicos y las decisiones interpretativas del director.

A partir de ahí podrían establecerse diferentes acotaciones del sector: una temática (teatro, música, danza/lírica); una estructural (infraestructuras escénicas, agentes e instituciones, mercado laboral) o una que diseccione el mercado laboral en sí mismo (acreditado, en acreditación, básico, demanda). No obstante, podemos encajar fácilmente todos estos conceptos en una representación básica desde el punto de vista económico: una oferta compuesta por tres componentes (talento,

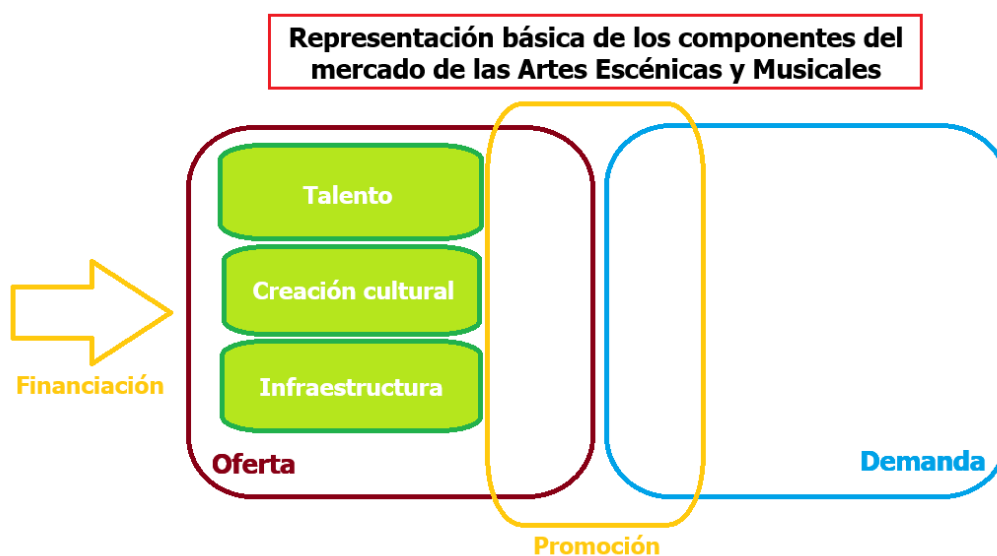


Fig. 1: Representación básica de los componentes del mercado de las Artes Escénicas y Musicales.

MEG UVA, elaboración propia.

creación cultural e infraestructura) y una demanda (Fig. 1). Para que entre ambas exista una interrelación constante es necesario añadirle a la oferta un paso previo, relacionado con la financiación, que permita la producción de un espectáculo y un paso posterior, relacionado con la promoción, que acerque tales espectáculos al público. En el caso de una temporada sinfónica, este proceso abarca desde la planificación artística -selección de repertorios y solistas invitados- hasta la comunicación con el público abonado y potencial, elementos esenciales para sostener la actividad de la orquesta.

Dentro de este engranaje es fundamental detenerse a observar minuciosamente todos los componentes y particularidades tanto de la oferta como de la demanda porque constituyen, inevitablemente, las reglas del juego en el que se van a mover las orquestas sinfónicas.

La **oferta** ha de ser entendida desde tres puntos de análisis: los componentes del bien escénico -a los que se ha hecho referencia-; los costes y las políticas de precios; y, la financiación.

Comenzando por los **componentes del bien escénico**, es fácil discernir que la combinación de los tres componentes (talento, creación cultural e infraestructura) genera un bien o producto peculiar en sí mismo. Esto es así porque los tres componentes necesitan de elementos extraordinarios para que su suma derive en un producto de calidad.

El **talento**, que podríamos dividir en cuatro grandes secciones -estrellato, profesional, amateur y hobby-, representa el bruto más importante. Sin él, sin la habilidad para poner en marcha el hecho cultural más básico, no podríamos entender la expresión artística. En el ámbito orquestal, este talento se materializa en la conjunción de instrumentistas altamente especializados, muchos de ellos seleccionados mediante audiciones internacionales, y en la figura del director titular, cuya visión artística define la identidad sonora de la orquesta. Este talento, además, se ve afectado por la particular forma de organización que se genera en las artes escénicas: las compañías artísticas, entendidas como cualquier forma de organización colectiva aplicable a cualquiera de las manifestaciones o posibilidades artísticas que se engloban en el marco de las artes escénicas y musicales. A su vez, estas compañías adquieren diversas formas jurídicas -que, en el caso de las orquestas, serán tratadas más adelante- como son las compañías públicas y las compañías privadas -estas últimas acogen diversas formas también de funcionamiento: el *rentseeking*, el trabajo *freelance* o autónomo y los diferentes tipos de organizaciones no lucrativas-.

No obstante, más allá de los propios ejecutores del hecho cultural en bruto -lo que podríamos reconocer como artistas-, tenemos también otras figuras fundamentales dentro de este componente que es el talento: la organización o coordinación de la producción escénica -que va a enlazar directamente con el *filière* (producción cultural + cadena productiva)-; la programación artística -generalmente recogida en la figura de un gestor o gerente (en sus distintas variantes: artística, económica y administrativa) y que enlaza con la dotación (infraestructura cultural + repertorio)-; y, los facilitadores -esto es, los comisionistas o agencias de representación y distribución que ejercen de primer contacto con la programación artística-.

El siguiente componente del bien escénico sería la **creación cultural**, la cual ha de ser entendida precisamente como la materialización técnica del hecho artístico; esto es, lo que

generalmente se engloba bajo la organización o la coordinación de la producción escénica. Aunque más arriba se indicaba que el talento es el bruto más importante, como se anunciaba al final del anterior párrafo, ese talento necesita de unos sectores especializados que ejecuten los requerimientos técnicos y logísticos que permitan el desarrollo del espectáculo. En este sentido, podemos encontrar dentro de este componente las figuras de técnicos de iluminación, sonido, vestuario, decorados, documentación, regiduría, montaje... lideradas generalmente por un coordinador o jefe de producción. Todo ello compone lo que se conoce como el *filière* o sector que aúna la cadena productiva con la producción.

Esta creación cultural arrastra una serie de costes fijos, denominados costes hundidos, que serán tratados en el apartado de costes y políticas de precios, pero que dependen también o se relacionan con la propia dotación o *infraestructura*. La infraestructura, el último de los componentes del bien escénico, ha sido una constante en el desarrollo del hecho cultural desde la Antigüedad. Si bien es cierto que hoy en día numerosas manifestaciones artísticas recogidas en el ámbito de las artes escénicas y musicales pueden desarrollarse -o incluso han nacido- en la calle o en el espacio público, de manera generalizada, este tipo de expresión en vivo requiere de un lugar fijo que se adecúe a las condiciones y requisitos técnicos que serán puestos en funcionamiento por los técnicos que conformaban el componente de la creación cultural.

Esta infraestructura, puede ser entendida como una institución cultural en sí misma, por lo que ha de estar gestionada por un programador, gestor o gerente. Esta figura es la encargada de diseñar el repertorio, que en el caso de las artes escénicas funciona por temporadas; labor compleja, pues en ella se imbrican diversas *exigencias* o condiciones, individuales y específicas de cada institución. En el caso de las orquestas sinfónicas, estas exigencias incluyen factores como la calidad acústica de la sala de conciertos, la disposición del escenario para grandes agrupaciones instrumentales y la programación por temporadas, estructurada en torno a ciclos sinfónicos, conciertos extraordinarios y giras. Es ilustrativa para esta situación la metáfora de la balanza en

la que se enfrentan cuestiones esencialmente artísticas y cuestiones no esencialmente artísticas (esto es, principalmente, cuestiones económicas y cuestiones ideológicas del propietario).

Por un lado, las cuestiones esencialmente artísticas, que son teóricamente las que priman en el programador, tienden a priorizar una programación novedosa y de calidad, que pueda ofrecer

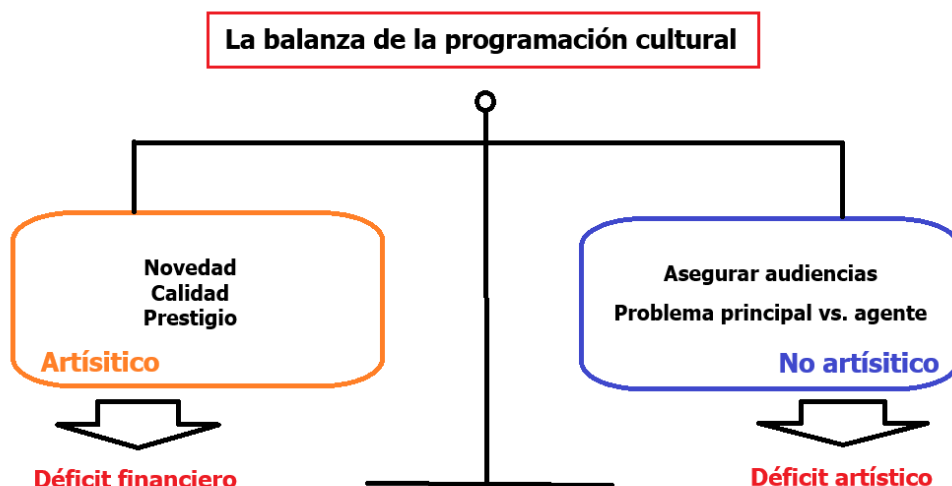


Fig. 2: La balanza de la programación cultural. *Elaboración propia.*

un prestigio a la institución desde lo artístico. No obstante, en no pocas ocasiones, el programador o gerente debe atender a las razones económicas que equilibren la balanza para no incurrir en un déficit financiero ocasionado por la falta de ingresos. De esta manera, tiende a corregir combinando una programación más atrevida con otra más conservadora que asegure audiencias. Además, puede darse la situación en la que el programador, gerente o gestor -esto es, el agente-, se encuentre ubicado en el organigrama jerárquico bajo la figura de un superior -el principal-. El principal, dependiendo de la naturaleza de la institución, puede tener unos intereses ideológicos diferentes a los del propio agente, lo cual ocasiona una disparidad de criterios a la hora de llevar a cabo la programación cultural. Esto se conoce como el problema del principal y el agente, aunque en ocasiones simplemente es una regla más del juego a tener en cuenta, pues, por definición, el agente es el que ejecuta las ideas del principal o *policy maker*. Una profunda inclinación de la balanza hacia estas cuestiones no esencialmente artísticas puede provocar que la institución incurra en un déficit artístico: “*although quality can be considered one of the main goals to be achieved, maximising it is not always within managers’ reach [...] This may also be due to government pressure, especially when these institutions are basically publicly funded*” (Gómez-Vega & Herrero-Prieto, 2019, pp. 235-236) ². Por lo que, la situación ideal, consiste en

² Es interesante esta última afirmación: “...especially when these institutions are basically publicly funded”, porque se aleja de lo declarado por Baumol y Bowen: “Indeed, one can make a strong case to the effect that interference by private patrons is far more frequent and poses a far more imminent threat than does

encontrar el equilibrio entre ambas posturas, esencial y no esencialmente artísticas, con tal de establecer una fórmula de éxito que no ponga en peligro la subsistencia de la institución ni por motivos financieros ni por motivos artísticos.

Una vez detallados todos los componentes escénicos, es necesario tratar **los costes y las políticas de precios**.

Probablemente, lo más estudiado por la literatura científica al tratar los costes de las artes escénicas sea la cuestión de la enfermedad de los costes (Baumol & Bowen, 1966). Sin embargo, antes de abordar lo teorizado por los economistas americanos, resulta de interés organizar gráficamente los principales grupos de costes de las artes escénicas (Fig. 3), pues puede establecerse una escala de costes que van de más fijos a más variables y viceversa y que se relacionan respectivamente con el factor capital y el factor trabajo.

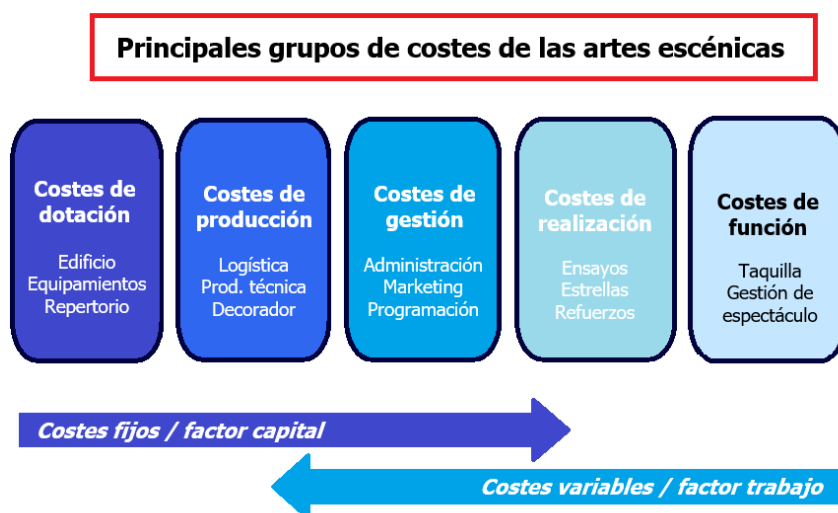


Fig. 3: Los principales grupos de costes de las artes escénicas y musicales.

MEG UVA, elaboración propia.

En este diagrama o escala, observando los costes más fijos, se percibe un elemento clave a la hora de analizar los costes: los costes más fijos son aquellos relacionados con la dotación y

government control. [...] In such circumstances government support, instead of reducing the freedom of the arts, can serve to increase it. We conclude, then, that there is little factual basis for the fear that control would be an inevitable concomitant of government assistance" (1966, p. 375). Si bien es cierto, que los mismos autores americanos matizan: "While government assistance may not circumscribe the freedom of the arts in any direct sense, it can effectively dampen their vitality. If support is channeled exclusively to old, established organizations, it can discourage experimentation and make for general stagnation" (1966, p. 375). Cabe, no obstante, advertir que Baumol y Bowen sólo mencionan "freedom" y "vitality"; mientras que el estudio de Gómez y Herrero sintetiza indicadores más concretos en el término "quality", al que, además, le aplican un análisis regresivo para determinar los factores externos que vinculados a cuestiones socioeconómicas y de gestión interna afectan a las estrategias de programación, por lo que es lógico que las aseveraciones puedan diferir, tanto por la propia diferencia de términos como por el contexto de la investigación.

la producción técnica; es decir, son costes fijos elevados y no recuperables que generan una barrera de entrada importante -dando pie a la existencia de monopolios naturales- y que, de manera general, por su propia naturaleza y la del bien escénico, condicionan fuertemente la posibilidad de disfrutar de economías de escala en el sector. Estas condiciones, son características del problema de los *costes hundidos*. En las orquestas sinfónicas, estos costes se reflejan especialmente en los elevados gastos de personal -derivados de plantillas estables que pueden superar los 80 o 100 músicos-, en los honorarios de solistas y directores invitados y en la necesidad de infraestructuras permanentes que cumplan con altos estándares técnicos y acústicos. Para hacer frente a esta situación, pueden buscarse soluciones -en ocasiones parciales- como las coproducciones o alianzas, el desequilibrio de la balanza de programación hacia la aseguración de audiencias, la subvención directa por considerar a estas manifestaciones culturales como bienes de mérito -“*the advocacy of public support is made to rest ultimately on what might be considered higher grounds, the «intrinsic value» of artistic activity*” (Baumol & Bowen, 1966, p. 370)- o la búsqueda de mejoras tecnológicas de producción escénica.

No obstante, este tipo de soluciones son escasamente efectivas porque a los costes hundidos se une el escaso aumento de la productividad experimentado por el sector de las artes escénicas. Esta cuestión fue tratada por los economistas William Baumol y William Bowen en su obra *Performing Arts. The Economic Dilemma* de 1966 y se ha extendido en la literatura científica como la *enfermedad de los costes*. De hecho, indicaban que a pesar del aumento generalizado en la productividad, el sector de las artes escénicas no había compartido esa tendencia, independientemente de las nuevas formas de presentación de las artes escénicas al público que se habían desarrollado (Baumol & Bowen, 1966, p. 163).

Todo lo contrario sucede en una típica industria manufacturera, lo cual evidencia la particularidad de este sector, ya que, a pesar de tratarse de actividades trabajo-intensivas, la productividad no ha cambiado: “*it requires about as many minutes for Richard II to tell his «sad stories of the death of kings» as it did on stage of the Globe Theatre. [...] no one has yet succeeded in decreasing the human effort expended at a live performance of a 45 minute Schubert quartet much below a total of three man-hours*” (Baumol & Bowen, 1966, p. 164). Del mismo modo, interpretar una sinfonía de Mahler o Bruckner sigue requiriendo hoy el mismo número de músicos, ensayos y duración que hace un siglo, lo que ilustra claramente cómo la productividad en el ámbito orquestal apenas puede incrementarse sin comprometer la calidad artística.

Aun así, a pesar del indetectable cambio en la productividad, los salarios, en cambio, sí que han experimentado una subida, lo cual debería conllevar que también el coste por espectáculo aumentase del mismo modo (Baumol & Bowen, 1966, p. 169). Siguiendo la teoría económica, deberían esperarse una relación entre los costes y los precios, por ello, si los costes suben de

manera sostenida, también los precios deberían subir al mismo ritmo. Sin embargo, tal y como demuestran los autores americanos, esta consecuencia lógica no es la habitual en el mercado de las artes escénicas: *“ticket prices have in general lagged behind costs of performance”* (Baumol & Bowen, 1966, p. 172). Para justificar esta disposición negativa a aumentar los precios, los investigadores ofrecen tres motivos básicos que pueden ser esperados: la no inclinación de las organizaciones artísticas individuales a subir los precios por motivos morales relacionados con la doctrina del «precio justo», el lugar de las artes en la jerarquía de las necesidades de compra de los compradores y, por último, las fuerzas o presiones competitivas (Baumol & Bowen, 1966, p. 172).

Todo ello lleva a que la provisión pública mediante subvenciones directas genere una dependencia que, además, no soluciona el problema a medio o largo plazo porque no es realista solucionar con subidas de precios constantes el estrangulamiento sufrido entre productividad y costes: *“Nevertheless, we suspect that the long-run outlook for municipal support is not bright, and that continued municipal taxation is a more likely prospect”* (Baumol & Bowen, 1966, p. 349). En cualquier caso, para la enfermedad de los costes podrían teorizarse soluciones relativas a la gestión de los costes -ya sean operativos, publicitarios o de repertorio, de nóminas y de contratos-; a las mejoras de productividad o de cambios técnicos -mediante festivales, grabaciones u otras alternativas-; al fomento de los gustos -esto es, incidir sobre la demanda mediante la formación, aunque sea una cuestión más a medio o largo plazo-; y, sobre todo, al manejo de los precios.

Esta última solución es de particular interés, pues enlaza directamente con la otra cuestión a tratar en este segundo apartado de la oferta: ***las políticas de precios***. Aunque, antes de nada, cabe establecer que el manejo de precios como solución se enfrenta a las dificultades de los abonos de temporada -por ser la forma habitual de venta- y a la posible pérdida de espectadores; pero también es justo indicar que ante ellas surgen algunas alternativas aplicables antes de recurrir a las políticas de precios. Esto es especialmente relevante en el caso de las orquestas sinfónicas, donde los abonos constituyen la principal fuente de ingresos propios y la herramienta fundamental de fidelización del público, al mismo tiempo que condicionan las estrategias de precios individuales para cada concierto. Estas posibles alternativas son, en primer lugar, la discriminación de precios -esto es, el planteamiento de una estrategia, habitual particularmente en las orquestas sinfónicas (Seaman, 1987), por la cual un mismo espectáculo tiene diferentes rangos de precios que pueden estar establecidos de partida (discriminación de precios estática) o fluctuar, ajustándose de manera continua y automatizada, en función de la demanda, la oferta y el comportamiento del consumidor (discriminación de precios dinámica)- y, en segundo lugar, la creación de bienes de club -bienes excluibles y no rivales que garantizan un servicio diferenciado

y que conllevan un sobrecoste (ejemplo de ello en las artes escénicas pueden ser los conocidos *meet&greet*)-.

Con todo, a pesar de estas soluciones, lo más habitual en el mercado de las artes escénicas y musicales es que las políticas de precios de las instituciones culturales giren en torno a tres cuestiones: la dicotomía taquilla-caché; la intervención de los precios en función de los gustos del consumidor; y, la aplicación de políticas culturales dirigidas a la subvención de la oferta o el fomento de la demanda. De nuevo, nos encontramos que estas políticas de precios tienen sus ventajas y sus inconvenientes, pues, en cierto modo pueden permitir la subsistencia económica, pero, tal y como quedó patente en la balanza de la programación artística, estas medidas también pueden provocar un déficit artístico a causa de la dependencia de la soberanía del consumidor para asegurar audiencias y a causa del posible seguidismo o determinismo ocasionado por la subvención de la oferta, además de los desequilibrios que este tipo de subvención puede causar en caso de no estar correctamente diseñada (sobre todo cuando se trata de subvenciones *advalorem* que priorizan la recaudación a las necesidades reales de la oferta). Igualmente, el fomento de la demanda, aunque preferible, también ha de estar bien diseñado, pues su efectividad depende de ello. Un ejemplo de fomento de la demanda es el conocido bono cultural joven, cuya utilidad y efectividad está a día de hoy siendo debatida y estudiada desde la academia (Carrillo Padró, 2023; Burguete et al., 2024; Espinosa Casero, 2024).

Por último, dentro de la oferta, queda por analizar la **financiación**. Habiendo tratado los precios, ya se puede intuir que parte de la financiación de las artes escénicas y musicales proviene de su propia actividad, esto es lo que se conoce como los **recursos ganados**. En este grupo se engloba la propia venta de entradas, pero también ciertas actividades derivadas de la actividad artística principal como puede ser la recaudación proveniente de las grabaciones, de las reproducciones o de las actividades educativas. No obstante, a ellos cabe sumar los **recursos no ganados**; es decir, aquellos que son complementarios a la actividad principal y que no tienen por qué derivar directamente de la actividad. Ejemplo de ello podrían ser la venta de productos de *merchandising* o los ingresos provenientes del alquiler de las infraestructuras para usos alternativos. En el ámbito sinfónico, estas actividades complementarias incluyen también grabaciones comerciales, licencias de retransmisión, encargos de obras, colaboraciones con festivales y programas educativos que contribuyen a diversificar las fuentes de financiación. Finalmente, es también fundamental la financiación que proviene del **fundraising y el mecenazgo**. El empleo de los términos anglosajones no ha de desviar el foco, pues, pese a que el modelo de financiación por *fundraising* o mecenazgo pueda sonar alejado, no es más que una búsqueda de financiación a través de agentes externos, independientemente de que sean privados o públicos. Por lo tanto, en este apartado, para el “modelo continental” europeo (Herrero-Prieto

& Gómez-Vega, 2020), se recogen las subvenciones públicas -tanto nacionales como autonómicas o locales- como la forma más común de ingresos y, además, los aportes económicos privados. Tanto es así que, por ejemplo, en el caso español, la financiación mediante subvenciones es bidireccional; esto es, existe financiación para las instituciones con tal de fomentar la programación y existe financiación para las producciones o compañías con tal de fomentar la creación. Esta estimulación desde el ámbito público resulta en ocasiones justificada por la consideración de la actividad como un bien de mérito y es la base de la financiación de numerosas instituciones y compañías; no obstante, es importante recordar también el conocido como *efecto crowding out*, teorizado desde antaño y que consiste en “la posibilidad de que un incremento del gasto público pueda desplazar al gasto privado” (Domingo Solans, 1984). Por el contrario, es cierto también que, esencialmente en compañías muy acreditadas, puede no producirse este fenómeno -“*subsidies to large orchestras may be granted and accepted without fear that any countervailing effect will occur in private giving*” (Brooks, 1999, p. 40)- o, incluso, puede producirse el efecto contrario, el *crowding in*.

Una vez desgranadas todas las características de la oferta del mercado de las artes escénicas y musicales, es necesario determinar brevemente cómo medirla. Para ello, podría realizarse un acercamiento a través de diversos ejes básicos que, posteriormente, permitan generar unos índices o indicadores de evaluación. Estos tres ejes son la producción creativa -es decir, medir la unidad de producción: nº espectáculos + amplitud y calidad del repertorio-, la producción cultural básica -medir la unidad de venta: aforo disponible vs aforo ocupado-, y la incidencia del cambio técnico y la innovación tecnológica -medir el alcance *online* vs. el alcance *on site*-.

Llegado este punto, es posible sintetizar todas las cuestiones relativas a la oferta en una función de producción (Fig. 4). De esta manera, podemos establecer que la oferta final es el *output* o producto de la combinación entre factores relativos al capital -como las infraestructuras, los equipamientos o los repertorios- y factores relativos al trabajo -talento, organización, técnicos, gestores...-, materializado en resultados tangibles que pueden ser medidos como los que se extraen de la producción creativa, la producción cultural básica (experiencias vividas) y la incidencia del cambio técnico (experiencias virtuales).

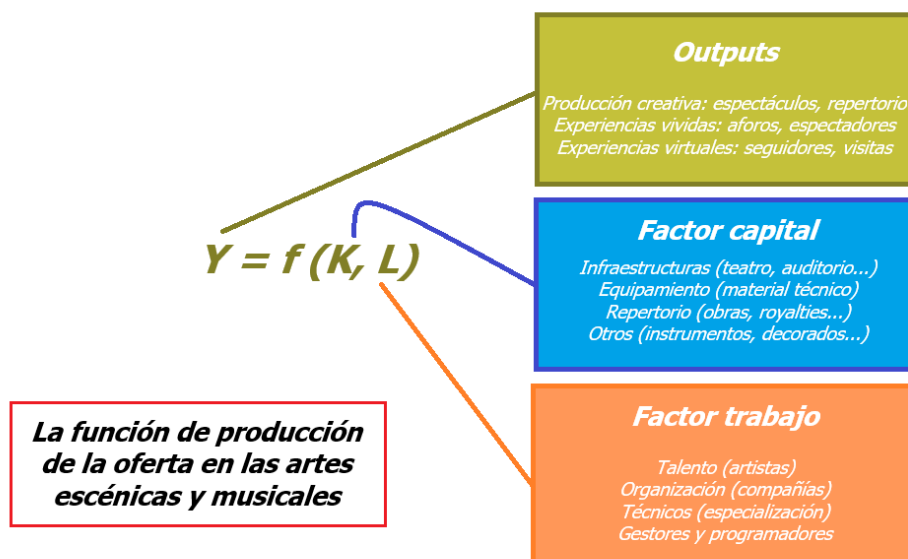


Fig. 4: La función de producción de la oferta en las artes escénicas y musicales.

MEG UVA, elaboración propia.

Si ha sido analizada la oferta, queda por tratar lo relativo a la **demand**.

La cuestión de la demanda resulta más sintética que la de la oferta, pues los factores que la determinan pueden recogerse sin tanta consideración previa en una función que los aúne. Sin embargo, cabe recordar aun así ciertas *características particulares* del mercado que estamos tratando. Algunas de ellas ya han sido mencionadas, como, por ejemplo, su propia naturaleza efímera o única -espectáculos en vivo, que bien es cierto que pueden ser reproducibles mediante las innovaciones tecnológicas, aunque la permeabilidad al cambio técnico sea escasa-. En el caso de las orquestas sinfónicas, la demanda responde no solo al atractivo del repertorio o a la reputación del director y los solistas, sino también al prestigio institucional y al componente ritual y social asociado a la asistencia a conciertos en directo. En cambio, otras características particulares cabe anunciarlas ahora por primera vez, como es la importancia del mercado de críticas -*ex ante* y *ex post*-, que condiciona fuertemente la demanda, sobre todo en ciertas manifestaciones artísticas de este sector. Aunque probablemente, la característica más interesante del consumo de este bien es su condición de bien experiencial o experimental. Esta característica provoca que la experiencia vivida no sea sustituible en el tiempo ni en el espacio, pero también que haya que encontrarse presente para vivirla. Es por ello que cuando se estudian las artes escénicas y musicales, uno de los factores que afectan a la demanda son las experiencias previas o lo que se puede denominar como *learning by consuming* -término empleado por primera vez en el artículo *A Microeconomic Study of Theatre Demand* (Lévy-Garboua & Montmarquette, 1996), pero cuya definición redactada resulta todavía más clara en palabras de Bruce Seaman: “another version of taste cultivation [...], in which consumers are characterized as uncertain

about their utility functions but learn their own subjective preference structures through a process of consumption experiences generating either positive or negative feedback” (Seaman, 2006)-.

Por otra parte, que las artes escénicas y musicales dependan del *feedback* generado por anteriores experiencias, además de ser considerado un factor a tener en cuenta en la función de la demanda, también infiere que las artes escénicas son, por lo tanto, un bien adictivo que, por lo tanto, tiene una utilidad marginal creciente. Por último, otra característica particular del consumo de las artes escénicas es que, a diferencia de lo que puede ocurrir en otros sectores no artísticos, en este caso es un bien que habitualmente se consume en grupo, es un bien colectivo (Pulh et al., 2008; de Rooij & Bastiaansen, 2017).

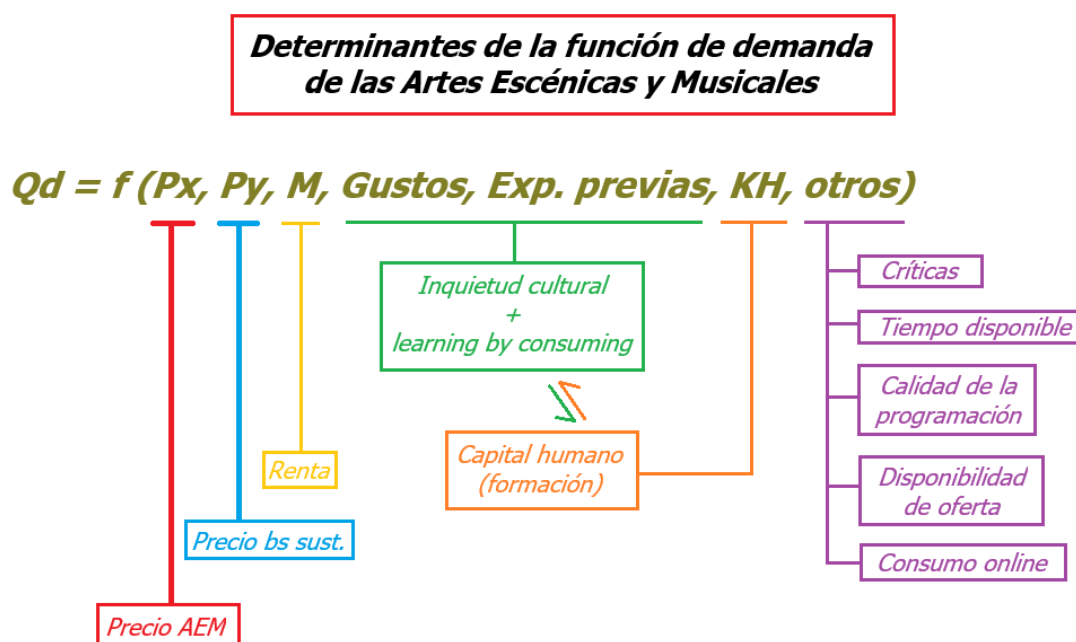


Fig. 5: Los determinantes de la función de demanda de las AEM. *Elaboración propia.*

De este modo, una vez consideradas las características particulares del bien escénico, y dando por hecho que “la renta no es el único factor relevante a la hora de explicar la demanda familiar de servicios culturales” (Mañas Alcón & Gabaldón Quiñones, 2001, p. 78), puede formularse una **función de demanda** que pondere todos los factores determinantes (Fig. 5).

Esta función se compone de elementos comunes como el propio precio del producto ofrecido -cuya elasticidad, para este tipo de bienes, ha sido tradicionalmente considerada por los investigadores como una demanda bastante rígida o inelástica a causa de cuestiones como la afinidad, el fanatismo, la adicción o la estrechez del mercado, aunque el acuerdo no es total (Felton, 1992)-; el precio de bienes sustitutivos -que debido a la multiplicidad de géneros artísticos

en las artes escénicas y musicales experimenta una competencia interna: “*the lively arts are not homogeneous [...] and consequently substitutes lie within the arts spectrum*” (Gapinski, 1986, p. 20) -; o la renta. No obstante, han de tenerse en cuenta factores como los gustos o las experiencias previas que dependen de cuestiones como el ya tratado *learning by* consuming o como la inquietud cultural; esto es, la educación percibida -que aumenta las probabilidades de consumo- y la educación recibida. La educación recibida se relaciona con el siguiente factor, el capital humano, que incrementa la probabilidad de consumo cultural y la participación, incluso por encima de las experiencias previas: “el capital humano disponible determina más la probabilidad de participar en la actividad que la frecuencia con la que el individuo asiste a esa actividad cultural” (Ateca Amestoy, 2009, p. 98).

Por último, la función recoge un factor que permite incluir otros determinantes de la demanda que pueden ser considerados, pero que quizás no están tan claramente definidos. Algunos de ellos, como la importancia de las críticas o la calidad de la programación, ya ha sido previamente explicado; sin embargo, otros aparecen por primera vez como es la cuestión del tiempo disponible - “*time is an essential factor in public’s relationship with the performing arts*” (Bouder-Pailler, 2008, p. 38)- y la disponibilidad de la oferta, entendida esta última como las posibilidades de acceso en el entorno geográfico -algo que trabajos recientes, aunque aplicados a geografías concretas (Perú), siguen demostrando: “se ha comprobado que las zonas rurales tienen un impacto negativo en el consumo de música, teatro, museos y danza” (Paucar Zuloaga, 2022, p. 61)-. Aunque también cabe considerar el consumo online, cuestión que plantea la duda de si realmente resulta un consumo sustitutivo o un consumo complementario³.

Con todo lo expuesto podría darse por concluido el análisis del mercado de las artes escénicas y musicales, en el cual se insertan las orquestas sinfónicas. No obstante, cabe apuntar que es cierto que este mercado guarda una estrecha relación con los poderes públicos, tanto en lo político como en lo económico, lo que ha llevado a ciertos investigadores a teorizar la aplicación de modelos de estudio como el paradigma estructuras-estrategias-resultados a este sector para ver la interrelación entre el mercado y lo gubernamental (Bonet & Villarroya, 2009).

En todo caso, ajustando el foco a las orquestas sinfónicas, es aceptable afirmar que este tipo de instituciones no se encuentran altamente estudiadas desde esta perspectiva de mercado. Haciendo un repaso del estado de la cuestión, la principal aparición de las orquestas sinfónicas en estudios económicos se relaciona con la confirmación de la existencia del problema de la

³ El Instituto de Gestión Cultural y Artística publicó en junio de 2018 un artículo en su página web titulado “El consumo cultural en la era digital” en el que se afirma que realmente nos encontramos ante “el mismo consumidor, pero con particularidades” (IGECA, 2018). Consultado por última vez el 04/08/2025: <https://igeca.net/blog/204-el-consumo-cultural-en-la-era-digital>.

enfermedad de los costes también en ellas (Felton, 1994; Throsby, 1996; Dempster, 2002) o con la búsqueda de explicaciones alternativas a la cuestión de los costes y a los modelos de financiación (Luksetich & Hughes, 2008; Pompe et al., 2011; Flanagan, 2012; Tamburri et al., 2015; McGrath et al., 2017). La literatura científica tampoco ha profundizado demasiado en estudios de evaluación de eficiencia para las orquestas sinfónicas en su conjunto, aunque algunos estudios han tratado de medir con métodos como el *Data Envelopment Analysis* (DEA) la eficiencia en la captación de fondos de diferentes redes orquestales (Luksetich & Hughes, 1997; Hong, 2014). Finalmente, el resto del grueso de estudios dedicado a las orquestas las ha analizado desde la óptica de conseguir evaluar su calidad musical, pero, al fin y al cabo, en relación a los costes y al desequilibrio de la balanza de la programación musical. Aun así, diversos estudios han elaborado diferentes indicadores de calidad -(Ito & Domian, 1987; Pompe et al., 2011; Bertaux et al., 2015; Tamburri et al., 2015)- que, posteriormente, han sido aglutinados y aplicados al sector orquestal español (Gómez-Vega & Herrero-Prieto, 2019).

1.2. El sector orquestal y sus actividades de extensión

Desde un punto de vista más bien documental, este breve subapartado, partiendo de una comparativa visual de las funciones clásicas y las funciones innovadoras de las orquestas sinfónicas, pretende poner de manifiesto qué tipos de actividades de extensión ha incluido el sector orquestal a su catálogo en los últimos años (Fig. 6).

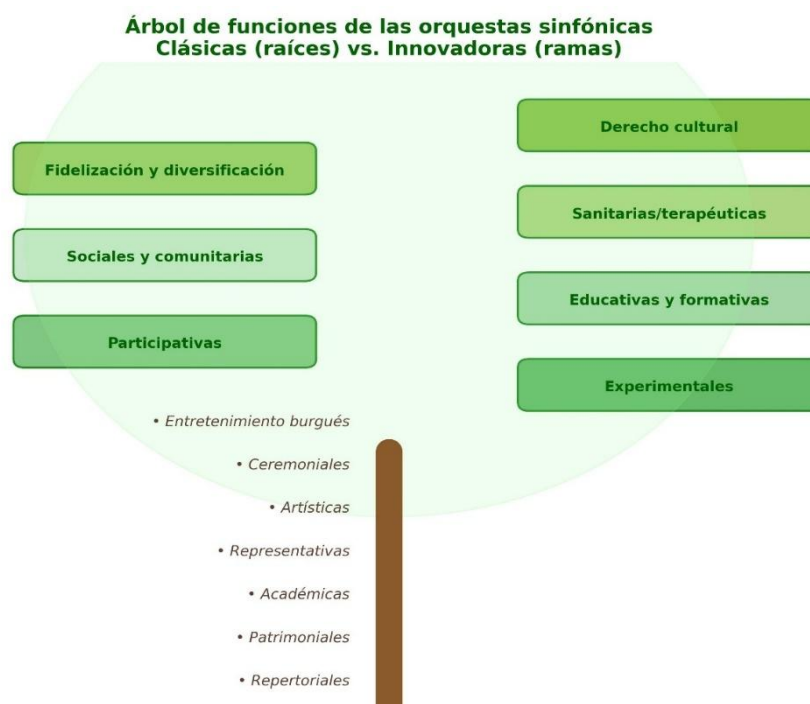


Fig. 6: El árbol de funciones de las orquestas sinfónicas: clásicas vs. innovadoras. *Elaboración propia.*

Como ya se había indicado en la introducción, el objetivo de este trabajo es estudiar estas actividades de extensión que han supuesto una renovación en un sector que no había cambiado demasiado con el paso de los siglos. Sería interesante comprender qué ha llevado a las orquestas a este tipo de renovación. Probablemente muchos de los motivos se encuentren en las cuestiones económicas que han sido previamente analizadas; en este sentido, las actividades de extensión pueden generar una fidelidad y una diversidad de públicos, permiten experimentar nuevos formatos, aumentan el prestigio institucional... No obstante, también pueden aducirse cuestiones culturales o morales, ya que en un momento en el que el acceso a la cultura se discute como un derecho, el debate sobre una cultura más participativa, cercana y consciente de su entorno está más que asentado. Por ello, este tipo de actividades han permitido también que las orquestas entren en dichas dinámicas comunitarias, llevando a cabo acciones sociales, formativas y educativas que vinculan a la institución con sus entornos, tanto físicos como de afinidad.

Además, de un tiempo a esta parte, el sector cultural se ha visto implicado en el desarrollo de proyectos sociales que le han permitido fomentar el aprendizaje, conocimiento y disfrute de las artes en grupos poblacionales con necesidades concretas. Tanto es así que la vinculación de lo artístico con el sector sanitario ha sido recurrente desde, por lo menos, el siglo XIX, aunque pueden rastrearse relaciones entre ambos campos hasta la Antigüedad (López Fernández Cao & Martínez Díez, 2006, pp. 32-40 y 93-108); no obstante, también ha sido frecuente el cruce de lo cultural con lo educativo y lo social (López Fernández Cao & Martínez Díez, 2006, pp. 63-93).

De este modo, hoy en día, amateurs, jóvenes, estudiantes, personas diversas, personas en situaciones de exclusión... se dan cita en los auditorios para vivir experiencias únicas que, de otra manera, un tiempo atrás, les serían imposibles.

Todo ello se desgarnará mediante el caso concreto de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, pero es una transformación que afecta a prácticamente todo el panorama orquestal español y que apenas ha sido estudiada. De hecho, en España se pueden encontrar algunos estudios más bien recientes que estudian parcialmente este tipo de actividades de extensión como es el caso de la tesis doctoral de Aránzazu García Escuredo “Historia e impacto de la Orquesta Sinfónica de Galicia en su área de influencia” (2022) o la tesis doctoral de Miren Gotzone Higuera Bilbao “Acciones socio-educativas de las orquestas sinfónicas españolas y de Gran Bretaña” (2015), pero todavía es escasa la producción literaria en este sentido. Igualmente, poco más prolífica ha sido la producción latinoamericana (Carvajal & Melgarejo, 2009; Concha Molinari, 2012; Rincón Prat, 2015; Ramírez Sánchez et al., 2020).

2. EL SECTOR ORQUESTAL ESPAÑOL

2.1. El mercado sinfónico español: principales datos

Una vez establecido el marco teórico, es necesario mostrar los datos del sector. Para ello, se ha recurrido a las estadísticas del portal Cultura Base⁴, con tal de disponer de unos datos mínimos que permitan el estudio de la oferta y la demanda del sector orquestal sinfónico en España.

2.1.1. Oferta

El análisis de la oferta del sector orquestal español se abordará a partir de tres perspectivas complementarias que permiten comprender su estructura y evolución reciente. En primer lugar, se examinarán las **infraestructuras** disponibles para la actividad sinfónica, atendiendo al número, distribución territorial, características y titularidad de las salas de concierto, elementos que condicionan directamente la capacidad de programación y el acceso del público. A continuación, se estudiará la **oferta creativa**, es decir, el volumen y la distribución de los conciertos de música clásica programados en España, lo que permitirá observar las dinámicas de actividad y su relación con la disponibilidad de espacios. Finalmente, se analizarán las **instituciones** que conforman el entramado orquestal -fundamentalmente las orquestas sinfónicas-, con el fin de identificar tendencias en su número, implantación territorial y capacidad de producción. La combinación de estas tres dimensiones ofrece una visión integral del estado actual de la oferta sinfónica y de los factores estructurales que la configuran.

2.1.1.1. Infraestructuras

Comenzando por las infraestructuras disponibles para la puesta en escena de representaciones, en 2024 se contabilizan en España 1355 salas, de las cuales 47 son al aire libre y 1308 son de otras características, lo que supone un total de 2,8 salas por cada 100 000 habitantes. Un cambio en el año 2020 de la definición del concepto de sala de concierto y una depuración de la base de datos del Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música (CDAEM) no permiten hacer una comparativa extensa en el tiempo, pero, aun así, puede afirmarse que existe un crecimiento del número total de salas en los últimos cinco años a nivel nacional (Fig. 7). Los datos actualmente considerados por el CDAEM son los siguientes: “Salas de concierto. Se

⁴ Según indica el portal Cultura Base: “Se ofrecen en este apartado los principales indicadores obtenidos de la operación estadística **Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales y de la Danza** desarrollada por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música perteneciente al Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio.”

Consultado por última vez el 04/08/2025: <https://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/recursos-musicales-y-danza/resultados-recursos-musicales-y-danza.html>.

incluyen todas las salas accesibles al público, tanto de titularidad pública como privada, susceptibles de albergar actividades musicales de toda España, aunque no hayan desarrollado actividad en el año, distinguiendo las salas de concierto al aire libre del resto”⁵.

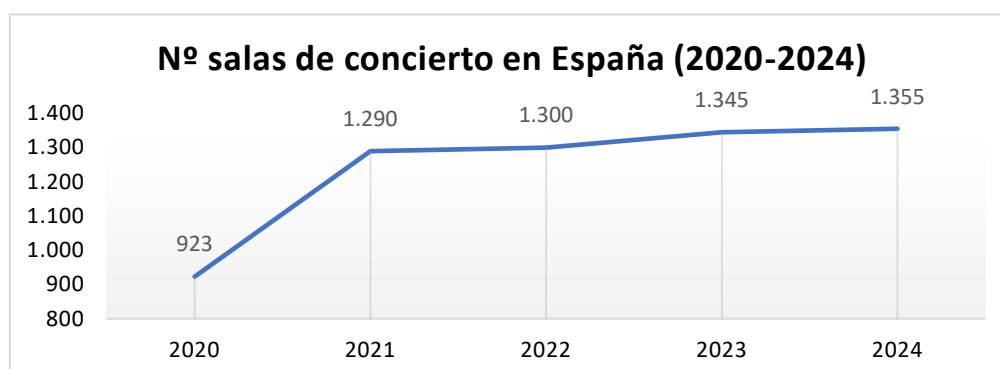


Fig. 7: Evolución del nº total de salas de concierto en España entre 2020 y 2024.

Elaboración propia.

A nivel autonómico, en 2024, el número absoluto de salas de concierto (Fig. 8) revela el predominio de Andalucía, con 234 salas, seguida de Castilla-La Mancha (167), Cataluña (145) y la Comunidad Valenciana (144). Estos datos, a pesar de poder parecer sorprendentes por la ruptura de la bicefalia tradicional imperante en España, pueden corresponder, entre otras cosas, a una cuestión territorial. Andalucía y Castilla-La Mancha son comunidades extensas geográficamente y cuentan con numerosos municipios medianos y pequeños que cuentan con una mayor población que los municipios medianos y pequeños del norte peninsular, lo que facilita que se multiplique el número de salas de concierto. La deslocalización de las salas o infraestructuras contrasta con regiones como la Comunidad de Madrid o Cataluña donde la concentración de población y actividad cultural en grandes núcleos urbanos, unida a factores como la presión inmobiliaria y los altos costes operativos, puede limitar el número de recintos medianos o pequeños en favor de grandes infraestructuras centralizadoras.

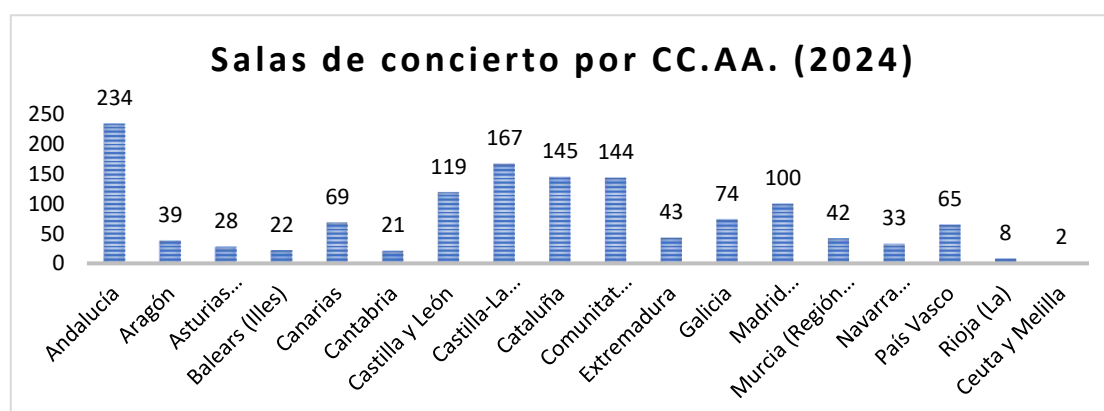


Fig. 8: Número total de salas de concierto por comunidad autónoma en 2024. *Elaboración propia.*

⁵ Esta y otras definiciones pueden verse en el Anexo 1: “Informe metodológico estandarizado”, donde se incluyen los conceptos y definiciones relativos al tema tratado.

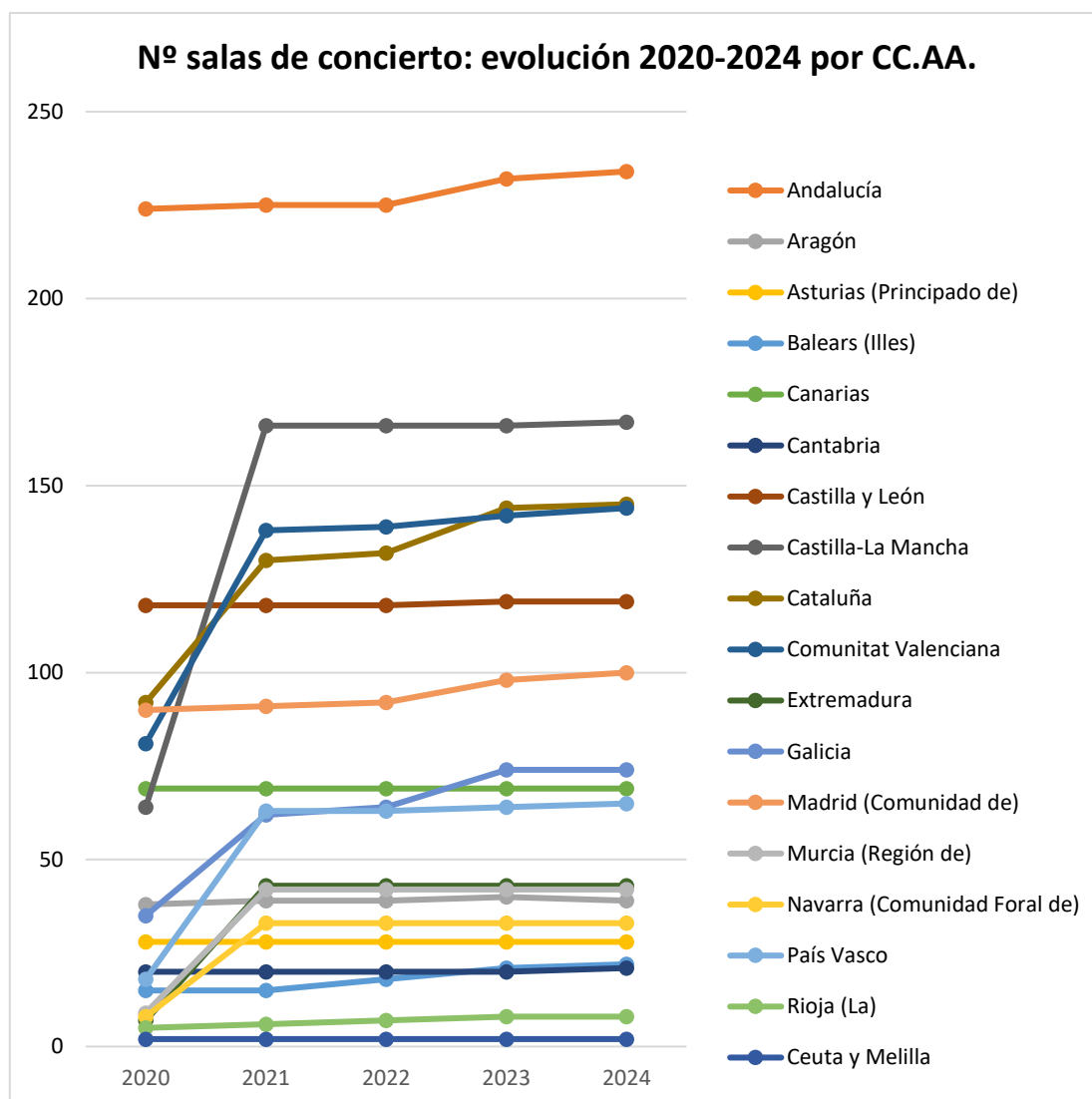


Fig. 9: Evolución del nºtotal de salas de concierto por CC.AA. entre 2020 y 2024. *Elaboración propia.*

La subida sostenida de salas a lo largo de estos últimos cinco años producida a nivel nacional se ha producido de manera generalizada en todas las comunidades autónomas (Fig. 9), especialmente entre el año 2020 y el año 2021, a pesar de colear todavía los efectos del COVID-19. De hecho, en 2020, Castilla-La Mancha se ubicaba en 7º lugar (64), mientras que en 2021 pasó a ocupar el 2º lugar con 166 salas. Lo mismo sucedió con Cataluña o la Comunidad Valenciana. Cataluña se situaba en tercer lugar con 92 salas, inmediatamente seguida por la Comunidad de Madrid con 90 y tras Castilla y León con 118. En 2021, no sólo se alejó de la Comunidad de Madrid, sino que adelantó a Castilla y León aumentando su número total a 130 salas en 2021 por las 118 que mantuvo Castilla y León. Tras la Comunidad de Madrid se ubicaba la Comunidad Valenciana con 81 salas en 2020; situación que cambió, en 2021, cuando pasó a ocupar el tercer lugar, dejando atrás no sólo a Madrid sino también a Castilla y León y a Cataluña con sus 138 salas computadas (una variación de 57 salas, o lo que es lo mismo, un incremento del 70,37%).

Tanto es así que entre 2020 y 2021 el número de salas aumentó a nivel nacional en 367, mientras que desde el año 2021 hasta el año 2024 la variación del número total de salas a nivel nacional apenas ha sido de 65 salas (Tabla 1: Evolución del nº total de salas de concierto por CC.AA. entre 2020 y 2024. Elaboración propia.

).

	2020	2021	2022	2023	2024
TOTAL NACIONAL	923	1.290	1.300	1.345	1.355
Andalucía	224	225	225	232	234
Aragón	38	39	39	40	39
Asturias (Principado de)	28	28	28	28	28
Balears (Illes)	15	15	18	21	22
Canarias	69	69	69	69	69
Cantabria	20	20	20	20	21
Castilla y León	118	118	118	119	119
Castilla-La Mancha	64	166	166	166	167
Cataluña	92	130	132	144	145
Comunitat Valenciana	81	138	139	142	144
Extremadura	7	43	43	43	43
Galicia	35	62	64	74	74
Madrid (Comunidad de)	90	91	92	98	100
Murcia (Región de)	9	42	42	42	42
Navarra (Comunidad Foral de)	8	33	33	33	33
País Vasco	18	63	63	64	65
Rioja (La)	5	6	7	8	8
Ceuta y Melilla	2	2	2	2	2

Tabla 1: Evolución del nº total de salas de concierto por CC.AA. entre 2020 y 2024. *Elaboración propia.*

Este reparto puede ilustrarse también mediante un mapa que muestre el peso promedio de cada comunidad autónoma a lo largo de estos cuatro años (Fig. 10).

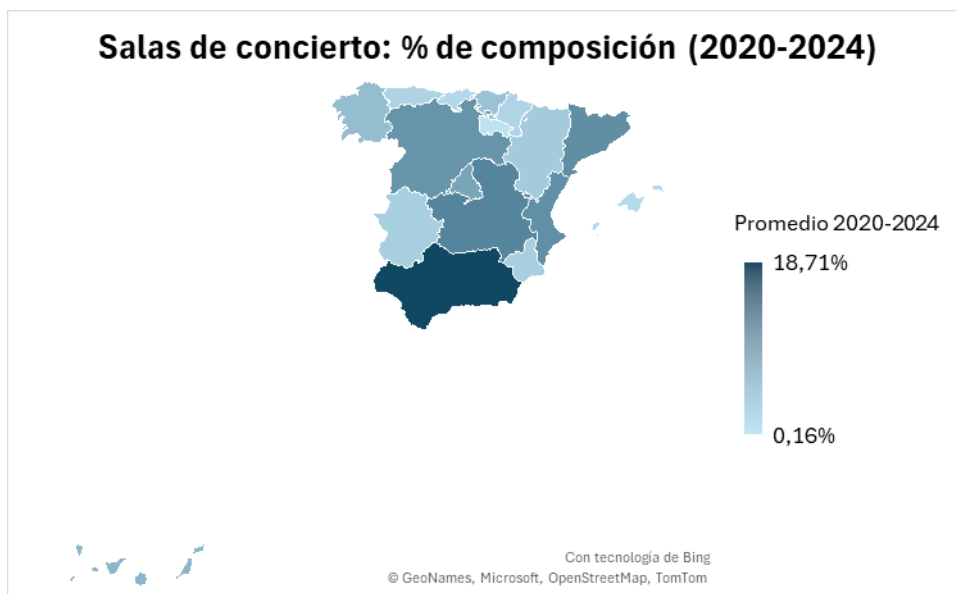


Fig. 10: Mapa de composición (%) de salas de concierto por CC.AA. (2020 y 2024). *Elaboración propia.*

De todo este análisis de las salas de conciertos podemos extraer una primera premisa que afecta al estudio de la oferta del sector escénico español: el número de salas de conciertos se ha incrementado a partir del año 2020 en un 47%, con especial fuerza en el año 2021 cuando la subida fue del 40%. A pesar de ello, cabe subrayar el estancamiento general tras 2021 que algunas comunidades autónomas como Castilla y León, Asturias o Aragón ya arrastraban, no notando ese efecto del año 2021. Igualmente, es significativa la diferencia entre las dos comunidades autónomas más extensas, Andalucía y Castilla y León, pues la primera prácticamente dobla el número total de salas (234 por 119). Para explicarlo seguramente se deba recurrir a factores demográficos y a las diferencias urbanísticas norte-sur.

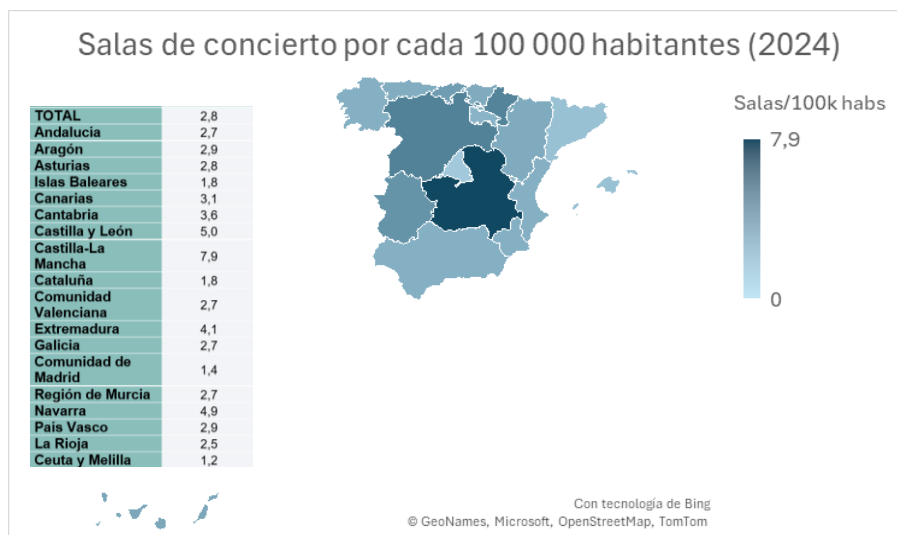


Fig. 11: Mapa de las salas de concierto de cada comunidad autónoma por cada cien mil habitantes (2024) con tabla de valores. *Elaboración propia.*

La manera, por lo tanto, más objetiva de comparar las salas de concierto de cada comunidad autónoma es mediante el número de salas por cada 100 000 habitantes (Fig. 11). Esta manera de conmensurarlo demuestra que Castilla-La Mancha presenta un sobreexceso de salas con 7,9 salas por cada 100 000 habitantes. En cambio, Andalucía, claramente destacada en números absolutos, diluye su presencia en la parte superior del ranking al contar con 2,7 salas por cada 100 000 habitantes, situándose ligeramente por debajo de la media nacional -2,8 salas-. No obstante, este fenómeno se repite en los casos de la Comunidad Valenciana (2,7) o, acentuándose aun más, Cataluña (1,8). Por otro lado, Castilla y León, estancada en el anterior ranking, cuenta con 5,0 salas por cada 100 000 habitantes y Extremadura, que apenas contaba con un total de 7 salas en 2020 y 43 desde 2021, cuenta con 4,1 salas por cada 100 habitantes.

Por lo tanto, se comprueba una tendencia: en los lugares con mayor despoblación, existe un sobreexceso de salas de conciertos, mientras que en los lugares más poblados todavía sigue siendo necesario aumentar el número de salas de conciertos por cada 100 000 habitantes. Como excepción tenemos el caso de Navarra, que no sufre problemas de despoblación y cuenta con 4,9 salas por cada 100 000 habitantes.

Toda esta situación lleva a preguntarse cómo de efectivos fueron los esfuerzos llevados a cabo en el año 2021 para incrementar el número de salas. El caso de Madrid es flagrante, con 90 salas en 2020 y 100 en 2024, apenas cuenta con 1,4 salas por cada 100 000 habitantes -la mitad de la media nacional-, lo que demuestra que entre 2020 y 2024 el incremento no ha tenido un impacto significativo y puede reforzar la idea de que en esta comunidad se concentra la oferta musical en espacios concretos de mayor capacidad, frente al modelo de otras comunidades que distribuyen su oferta entre más salas de menor capacidad. El mismo ejemplo es válido para Cataluña (1,8), ya que ambas comunidades son las que cuentan con los valores más bajos de todo el territorio, sólo tras la excepcionalidad de Ceuta y Melilla (1,2). En el lado opuesto, el caso de Castilla-La Mancha puede indicar un sobreesfuerzo, quizás ineficaz, para incrementar el número de salas de concierto. No obstante, las cuestiones de eficacia no pueden juzgarse con absoluta certeza sin un análisis más minucioso y particularizado.

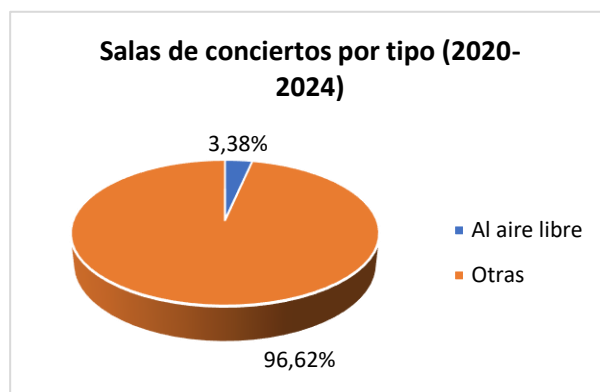


Fig. 12: Salas de concierto por tipo (2020-2024). *Elaboración propia.*



Fig. 13: Evolución de salas al aire libre (2020-2024). *Elaboración propia.*

De estas salas de conciertos, como se indicaba anteriormente, la gran mayoría no son al aire libre -en la composición de los últimos cinco años, las salas al aire libre promedian un 3,38% sobre el total de salas (Fig. 12)-; aunque sí que han experimentado un ligero incremento pasando de 30 en 2020 a 47 en 2024 (Fig. 13). Un incremento todavía mayor en términos absolutos ha

sido el experimentado por las otras salas que no son al aire libre, pasando de 893 en 2020 a 1308 en 2024 (Fig. 14).



Fig. 12: Evolución de salas no ubicadas al aire libre (2020-2024). *Elaboración propia.*

Además, desde el punto de vista de su titularidad, a nivel nacional y en 2024, el 86,9% son de titularidad pública (1177 de 1355). Destacan, de nuevo, Castilla-La Mancha y Andalucía con un 95,8% y un 94,0% de salas públicas, respectivamente (Fig. 15). Ceuta y Melilla y La Rioja tienen un 100% de titularidad pública en sus respectivas 2 y 8 salas (Fig. 16). En cambio, en la fachada mediterránea, Valencia (75,9%), Cataluña (797,1%) y, sobre todo, Baleares (68,2%), cuentan con un menor porcentaje de salas públicas respecto al resto de España.

Salas de concierto según titularidad en España. Unidades: Salas de concierto								
	Pública		Privada		Mixta		No consta	
AÑO	TOTAL	%	TOTAL	%	TOTAL	%	TOTAL	%
2024	1.177	86,9	128	9,4	11	0,8	39	2,9
2023	1.171	87,1	124	9,2	11	0,8	39	2,9
2022	1.139	87,6	114	8,8	8	0,6	39	3,0
2021	1.129	87,5	114	8,8	8	0,6	39	3,0
2020	795	86,1	110	11,9	9	1,0	9	1,0

Tabla 2: Salas de concierto según titularidad en España *Elaboración propia,UNE*



Fig. 13: Porcentaje de salas de concierto públicas por comunidad autónoma (2024). *Elaboración propia.*

2.1.1.2. Oferta Creativa

En cuanto a los conciertos, lo primero que cabe advertir es que el número de conciertos corresponde con espectáculos de música clásica, lo cual incluye no sólo orquestas sinfónicas, sino también orquestas y agrupaciones de cámara, bandas, coros y agrupaciones líricas⁶. Esta información es importante tenerla en cuenta de cara a extraer conclusiones -nº de orquestas por concierto, por ejemplo-. Sería más preciso el estudio si los datos proporcionados individualizasen el número de conciertos en función de los tipos de entidades musicales. Sin embargo, no dejan de ser conciertos de música clásica, lo que permite hacerse a la idea del panorama del mercado y establecer unas conclusiones generales acerca de recaudación, espectadores y demás estadísticas.



Fig. 14: Número total de conciertos de música clásica por CC.AA. (2003-2023). *Elaboración propia.*

⁶ Las definiciones de estas entidades musicales pueden verse en el Anexo 1: “Informe metodológico estandarizado”, donde se incluyen los conceptos y definiciones relativos al tema tratado.

De esta manera, el número de conciertos total de música clásica en España entre 2003 y 2023 asciende a 322 784. El reparto autonómico sitúa a la Comunidad Valenciana como la más prolífica en cuanto a actividad con un total de 49 053 conciertos (15,20%), seguida de los 44 916 de Andalucía (13,92%) y los 43 964 de la Comunidad de Madrid (13,62%) (Fig. 16).

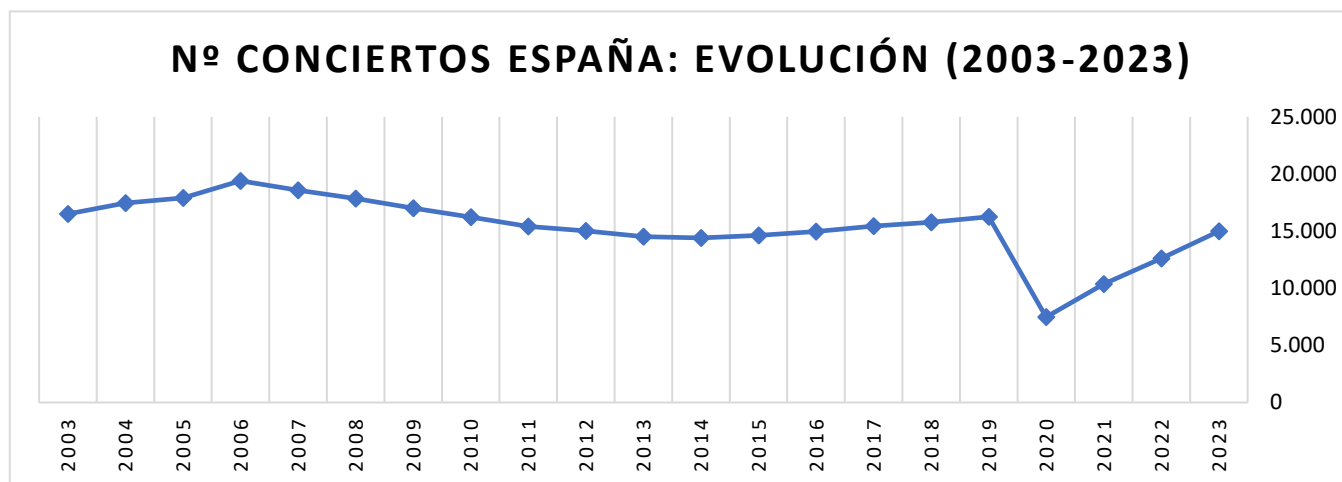


Fig. 15: Evolución del nº de conciertos clásicos en España (2003-2023). *Elaboración propia.*

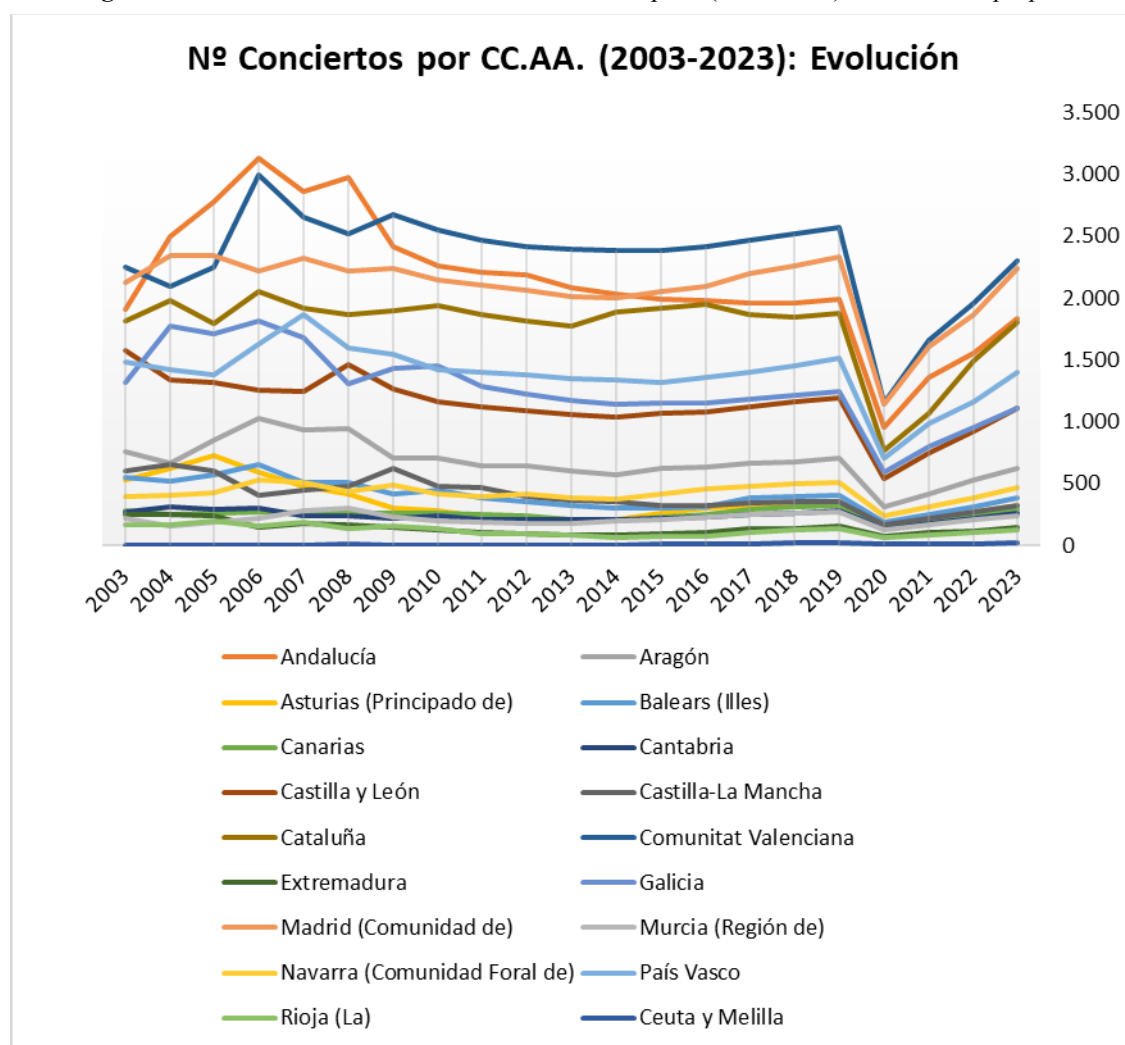


Fig. 16: Evolución del nº de conciertos clásicos por CC.AA. (2003-2023). *Elaboración propia.*

Resulta interesante ver que Castilla-La Mancha, la segunda con más salas de concierto, apenas ha realizado entre 2003 y 2023 un total de 8538 conciertos. Desde 2021, pese a aumentar su número de salas, el número de conciertos (2021: 216; 2022: 272 y 2023: 323) no supera el número de conciertos de ninguno de los años anteriores al COVID -siendo 2020 el año con menos conciertos: 164-. Esa tendencia se repite de manera generalizada a nivel nacional (Fig. 17) y en todas las comunidades autónomas (Fig. 18).

A causa del cambio de definición del concepto de salas de conciertos que se llevó a cabo en 2020, se ha optado por limitar la comparación entre conciertos y salas a los últimos años (2020-2023). Esto permite comparar de manera individualizada el aprovechamiento de las infraestructuras en cada comunidad autónoma. La media nacional entre 2020 y 2023 es de 9,24 conciertos por sala, una cifra que ha ido aumentando si se observa el número de conciertos por sala de cada año (Fig. 19).

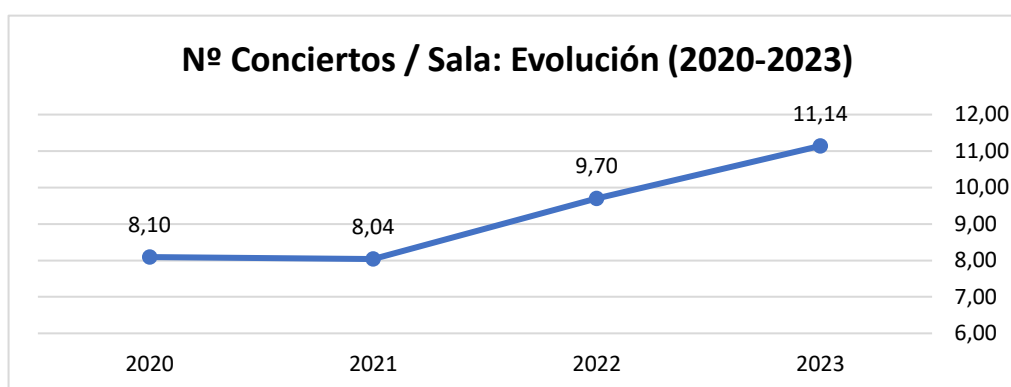


Fig. 17: Evolución del nº de conciertos por sala en España (2003-2023). *Elaboración propia.*

El aumento desde 2020 es también generalizado, aunque algunas comunidades que aumentaron su número de salas, pese a realizar en 2023 más conciertos, han bajado el número de conciertos por sala. Ejemplo de ello son el País Vasco, con 39,44 conciertos por sala en 2020 y 21,92 en 2023; la Comunidad Foral de Navarra que pasó de 29,75 a 14,03 o, en menor medida Galicia (16,86 vs. 15,05) y Castilla-La Mancha (2,56 vs. 1,95). En estos casos, queda de manifiesto que, o bien el número de salas era demasiado escaso anteriormente, o bien el número de conciertos no ha aumentado en correspondencia con el aumento del número de salas.

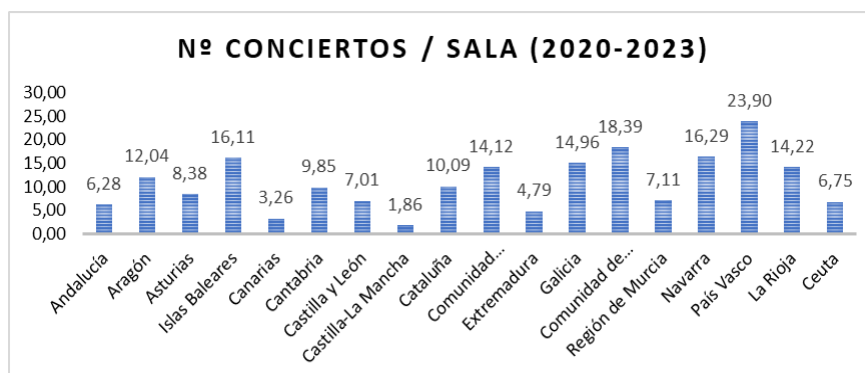


Fig. 18: Promedio de conciertos por sala por comunidad autónoma (2020-2023). *Elaboración propia.*

La comparativa mediante un coeficiente de localización permite ver cómo se sitúa cada comunidad autónoma respecto a la media nacional. En 2023, el mapa muestra claramente que el noreste peninsular, Galicia y Madrid cuentan con un coeficiente superior al 1,00 que marca la media nacional (Fig. 21). De hecho, respecto a otros años, la diferencia territorial se incrementa todavía más en este 2023, siendo todavía mayor el peso del arco mediterráneo y pese a la ligera mejora de Andalucía -no acompañada por Extremadura, Castilla-La Mancha o Murcia, que se alejan todavía más de la media nacional-.

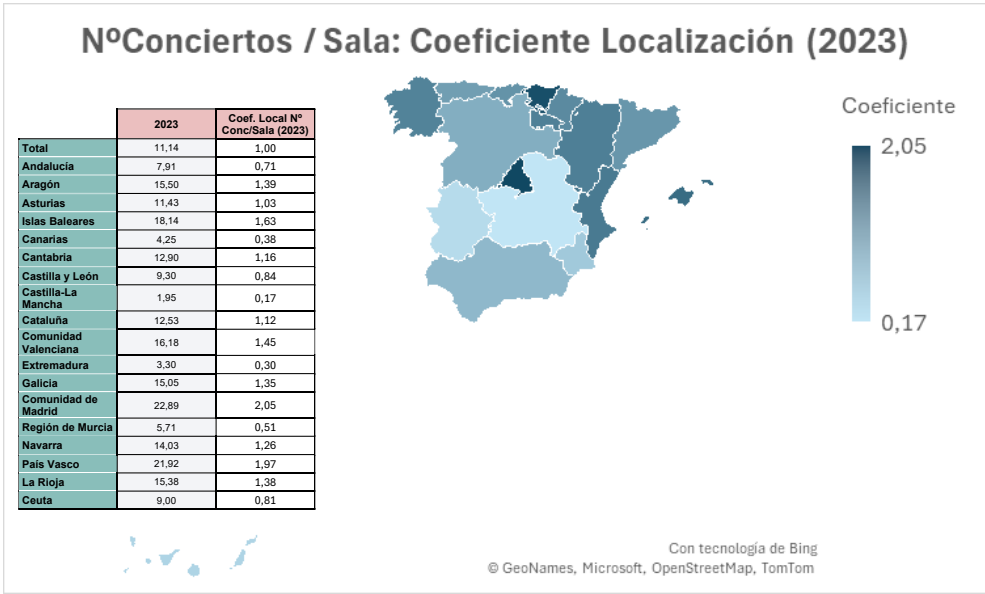


Fig. 19: Coeficiente de localización: número de conciertos por sala en cada comunidad autónoma (2023) con tabla de valores. *Elaboración propia.*

2.1.1.3. Instituciones

Para terminar con la oferta, cabe presentar también los datos acerca del número de orquestas sinfónicas. A nivel nacional, en 2024 se computan un total de 213 orquestas sinfónicas, un número ligeramente inferior al de los dos años anteriores (2022: 216; 2023: 217), pero que, a grandes rasgos, mantiene una tendencia al alza desde el año 2004 (Fig. 23).

En el ámbito autonómico, de nuevo, al igual que en número de conciertos, la Comunidad Valenciana se posiciona como la primera comunidad autónoma con mayor número de orquestas sinfónicas: 42 en 2024 (Fig. 26). Le siguen Andalucía con 33, la Comunidad de Madrid con 31, Cataluña con 25 y Castilla y León con 19.

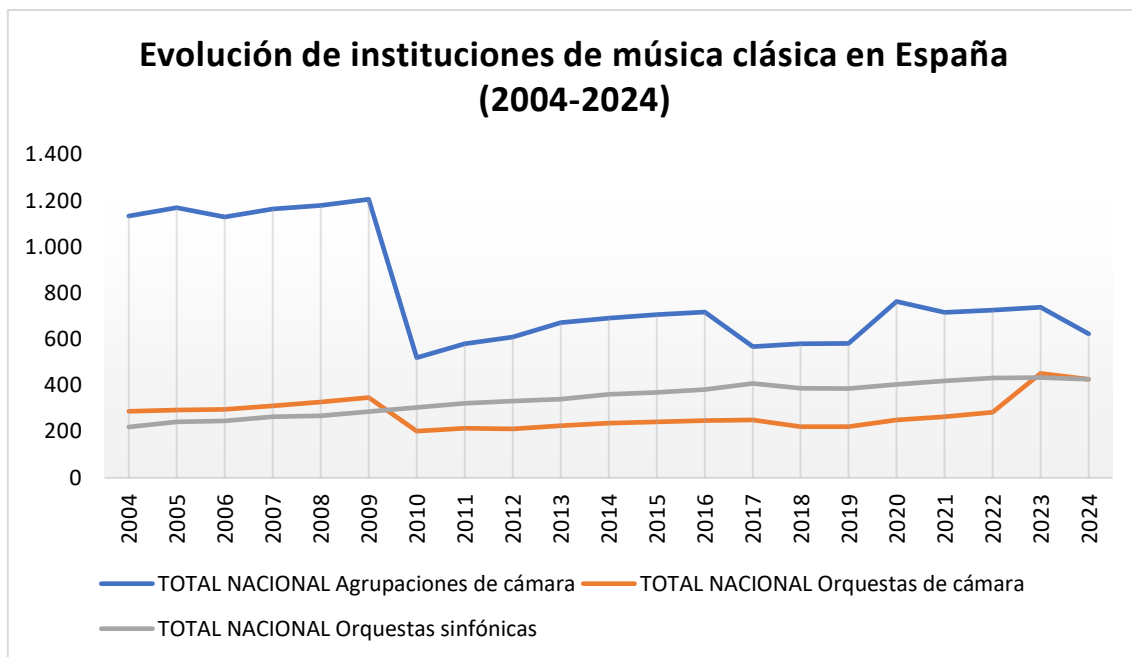


Fig. 20: Evolución de instituciones de música clásica en España. *Elaboración propia.*

El ranking de composición porcentual de orquestas sinfónicas en 2024 no difiere en exceso de su situación en 2004 (Tabla 3), salvo algunos casos evidentes como la pérdida de 4 puntos porcentuales que sufre Asturias, de desde 2004 tan sólo ha incrementado su número de orquestas en 1, o Castilla-La Mancha (-3,44%) y el País Vasco (-2,50%). No obstante, esta comparativa permite ver cómo en los últimos 20 años los grandes focos, Cataluña y la Comunidad de Madrid, han caído también porcentualmente de manera importante: -4,79% y -3,63% respectivamente. Esto ha permitido que de manera general exista un crecimiento promedio del 0,7% entre aquellas que no suben más de un 2%, pero, sobre todo, esta caída es inexplicable sin el crecimiento porcentual de Andalucía (+5,58%) y, sobre todo, la Comunidad Valenciana (+7,32%), que encabezan hoy en día el ranking de composición.

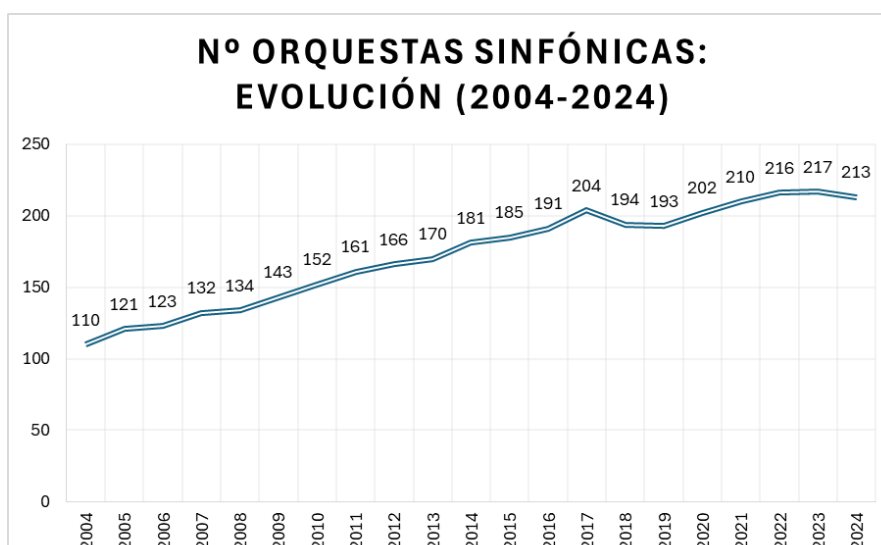


Fig. 21: Evolución del número total de orquestas sinfónicas en España (2004-2024). *Elaboración propia.*

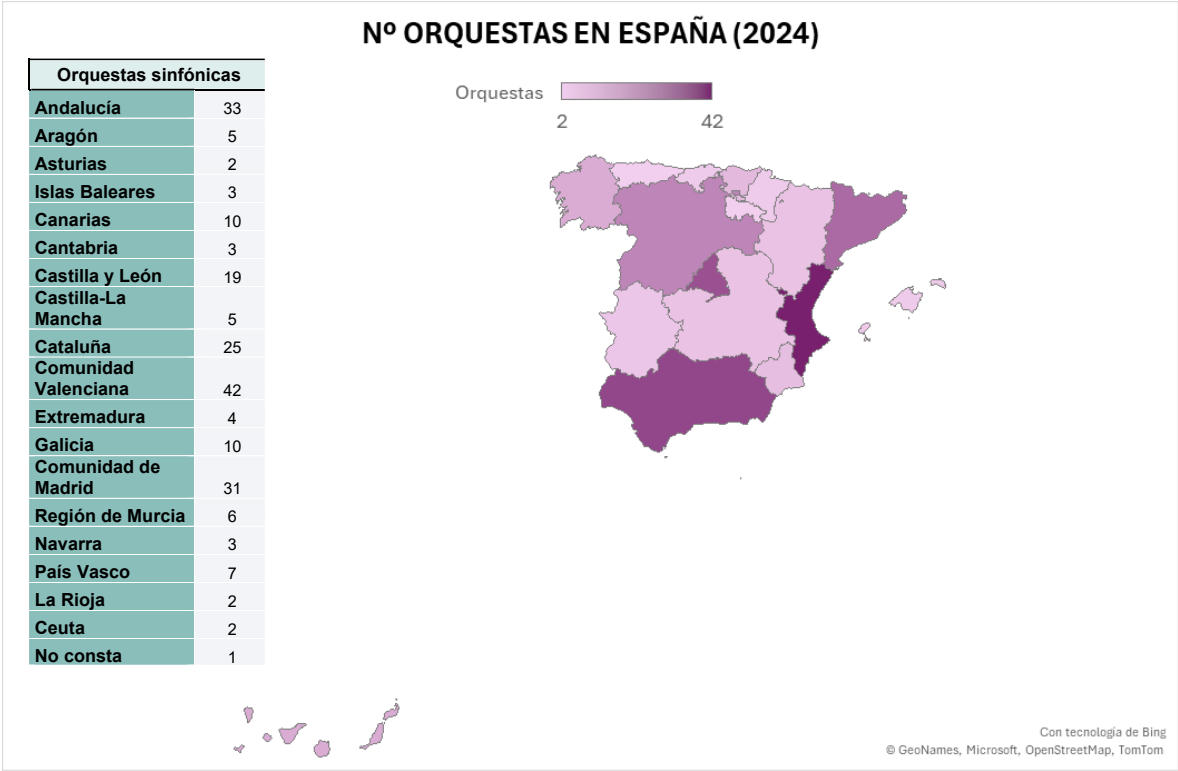


Fig. 22: Número de orquestas sinfónicas en España por comunidad autónoma (2024) con tabla de valores.
Elaboración propia.

	2.024	2.004	Diferencias
TOTAL	100,00%	100,00%	0,00%
Andalucía	15,49%	9,92%	5,58%
Aragón	2,35%	0,83%	1,52%
Asturias (Principado de)	0,94%	4,96%	-4,02%
Balears (Illes)	1,41%	1,65%	-0,24%
Canarias	4,69%	3,31%	1,39%
Cantabria	1,41%	0,83%	0,58%
Castilla y León	8,92%	8,26%	0,66%
Castilla-La Mancha	2,35%	5,79%	-3,44%
Cataluña	11,74%	16,53%	-4,79%
Comunitat Valenciana	19,72%	12,40%	7,32%
Extremadura	1,88%	1,65%	0,23%
Galicia	4,69%	4,96%	-0,26%
Madrid (Comunidad de)	14,55%	18,18%	-3,63%
Murcia (Región de)	2,82%	2,48%	0,34%
Navarra (Comunidad Foral de)	1,41%	1,65%	-0,24%
País Vasco	3,29%	5,79%	-2,50%
Rioja (La)	0,94%	0,83%	0,11%
Ceuta y Melilla	0,94%	0,00%	0,94%
No consta	0,47%	0,00%	0,47%

Tabla 3: Comparación de la composición porcentual de orquestas sinfónicas sobre el número total en España por comunidad autónoma (2024 vs. 2004). *Elaboración propia.*

Con todo, el liderazgo ejercido por la Comunidad de Madrid y Cataluña durante los primeros años del período comprendido entre 2004 y 2024 todavía se deja sentir si se observa el promedio de composición de orquestas sinfónicas a lo largo de dichos años.

Finalmente, se ha comparado el número de conciertos con el número de entidades musicales de cada comunidad autónoma. Es importante remarcar el concepto de entidades musicales, pues, como se advirtió al tratar los conciertos, se ha considerado para este análisis que el número de conciertos incluye no sólo los realizados por orquestas sinfónicas, sino también por orquestas y agrupaciones de cámara, bandas, coros y agrupaciones líricas. Esta decisión se justifica por la falta de concreción acerca de lo computado como conciertos en el Informe Metodológico Estandarizado (Anexo 1) y porque el resultado obtenido de dividir el número de conciertos entre el número de orquestas sinfónicas carece de sentido lógico. En cambio, la división del número de conciertos entre el número de entidades musicales clásicas ofrece unos resultados más plausibles. Por ello, se ha tomado el promedio anual de conciertos nacional y autonómico entre 2003 y 2023 y se ha comparado con el promedio de entidades musicales clásicas entre 2004 y 2024 para estimar el número de conciertos medio realizados anualmente por una entidad musical -y, por extensión, por una orquesta sinfónica- en cada comunidad autónoma y a nivel nacional (Tabla 4 y Fig. 25).

	Promedio de conciertos	Promedio Entidades Musicales	Conciertos por Orquesta al año
Total	15.371	710	21,64
Andalucía	2.139	94	22,80
Aragón	678	25	26,77
Asturias	350	13	26,06
Islas Baleares	404	13	30,71
Canarias	253	18	14,26
Cantabria	236	4	53,96
Castilla y León	1.137	47	24,23
Castilla-La Mancha	407	27	15,27
Cataluña	1.771	95	18,56
Comunidad Valenciana	2.336	91	25,72
Extremadura	140	11	13,21
Galicia	1.272	45	28,57
Comunidad de Madrid	2.094	141	14,80
Región de Murcia	213	17	12,35
Navarra	427	7	60,16
País Vasco	1.386	32	42,68
La Rioja	121	5	22,38
Ceuta	8	1	6,78
Sin distribuir	6	23	0,26

Tabla 4: Estimación del promedio de conciertos al año por entidad musical clásica en España por comunidad autónoma (2024) con tabla de valores. *Elaboración propia.*

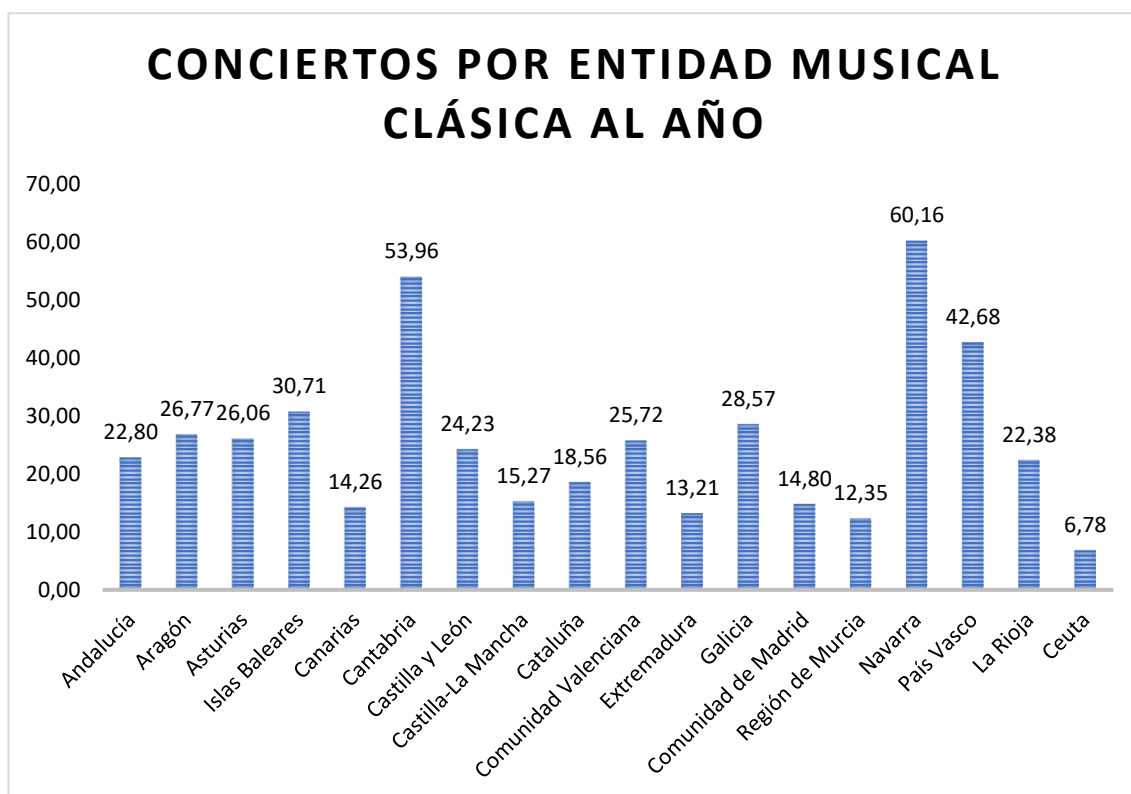


Fig. 23: Estimación del número medio de conciertos por entidad musical clásica al año en España por CC.AA. (2004-2024). *Elaboración propia.*

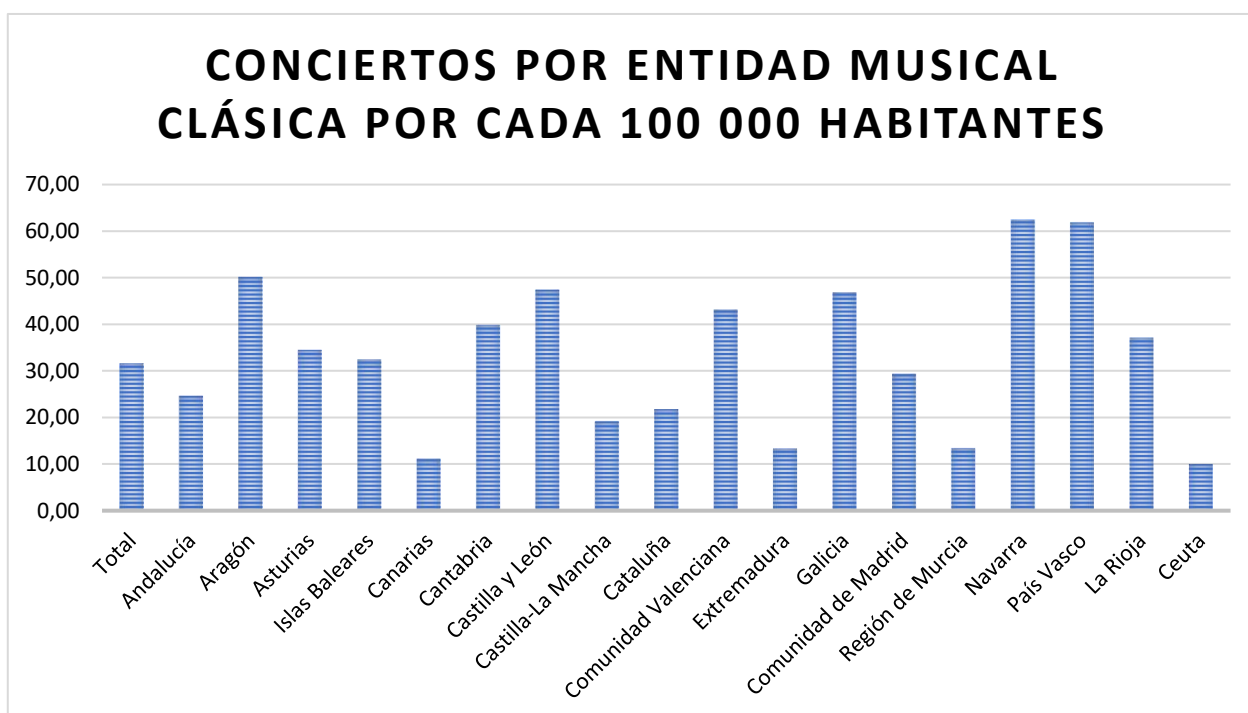


Fig. 24: Conciertos por entidad musical clásica por cada 100 000 habitantes. *Elaboración propia.*

El análisis de los datos de conciertos por cada 100 000 habitantes revela una clara desigualdad territorial en la distribución de conciertos en España. Mientras comunidades como Navarra (62,5 conciertos por 100 000 habitantes), País Vasco (61,9) y Castilla y León (47,4)

presentan las cifras más altas, otras como Ceuta (9,6), Canarias (11,2) y Extremadura (13,3) se sitúan en los niveles más bajos. La media nacional, con 31,6 conciertos por cada 100 000 habitantes, refleja que aproximadamente la mitad de las comunidades están por encima y la otra mitad por debajo. Estos resultados sugieren un fuerte dinamismo en territorios del norte y noroeste frente a una menor intensidad en el sur y los archipiélagos, lo que puede estar vinculado tanto a factores demográficos y de dispersión poblacional como a políticas culturales autonómicas específicas.

2.1.2. *Demanda*

A diferencia de la oferta, cuyo análisis ha requerido un enfoque estructural, el estudio de la demanda se centrará en el comportamiento y características del consumo de música sinfónica en España. Para ello, el análisis se articula en tres dimensiones principales: en primer lugar, se examinará la evolución y distribución territorial de los **espectadores**, con el fin de identificar patrones de asistencia y concentración del público; en segundo lugar, se abordará el **gasto medio por espectador**, como indicador del valor percibido del bien cultural y de la accesibilidad económica de los conciertos; y, por último, se analizará la **recaudación**, tanto en términos absolutos como relativos, lo que permitirá evaluar la capacidad del sector para generar ingresos y su evolución a lo largo del tiempo. En conjunto, este enfoque ofrece una visión integral de la demanda sinfónica y de sus principales tendencias en el período estudiado.

2.1.2.1. *Espectadores*

En cuanto a los datos relativos a la demanda, se encuentra, en primer lugar, el número total de espectadores que a lo largo del período comprendido entre 2003 y 2023 acudieron a las salas de concierto para ver espectáculos de música clásica en todo el país: 95 450 000 (Tabla 5). De ellos, un 18,09% (17 266 000) se concentró en la Comunidad de Madrid, un 15,06% (14 378 000) en la Comunidad Valenciana, un 13,02% (12 431 000) en Cataluña y un 12,00% (11 452 000) en el País Vasco. Sólo entre estas cuatro comunidades autónomas, suman ya el 58,17% de los espectadores españoles, pero si añadimos Andalucía (8,61%; 8 220 000), dos tercios del total de espectadores -un 66,78%; o lo que es lo mismo: 63 747 000 de los 95 450 000- es repartido únicamente entre 5 de las 17 comunidades autónomas y las 2 ciudades autónomas (Figs. 29 y 30).

	Espectadores (miles)	
	2023-2003	% 2023-2003
Total	95450	100,00%
Andalucía	8220	8,61%
Aragón	4025	4,22%
Asturias (Principado de)	2486	2,60%
Balears (Illes)	1328	1,39%
Canarias	3161	3,31%
Cantabria	1450	1,52%
Castilla y León	5701	5,97%
Castilla-La Mancha	1248	1,31%
Cataluña	12431	13,02%
Comunitat Valenciana	14378	15,06%
Extremadura	707	0,74%
Galicia	5837	6,12%
Madrid (Comunidad de)	17266	18,09%
Murcia (Región de)	1444	1,51%
Navarra (Comunidad Foral de)	3283	3,44%
País Vasco	11452	12,00%
Rioja (La)	995	1,04%
Ceuta y Melilla	38	0,04%

Tabla 5: Total de espectadores (en miles) por comunidad autónoma entre 2003 y 2023 en términos absolutos y relativos. *Elaboración propia.*

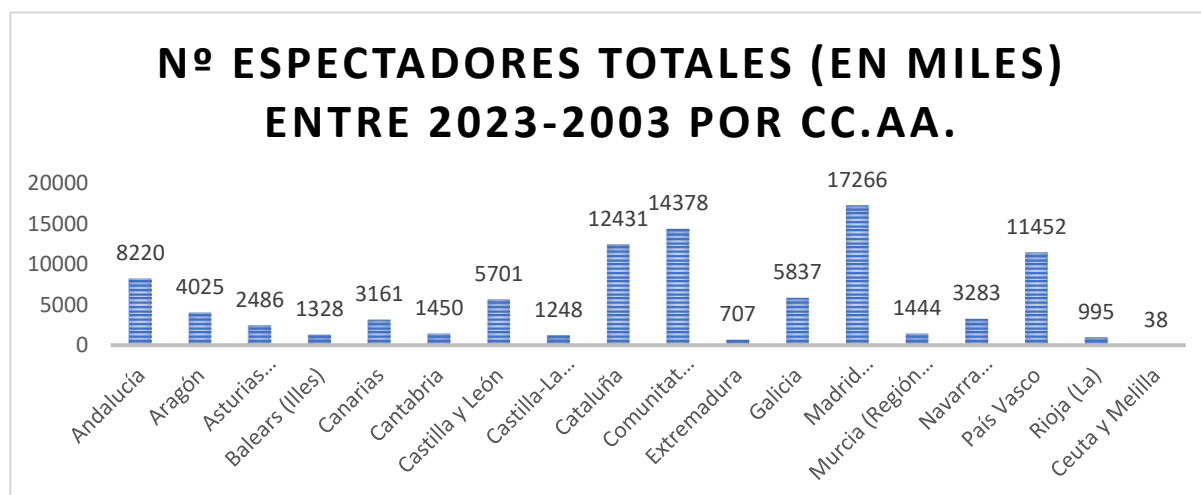


Fig. 30: Total de espectadores (en miles) por comunidad autónoma entre 2003 y 2023 en términos relativos. *Elaboración propia.*

Si se analiza su evolución anual (Fig. 31), se evidencia que la crisis de 2008 tuvo una afección progresiva al número de espectadores en España, que fue descendiendo hasta el año 2014, pero comenzó su recuperación en 2015 continuando su progresión hasta alcanzar en 2019, niveles cercanos a los del período 2004-2009. No obstante, el año 2020 y la crisis del COVID-19 fue un golpe para el sector del que, todavía, en 2023 no se había recuperado. Aun así, la tendencia al alza permite pronosticar una recuperación del número de espectadores, a la espera de los datos de los años 2024 y el presente 2025.

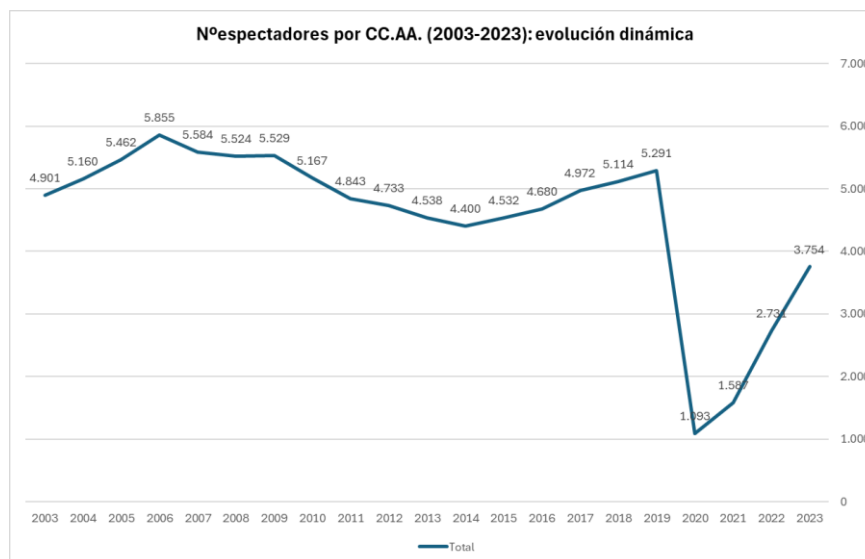


Fig. 31: Evolución del total de espectadores (en miles) en España entre 2003 y 2023. *Elaboración propia.*

La misma dinámica se da si se observa la evolución por comunidades autónomas (Fig. 32), pero, sin embargo, es interesante constatar que, pese a la inevitable caída con la crisis de la pandemia, la Comunidad de Madrid, en su mínimo histórico, se mantuvo prácticamente por encima de los máximos históricos de 9 de las comunidades autónomas y las 2 ciudades autónomas.

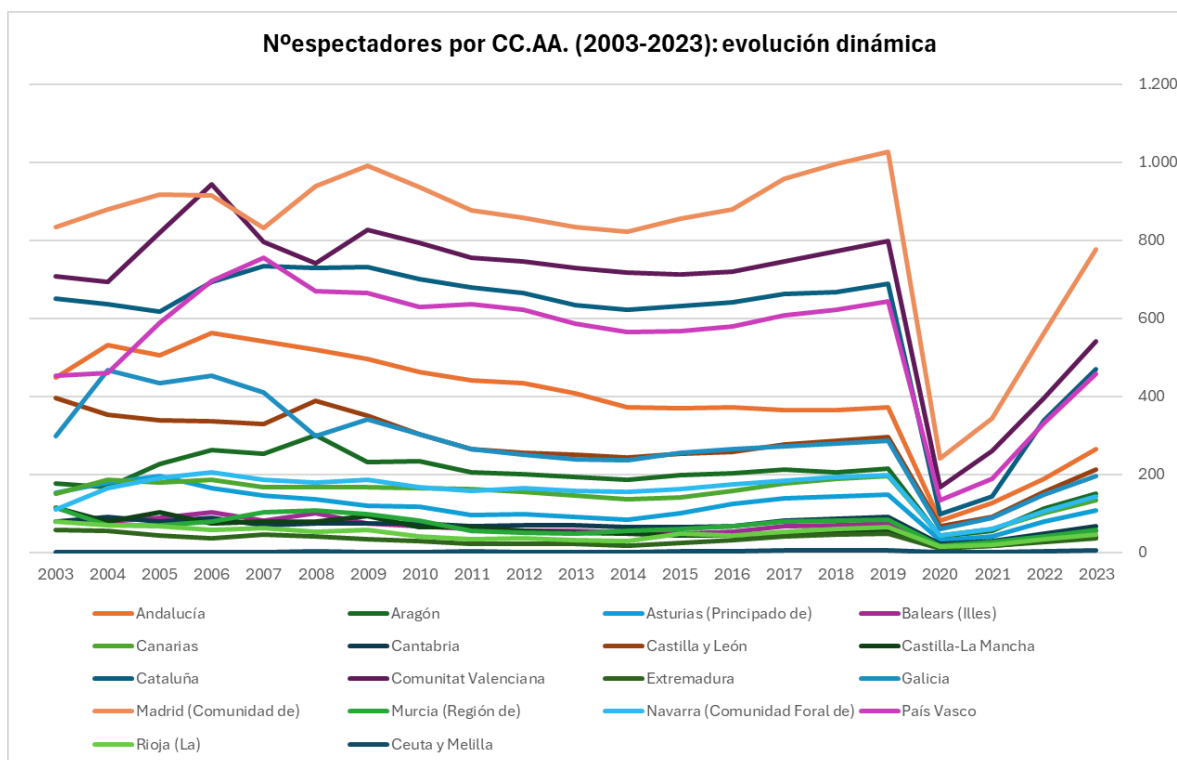


Fig. 32: Evolución del total de espectadores (en miles) por comunidad autónoma entre 2003 y 2023.

Elaboración propia.

Este dato lleva a comprobar el promedio de espectadores por concierto a lo largo de dicho período en cada comunidad autónoma respecto al promedio nacional, que se sitúa en, prácticamente, 289 espectadores por concierto (Fig. 33 y 34).

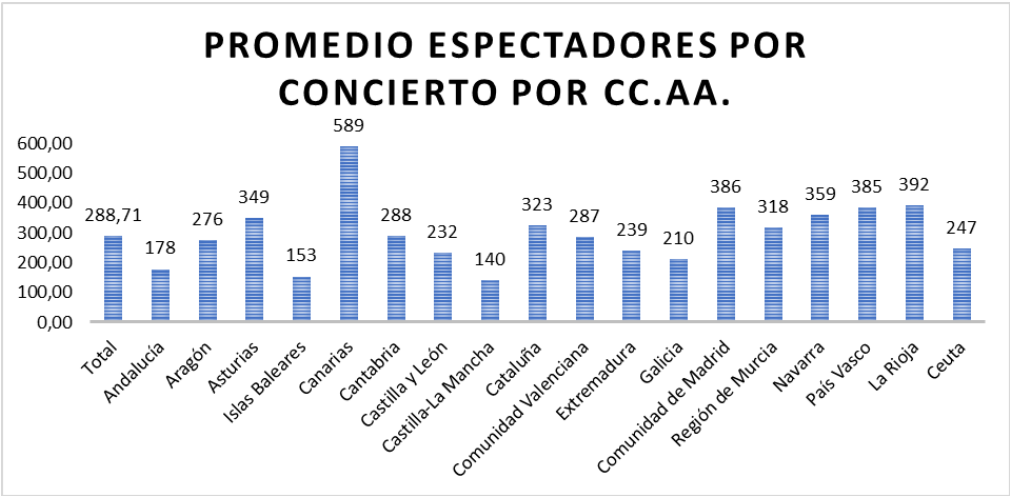


Fig. 33: Promedio de espectadores por concierto por comunidad autónoma entre 2003 y 2023.
Elaboración propia.

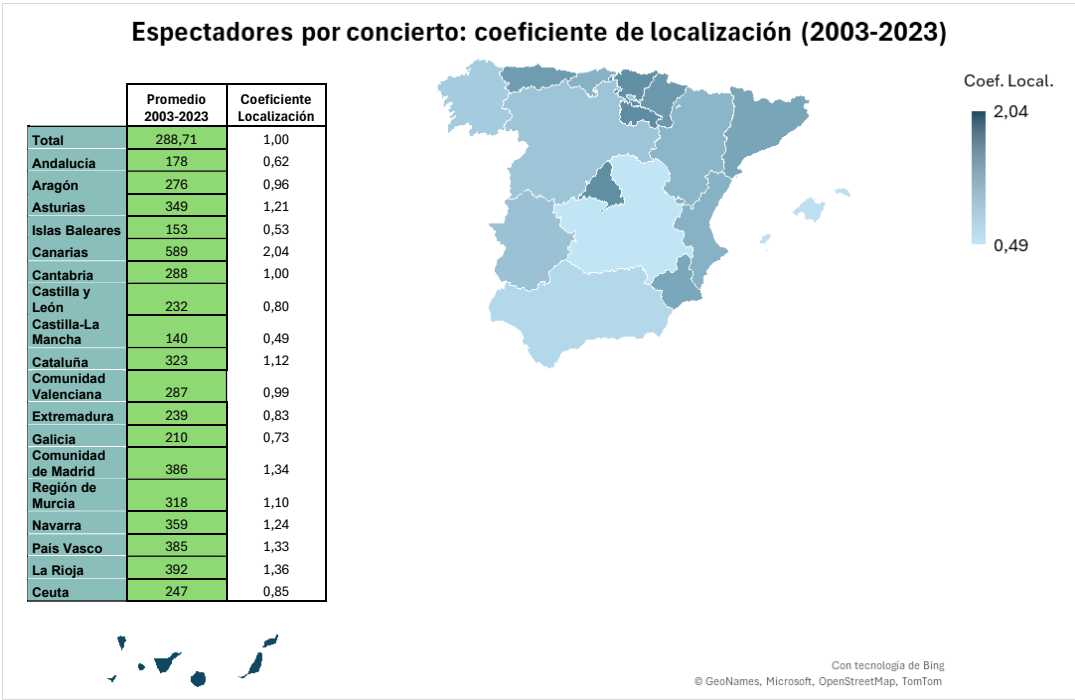


Fig. 34: Coeficiente de localización: promedio de espectadores por concierto en cada comunidad autónoma (2003-2023) con tabla de valores. *Elaboración propia.*

Destaca el alto número de espectadores por concierto de las Islas Canarias (589), con un coeficiente de localización ligeramente superior al doble de la media nacional. Le siguen La Rioja con 392, la Comunidad de Madrid con 386, el País Vasco con 385, la Comunidad Foral de Navarra con 359 y Cataluña con 323. De nuevo se evidencia que el arco mediterráneo -incluyendo esta vez también a la Región de Murcia-, la Comunidad de Madrid y el norte peninsular vuelven a

liderar el ranking, mientras que las comunidades autónomas de mayor extensión vuelven a quedarse por debajo de la media nacional. De hecho, Andalucía ocupa el segundo lugar entre las comunidades autónomas con un número absoluto de conciertos más elevado, pero sólo el quinto puesto en el número total de espectadores y el decimosexto -el antepenúltimo- en el promedio de espectadores por concierto.

En definitiva, el análisis del número de espectadores de música clásica en España entre 2003 y 2023 no sólo permite comprender las dinámicas de la demanda cultural, sino que también revela implicaciones relevantes en términos de desarrollo económico y capital humano. La fuerte concentración de público en determinadas comunidades autónomas -especialmente Madrid, Comunidad Valenciana, Cataluña, País Vasco y Andalucía- evidencia la existencia de polos culturales que actúan como motores de dinamización económica. Estas regiones no sólo concentran la oferta artística, sino que generan economías de escala en torno a la industria cultural: impulsan sectores complementarios como el turismo, la hostelería, el transporte o la educación artística, y fomentan la creación de empleo directo e indirecto vinculado a la actividad cultural.

Asimismo, la resiliencia mostrada por regiones como la Comunidad de Madrid, capaz de mantener niveles de asistencia elevados incluso en momentos de crisis, pone de manifiesto la importancia de la inversión sostenida en infraestructuras culturales y políticas públicas orientadas a la accesibilidad y la formación de audiencias. La cultura, en este sentido, se configura como un activo estratégico dentro de la economía del conocimiento: el acceso continuado a bienes culturales de calidad enriquece el capital humano al fortalecer competencias como la creatividad, la sensibilidad estética, el pensamiento crítico o la capacidad de innovación, todas ellas esenciales para afrontar los desafíos de las economías avanzadas.

Por último, el hecho de que regiones con menor densidad poblacional o menor tradición en la programación de conciertos presenten promedios de asistencia inferiores pone de relieve la necesidad de políticas redistributivas que garanticen un acceso más equitativo a la cultura. Una oferta cultural diversificada y territorialmente equilibrada contribuye a reducir brechas de desarrollo, favoreciendo un crecimiento más inclusivo basado en la valorización del talento, el fortalecimiento del tejido social y el aumento de la competitividad regional. En definitiva, el consumo cultural -lejos de ser un fenómeno accesorio- constituye un factor estructural del desarrollo económico sostenible y de la consolidación de un capital humano capaz de impulsar la innovación y la cohesión social.

No obstante, para poder extraer mayores conclusiones es necesario centrarse ahora en el gasto medio por espectador por concierto. Entre 2003 y 2023, el gasto medio por espectador en

España ha sido de 8,64€ (Fig. 35). Si bien es cierto, que ese gasto medio por espectador varía en función de las comunidades autónomas.

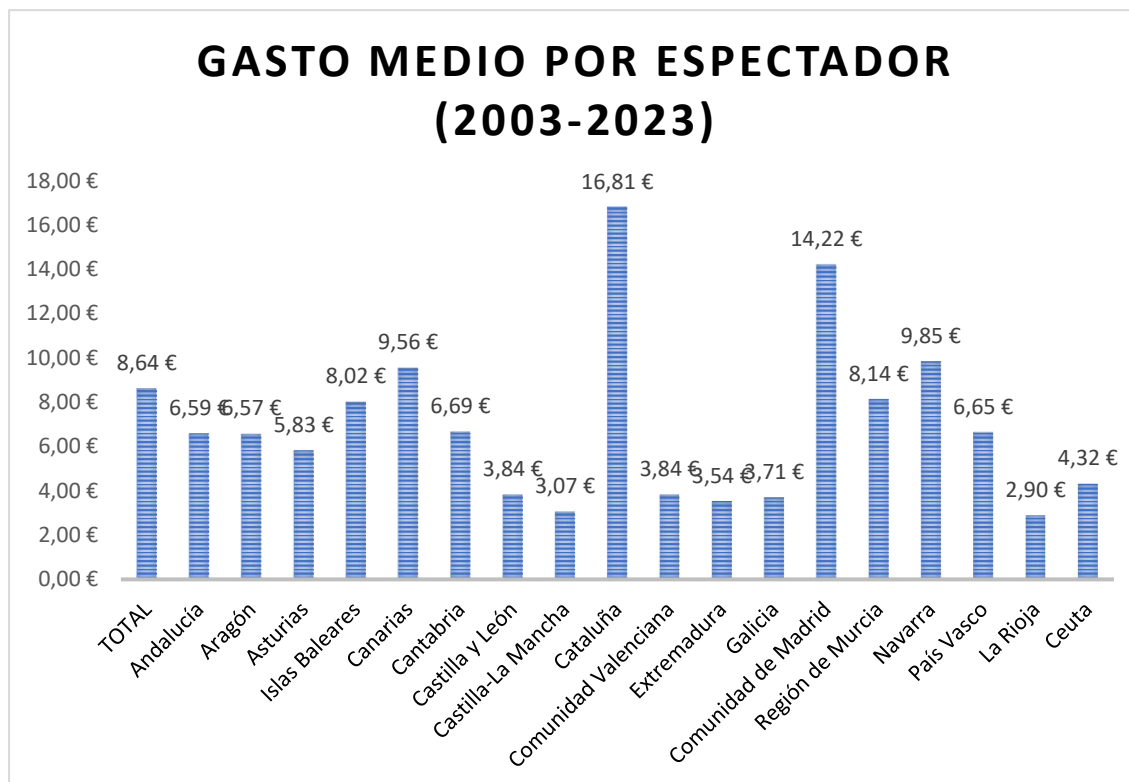


Fig. 35: Gasto medio por espectador por comunidad autónoma entre 2003 y 2023. *Elaboración propia.*

Cataluña (16,81€) se sitúa como la comunidad autónoma con un gasto medio por espectador más elevado, prácticamente doblando la media nacional, seguida de la Comunidad de Madrid (14,22€). Tras ellas, más alejadas, se sitúan la Comunidad Foral de Navarra (9,85€), Canarias (9,56€), la Región de Murcia (8,14€) y las Islas Baleares (8,02€) -estas dos últimas ya ligeramente por debajo de la media nacional-.

A lo largo de los años el gasto medio por espectador ha ido manteniéndose en la frontera de los 8€ (Fig. 36). Apenas notó la crisis de 2008, pero comenzó a subir a partir del año 2015, disparándose definitivamente en el año 2020 hasta superar los 11€ y manteniéndose cercano a esos niveles durante los dos años posteriores para, finalmente, bajar más de un euro en 2023, situándose en 9,82€.

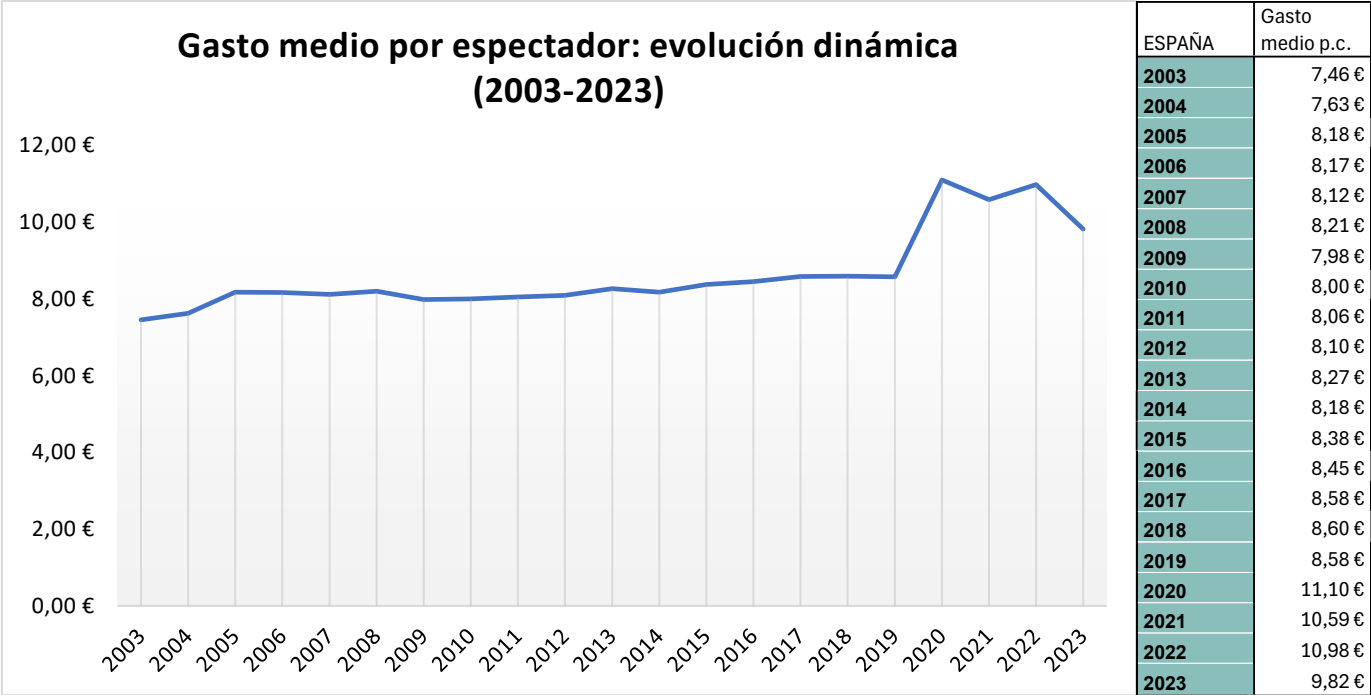


Fig. 36: Evolución dinámica: gasto medio por espectador a nivel nacional (2003-2023) con tabla de valores. *Elaboración propia.*

A primera vista, el pico de año 2020 llama la atención porque coincide precisamente con el año de la pandemia, en el que el número de conciertos cayó hasta los 7472, frente a los 16 252 de 2019 -sobrepasando los 16 000 por primera vez desde el año 2010- (Fig. 37). El cómputo realizado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música incluye en el número de conciertos totales los conciertos gratuitos, que, generalmente, suelen llevarse a cabo al aire libre. La no permisión de aglomeraciones en el espacio público durante la crisis sanitaria de la pandemia unida a las restricciones en las salas puede explicar ese descenso del número de conciertos, pero, en materia de gasto medio por espectador, lo importante es que al reducirse el número de conciertos gratuitos, el cálculo realizado por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música divide entre menos conciertos totales además de haber subido porcentualmente el número de conciertos de pago. Por ello, el gasto medio por espectador pudo subir de manera general, situación que más o menos se mantuvo durante los dos años posteriores y que parece comenzar a normalizarse en 2023. Con todo, esta tendencia habrá de ser comprobada con futuros estudios una vez hayan sido recogidos los gastos medios por espectador a nivel nacional en los años 2024 y 2025.

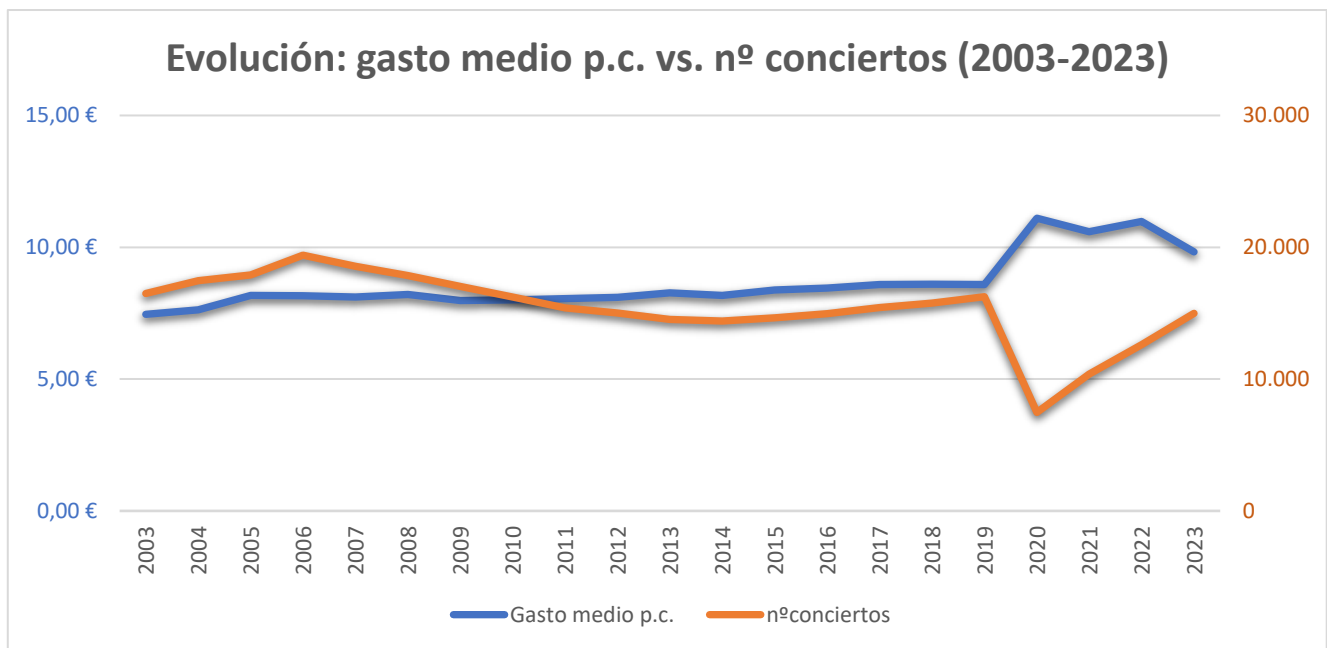


Fig. 37: Evolución dinámica del precio medio por concierto a nivel nacional vs el número total de conciertos a nivel nacional entre 2003 y 2023. *Elaboración propia.*

Igualmente, con estos datos se puede comparar la diferencia entre el gasto medio por espectador de 2003 a 2023 de cada comunidad autónoma frente al gasto medio por espectador de 2023 de cada comunidad (Fig. 38). Esta comparativa permite detectar en qué comunidades autónomas su gasto medio por espectador actual se sitúa por debajo de su promedio, acontecimiento que ocurre tan sólo en el País Vasco (-1,21€), Canarias (-0,84€) y la Comunidad de Madrid (-0,03€).

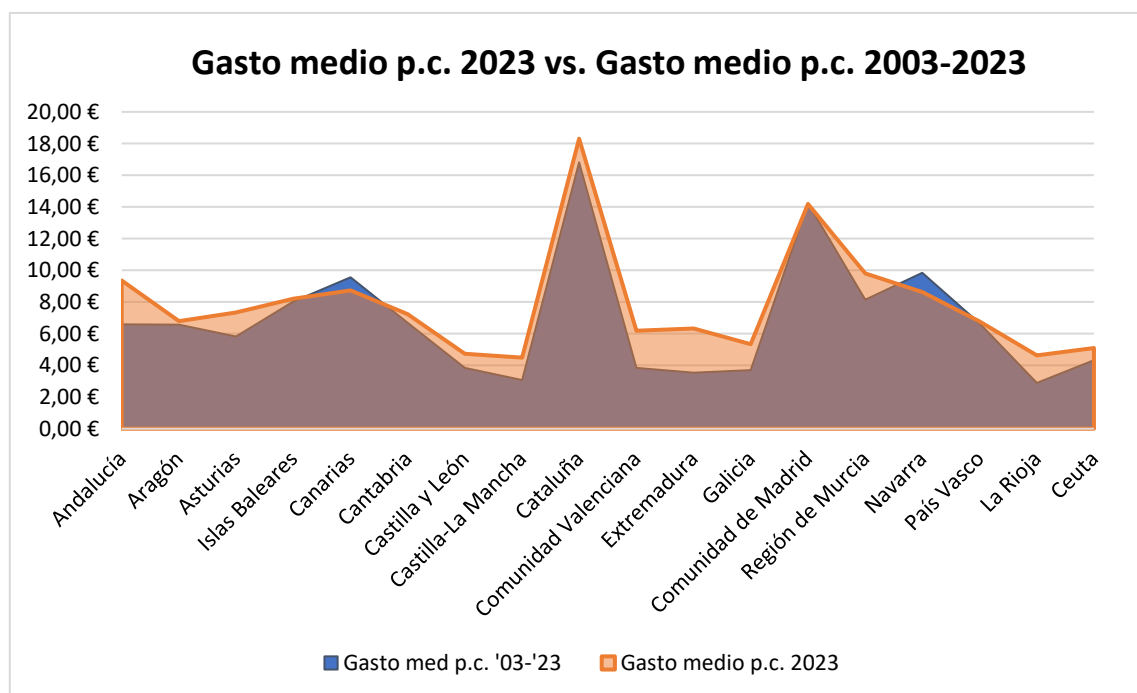


Fig. 38: Diferencia entre el promedio del precio medio por concierto entre 2003 y 2023 y el precio medio por concierto de 2023 de cada comunidad autónoma. *Elaboración propia.*

En este sentido, en la medida en la que se puede entender que el precio puede ser un determinante del gasto medio, además de otras variables, es posible comparar la variación del gasto medio por espectador con la variación del índice de precios al consumo desde diciembre de 2003 a diciembre de 2023 (Fig. 39). Tal y como se puede observar, el gasto medio por espectador se ha mantenido por debajo de la subida del IPC, ajustándose tan sólo con la pandemia, lo cual demuestra, al tiempo, que la enfermedad de los costes es inevitable y que el precio no supone una fuerte barrera de acceso a la cultura, en general, y a la música clásica en particular: “*considerable performing activity is still available at very reasonable prices*” (Baumol & Bowen, 1966, p. 259), respaldando así las afirmaciones de autores que ponen el acento sobre otras cuestiones a la hora de estudiar los determinantes de la demanda: “el segundo grupo de factores, que suele explicar gran parte de los cambios de la demanda, son las características del producto artístico”⁷ (Ozhegova & Ozhegov, 2018, p. 88).

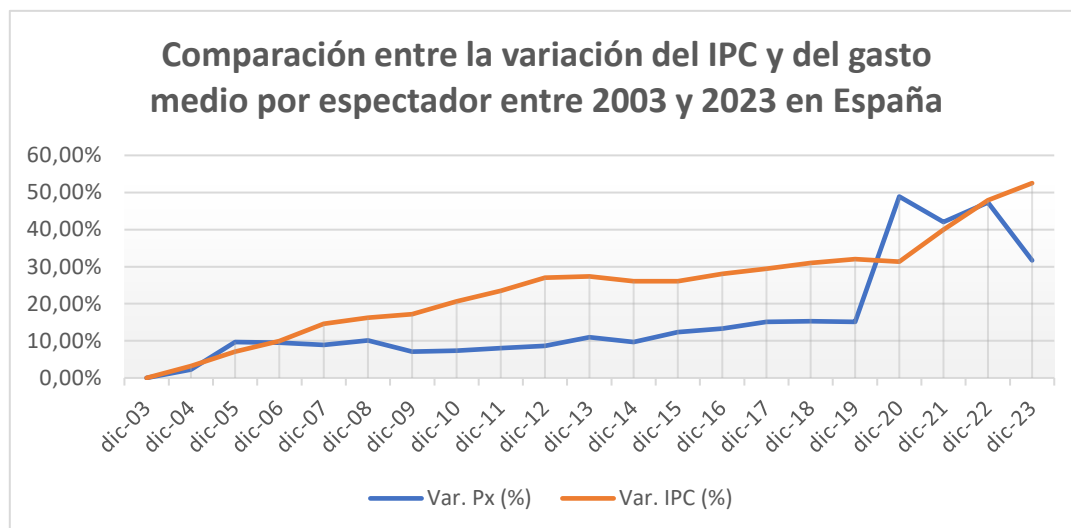


Fig. 39: Comparación entre la variación porcentual del índice de precios al consumidor y la variación del gasto medio por espectador en España entre 2003 y 2023. *Elaboración propia.*

⁷ Traducido del original.

2.1.2.2. Recaudación

Finalmente, resta por analizar la recaudación de la música clásica en España. Entre 2003 y 2023, se han recaudado a nivel nacional 801 051 000 €, lo que supone un promedio de 38 145 286 euros por año. El año con mayor recaudación en dicho período fue 2006, con 47 840 000 €, año que culminaba un ascenso progresivo desde el año 2003. Sin embargo, desde entonces la caída fue progresiva, alcanzando su mínimo en 2014 con 36 028 000 € recaudados. De nuevo comenzó una progresiva subida que auguraba una recuperación alcanzando niveles de 2006, pero, a pesar de que en 2019 la recaudación superó la de 2005 (45,46 millones vs. 44,69 millones), no se alcanzó el máximo de 2006. En el año 2020 (12,11 millones) la recaudación cayó a mínimos históricos por la crisis sanitaria, cortando la progresión y posponiendo la recuperación que se aventuraba desde 2015 en adelante. Los niveles de 2023 (36,94 millones) son prácticamente parejos a los del año 2003 (36,54 millones) y la tendencia parece continuar al alza, pero está por ver si en los años posteriores se puede alcanzar el nivel de recaudación de 2006 que, de momento, sigue fijando el tope máximo de recaudación en un año en España (Fig. 40).



Fig. 40: Evolución dinámica entre 2003 y 2023 de la recaudación anual (en miles) en España.

Elaboración propia.

Desde la perspectiva autonómica, la Comunidad de Madrid (244,54 millones) y Cataluña (202,55 millones) son las que más han aportado, destacadamente, a la recaudación total en este período (Fig. 43). De lejos les sigue el País Vasco (74,53 millones), tras el que se sitúan la Comunidad Valenciana (49,23 millones) y Andalucía (48,69 millones) con niveles muy parejos entre sí. La Comunidad Valenciana era la segunda comunidad autónoma en aportación al total de espectadores (15,06%), sólo detrás de Madrid (18,09%) (Tabla 5), pero apenas tenía un gasto medio por espectador de 3,84€ -muy alejado de la media nacional (8,64€)-, lo que explica su situación en el global de la recaudación total. Cataluña (13,02%), aunque con menor aportación de espectadores que la Comunidad Valenciana, tenía el gasto medio por espectador por concierto más elevado de toda España (16,81€). Si se observa la situación porcentualmente, sólo entre la

Comunidad de Madrid (30,53%) y Cataluña (25,29%) ya se supera la mitad del total de recaudación entre 2003 y 2023 (Fig. 41).

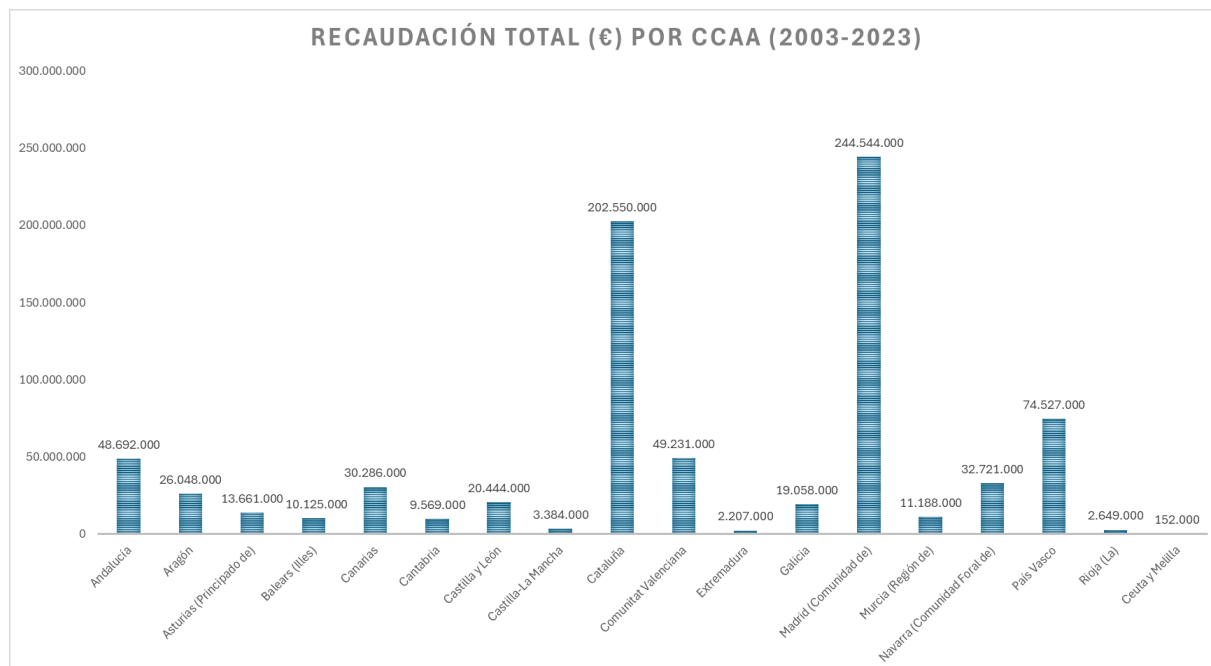


Fig. 41: Recaudación total por comunidad autónoma entre 2003 y 2023. *Elaboración propia.*

Es significativo observar cómo cambia el gráfico de la evolución dinámica de la recaudación a lo largo de este período con y sin la inclusión de la Comunidad de Madrid y Cataluña (Figs. 42 y 43). Las tendencias generales son parecidas a la dinámica nacional; no obstante, al igual que sucedía con el número de conciertos y sobre todo con el número de espectadores, las comunidades más afectadas en números absolutos por la crisis del COVID-19 fueron las que habían alcanzado unos picos más elevados en 2019; es decir, la Comunidad de Madrid y Cataluña.

Es destacable también cómo esa especie de *reset* que supone el año 2020 ha provocado que las diferencias que había entre comunidades en 2019 se estrechen mucho más en los años posteriores. Ejemplo de ello es el *sorpasso* de la Comunidad Valencia al País Vasco a partir del mismo año 2020, cuando en 2019 el País Vasco recaudó 4,55 millones frente a los 2,60 millones de la Comunidad Valenciana. En 2023 la Comunidad Valenciana recaudó 3,34 millones por los 3,10 millones del País Vasco. A ambas les sigue de cerca Andalucía con 2,47 millones, cuando en 2019 Andalucía recaudaba 1,87 millones. Esta dinámica también se registra entre la Comunidad de Madrid y Cataluña. En 2019 la diferencia de recaudación era de casi 4 millones (14,22 millones vs. 10,67 millones); mientras que en 2023 es de apenas 2,5 millones (11,01 millones vs 8,62 millones).

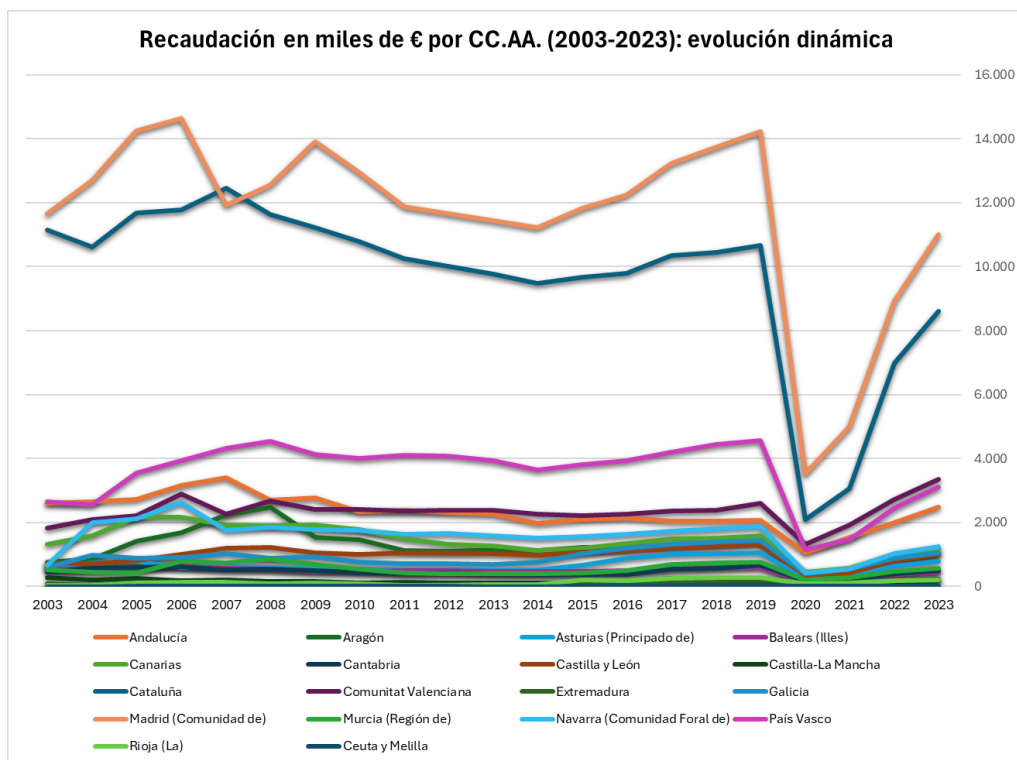


Fig. 42: Evolución dinámica entre 2003 y 2023 de la recaudación anual (en miles) por comunidad autónoma. *Elaboración propia.*

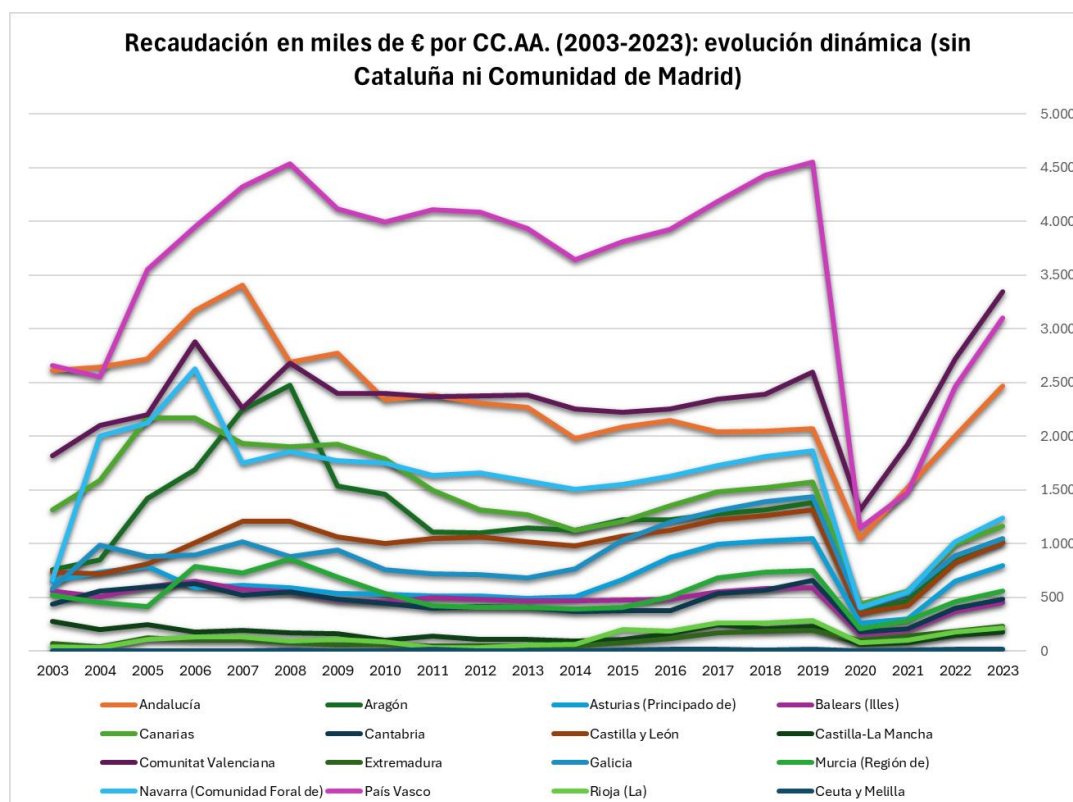


Fig. 43: Evolución dinámica entre 2003 y 2023 de la recaudación anual (en miles) por comunidad autónoma sin Cataluña ni la Comunidad de Madrid. *Elaboración propia.*

Con todo, un indicador que equilibra la comparación es la recaudación media por concierto de cada comunidad autónoma a lo largo del período comprendido entre 2003 y 2023

(Figs. 44 y 45). A nivel nacional, la media se sitúa en 2447,73€ por concierto. Esta comparación permite que Canarias se sitúe en primer lugar (5647,55€), por encima de la Comunidad de Madrid (5468,55€) y Cataluña (5311,47€). Tras ellas se ubica Navarra (3574,87€) y, todavía superando por poco la media nacional, el País Vasco (2524,84€). Destacables los 2453,24€ por concierto de una Región de Murcia que ya era la quinta comunidad autónoma en precio por concierto.

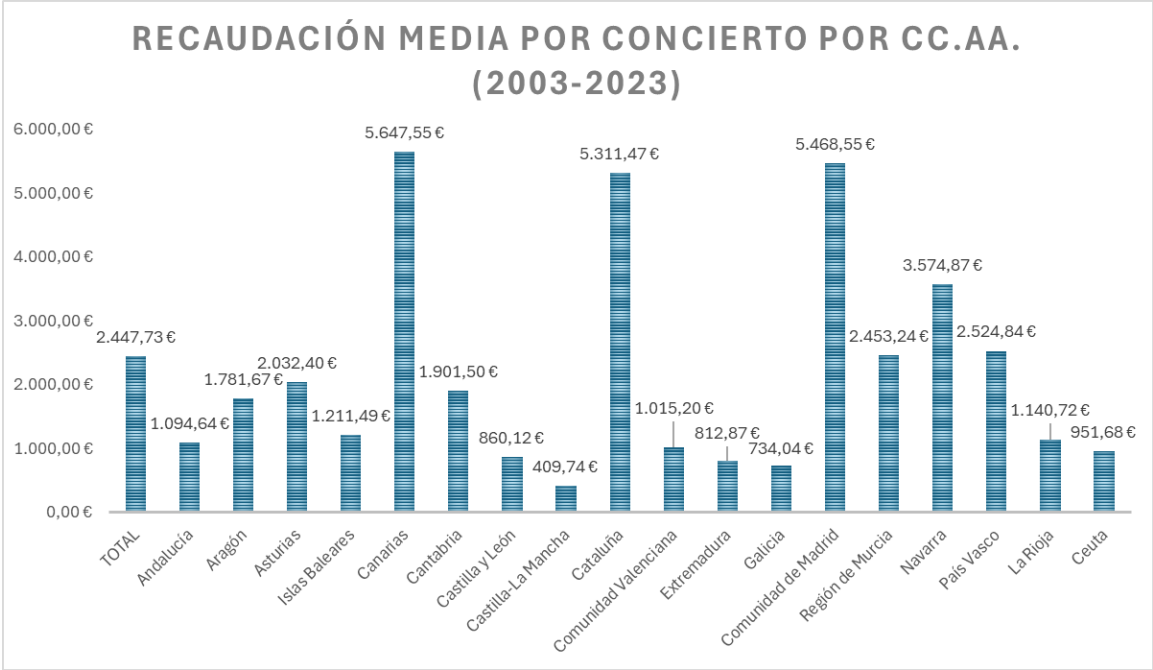


Fig. 44: Recaudación media por concierto (2003-2023) por comunidad autónoma. *Elaboración propia.*

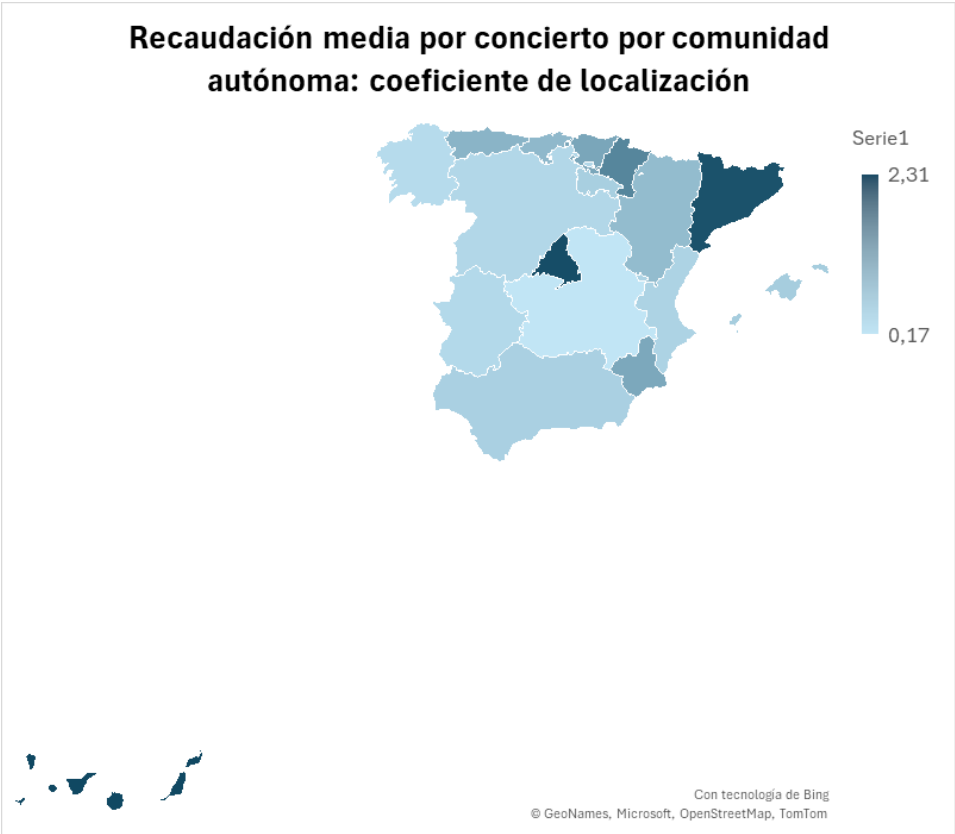


Fig. 45: Recaudación media por concierto (2003-2023): coeficiente de localización. *Elaboración propia.*

2.2. El sector sinfónico español: dimensión e instituciones

En este conciso apartado se recogen los tipos de orquestas existentes actualmente en España. Cabe recordar que el objeto del presente trabajo son las orquestas sinfónicas, por lo tanto, quedan fuera de esta selección las orquestas y agrupaciones de cámara. En cuanto a las consideradas como orquestas sinfónicas, se pueden recuperar para agruparlas las secciones que recogía el componente del bien escénico del *talento*: estrellato, profesional, amateur y hobby. Aunque, en este caso, se puede simplificar estableciendo una gran división entre profesionales y amateurs, viendo, al mismo tiempo, algunos casos particulares.

Para agruparlas se ha seguido un criterio propio que asegure unos estándares mínimos, por lo tanto, dentro de las profesionales se han considerado a aquellas que están adheridas a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS), pero también alguna orquesta más vinculada directamente con la administración autonómica o provincial. Esta asociación, creada en 1993, agrupa a 29 orquestas sinfónicas. En su gran mayoría, este tipo de orquestas profesionales son de titularidad pública; de hecho, tan sólo la Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM) y la Orquesta Sinfónica del Vallés (OSV) son de titularidad privada. En esta asociación están representadas 13 comunidades autónomas.

Comunidad Autónoma	Orquesta	Fundación	Dependencia Institucional	Miembro AEOS	Tipo
Andalucía	Real Orquesta Sinfónica de Sevilla (ROSS)	1990	Junta de Andalucía + Ayuntamiento de Sevilla	AEOS	Profesional
Andalucía	Orquesta Ciudad de Granada (OCG)	1990	Junta + Diputación + Ayuntamiento de Granada (Consortio)	AEOS	Profesional
Andalucía	Orquesta Filarmónica de Málaga (OFM)	1991	Junta + Ayuntamiento de Málaga	AEOS	Profesional
Andalucía	Orquesta de Córdoba (ODC)	1992	Junta + Ayuntamiento de Córdoba	AEOS	Profesional
Andalucía	Orquesta Ciudad de Almería (OCAL)	2001	Junta + Ayuntamiento de Almería + Cajamar	No AEOS	Profesional
Asturias	Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias (OSPA)	1991	Gobierno del Principado (Consejería de Cultura)	AEOS	Profesional
Asturias	Oviedo Filarmonía	1999	Ayuntamiento de Oviedo (desde 2002 Fundación Musical Ciudad de Oviedo)	AEOS	Profesional

Islas Baleares	Orquesta Sinfónica Islas Baleares (OSIB)	1988	Gobierno Balear + Ayuntamiento de Palma + Consell de Mallorca	AEOS	Profesional
Islas Canarias	Orquesta Sinfónica de Tenerife (OST)	1935	Cabildo de Tenerife (Patronato Insular de Música)	AEOS	Profesional
Islas Canarias	Orquesta Filarmónica de Gran Canaria (OFGC)	1980	Cabildo de Gran Canaria (Fundación pública)	AEOS	Profesional
Castilla y León	Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL)	1991	Junta de Castilla y León (Fundación Siglo)	AEOS	Profesional
Cataluña	Orquesta Sinfónica del Gran Teatre del Liceu	1847	Consorti del Gran Teatre del Liceu	No AEOS	Profesional
Cataluña	Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña (OBC)	1944	Consorti de l'Auditori i l'Orquestra (Generalitat + Ayuntamiento)	AEOS	Profesional
Cataluña	Orquesta Sinfónica del Vallés (OSV)	1987	Privada (Sociedad Anónima Laboral)	AEOS	Profesional (Privada)
Cataluña	Orquesta Sinfónica Julià Carbonell de les Terres de Lleida (OJC)	2002	Diputació de Lérida + Fundació Privada Julià Carbonell + Ayuntamiento de Lérida	No AEOS	Profesional
Extremadura	Orquesta de Extremadura (OEX)	2000	Fundación Orquesta de Extremadura (Junta + Diputaciones + Universidad)	AEOS	Profesional
Galicia	Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG)	1992	Consortio para la Promoción de la Música (Ayuntamiento A Coruña + Xunta + Diputación)	AEOS	Profesional
Galicia	Real Filharmonía de Galicia (RFG)	1996	Consortio de Santiago (Estado + Xunta + Ayuntamiento)	AEOS	Profesional
Madrid	Orquesta y Coro Nacionales de España (OCNE)	1937	INAEM (Ministerio de Cultura)	No AEOS	Profesional (Nacional)
Madrid	Orquesta Sinfónica de RTVE	1965	Corporación RTVE	No AEOS	Profesional
Madrid	Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (ORCAM)	1987	Comunidad de Madrid	AEOS	Profesional

Madrid	Orquesta Sinfónica de Madrid (OSM)	1903	Privada (autogestionada)	AEOS	Profesional (Privada)
Murcia	Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia (OSRM)	2002	Fundación Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia	AEOS	Profesional
Navarra	Orquesta Sinfónica de Navarra (OSN)	1879	Fundación Baluarte (Gobierno de Navarra)	AEOS	Profesional
País Vasco	Euskadiko Orkestra	1982	Gobierno Vasco	AEOS	Profesional
País Vasco	Bilbao Orkestra Sinfonikoa (BOS)	1922	Fundación Juan Crisóstomo de Arriaga	AEOS	Profesional
Comunidad Valenciana	Orquesta de la Comunidad Valenciana (OCV)	2006	Fundació Palau de les Arts Reina Sofia	AEOS	Profesional
Comunidad Valenciana	Orquesta de Valencia	1943	Ayuntamiento de Valencia (Palau de la Música)	AEOS	Profesional
Comunidad Valenciana	ADDA-Simfònica Alicante	2018	Diputación de Alicante (Fundación CV Auditorio ADDA)	No AEOS	Profesional

A todas estas orquestas profesionales se suman también algunas orquestas jóvenes que se encuentran vinculadas a ellas o que, vinculadas al gobierno local, autonómico o estatal, forman, por sí mismas, una entidad. Entre ellas destacan, principalmente, dos orquestas jóvenes, asociadas a la AEOS, que son la Joven Orquesta Nacional de España (JONDE) y la Joven Orquesta Nacional de Cataluña (JONC).

Comunidad Autónoma	Orquesta	Fundación	Dependencia Institucional	Rango de Edad	Tipo
Nacional	Joven Orquesta Nacional de España (JONDE)	1983	INAEM (Ministerio de Cultura)	18–23 aprox.	Profesionalizante
Cataluña	Jove Orquestra Nacional de Catalunya (JONC)	1993	Fundació Jove Orquestra Nacional de Catalunya (Generalitat)	18–23 aprox.	Profesionalizante
Andalucía	Orquesta Joven de Andalucía (OJA)	1994	Agencia Andaluza de Instituciones Culturales (Junta de Andalucía)	14–24	Profesionalizante
Andalucía	Orquesta Joven de Almería (OJAL)	2003	Dependiente de la OCAL	14–24	Amateur/profesionalizante

Canarias	Joven Orquesta de Canarias (JOCAN)	2016	Gobierno de Canarias	18–28	Profesionalizante
Cantabria	Joven Orquesta Sinfónica de Cantabria (JOSCAN)	2011 / 2023	Gobierno de Cantabria (Consejería de Educación y Universidades)	14–26	Profesionalizante
Cantabria	Orquesta Sinfónica Juvenil UIMP Ataúlfo Argenta	-	Universidad Internacional Menéndez Pelayo + Consejería de Cultura de Cantabria	Juvenil	Amateur/profesionalizante
Castilla y León	OSCyL Joven	2022	Fundación Siglo (Junta de Castilla y León)	18–26	Profesionalizante
Cataluña	Jove Orquestra Simfònica del Vallès (JOSV)	-	OSV + Fundación Banco Sabadell	16–23	Privada/Profesionalizante
Extremadura	Orquesta Joven de Extremadura (OJEX)	2004	Fundación Orquesta de Extremadura	18–25	Profesionalizante
Galicia	Orquesta Sinfónica Joven de Galicia (OSJG)	1994	Vinculada a la OSG	16–22	Profesionalizante
Madrid	Joven Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid (JORCAM)	2009	ORCAM (Comunidad de Madrid)	16–26	Profesionalizante
Murcia	Orquesta de Jóvenes de la Región de Murcia (OJRM)	1982	OSRM (Consejería de Cultura de Murcia)	16–25	Profesionalizante
País Vasco	Joven Orquesta de Euskal Herria (EGO)	1997	Gobierno Vasco + Fundaciones BBK, Kutxa y Vital	Hasta 24	Profesionalizante
País Vasco	Euskadiko Ikasleen Orkestra (EIO)	2005	Departamento de Educación del Gobierno Vasco	15–19 (EIO) / 9–14 (EIO Txiki)	Educativa/Juvenil

Comunidad Valenciana	Jove Orquestra de la Generalitat Valenciana (JOGV)	1998	Institut Valencià de Cultura (Generalitat Valenciana)	18–26 aprox.	Profesionalizante
-----------------------------	--	------	---	--------------	-------------------

Una vez enumeradas las orquestas sinfónicas profesionales y las jóvenes orquestas sinfónicas profesionalizantes que dependen de orquestas sinfónicas profesionales o de otras instituciones gubernamentales, cabe ahora presentar una relación de otras orquestas generalmente amateurs, ya sean jóvenes -en su gran mayoría- o no, entre las que se encuentran también las orquestas universitarias. El nivel entre las distintas orquestas de esta relación es, en ocasiones, poco parejo; no obstante, la decisión de agruparlas de este modo responde a su planteamiento organizativo: todas aquellas orquestas no dependientes de orquestas profesionales e instituciones gubernamentales estatales, autonómicas o locales han ido a parar a esta lista. El motivo es que numerosas de estas orquestas amateurs se sustentan en modelos asociativos sin fines lucrativos o mediante la cubierta institucional de las universidades, lo cual, pese a lo que pueda parecer, no asegura la continuidad o la estabilidad del proyecto orquestal⁸.

Las orquestas sinfónicas de este tipo pertenecientes a universidades se insertan en su gran mayoría a la Red de Orquestas Universitarias Españolas SINERGIA y algunas de ellas se acogen también a la European Network of University Orchestras (ENUO). Sin embargo, a nivel europeo cabe destacar entre las orquestas jóvenes profesionales la European Union Youth Orchestra (EUYO), pensada para músicos de entre 16 y 26 años de los 27 estados miembro.

2.3. Orquestas con actividades de extensión

En el apartado anterior se han recogido numerosas orquestas sinfónicas profesionales que cuentan con su propia orquesta joven, lo cual ya indica que dichas orquestas han *sobrepasado* su mera actividad profesional para implicarse en otros proyectos, como es la formación de canteras. A pesar de que en este apartado se repasarán las orquestas con orquestas jóvenes dependientes, el principal objetivo de esta sección es determinar qué orquestas sinfónicas profesionales españolas cuentan con actividades de extensión, en todas sus manifestaciones: actividades sociales, actividades educativas, actividades formativas... Por lo tanto, en este apartado serán nombradas aquellas orquestas con áreas socioeducativas y otros programas de extensión.

⁸ En este sentido, se ha recopilado una lista visible en el Anexo 2

Orquesta	Orquesta joven / infantil	Área socioeducativa	Programas y actividades destacadas
OCAL (Almería)	OJAL + OIAL (2012, 10-13 años)	No formal	Formación académica semanal; cantera progresiva hacia OJAL
Orquesta de Córdoba (ODC)	No propia (colabora con OJ Córdoba y OJA)	No formal	Conciertos familiares y didácticos; proyecto social desde 2012 en hospitales, prisiones, residencias; conciertos solidarios
ROSS (Sevilla)	—	No formal	Conciertos didácticos; actividades para familias
OSIB (Baleares)	Petita Simfònica (2017); no tiene orquesta joven estable	No formal	Academia Sinfónica (becas para alumnos de superiores); conciertos escolares pedagógicos; programa Simfojove
OST (Tenerife)	—	Sí	Programa Música Abierta: conciertos escolares, familiares, bebés, en hospitales, prisiones y centros de mayores
OSCyL (Castilla y León)	—	Sí, “Miradas”	Amplio programa educativo y social (detallado en estudio de caso)
OBC (Barcelona – L’Auditori)	—	Sí (desde 2000)	800 actividades/año, 200.000 participantes; conciertos familiares (90 sesiones, 26 producciones); Cantània (50.000 niños); talleres, charlas, materiales digitales; formación profesorado; Museu de la Música; Apropa Cultura
Gran Teatre del Liceu	—	Sí	LiceuAprèn (programa educativo integral: talleres, módulos docentes, acercamiento rural); LiceuApropa (accesibilidad cultural para colectivos vulnerables)
OSV (Vallès)	Jove OSV; Acadèmia OSV	No formal (pero amplia estrategia)	Programas escolares (A-CORDANT, Un instrumento llamado orquesta); ensayos abiertos; Gradus ad Parnassum; proyectos sociales (Kanon en prisiones, Jove Orq. Graeme Clark para sordera profunda, Música en vena en hospitales, Mosaicos de sonido en Palau de la Música)
OEX (Extremadura)	OJEX + orquestas Clave de Fa/Sol/Do	Sí, “Afinando”	Agrupaciones infantiles y juveniles; musicoterapia; conciertos adaptados; Recomienda un concierto; Festival Afinando; conciertos didácticos escolares
RFG (Galicia)	—	Sí (EAEM + didácticos)	Escuela de Altos Estudios Musicales (posgrado CAEO, formación permanente); conciertos didácticos escolares y familiares
OSG (Galicia)	Orquesta Infantil y Joven; coros infantiles y juveniles	Sí, “Son Futuro”	Conciertos didácticos escolares y familiares; itinerario educativo estructurado; formación coral y orquestal

OCNE (Madrid)	—	Sí	Adoptar un músico; OCNE para tod@s (proyectos inclusivos); conciertos escolares y familiares con guías didácticas
OSRM (Murcia)	OJRM + OARM (10-15 años, cuerdas)	No formal	Conciertos escolares; conciertos en familia
OSN (Navarra)	—	Sí (Programa Educativo y Social)	Conciertos familiares y escolares; ensayos abiertos para jóvenes
BOS (Bilbao)	—	Sí, “MusikaHazi”	Talleres sociales (discapacidad, prisiones, exclusión, juventud en riesgo); BOSlaris XI (músicos aficionados); talleres familiares y para bebés; ensayos abiertos accesibles

3. LA OSCYL

Una vez completado el análisis del mercado escénico y detallado el sector orquestal español, este apartado se dedica al estudio de caso concreto sobre la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, analizando primero la institución en su conjunto y ofreciendo datos de la actividad musical prioritaria para después centrar el foco en las actividades de extensión objeto de estudio: el área socioeducativa MIRADAS y la OSCyL Joven.

3.1. La OSCyL como institución

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) es hoy una de las instituciones musicales más relevantes del panorama cultural español, tanto por su excelencia artística como por su compromiso social y pedagógico. Fundada en 1991 por la Junta de Castilla y León, respondió a la necesidad de dotar a la Comunidad de una orquesta estable capaz de situar la música sinfónica en el centro de la vida cultural de la región. Desde su concierto inaugural en septiembre de aquel año, la formación ha desarrollado un proyecto sólido y continuado, consolidándose como referente no solo en el ámbito autonómico, sino también en la esfera nacional e internacional.

La sede estable de la OSCyL se encuentra desde 2007 en el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid, un espacio diseñado por Ricardo Bofill y concebido para ofrecer las mejores condiciones acústicas y logísticas a la actividad orquestal. Este emplazamiento no solo es un auditorio de referencia, sino también un centro cultural que articula actividades de gran envergadura, reforzando la conexión de la orquesta con la sociedad y con el territorio al que sirve.

En el plano artístico, la OSCyL ha contado con la dirección de prestigiosas figuras que han configurado la identidad musical de la formación. En sus primeros años, la batuta estuvo en manos de Max Bragado-Darman y Alejandro Posada, quienes sentaron las bases de la orquesta. Posteriormente, Lionel Bringuier aportó una impronta marcada por su juventud y proyección internacional, y Andrew Gourlay desarrolló un ambicioso proyecto de renovación. Actualmente, la orquesta se encuentra bajo la titularidad de Thierry Fischer, maestro suizo de reconocida trayectoria que también dirige la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo y que previamente ejerció como director musical de la Sinfónica de Utah y de la Orquesta Nacional de la BBC de Gales. Fischer aporta una visión internacional y un trabajo profundo sobre los repertorios de Beethoven, Mahler y Martin, entre otros, consolidando a la OSCyL como un conjunto de prestigio europeo. Su labor se ve reforzada por la colaboración de los directores asociados Vasily Petrenko y Elim Chan, quienes contribuyen a diversificar el repertorio y a ampliar los horizontes artísticos de la formación.

Un aspecto clave en la evolución reciente de la OSCyL ha sido la instauración de residencias artísticas y de composición. Figuras como Javier Perianes, Cuarteto Casals, Martin Fröst, Antoine Tamestit o Emmanuel Pahud han desarrollado vínculos continuados con la orquesta, lo que ha permitido abordar proyectos de largo recorrido y enriquecer la programación con perspectivas diversas. Asimismo, compositoras como Anna Clyne y Gabriela Ortiz, y más recientemente Francisco Coll, han protagonizado residencias de composición que integran el repertorio contemporáneo en el día a día de la formación. Estos vínculos contribuyen a articular un equilibrio entre tradición y modernidad, así como a fortalecer la dimensión creativa de la orquesta.

La proyección de la OSCyL trasciende lo local. A lo largo de su historia, ha actuado en auditorios internacionales de gran prestigio, como el *Concertgebouw* de Ámsterdam, el *Carnegie Hall* de Nueva York, la *Elbphilharmonie* de Hamburgo o el *Konserthus* de Stavanger. También ha participado en festivales y giras por países de Europa, América y Asia, consolidando así su presencia global. La temporada 2025-26 contempla una nueva gira por Países Bajos bajo la dirección de Fischer, así como su participación en el ciclo “*Grandes Intérpretes*” de la Fundación Scherzo en Madrid y un intercambio artístico con la Orquesta Sinfónica de Galicia.

En el ámbito nacional y regional, la OSCyL mantiene una programación estable que incluye actuaciones en todas las provincias de Castilla y León. Este compromiso territorial responde a una clara vocación de servicio público y de descentralización cultural, acercando la música sinfónica a públicos que de otro modo tendrían un acceso más limitado a estas experiencias. El sistema de abonos de la orquesta congrega cada temporada a cerca de cuatro mil personas, entre las que se incluyen más de un millar que se desplazan desde más de veinte localidades gracias a un sistema de transporte gratuito organizado por la propia institución.

La función social y educativa de la OSCyL se manifiesta en programas de mediación cultural que buscan abrir la música a nuevos públicos y fomentar la inclusión. Entre ellos destaca el programa MIRADAS, que establece vínculos con centros educativos en contextos de vulnerabilidad, con instituciones de educación especial y con diversas asociaciones sociales. A ello se suman conciertos pedagógicos, talleres para primera infancia, ensayos abiertos y conciertos familiares, que contribuyen a crear una nueva generación de oyentes y a reforzar el papel de la música como herramienta de cohesión social.

En este contexto debe situarse la creación de la OSCyL Joven en la temporada 2022-23, un proyecto formativo y artístico concebido como cantera de nuevos músicos. Esta formación ha desarrollado encuentros con artistas invitados, giras por las nueve provincias de la Comunidad y actuaciones en espacios singulares como los Yacimientos de Atapuerca. Su programación se articula también en torno a festivales de prestigio, como el Festival Internacional de las Artes de

Castilla y León (FACyL), y a actuaciones en entornos sociales, como hospitales y residencias, reforzando la dimensión pedagógica y de compromiso ciudadano de la iniciativa.

El núcleo artístico de la OSCyL se sustenta en su plantilla estable de profesores y profesoras, cuya excelencia interpretativa constituye la base sonora de la institución.

Bajo la dirección artística de Lucrecia Colominas y la gerencia administrativa de Yolanda Fernández, el equipo se completa con perfiles especializados como el jefe de producción el archivero y otros que desempeñan funciones esenciales para la materialización de la programación, el acompañamiento a los músicos y la proyección institucional de la orquesta.

La figura de Thierry Fischer merece una atención particular en tanto que actual director titular. Su trayectoria internacional lo sitúa como un intérprete capaz de aunar precisión técnica y profundidad interpretativa. Bajo su batuta, la OSCyL ha abordado ciclos integrales de Beethoven y Mahler, y ha estrenado obras contemporáneas de relevancia. Su experiencia en contextos tan diversos como Ginebra, São Paulo o Utah le confiere una visión global que se traduce en proyectos ambiciosos y en una apertura estilística notable. Fischer representa, en suma, la vocación de la OSCyL por situarse en el mapa de las grandes orquestas europeas sin perder su anclaje territorial ni su compromiso social.

En conjunto, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León no es únicamente un conjunto instrumental dedicado a la interpretación de repertorio sinfónico. Su identidad actual se construye sobre tres pilares: la excelencia artística, la proyección internacional y el compromiso con la sociedad. Esta triple dimensión convierte a la OSCyL en un modelo de institución cultural contemporánea, en la que la calidad interpretativa convive con la función pedagógica y con una vocación de servicio público que responde a las demandas de la ciudadanía. Su labor, desarrollada a través de sus músicos, directores, artistas residentes, equipo técnico y programas sociales, reafirma la importancia de la música como elemento transformador y como patrimonio vivo de la sociedad.

3.2. Actividad musical prioritaria

La actividad musical prioritaria de la OSCyL consiste, evidentemente, en su temporada de abono en la Sala Jesús Cobos del CCMD de Valladolid. Esa actividad se traduce en ciclos de 18 o 19 programas por temporada con dos turnos por concierto. Cada temporada, la OSCyL pone en venta diferentes tipos de abono: abono de temporada, abono de bienvenida, abono de sábado, abono de historia musical y abono de proximidad. Dentro del abono de temporada, además, se doblan las ventas al existir los dos turnos por programa, pero es el único tipo de abono que dentro

de su precio base cuenta con descuentos en función de diferentes grupos poblacionales⁹. Teniendo disponible esta información de los precios de tarifa oficiales de cada temporada y gracias a los datos proporcionados por la gerencia de la OSCyL -el número de abonados por temporada desde la 2022/2023 hasta la temporada 2025/2026 que comienza ahora¹⁰- se puede llevar a cabo un cálculo que estime los ingresos o la recaudación por abonos de la OSCyL.

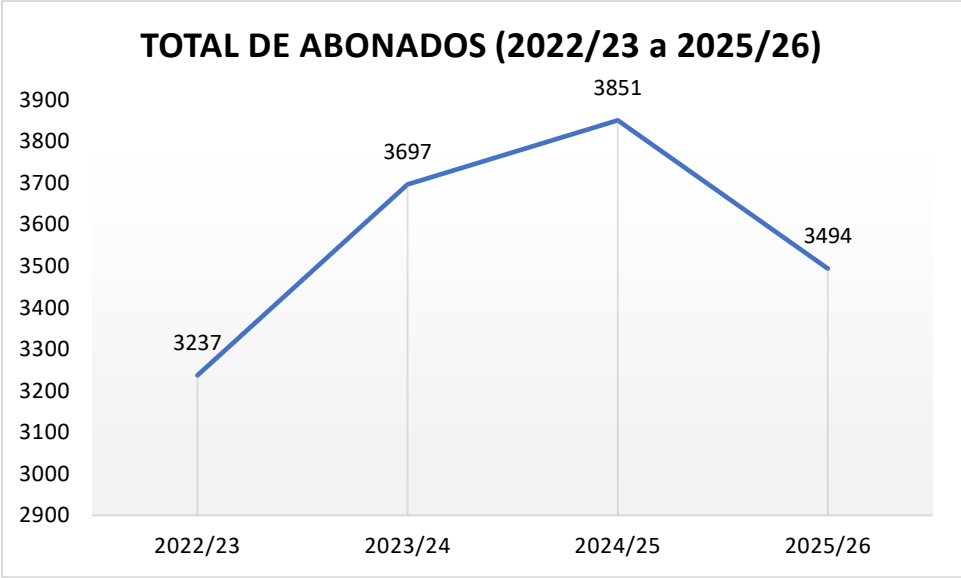


Fig. 46: Evolución de abonados por temporada de la OSCyL (2022/23 a 2025/26). *Elaboración propia*

	TURNO 1	TURNO 2	BIENVENIDA	SÁBADO	H#MUSICAL	PROXIMIDAD	SOCIAL	TOTAL
2022/23	854	895	298	118	45	1000	27	3237
2023/24	961	954	345	131	91	1190	25	3697
2024/25	1032	1022	345	141	109	1170	32	3851
2025/26	1100	1036	374	132	109	743	0	3494

Tabla 6. Abonos por temporada y tipo de la OSCyL desde la 2022/23 a la 2025/26. *Elaboración propia.*

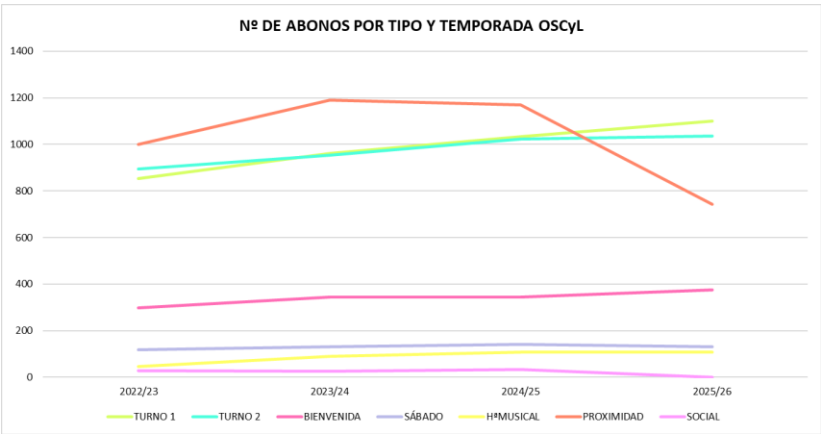


Fig. 47: Evolución dinámica: nº de abonos por temporada y tipo de la OSCyL (2022/23 a 2025/26).

Elaboración propia.

⁹ Véase Anexo 3

¹⁰ Estos son los únicos datos que se han podido obtener. De haber contado con otro tipo de datos, quizás el estudio podía haber abarcado otros elementos de análisis.

No obstante, antes es interesante observar la evolución del número de abonos durante las cuatro temporadas analizadas, que muestra un crecimiento sostenido en los turnos principales, especialmente en el turno 1, que pasa de algo menos de 1.000 abonados en la temporada 2022/23 a superar los 1.100 en 2025/26, y en el turno 2, que se mantiene por encima de los 1.000 abonados y alcanza cifras cercanas a los 1.200 en las dos últimas temporadas. Este incremento refleja un proceso continuo de fidelización del público habitual, que consolida su compromiso con la temporada completa y garantiza un núcleo estable de asistentes. En contraste, los abonos complementarios presentan trayectorias más irregulares: el de bienvenida crece de forma constante hasta situarse en torno a los 350 abonados por temporada, lo que indica una buena capacidad de captación de nuevos públicos, mientras que el de sábado y, especialmente, el de proximidad reducen su peso en el conjunto a partir de 2024/25, con descensos significativos en el número total de suscriptores. En conjunto, la estructura del sistema de abonos se refuerza en torno a los turnos principales, que se confirman como el eje sobre el que se articula la estrategia de asistencia regular a los conciertos y el principal indicador de la consolidación de la base social de la orquesta.

Para estimar los ingresos o la recaudación por abonos de la OSCyL, es importante conocer el aforo, de 1711 localidades¹¹ y el número de asientos por zona (A, B, C, D y E). De esta manera, se puede determinar cuántas localidades de cada zona existen en la sala para estimar su porcentaje sobre el total de butacas (Tabla 7).

	Nº localidades	% tipo
A	848	49,56%
B	383	22,38%
C	264	15,43%
D	135	7,89%
E	81	4,73%
TOTAL	1711	100,00%

Tabla 7. Nº de localidades por zona y porcentaje sobre el total de la sala. *Elaboración propia.*

El procedimiento para estimar la recaudación consta de tres pasos que han de ser explicados previamente para facilitar su comprensión:

1. Primero ha de estimarse el precio medio de los descuentos sociales -tarifa normal, mayores de 65, desempleados y jóvenes, familia numerosa, personas con discapacidad, etc.¹²-. Este precio medio ha de calcularse para cada una de las zonas

¹¹ Oficialmente se indica que son 1712, pero en venta aparecen 1711, además de algunas localidades específicas para personas con discapacidad motora. Por ello, se han tomado como base las 1711 localidades habituales.

¹² Podría pensarse que el precio más bajo de los abonos de los grupos más baratos hace reducir el precio medio estimado. Sin embargo, considerando que los maestros de la orquesta pueden extender 2 invitaciones por persona con un descuento del 50%, no parece, finalmente, que estemos infravalorando las cifras de recaudación.

de la sala -A, B, C, D y E-. En el caso del resto de tipos de abonos, ya existe un precio único, por lo que este paso no sería necesario.

2. A este precio medio hay que aplicarle la distribución de abonos proporcional de cada zona que corresponde por localidad¹³.
3. Dicha ponderación debe de ser multiplicada por el número total de abonos de cada tipo para conseguir una estimación de la recaudación total.

Así, por ejemplo, si en la temporada 2023/24, en el abono de turno 1 para la zona A la tarifa normal es de 376€, la tarifa de mayores de 65, amigos del patrimonio y familias numerosas es de 285€, la de personas con discapacidad de 196€ y la de desempleados y jóvenes de 114€, el precio medio es de la zona A es de 242,75€. Sucesivamente se calculan los precios medios para las otras zonas (B: 186,75€; C: 150,5€; D: 122,65€; E: 82,5€). Este sería el primer paso. El segundo paso es asignar el porcentaje que ocupa cada zona de la sala a su precio. Si la zona A supone un 49,56% de la sala, ese porcentaje se multiplicará por los 242,75€. El de la zona B (22,38%) se multiplicará por 186,75€. El de la zona C (15,43%) por 150,5€. El de la zona D (7,89%) por 122,65€. El de la zona E (4,73%) por 82,5€. Todos esos productos se sumarán, dando un precio medio ponderado de 198,79€ para el abono de turno 1. El tercer paso consiste en considerar que, si en la 2023/24 hay 961 abonados de turno 1, ese número ha de multiplicarse por el precio medio ponderado (961 por 198,79€), lo que da la recaudación total estimada para el turno 1 de esa temporada: 191 038, 28€¹⁴. De la misma manera, si para los abonos de bienvenida de la misma temporada, el precio medio ponderado es de 157,01€ (zona A: 49,56% de la sala a un precio de 192€; zona B: un 22,38% de la sala a un precio de 147€; zona C: un 15,43% de la sala a un precio de 122€; zona D: un 7,89% de la sala a un precio de 90€; y, zona E: un 4,73% de los asientos de la sala a 64€) y el número de abonados es de 345, la recaudación es de 54 167, 28€. Una vez repetidos estos tres pasos del procedimiento con cada tipo de abono, se pueden sumar las recaudaciones de cada tipo de abono para tener una estimación de la recaudación total por abonados de cada temporada. Todos estos cálculos pueden consultarse en el Anexo 4.

Todo ello, da una estimación total de ingresos por la venta de abonos a lo largo de estas cuatro temporadas (2022/2023 a 2025/2026) de 2 391 460, 70€.

¹³ Si bien es cierto que probablemente se llenen antes las zonas A y B, esta estimación se va a realizar la ponderación de manera uniforme según los grupos de capacidad.

¹⁴ Otra manera de hacer este mismo cálculo sería aplicar el porcentaje de butacas por zona al número de abonos directamente y luego multiplicar por el precio medio simple de cada zona. Es decir, en vez de ponderar un precio medio, sería ponderar los abonos. Si hay 961 abonos de turno 1, la zona A corresponde a un 49,56%, lo que serían 476,27 localidades a un precio de 242,75€. Y así sucesivamente para el resto de zonas para luego sumarlo, dando el mismo total de recaudación: 191 038, 28€.

	TURNO 1	TURNO 2	BIENVENIDA	SÁBADO	HISTORIAS MUSICALES	PROXIMIDAD	TOTAL
2022/2023	169.767,63 €	177.918,07 €	46.787,97 €	16.200,20 €	7.065,30 €	132.248,70 €	549.987,86 €
2023/2024	191.038,28 €	189.646,74 €	54.167,28 €	17.984,96 €	14.287,60 €	157.375,95 €	624.500,82 €
2024/2025	193.288,20 €	191.415,25 €	54.167,28 €	16.579,12 €	17.113,72 €	154.730,98 €	627.294,55 €
2025/2026	206.024,25 €	194.037,38 €	58.720,47 €	15.520,88 €	17.113,72 €	98.260,78 €	589.677,48 €
TOTAL	760.118,36 €	753.017,45 €	213.842,99 €	66.285,16 €	55.580,34 €	542.616,42 €	2.391.460,70 €

Tabla 8. Estimación total de ingresos por la venta de abonos en la OSCyL (2022/23-2025/26).

Elaboración propia.

Igualmente, con la información del número de abonados por tipo de abono, se puede estimar el número de espectadores abonados por programa en cada turno durante cada una de las temporadas. Esto es posible revisando los libretos de temporada, en los cuales se especifica qué tipo de abono acude a cada programa. El único escollo, en este sentido, era cómo repartir el número de abonados de proximidad entre cada concierto, porque a cada concierto acuden abonados de diferentes localidades. No obstante, al ser posible conocer el número de localidades que formaban parte de las rutas de proximidad, se ha realizado una división del número de abonos entre el número de localidades para estimar cuántos abonados venían de cada lugar.

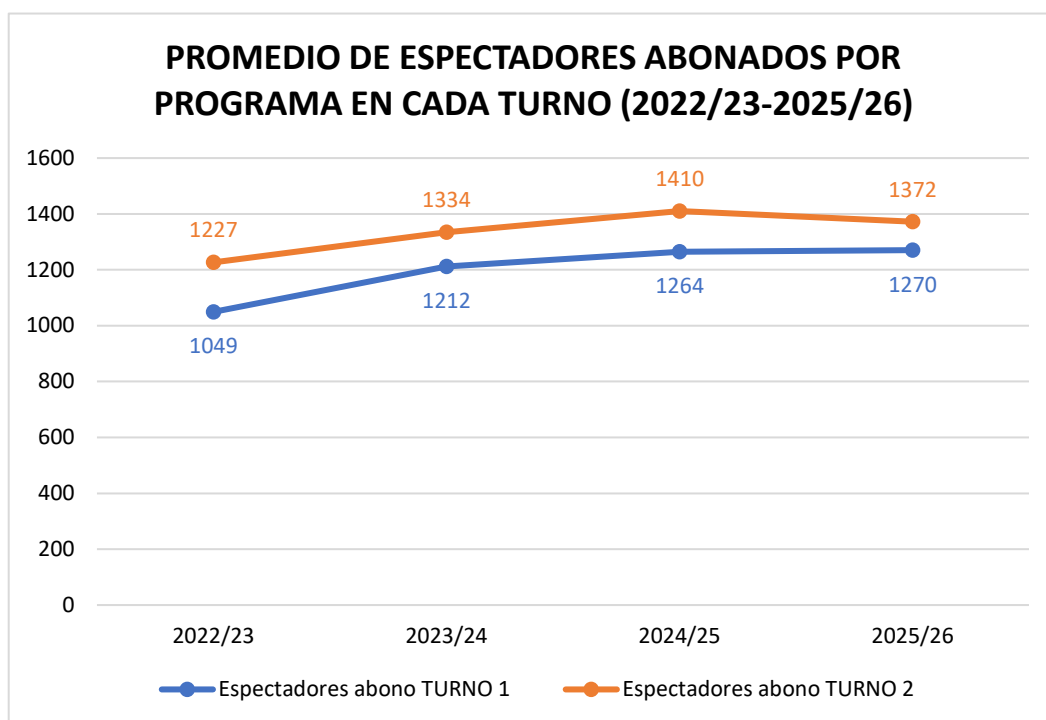


Fig. 48. Promedio de espectadores abonados por programa y turno (2022/23-2025/26).

Elaboración propia.

Toda esta estimación permite calcular la recaudación por abonados promedio en cada uno de los turno de programa de cada una de las temporadas.

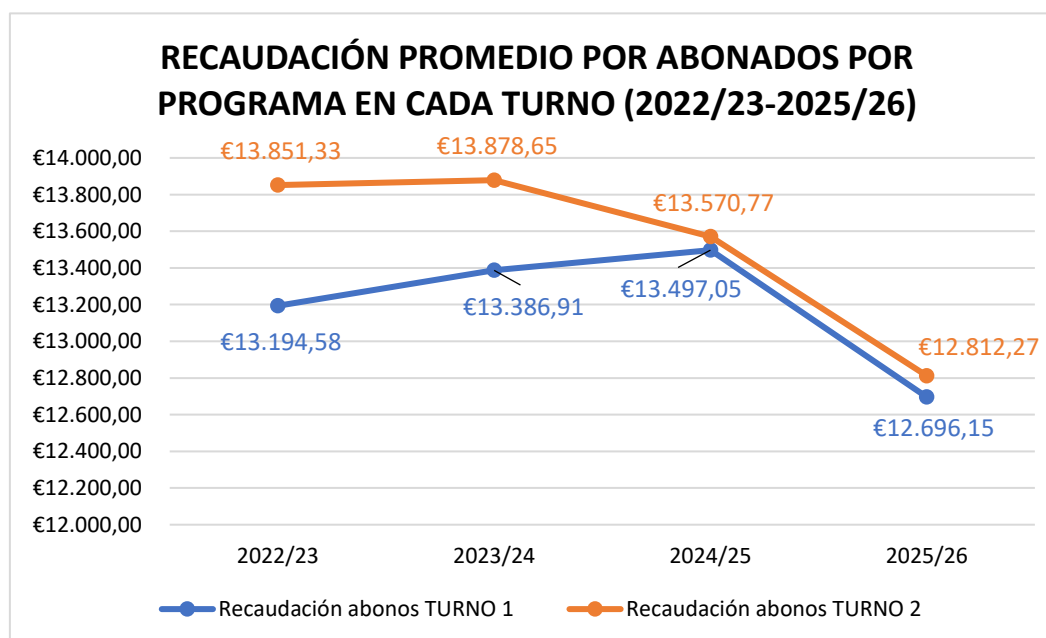


Fig. 49. Recaudación promedio por abonados por programa y turno (2022/23-2025/26).

Elaboración propia.

Una vez se conoce el número de espectadores abonados por programa y turno, también se puede calcular el número de butacas de venta libre, lo que permite igualmente calcular la recaudación máxima promedio por butaca de venta libre al multiplicar el número de butacas de venta libre por su precio medio ponderado¹⁵.

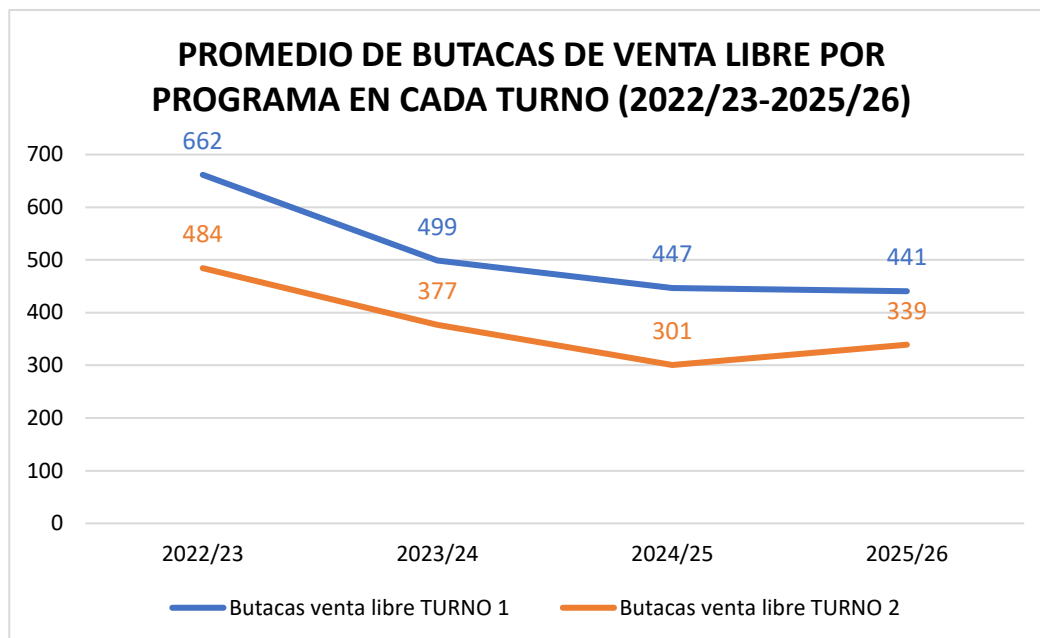


Fig. 50. Promedio de butacas de venta libre por programa y turno (2022/23-2025/26).

Elaboración propia.

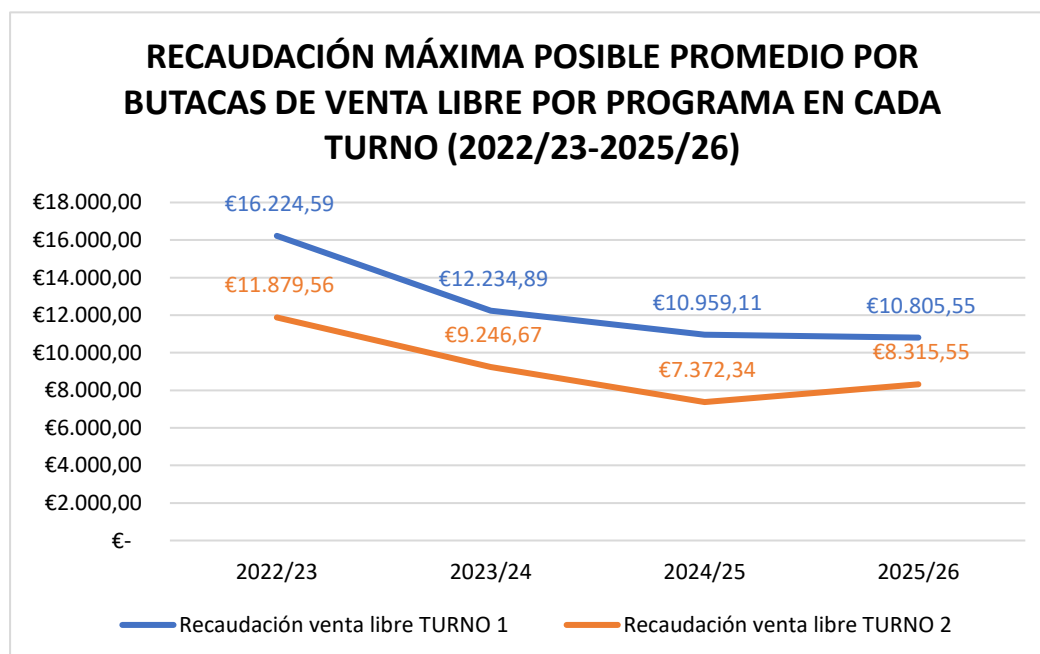


Fig. 51. Recaudación máxima posible promedio por butacas de venta libre por programa y turno (2022/23-2025/26). *Elaboración propia.*

¹⁵ Esto suponiendo llenar en todos los conciertos, luego ha de entenderse como cifras de recaudación potencial máxima.

Con la suma de la recaudación por espectadores abonados y la recaudación máxima posible por butacas de venta libre, se puede estimar un máximo de ingresos por programa y turno.

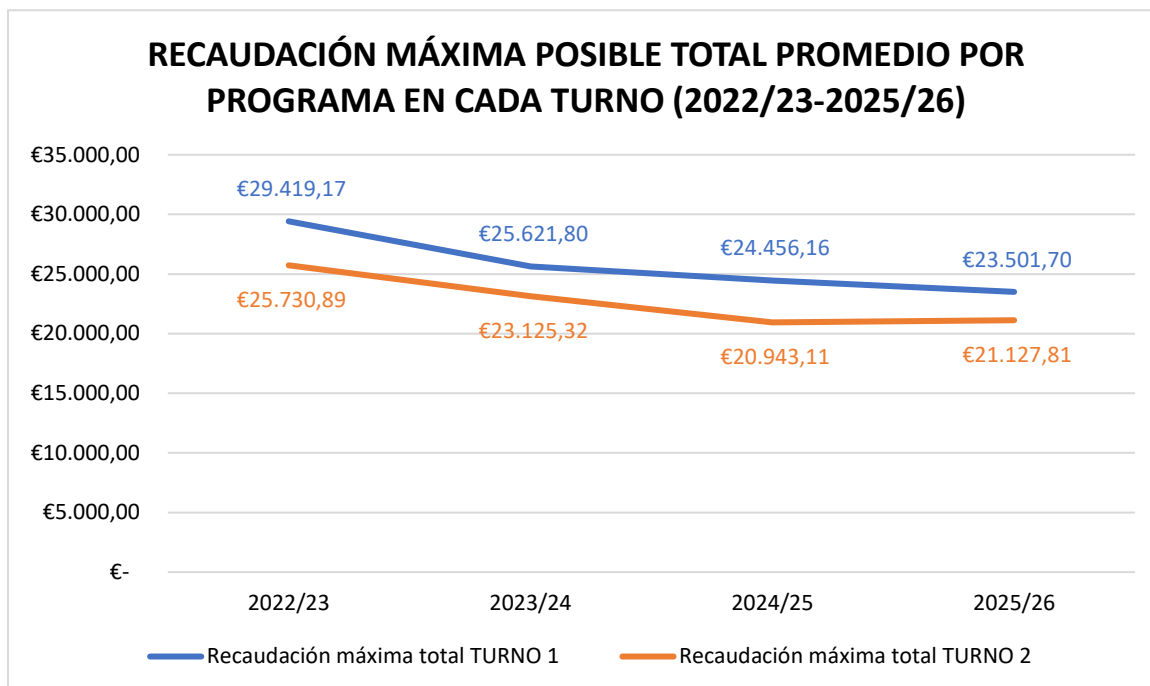


Fig. 52. Recaudación máxima posible total promedio por programa y turno (2022/23-2025/26).

Elaboración propia.

Finalmente, puede calcularse el grado de ocupación al saber qué tipos de abono van a cada turno de cada programa. Este procedimiento se realiza consultando de nuevo los libretos de temporada y sumando los abonados de cada tipo para cada turno de cada programa. Una vez se obtiene la cifra de abonados en cada turno, se divide entre la capacidad total de la sala. Así, se obtiene el grado de ocupación de la sala con espectadores abonados a la OSCyL.

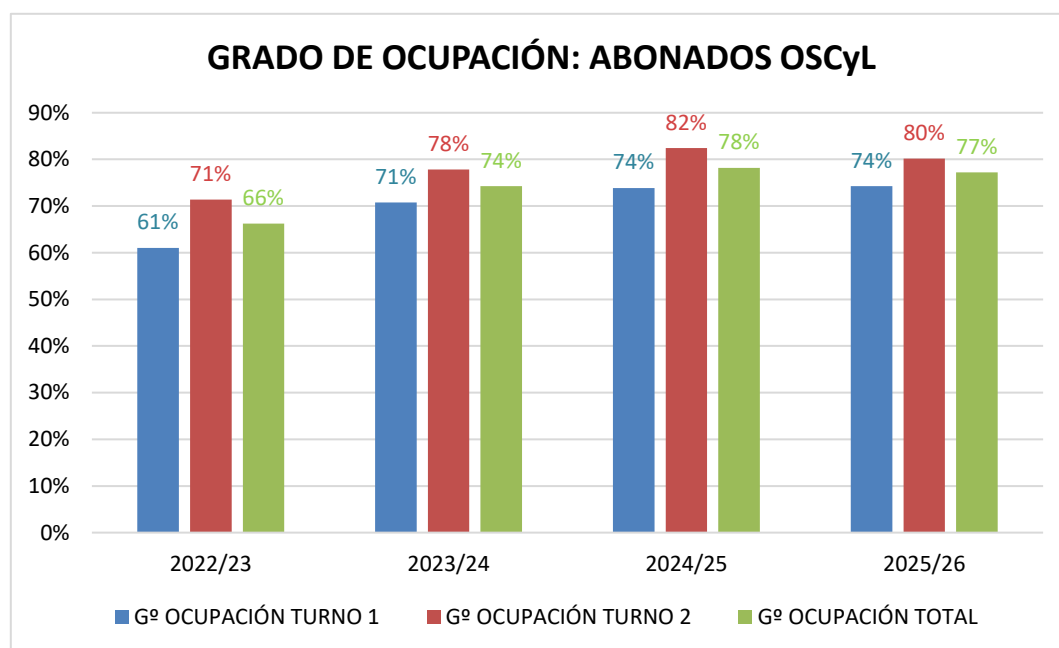


Fig. 53. Grado de ocupación promedio por turnos y programa (2022/23-2025/26). *Elaboración propia.*

El análisis de la evolución de los distintos tipos de abonos durante las temporadas comprendidas entre 2022/23 y 2025/26 revela una clara consolidación de los turnos 1 y 2 como pilares fundamentales de la programación de la OSCyL. Ambos experimentan un crecimiento sostenido tanto en número de abonados como en recaudación: el turno 1 pasa de 169.767 € en 2022/23 a 206.024 € en 2025/26, lo que supone un incremento superior al 21 %, mientras que el turno 2 asciende de 177.918 € a 194.037 € en el mismo periodo, con un crecimiento cercano al 9 %. En términos de asistencia, este aumento se traduce en un promedio que en la temporada 2022/23 superaba ligeramente los mil abonados por programa en el turno 1 y se acercaba a los 1.200 en el turno 2, y que en 2025/26 alcanza alrededor de 1.270 y 1.400 respectivamente. En conjunto, estos dos turnos concentran más de la mitad de los abonados y de la recaudación total, consolidándose como el eje estructural de la actividad.

El resto de modalidades presentan trayectorias más irregulares. El abono de bienvenida evoluciona de forma positiva, al pasar de 46.788 € en 2022/23 a 58.720 € en 2025/26, lo que equivale a un incremento cercano al 25 %, con una media de alrededor de 350 abonados por temporada. El abono de sábado desciende en la última etapa, pasando de 17.985 € en 2023/24 a 15.521 € en 2025/26, con una base reducida de público que no alcanza el centenar de abonados por programa. El de proximidad, que había alcanzado 157.376 € en 2023/24, desciende hasta 98.261 € en 2025/26, lo que supone también una merma notable en el número de asistentes. El abono de historias musicales se mantiene relativamente estable, en torno a los 14.000–17.000 € anuales, con un público fiel aunque reducido.

En términos globales, la recaudación total por abonos experimenta un incremento progresivo desde los 549.988 € de la temporada 2022/23 hasta un máximo de 627.295 € en 2024/25. En 2025/26 se registra un retroceso hasta 589.677 €, motivado por la caída de los abonos de proximidad y de sábado. Sin embargo, el balance de conjunto confirma una tendencia de crecimiento respecto al punto de partida, sostenida por la fortaleza de los turnos principales.

El análisis del grado de ocupación confirma igualmente el peso decisivo de los abonos en la asistencia global. En la temporada 2022/23, los abonados ocupan de media un 61 % del aforo en el turno 1 y un 71 % en el turno 2, lo que supone un 66 % de ocupación conjunta. En 2023/24 los valores se elevan hasta el 71 % y el 78 %, con un promedio del 74 %; en 2024/25 alcanzan el 74 % y el 82 %, situando el total en un 78 %; y en 2025/26 se consolidan en torno al 74 % y el 80 %, con una media del 77 %. El turno 2 mantiene siempre un nivel de ocupación superior al del turno 1, aunque la diferencia tiende a reducirse en las últimas temporadas. En conjunto, ello significa que más de dos tercios de la sala están garantizados de forma estable por abonados, llegando en algunos casos a superar las cuatro quintas partes del aforo disponible.

El estudio refleja, en suma, un modelo en el que la fidelización a través de los abonos de temporada constituye el elemento estructural tanto en términos de recaudación como de público, mientras que las modalidades complementarias aportan diversidad y flexibilidad. La asistencia estable que proporcionan los turnos 1 y 2 asegura la sostenibilidad financiera de la temporada y refuerza el vínculo continuado entre la orquesta y su base social de abonados, mientras que los abonos menores contribuyen a diversificar perfiles y a ampliar el alcance territorial y social del proyecto.

3.3. Área socioeducativa MIRADAS: educación e inclusión

El Área Socioeducativa de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León y del Centro Cultural Miguel Delibes (CCMD) articula, desde 2010-2011, una política pública de mediación y participación musical que combina la excelencia artística con la función educativa y comunitaria. En 2018-2019 se consolida bajo la denominación “MIRADAS” para integrar proyectos ya existentes y nuevas líneas de actuación en toda Castilla y León, con foco en la igualdad de acceso, la inclusión y la creación de comunidad en torno a la música. Su escala es significativa: cada curso suma centenares de acciones, miles de horas de talleres, coros y clases de instrumento, y un alcance que involucra a decenas de miles de niños y a más de 800 comunidades educativas, además de usuarios de programas de accesibilidad y de participación familiar.

En este apartado se pretende no sólo realizar una recopilación de los proyectos que se incorporan en cada una de las dos vertientes del proyecto *-Mira y Das-*, sino también realizar un cálculo de impacto mediante distintos indicadores de evaluación de resultados.

3.3.1. Comparativa "Mira" y "Das"

Dimensión	Mira	Das
Finalidad	Democratizar el acceso a la música sinfónica; acercar la experiencia orquestal a toda la ciudadanía, especialmente al público joven.	Utilizar la música como herramienta de integración, desarrollo personal y cohesión social en contextos de vulnerabilidad o diversidad funcional.
Público destinatario	Escolares (toda la etapa obligatoria), familias, bebés (0-5 años), público general.	Personas con discapacidad, alumnado de educación especial, colectivos en riesgo de exclusión social, pacientes en hospitales y residencias.
Tipos de actividades	<ul style="list-style-type: none"> - Conciertos didácticos escolares - Conciertos familiares - Conciertos para bebés - Fila OSCyL (vivencia desde el escenario) - Ensayos abiertos - Proyectos participativos (<i>Cantania</i>, <i>Delibes Canta</i>) - Talleres creativos, maratones musicales - Abonos de Proximidad y Bienvenida 	<ul style="list-style-type: none"> - Talleres interactivos en CEE y asociaciones - Programas de música accesible - Maratones musicales solidarios en hospitales y residencias - Sentir la Música: talleres en 9 CEE de CyL (±1000 estudiantes) - In Crescendo: proyecto escolar en barrios vulnerables (coro, orquesta, banda, clases de instrumento)
Escala / Alcance	Centenares de acciones por curso; miles de horas de talleres; decenas de miles de niños; más de 800 comunidades educativas implicadas.	Implantación en toda CyL; ≈1000 alumnos en <i>Sentir la Música</i> ; <i>In Crescendo</i> en 4 centros iniciales (2015-2019) con expansión progresiva; inversión creciente [17.704,76 € (2010-2011) a 159.316,12 € (2018-2019)]
Ejemplos emblemáticos	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Cantania</i> (participación masiva escolar) - Fila OSCyL - Fiesta de Miradas (cierre de temporada) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Sentir la Música</i> (CEE, diversidad funcional) - <i>In Crescendo</i> (centros escolares vulnerables)
Evaluación	Objetivo: que todo alumno en CyL viva al menos una vez la experiencia sinfónica.	Registro por sesión, evaluación trimestral y memoria anual; indicadores de progreso individual y colectivo.
Función dentro de Miradas	Abrir puertas y cualificar la experiencia sinfónica.	Hacer de la práctica musical un motor de inclusión y transformación social.

3.3.2. Cálculos de impacto: "Sentir la Música" e "In Crescendo"

Con todo, más interesante que una sencilla exposición documental sobre el tipo de proyectos que se desarrollan en MIRADAS, es llevar a cabo un cálculo del impacto del Área Socioeducativa mediante diferentes indicadores de evaluación de resultados. Si bien es cierto que

los datos disponibles no son demasiado profusos, pueden plantearse una serie de indicadores que permitan, a grandes rasgos, establecer un panorama general de resultados.

Dentro de la sección *Mira* de MIRADAS, en octubre de 2024 se planteó para la temporada 2024-2025 un ciclo de Conciertos Escolares y en Familia con 59 actuaciones: 23 conciertos didácticos y en familia y 36 talleres de música para bebés ambos a 5€ por persona (4€ en caso de familias numerosas). En la temporada precedente, 2023-2024, se presentaron 40 actuaciones (16 conciertos didácticos y 24 talleres, ambos a 5€ por persona y 4€ en caso de familias numerosas), lo que supone un aumento de la oferta del 47,5%. No obstante, en la 2022-2023, se presentaron 60 actuaciones (36 conciertos y 24 talleres) con un precio de 2€ para los conciertos escolares y de 7€ a 10€ para los conciertos familiares y 5€ para los talleres de bebés.

En la presentación del Ciclo de la temporada 2024-25, la Junta de Castilla y León anunciaba que la temporada anterior habían llegado a 8400 escolares. Considerando que el precio por persona era de 5€ en la temporada 2023-2024, se puede estimar que, mediante la apertura de estos nuevos públicos, la OSCyL ingresó un total de 42 000€. Cabe, sin embargo, la duda de si esos 8400 escolares comprenden también a los bebés (0 a 5 años) o no, pues, teniendo en cuenta que en la temporada 23/24 tan sólo 16 fueron conciertos dirigidos a escolares y 24 fueron talleres para bebés, el ingreso, en caso de no considerarse a los bebés entre los 8400 escolares, podría ser mucho mayor.

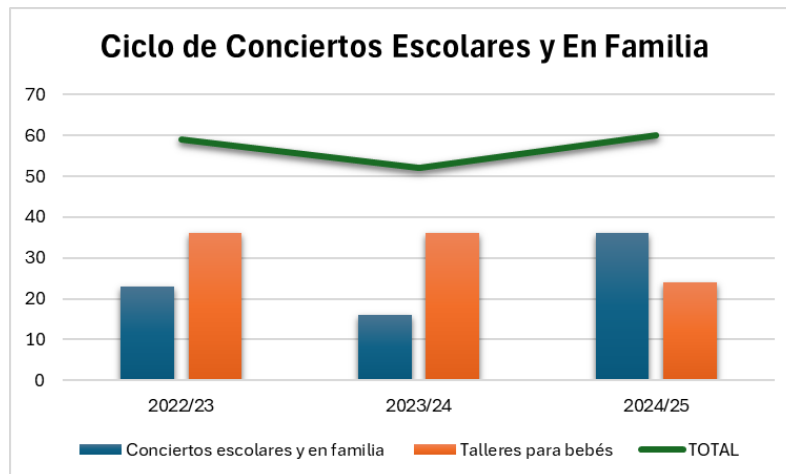


Fig. 54. Evolución dinámica y composición de los Ciclos de Conciertos Escolares y en Familia.

Elaboración propia.

Por otro lado, en el marco encuadrado dentro de *Das*, comenzando por *Sentir la Música*, en términos absolutos, el objetivo del año 2024 era alcanzar los 1000 alumnos o beneficiarios¹⁶, lo cual parece complicado, ya que el INE recoge 899 alumnos matriculados en Educación Especial entre todos los Centros de Educación Especial públicos en Castilla y León y las unidades específicas en centros de educación ordinarios para el curso 2023-2024 (Tabla 9). Además, pese a que el proyecto cuenta con representación en todas las provincias de la comunidad autónoma, existen 12 centros públicos en Castilla y León y el proyecto tan sólo incluye a 9 centros. De aquí podemos establecer un primer indicador relativo: número de centros implicados en el proyecto vs. número de centros totales en la comunidad. Esta comparativa ofrece un resultado evidentemente positivo: El proyecto MIRADAS está presente en el 75% de los Centros de Educación Especial de toda Castilla y León.

4. Alumnado matriculado en Educación Especial (1) por titularidad, comunidad autónoma/provincia, sexo y discapacidad.			
Unidades: Número de alumnos			
	AMBOS SEXOS		
	TOTAL		
	TODOS LOS CENTROS	Centros públicos	Centros privados
07 CASTILLA Y LEÓN	1.456	899	557
Ávila	89	81	8
Burgos	227	132	95
León	219	167	52
Palencia	65	57	8
Salamanca	186	74	112
Segovia	73	73	0
Soria	41	41	0
Valladolid	454	172	282
Zamora	102	102	0

Tabla 9. Alumnado matriculado en Educación Especial en Castilla y León. *Fuente: INE*

Mediante la estadística del INE se puede estimar el número de beneficiarios sobre los que impacta el proyecto *Sentir la Música* si se acepta que el número de alumnos matriculados en centros públicos acuden todos a CEE. En este sentido, es necesario adelantar que en Burgos existen dos centros y en León tres, mientras que en el resto de provincias tan sólo hay un CEE público. Si en Burgos y León dividimos el número de alumnos a partes iguales entre los centros existentes en la provincia y teniendo en cuenta que en el resto de provincias está presente en el

¹⁶ Este objetivo lo recoge la Junta de Castilla y León en su página web: <https://comunicacion.jcyl.es/web/jcyl/Comunicacion/es/Plantilla100Detalle/1281372051501/NotaPrensa/1285447861406/Comunicacion> (Junta de Castilla y León, 2024).

centro existente, se puede estimar que el proyecto *Sentir la Música* tiene un impacto sobre 722 beneficiarios (Tabla 10).

	Centros públicos	Impacto SLMúsica
CASTILLA Y LEÓN	899	722
Ávila	81	81
Burgos	132	66
León	167	56
Palencia	57	57
Salamanca	74	74
Segovia	73	73
Soria	41	41
Valladolid	172	172
Zamora	102	102

Tabla 10. Estimación en base a los datos del INE del número de beneficiarios de *Sentir la Música*.

Elaboración propia.

Desgraciadamente, no es posible llevar a cabo un análisis mucho más profundo de *Sentir la Música* ya que los datos son escasos. No obstante, en cuanto al proyecto *In Crescendo* los datos con los que se cuentan sí permiten, por lo menos, establecer un análisis de datos con un mayor recorrido temporal. En primer lugar, se puede observar la evolución presupuestaria (Tabla 11 y Fig. 55).

	In Crescendo
2010-2011	€ 17.704,76
2011-2012	€ 28.271,72
2012-2013	€ 10.982,47
2013-2014	€ 34.260,00
2014-2015	€ 56.582,56
2015-2016	€ 47.915,48
2016-2017	€ 98.192,78
2017-2018	€ 65.390,22
2018-2019	€ 159.316,12

Tabla 11. Presupuesto de *In Crescendo*. *Elaboración propia en base a informes internos.*



Fig. 55. Evolución dinámica del presupuesto de *In Crescendo*. *Elaboración propia*.

Pese a las fluctuaciones que se pueden observar a lo largo del tiempo, desde el comienzo del proyecto hasta el curso 2018-2019, su presupuesto se incrementó en prácticamente un 800%. No obstante, también se ha incrementado el número de centros. Entre el curso 2010-2011 y el curso 2013-14, el presupuesto se dedicó únicamente al CEIP Antonio Allue Morer (Valladolid), pero a partir de enero de 2015 también se incorporó al proyecto el CEIP Cristóbal Colón (Valladolid), mientras que en el 2018-2019, se incorporan también el CEIP Ciudad de Buenos Aires (Palencia) y el CEIP Juan del Enzina (Salamanca). Por lo tanto, desde su comienzo hasta el curso 2018-2019, el número de centros se ha incrementado en un 300%. Todo ello permite calcular la inversión media por centro a lo largo de los años (Tabla 12 y Fig. 56).

	In Crescendo	nº centros	€/centro
2010-2011	€ 17.704,76	1	€ 17.704,76
2011-2012	€ 28.271,72	1	€ 28.271,72
2012-2013	€ 10.982,47	1	€ 10.982,47
2013-2014	€ 34.260,00	1	€ 34.260,00
2014-2015	€ 56.582,56	2	€ 28.291,28
2015-2016	€ 47.915,48	2	€ 23.957,74
2016-2017	€ 98.192,78	2	€ 49.096,39
2017-2018	€ 65.390,22	2	€ 32.695,11
2018-2019	€ 159.316,12	4	€ 39.829,03

Tabla 12. Inversión media por centro de *In Crescendo*. *Elaboración propia*.

Por otro lado, se puede llevar a cabo otro cálculo que permita estimar el número de alumnos beneficiarios de este proyecto. Esta situación es compleja pues ni la institución ni los centros guardan un registro pormenorizado e histórico del número de alumnos participantes en *In Crescendo*, o al menos no ha sido posible acceder a él. Aun así, en colaboración con el CEIP Allue Morer se ha podido realizar un registro del número de alumnos que cada año participaron en el proyecto orquestal¹⁷ de *In Crescendo* en 6º de primaria desde el curso 2014/2015 hasta el curso 2018/2019. Pese a que en los últimos años el número de alumnos por aula ha crecido, el promedio de alumnos participantes por año en *In Crescendo* en aquellos años es de 8,4 alumnos al año (Tabla 14). Este dato permite calcular la inversión media por beneficiario en el CEIP Allue Morer, partiendo de la inversión media por centro en cada año (Tabla 15 y Fig. 56).

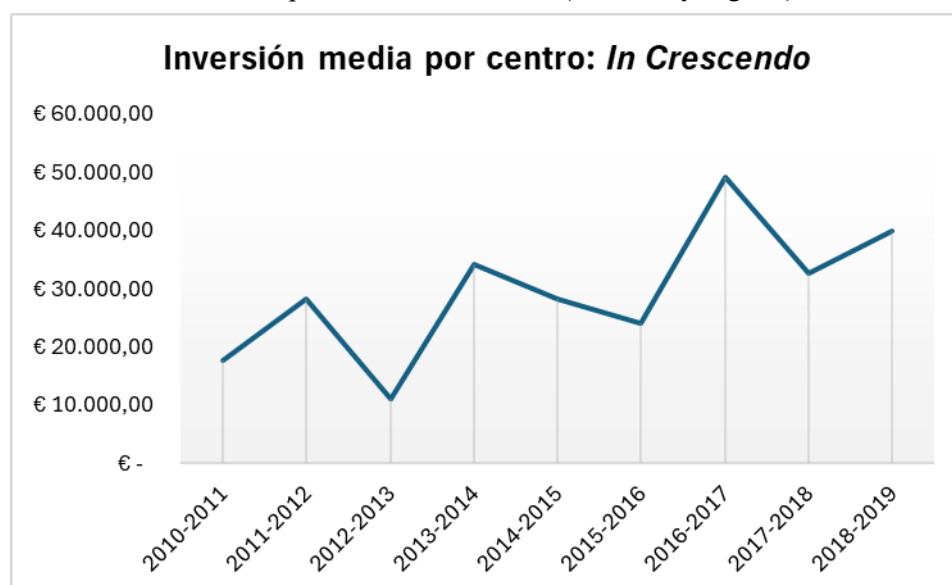


Fig. 56. Evolución dinámica: inversión media por centro de *In Crescendo*. *Elaboración propia.*

	Nº de alumnos
2014/2015	9
2015/2016	13
2016/2017	5
2017/2018	3
2018/2019	12
Promedio	8,40

Tabla 14. Alumnos por año en *In Crescendo* en el CEIP Allue Morer. *Elaboración propia.*

¹⁷ Las horas de clase orquestal son voluntarias, a diferencia de las horas de coro, en las que todos los alumnos acuden a la actividad.

	Nº de alumnos	€/centro	€/alumno
2014/2015	9	€ 28.291,28	€ 3.143,48
2015/2016	13	€ 23.957,74	€ 1.842,90
2016/2017	5	€ 49.096,39	€ 9.819,28
2017/2018	3	€ 32.695,11	€ 10.898,37
2018/2019	12	€ 39.829,03	€ 3.319,09

Tabla 15. Inversión media por alumno en *In Crescendo* en el CEIP Allue Morer. *Elaboración propia.*

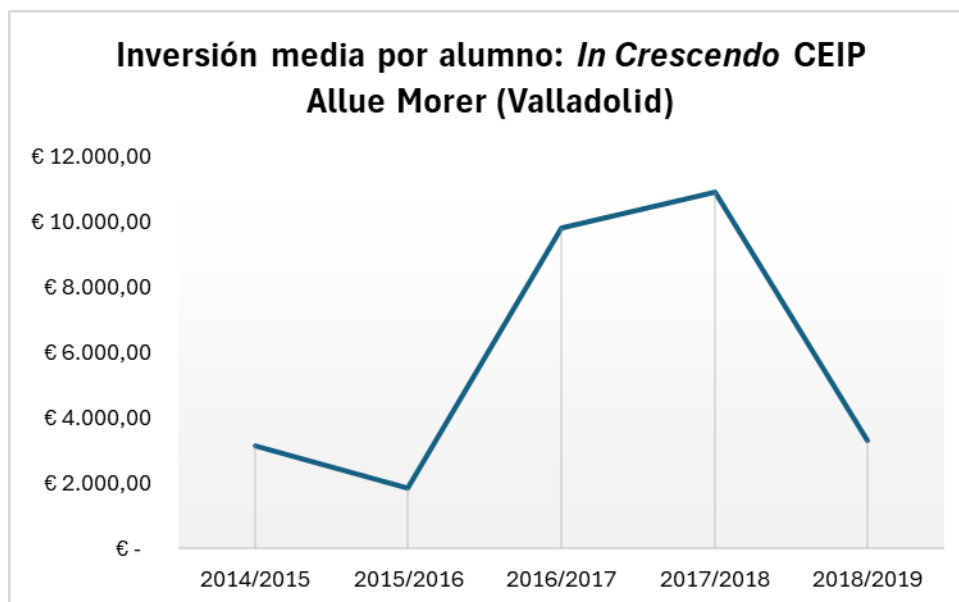


Fig. 57. Evolución dinámica: inversión media por alumno en *In Crescendo* en el CEIP Allue Morer. *Elaboración propia.*

La incertidumbre que cada hornada de estudiantes presenta a la hora de elegir el proyecto orquestal, hace que las variaciones de año a año en la inversión media por alumno sean tan gruesas, lo que puede llevar a graves problemas de eficiencia.

3.4. OSCyL Joven: talento y creatividad

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León Joven (OSCyL Joven) nace en el año 2023 con la misión de promover y retener el talento musical en Castilla y León, integrando a jóvenes intérpretes en un entorno de formación orquestal de alto rendimiento vinculado al voluntariado cultural. Su modelo combina excelencia artística, compromiso social y vertebración territorial.

Desde su creación, la OSCyL Joven ha desarrollado encuentros regulares en los que los jóvenes reciben formación de miembros de la OSCyL y de solistas internacionales como Joaquín Riquelme, Sophie Dervaux, Andrea Götsch, Colin Currie, Steven Isserlis, Martin Fröst o Emmanuel Pahud. Esta formación se combina con experiencias artísticas de alto nivel: colaboración con la OSCyL en programas de abono, giras por las nueve provincias, conciertos de cámara y actividades de impacto social en entornos rurales, sanitarios o educativos.

La posibilidad de acceder a las Memorias de los años 2023 y 2024 y el conocimiento de primera mano de lo realizado en 2025 -gracias al desarrollo de unas prácticas curriculares del propio Máster en Economía y Gestión Cultural de la Universidad de Valladolid en la institución y una posterior contratación-, permite dedicar en este apartado un análisis extenso a la OSCyL Joven, incluyendo cuestiones de programación artística, número de jóvenes músicos implicados, público e inversión.

En primer lugar, cabe explicar detalladamente el funcionamiento de este programa. Siendo un programa público, se publica una convocatoria por parte de la Fundación Siglo a la que los jóvenes músicos -de entre 18 y 26 años en el momento de la convocatoria- han de presentarse enviando un vídeo tocando sus respectivos instrumentos en función de los pasajes solicitados. La evaluación, llevada a cabo por un tribunal compuesto por los profesores de la OSCyL, se basa en tres criterios: musicalidad, ritmo, afinación. Cada criterio constituye un tercio de la puntuación final, siendo esta de un máximo de 30 puntos, 10 por cada apartado. Una vez evaluados todos los candidatos se publica una lista con los admitidos, reservas y no admitidos. En función del repertorio musical de cada uno de los encuentros, la plantilla se conforma con los músicos admitidos que tengan disponibilidad o, en caso de ser necesario, también con los músicos reservas. Las convocatorias tienen una validez de dos años; no obstante, puede ser necesario, como sucedió en el año 2024 realizar una nueva convocatoria de algún instrumento concreto.

Si bien la programación artística de la OSCyL Joven es seleccionada desde la Dirección Artística de la OSCyL, la propia OSCyL Joven tiene un equipo propio compuesto por un Responsable Académico, una Coordinadora y un Jefe de Producción. Son ellos los encargados de la organización de cada uno de los encuentros. Desde su creación, en los años 2023 y 2024, se han realizado tres encuentros por año: Encuentro de Primavera, Encuentro de Verano y Encuentro de Navidad. Cada uno de estos encuentros tiene unas características particulares, tanto de duración como de repertorio.

El Encuentro de Primavera, generalmente realizado en torno a las vacaciones de Semana Santa, cuenta con una duración de en torno a una semana.

En el caso del año 2023 su desarrollo se dio entre Valladolid y Ávila con un total de 12 ensayos -entre los cuales se incluyeron ensayos abiertos con miembros de colectivos como Pronisa Ávila y el Grupo Sifu- que acabaron con la puesta en escena de un concierto el sábado 8 de abril en el Auditorio Lienzo Norte de Ávila. El repertorio del concierto se dedicó a la figura de Ludwig van Beethoven, programándose la Obertura “Coriolano”, el Concierto para piano y orquesta nº4 en sol mayor y la Sinfonía nº5 en do menor. Antes, el 11 de febrero, ocho miembros de la OSCyL Joven participaron en una *masterclass* con Sophie Dervaux (fagot) y Andrea Götsch (clarinete).

En 2024, se ubicó entre Valladolid y Zamora, centrado en la preparación de repertorio sinfónico con una selección de obras del romanticismo -Variaciones Rococó para violoncello y orquesta, op 33 de Tchaikovsky y Sinfonía en Mi bemol mayor, op.97, “Renana” de Schumann- que acabó con un concierto en el Teatro Ramos Carrión de Zamora con Thierry Fischer en la dirección y Pablo Ferrández, violoncello, como solista. De la misma manera que en el año 2023, este encuentro incluyó actividades de voluntariado social como la colaboración con Miradas en la Gala Grupo Sifu y la visita a la Residencia de Mayores Los Tres Árboles con un concierto de música terapéutica.

Finalmente, en 2025, el Encuentro de Primavera se ubicó entre Valladolid, Ponferrada y Palencia. En él, bajo la dirección de Baldur Brönnimann y con Manuel Pérez Morodo como solista de violín, se preparó un repertorio compuesto por *Fratres* de Arvo Pärt, Concierto para piano nº4 de Samuel Barber y la Sinfonía nº7 de Beethoven. El Encuentro culminó con la realización de dos conciertos, uno en el Conservatorio Cristóbal Halffter de Ponferrada el día 25 de abril y otro en la Catedral de Palencia el día 26 de abril. Además, incluyó la asistencia a una conferencia desarrollada por el profesor de la ESMUC Alberto Sampablo titulada “¿Somos especiales?” para tratar cuestiones relacionadas con el marco jurídico artístico y musical -Declaración de Cáceres, Estatuto del Artista, Declaración Universal sobre Diversidad Cultural, situación social y profesional de artistas y trabajadores de la cultura en la Unión Europea- y, de nuevo, actividades de impacto social con su participación en el Maratón Social Musical -realizando diez intervenciones en centros de día, centros de educación especial y hospitales de Soria, Ávila y León- y mediante una formación con el Colectivo Lisarco.

Por otra parte, el Encuentro de Verano tiene una duración más prolongada, de cerca de veinte días, pues cuenta con dos programas diferenciados: las Plazas Sinfónicas y los Conciertos Sinfónicos.

En el verano de 2023, el encuentro se celebró entre el 29 de junio y el 15 de julio. El primer programa de las Plazas Sinfónicas permitió a la OSCyL Joven relevar a la OSCyL en su tradicional gira por las plazas de diferentes ciudades de la comunidad autónoma. En este caso, bajo la dirección de David Fernández Caravaca -con un repertorio con obras de Monteverdi, Purcell, Rameau, Mozart, Rossini, Verdi, Wagner, Mascagni, Strauss y Chapí- se visitaron las capitales de provincia, salvo en León, donde el concierto de este ciclo se realizó en Villafranca del Bierzo debido a que el programa de Conciertos Sinfónicos -con obras de Prokofiev o Shostakovich- incluía un concierto en el Auditorio Ciudad de León y un concierto en el CCMD de Valladolid.

En el año 2024, se repitió la gira de Plazas Sinfónicas de nuevo bajo la dirección de Fernández Caravaca por las nueve capitales de provincia, sumándose un concierto en Las Cortes

de Castilla y León con Ensemble Barroco. Al mismo tiempo, los Conciertos Sinfónicos -con obras de Corigliano y Brahms- fueron dirigidos por el director invitado Lucas Macías y en ellos colaboró la solista de violín Roxana Wisnievska en ubicaciones tan emblemáticas como el concierto del 17 de julio en los Yacimientos de Atapuerca en presencia de la Reina Emérita, además del concierto del 18 de julio en el CCMD de Valladolid. Entre el Encuentro de Primavera y el Encuentro de Verano, la OSCyL Joven había llevado a cabo dos colaboraciones: en mayo una selección de músicos participó en el concierto “Chords of Harmony” del Palau de la Música Catalana y en junio colaboró en un espectáculo de danza aérea con dos conciertos principales en el Festival Internacional de las Artes de Castilla y León (FACyL).

En el año 2025, el encuentro se desarrolló entre el 2 y el 18 de julio. En esta ocasión, la gira de Plazas Sinfónicas se repartió junto a la OSCyL, realizando conciertos en Villafranca del Bierzo, León, Ávila y Palencia. La OSCyL Joven fue dirigida por Javier Huerta Gimeno con un programa popular con obras de Granados, Beethoven, Grieg, Mozart, Strauss, Mendelssohn y Bizet. En cambio, para los conciertos sinfónicos se contó con la participación de la directora invitada Joana Carneiro y el solista de trompeta Pacho Flores.

Por último, los Encuentros de Invierno, con una duración de en torno a diez días, han contado con giras de Conciertos de Navidad basadas en conciertos de música de cámara. Estos Encuentros de Navidad se han ubicado en el Castillo de la Mota de Medina del Campo a lo largo de los años 2023 y 2024. Desde allí, en el año 2023, entre el día 13 y el 23 de diciembre, la OSCyL Joven llevó a cabo una gira articulada mediante dos formaciones instrumentales – un quinteto de cuerdas y un quinteto de maderas- en Miranda de Ebro, Medina de Rioseco, Sequeros y Carrión de los Condes, acercando así la música clásica a zonas rurales con conciertos desarrollados en espacios patrimoniales y culturalmente significativos para la propia comunidad. El quinteto de cuerdas realizó sus actuaciones en la Iglesia de Santa Casilda de Miranda de Ebro y en la Iglesia de San Sebastián de Sequeros, mientras que el quinteto de maderas tocó en el Teatro Principal María Luisa Ponte de Medina de Rioseco y el Teatro Municipal Sarabia de Carrión de los Condes. Además de la gira, la OSCyL Joven participó también en conciertos sinfónicos bajo la dirección de Elim Chan en el CCMD de Valladolid y en el Centro de las Artes Escénicas y de la Música de Salamanca, dentro de la temporada de abono de la OSCyL. Igualmente, siguiendo la línea de acción social, se organizó un taller de improvisación musical y acercamiento a instrumentos adaptados para personas con discapacidad junto a la Fundación Grupo Sifu. Siguiendo el mismo formato, el Encuentro de Invierno del año 2024 llevó a cabo conciertos de cámara en hospitales y residencias de mayores de Salamanca, Burgos y Segovia además de otros dos conciertos de cámara tanto en el CCMD de Valladolid como en el Teatro Emiliano Allende de Medina del Campo.

Con todo, más allá de todos estos datos formales sobre el desarrollo de los encuentros de la OSCyL Joven, lo importante es que las Memorias de la OSCyL Joven recogen detalladamente cuestiones como el número de músicos por encuentro, el público asistente a cada una de las representaciones y el presupuesto anual para el proyecto. Ello permite la realización de un estudio analítico basado en estos datos para establecer un diagnóstico general sobre el cual posteriormente, en el último apartado de este trabajo, proponer un sistema estructurado de indicadores de desempeño que permitan de cara al futuro establecer unas metas reales -ya esbozadas en la Memoria de 2024- para, luego, poder cuantificarlas, analizarlas y compararlas con los resultados alcanzados.

En el año 2023, la OSCyL Joven contó con un presupuesto de 270 000€, 128 músicos y un total de 16 295 espectadores repartidos entre sus tres encuentros -1360 en primavera, 11 996 en verano y 2 939 en invierno-. En el año 2024, el presupuesto fue de 268 336,18€, manteniéndose el mismo número de músicos y aumentando el número de espectadores a un total de 53 049 -2900 en primavera, 2049 en mayo, 36 000 en junio (FACyL), 10 650 en verano, 1450 en invierno-. Finalmente, en el presente año 2025, el presupuesto se ha mantenido en los 270 000€ de los años anteriores, mientras que el número de músicos que han superado las pruebas, admitidos y reservas, ha ascendido a 232 -siendo la oferta inicial de plazas mínimas de 109-, mientras que el número de músicos que no ha superado las pruebas asciende a 184. Este aumento en el número de músicos que han solicitado formar parte de la OSCyL Joven en el año 2025, indica el crecimiento de la popularidad de la orquesta entre los jóvenes músicos que, cada vez más, desean unirse a ella. Por último, el número de espectadores en el presente año, a pesar de no haberse desarrollado todavía el Encuentro de Invierno y habiendo realizado conciertos en tan sólo cuatro localidades en la gira de Plazas Sinfónicas, asciende a 5768 -1018 en primavera contando con el público del Maratón Social y 4750 en verano-.

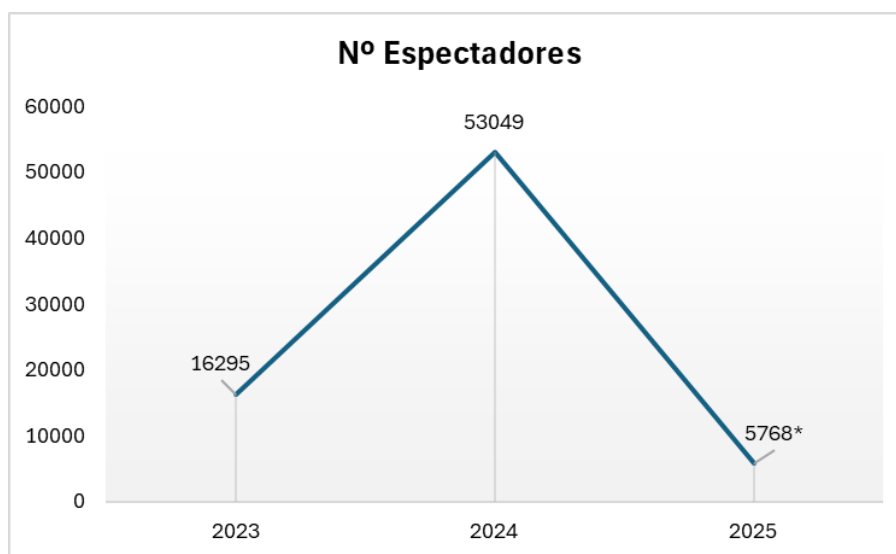


Fig. 58. Evolución dinámica: nº de espectadores OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

Con todo, resulta complejo establecer una valoración basada en el número de espectadores, pues la OSCyL Joven no cuenta con una temporada regular que permita establecer una comparativa más estable de año en año. En este caso, la programación artística y la participación o colaboración en según qué festivales o conciertos determina mucho el número de espectadores, como se observa con la participación en el FACyL del año 2024 o con la reducción del número de plazas a las que acudió en la gira de Plazas Sinfónicas en el año 2025.

Por ello, una valoración más estable la puede proporcionar el número de experiencias vividas generadas por la OSCyL Joven. Para ello, además del público físico cabe sumar a los músicos, pero también al público virtual. Así, en mayo de 2024, la OSCyL Joven creó su cuenta de Instagram (@oscyl_joven) e instauró un sistema de métricas de redes y clipping que dieron un resultado de alcance en Instagram de 58 300 personas¹⁸, con un 10% de conversión a seguidores y un total de 43 menciones en 36 medios locales y nacionales y 7 publicaciones especializadas en música clásica. En 2025, a día 01 de septiembre, el alcance en Instagram ha sido de 51 570 personas. Todo ello supone un añadido importante al total de experiencias vividas ofrecidas por la OSCyL Joven a lo largo de sus dos años y medio de vida.

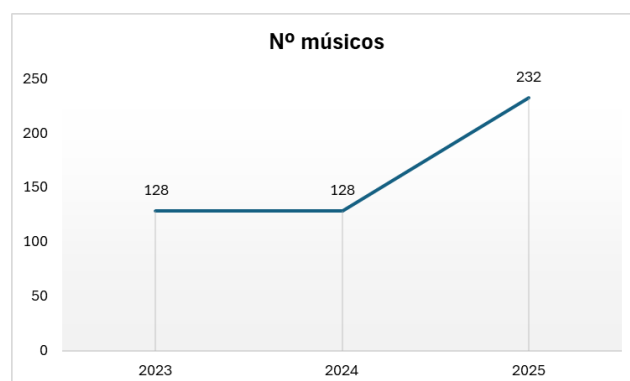


Fig. 59. Evolución dinámica: nº de músicos OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

¹⁸ Por alcance se entiende el número de personas que han visualizado el contenido publicado en redes sociales. Estas personas pueden haber visto una o varias publicaciones sin que necesariamente sigan el perfil.

Otro indicador de rendimiento, también susceptible a los cambios en la programación artística es el número de conciertos; no obstante, de nuevo, se puede totalizar el número de actividades en general, comprendiendo conciertos, actividades sociales o de voluntariado y actividades formativas (Fig. 60). En este sentido, la OSCyL Joven, desde su creación habría llevado a cabo un total de 70 actividades.

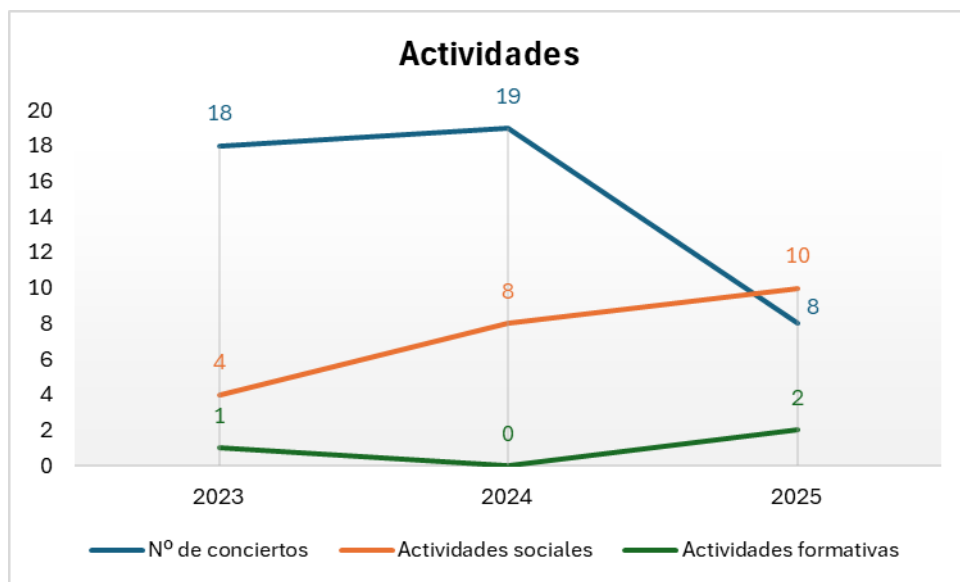


Fig. 60. Número de actividades realizadas por la OSCyL Joven (2023-2025). *Elaboración propia.*

Con estos datos es posible establecer un diagnóstico de eficiencia que sirva de base para análisis futuros. De esta manera, la inversión por concierto realizado fue de 15 000€ y 14 122,96€ en 2023 y en 2024 respectivamente. En este año, teniendo en cuenta el presupuesto total y faltando por desarrollarse los conciertos del Encuentro de Invierno, la cifra asciende a 33 750€ (Fig. 61).

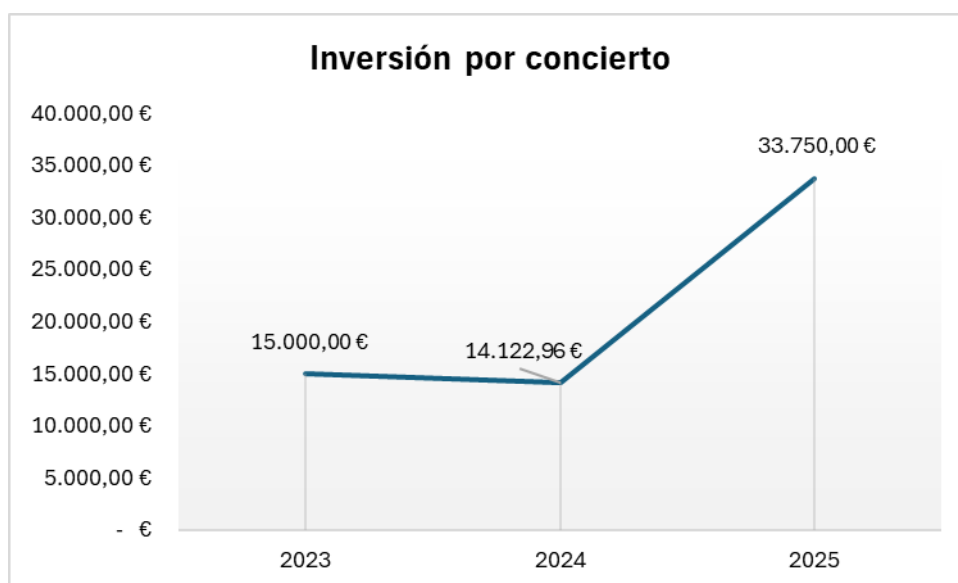


Fig. 61. Evolución dinámica: inversión por concierto OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

Igualmente, se puede calcular la inversión por actividad desarrollada. En 2023, ascendería a 11 739,13€ por actividad, mientras que en 2024 a 9938,38€. En 2025, siempre teniendo en cuenta que queda por desarrollarse el Encuentro de Invierno y, quizás otra actividad en otoño, la inversión por actividad es de 13 500€ (Fig. 62).

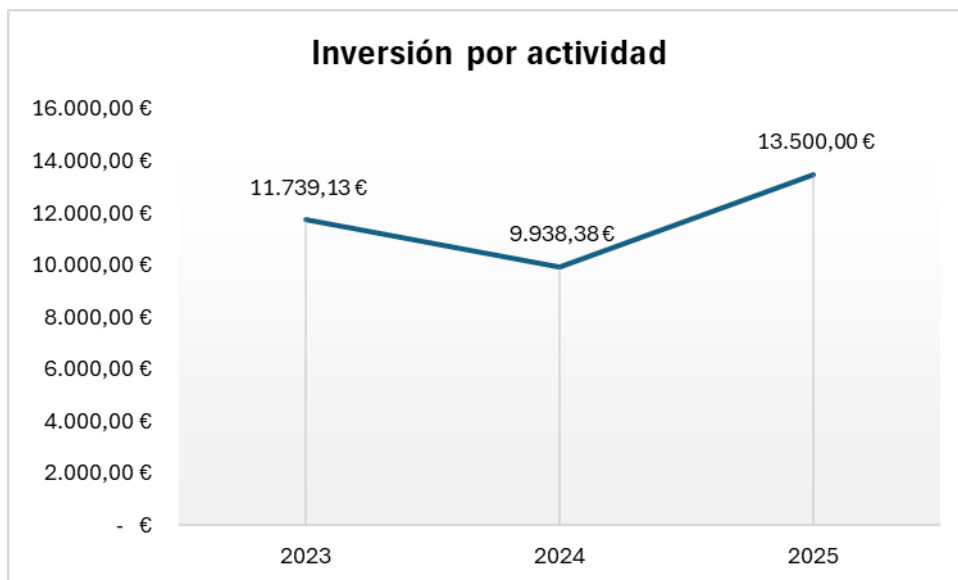


Fig. 62. Evolución dinámica: inversión por actividad OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

Estos cálculos también pueden dedicarse, en vez de la actividad, a las personas implicadas. Así, puede observarse la inversión por músico y por espectador (Figs. 63 y 64). De media, la OSCyL Joven ha invertido 1789,85€ por músico: 2109,38€ en 2023 y 2024 y 1163,79€ en 2025. En cuanto a la inversión por espectador, en el año 2023 fue de 16,57€, mientras que en el 2024 fue de 5,06€. En lo que llevamos de 2025 de momento es de 46,81€.

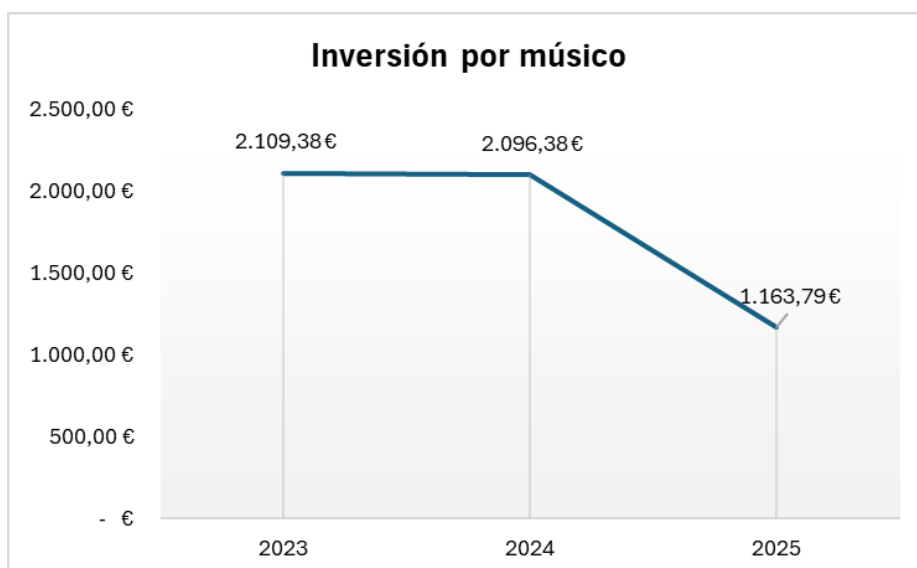


Fig. 63. Evolución dinámica: inversión por músico OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

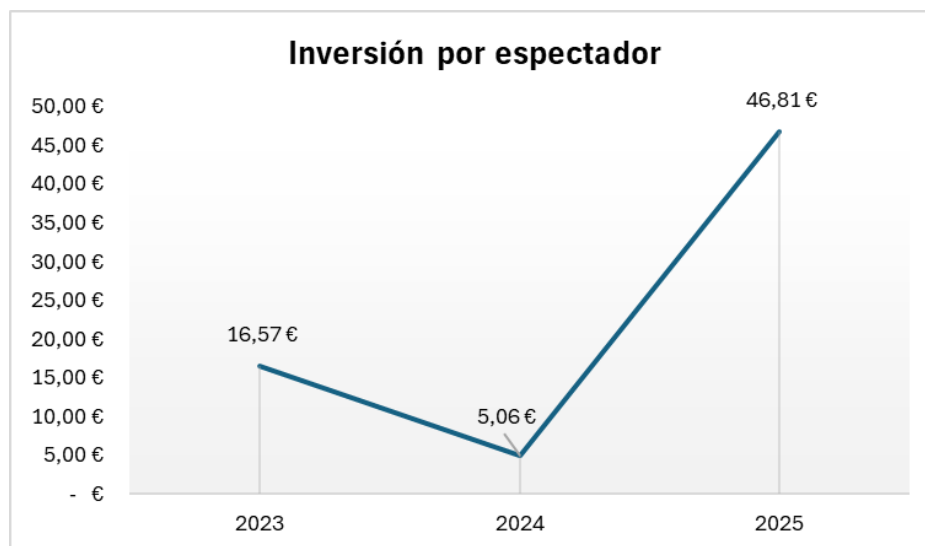


Fig. 64. Evolución dinámica: inversión por espectador OSCyL Joven. *Elaboración propia.*

4. PLANTEAMIENTOS DE EVALUACIÓN

4.1. Evaluación mediante indicadores de resultados de los objetivos de la Memoria 2024 de la OSCyL Joven

El diagnóstico, hasta ahora, ha computado elementos tangibles; sin embargo, dentro de esa cultura, entendida “como un factor productivo” por su capacidad para ser “un factor determinante del progreso humano, en general, o de una parte de las transacciones económicas, en particular” (Herrero Prieto, 2011, p. 182), también existen unos intangibles que, generalmente, encajan entre los impactos a largo plazo, relacionados “con cambios producidos en el tejido productivo, la estructura urbana e incluso con la estructura social y las transformaciones de la imagen del enclave o la región” (Herrero Prieto, 2011, p. 187). Por lo tanto, queda de manifiesto que el impacto, entendido como “los efectos que el arte y la cultura pueden generar sobre el desarrollo económico” (Herrero Prieto, 2011, p. 184), va más allá de lo estrictamente monetario.

De esta manera, teniendo en cuenta que el objetivo principal expresado en la Memoria de 2024 de la OSCyL Joven es “Consolidar a la OSCyL Joven como referente en formación musical, liderazgo cultural y voluntariado a nivel nacional”, han de proponerse ahora ciertos indicadores que permitan evaluar también dichos intangibles, a veces a través de hechos tangibles como el número de actividades formativas o de voluntariado, pero también a través de elementos más etéreos: “es necesario definir indicadores «virtuales» de los resultados de las entidades artísticas para respaldar empíricamente las valoraciones concedidas a las producciones de artes” (Pignataro, 2003, p. 417). Igualmente, a pesar de que generalmente van de la mano, cabe determinar qué metas y objetivos dependen de la propia organización de la OSCyL Joven y cuáles dependen de la dirección o programación artística y estructural de la Fundación Siglo para ver el grado de cumplimiento de las metas para 2025 y para reflexionar acerca de la redacción de estas de cara a los años venideros.

Siguiendo a Pignataro, existen dos grandes grupos de indicadores de resultados, aquellos que “son una mera «descripción» cuantitativa” como pueden ser “el número de personas empleadas en una organización, los costes del servicio, la cifra de espectadores” y aquellos que “son empleados como herramienta para «evaluar» los diferentes aspectos de los resultado de organizaciones artísticas” como “el coste por visitante o espectador, la relación entre asistentes e ingresos totales o la subvención pública recibida por asistente”. Entre ellos, “la diferencia entre estos dos tipos de indicadores radica en el objetivo que se mide”. De esta manera: “Los primeros indicadores señalados cuantifican una única dimensión «real» [...] El segundo tipo de indicadores incluye medidas «construidas» que se basan en la definición de determinado aspecto de los resultados que quieren evaluarse (eficiencia, economía, etc.)”. Además, “el objetivo de los indicadores de medida también es diferente en caso de que lo que se quiera evaluar sea el *output*

o el resultado de las actividades artísticas. El *output* es el producto que se obtiene directamente gracias a la actividad de instituciones culturales, que combinan los recursos de que disponen. El resultado está constituido por los objetivos últimos de la producción artística, normalmente de acuerdo con el impacto causado sobre sus beneficiarios” (Pignataro, 2003, pp. 419-420).

Las metas descritas en la Memoria 2024 de la OSCyL Joven son las siguientes:

- Formación de voluntariado cultural y social, en estrecha colaboración con MIRADAS
- Encuentros de Primavera, Verano e Inverno.
- Plantear una actuación, como mínimo, fuera de la Comunidad, preferentemente con motivo del encuentro de verano.
- Emprendimiento y gestión cultural.
- Implementar un programa de voluntariado regular y continuado.
- Desarrollo de nuevas iniciativas de voluntariado en formación orquestal para los más jóvenes.

Mientras que los próximos pasos son:

- Implementar indicadores de rendimiento para medir la efectividad artística y social del programa.
- Fortalecer la estructura organizativa, garantizando un equipo multidisciplinar y estable.
- Ampliar las actividades de voluntariado, promoviendo la accesibilidad cultural en zonas rurales y con colectivos vulnerables.
- Aumentar las colaboraciones internacionales, posicionando a la OSCyL Joven en escenarios globales.
- Consolidar la oferta formativa, incluyendo talleres de emprendimiento cultural y programas educativos inclusivos

También se recoge una propuesta de mejora -que no deja de establecer unas metas-:

- Crear un equipo permanente de producción y comunicación para gestionar de forma más eficiente las actividades crecientes.
- Reactivar desde el liderazgo de la OSCyL de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas

Todos ellos son susceptibles de ser evaluados mediante diferentes tipos de indicadores y comprobar su grado de consecución a estas alturas de 2025. Por ello, en este trabajo se ha propuesto reordenarlos y clasificarlos en cinco categorías: organización interna o equipo; acción musical; acción social; formación; y, evaluación (Tabla 16).

INDICADORES DE RESULTADOS OSCyL JOVEN					
ORGANIZACIÓN INTERNA O EQUIPO					
TIPO	DENOMINACIÓN	DEFINICIÓN	VALOR	META A CONSEGUIR	GRADO DE CONSECUCCIÓN
Output	Fortalecer la estructura organizativa, garantizando un equipo multidisciplinar y estable.	Diagnóstico de situación	Dicotómica (sí o no)	Elaborar por escrito un plan de necesidades de personal que determine las áreas a reforzar y el número de miembros necesarios	Sí
Output	Crear un equipo permanente de producción y comunicación para gestionar de forma más eficiente las actividades crecientes.	Profesionalización	Número de miembros incorporados al equipo	Contratar a un jefe de producción a un jefe de comunicación exclusivamente para la OSCyL Joven de manera permanente	0,5/2
ACCIÓN MUSICAL					
TIPO	DENOMINACIÓN	DEFINICIÓN	VALOR	META A CONSEGUIR	GRADO DE CONSECUCCIÓN
Output	Encuentros de Primavera, Verano e Invierno	Diagnóstico de situación	Número de encuentros realizados al año	Mantener los tres encuentros anuales principales	2/3
Output	Plantear una actuación, como mínimo, fuera de la Comunidad, preferentemente con motivo del encuentro de verano.	Visibilidad	Número de actuaciones realizadas en 2025 fuera de Castilla y León	Conseguir desarrollar una actuación fuera de Castilla y León	0/1
Output	Aumentar las colaboraciones internacionales, posicionando a la OSCyL Joven en escenarios globales.	Alianzas	Número de colaboraciones internacionales en 2025	Conseguir una colaboración internacional	0/1
Output	Reactivar desde el liderazgo de la OSCyL de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas	Alianzas	Dicotómica (sí o no)	Reactivación de la Asociación Española de Jóvenes Orquestas	No
Resultado	Desarrollo de nuevas iniciativas de voluntariado en formación orquestal para los más jóvenes.	Actividades de extensión	Número de nuevas iniciativas creadas en 2025	Creación de orquestas juvenil e infantil en la OSCyL	0/2
ACCIÓN SOCIAL					
TIPO	DENOMINACIÓN	DEFINICIÓN	VALOR	META A CONSEGUIR	GRADO DE CONSECUCCIÓN
Resultado	Formación de voluntariado cultural y social, en estrecha colaboración con MIRADAS	Diagnóstico de situación	Dicotómica (sí o no)	Elaborar por escrito un plan de formación de voluntariado junto con el Área Socioeducativa	No
Resultado	Implementar un programa de voluntariado regular y continuado	Impacto social	Dicotómica (sí o no)	Crear un programa permanente que en todos los Encuentros de la OSCyL Joven tenga presencia	No
Resultado	Ampliar las actividades de voluntariado, promoviendo la accesibilidad cultural en zonas rurales y con colectivos vulnerables.	Impacto social	Número de actividades de impacto social	Conseguir al menos diez actividades sociales en 2025	Sí
FORMACIÓN					
TIPO	DENOMINACIÓN	DEFINICIÓN	VALOR	META A CONSEGUIR	GRADO DE CONSECUCCIÓN
Resultado	Emprendimiento y gestión cultural	Diagnóstico de situación	Dicotómica (sí o no)	Redactar un plan formativo para dotar de herramientas complementarias a los jóvenes músicos	No
Resultado	Consolidar la oferta formativa, incluyendo talleres de emprendimiento cultural y programas educativos inclusivos	Formación complementaria	Número de actividades formativas	Conseguir realizar tres actividades formativas en 2025	2/3

EVALUACIÓN					
TIPO	DENOMINACIÓN	DEFINICIÓN	VALOR	META A CONSEGUIR	GRADO DE CONSECUCCIÓN
Evaluación	Implementar indicadores de rendimiento para medir la efectividad artística y social del programa.	Diagnóstico de situación	Dicotómica (sí o no)	Diseñar y definir unos indicadores de resultados a corto, medio y largo plazo	X

Tabla 16. Indicadores de resultados de la OSCyL Joven para la temporada 2024/25. *Elaboración propia.*

Los indicadores contruidos revelan que la OSCyL Joven en cuanto a su organización interna o equipo sí cumple con la elaboración de un plan de necesidades de personal; no obstante, su diagnóstico no se ha podido materializar del todo. No se ha conseguido la contratación de un equipo permanente; sin embargo, para el Encuentro de Verano sí que ha podido contar temporalmente con un jefe de producción propio, de ahí la valoración de 0,5 sobre 2.

De la acción musical, a estas alturas de 2025 se han completado dos de los tres encuentros anuales, aunque la previsión es cumplir el objetivo, pero el resto de metas no se han podido conseguir. En este sentido, estos dos bloques cuentan con una característica en común, y es que los objetivos no cumplidos, son metas estructurales o muy ambiciosas que dependen más de decisiones de la programación artística de la OSCyL y de la propia Fundación Siglo.

Aun así, esta situación no es una constante, pues, en los siguientes bloques, objetivos que dependen de la propia organización de la OSCyL Joven tampoco han llegado a cumplirse como es, en la acción social, la redacción de un plan de formación de voluntariado o la propia instauración de un programa de voluntariado permanente supeditado a dicho plan, aunque sí ha cumplido -en colaboración con lo programado desde la dirección de la OSCyL- con el número objetivo de actividades de impacto social.

Algo parecido sucede en el bloque de formación complementaria, en el que tampoco se ha llegado a redactar un plan específico, pero sí se han realizado ya dos actividades de las tres que se plantean como meta.

Finalmente, sobre el diseño y la implementación de indicadores de resultados, el grado de consecución no se ha evaluado, porque pese a que a estas alturas de 2025 todavía no se ha planteado un modelo de indicadores, la propuesta que se recoge en el apartado 4.2. de este trabajo aspira a poder convertirse en ese modelo a corto, medio y largo plazo. De hecho, para el diseño y la redacción de dicha propuesta, cabe establecer como reflexión -tras haber visto los objetivos conseguidos y no conseguidos para este año- que, aquellas metas que dependen de la Fundación Siglo o de la dirección artística y administrativa de la OSCyL han de plantearse a medio o largo plazo, pues la burocracia de la estructura general de la institución pública retrasa todo ese tipo de procesos más ambiciosos.

Como cierre, además de los indicadores de resultados recogidos en esta tabla, supeditados a las metas plasmadas en la Memoria 2024, cabe también mencionar que dentro de la propia OSCyL Joven se han plasmado otras formas de evaluación, mediante encuestas internas para los propios jóvenes músicos con el objetivo de medir el desarrollo del Encuentro de Primavera 2025. Esta encuesta contenía dos preguntas y un espacio para comentarios, las preguntas fueron: “¿Te parece interesante el proyecto de la OSCyL Joven? (Puntúa del 1 al 10)” y “¿Repetirías tras esta experiencia?”. La primera de las preguntas consiguió una media de 9,49 y la segunda un 100% de respuestas positivas.

Además de esta evaluación de los objetivos del año 2024 de la OSCyL Joven, se recogen también en este último apartado dos propuestas o planteamientos de posibles estudios contrafactuales que permitan evaluar la efectividad, la eficiencia y los resultados de parte de las actividades de extensión que lleva a cabo la OSCyL y, por lo tanto, la Fundación Siglo y la Junta de Castilla y León. Es decir, en este apartado se plasman dos intenciones de estudio que servirían para evaluar las políticas públicas culturales implementadas en Castilla y León.

4.2. La OSCyL Joven y un sistema de indicadores de desempeño

El reciente nacimiento de la OSCyL Joven en el año 2023 provoca que todavía sea un proyecto en fase de maduración; esto es, aún hoy en día sigue siendo un proyecto en constante crecimiento y consolidación. Para asegurar dicho crecimiento es fundamental la evaluación sistemática del propio proyecto y sus actividades -“la evaluación debe ser un elemento intrínseco de cualquier actividad de planificación” (Cohen & Franco, 1988, p. 2)-.

En este sentido, entendiendo la evaluación como “*the systematic assessment of the operation and/or the outcomes of a program or policy, compared to a set of explicit or implicit standards, as a means of contributing to the improvement of the program or policy*” (Weiss, 1998, p. 4), en las páginas que siguen se plantea la metodología para la creación de un sistema de evaluación basado en unos indicadores de desempeño a corto, medio y largo plazo específicos para el proyecto de la OSCyL Joven.

4.2.1. Metodología de construcción de indicadores de resultados

Así, metodológicamente, la construcción de dichos indicadores sigue una secuencia consolidada. Las fases a seguir son: “la representación literaria del concepto, la especificación de las dimensiones, la elección de los indicadores observables, y la síntesis de los indicadores o elaboración índices” (Boudon & Lazarsfeld, 1973, p. 36).

En la primera fase, cabe identificar el objetivo general (“consolidar a la OSCyL Joven como referente en formación musical, liderazgo cultural y voluntariado a nivel nacional”) para que sea “dimensionalizado en subconjuntos de objetivos específicos, los que a su vez tendrán metas, cuyo logro será medido a través de indicadores” (Cohen & Franco, 1988, p. 175).

En la segunda fase, dividir el objetivo “en las dimensiones que lo integran” (Cohen & Franco, 1988, p. 176), supone definir las categorías en las que pueden encuadrarse los objetivos específicos que lleven a la OSCyL Joven al cumplimiento de su meta principal. Esas áreas-marco pueden continuar siendo las establecidas en el apartado 3.4.: organización interna o equipo; acción musical; acción social; y, formación. Dentro de cada una de ellas se pueden establecer unas metas consecuentes a las ya propuestas en la Memoria de 2024, tanto cumplidas como por cumplir. Para ello, dentro del planteamiento de este estudio se sugiere una colaboración con la organización de la OSCyL Joven para analizar profundamente las necesidades de esta y así establecer unas metas realistas.

El siguiente paso sería la elección de indicadores; no obstante, a la hora de establecerlos, cabe tener en cuenta que “la relación entre indicador y meta es de carácter probabilístico y no de implicación lógica, por lo cual resulta conveniente incrementar el número de indicadores de una meta para aumentar así la probabilidad de lograr una medición adecuada” (Cohen & Franco, 1988, p. 175).

Finalmente, la fase final sería la de la formación de índices para sintetizar los datos resultantes de las etapas anteriores. Si bien es cierto que es pronto para estimar cuáles podrían ser los índices, las propias áreas establecidas para enmarcar las metas podrían resultar en sí mismas los indicadores. Además, dichos indicadores podrían incluso ponderarse para determinar un índice general que determine la consecución del objetivo principal: “En algunas ocasiones, nos veremos obligados a establecer un índice general que tenga en cuenta la totalidad de los datos” (Boudon & Lazarsfeld, 1973, p. 40). En definitiva, podría partirse de la idea de establecer un índice de “excelencia orquestal joven” que aunase todos los indicadores. La elaboración de este índice podría, incluso, servir para comparar diferentes proyectos orquestales jóvenes a nivel nacional.

4.2.2. Propuesta de indicadores a corto, medio y largo plazo

De esta manera, se propone la construcción de un sistema de indicadores para la OSCyL Joven, que debe considerar tanto los outputs inmediatos (número de actividades, participantes, colaboraciones) como los resultados e impactos que se manifiestan en el mediano y largo plazo (posicionamiento institucional, transformación social, consolidación organizativa):

PROPUESTA INDICADORES DE RESULTADOS OSCyL JOVEN

ORGANIZACIÓN INTERNA O EQUIPO

HORIZONTE TEMPORAL	META	INDICADORES PRPOUESTOS
Corto plazo (1-2 años)	Estabilizar el funcionamiento básico y la gestión de actividades.	Nº de reuniones de coordinación anual.
		Nº de personas contratadas temporalmente para producción/comunicación.
		Nivel de satisfacción interna (encuestas).
Medio plazo (3-5 años)	Disponer de un equipo técnico estable y multidisciplinar.	Nº de puestos permanentes creados.
		Ratio de continuidad del personal entre temporadas.
		% de necesidades de gestión cubiertas respecto al plan estratégico.
Largo plazo (6-10 años)	Consolidación de una estructura profesional autosuficiente dentro de la Fundación Siglo.	Creación de un área propia de producción/gestión dentro de la Fundación.
		Índice de autonomía de gestión de la OSCyL Joven.

ACCIÓN MUSICAL

HORIZONTE TEMPORAL	META	INDICADORES PRPOUESTOS
Corto plazo (1-2 años)	Cumplimiento de los tres encuentros anuales y al menos una actuación fuera de Castilla y León.	Nº de encuentros realizados por temporada.
		Nº de actuaciones fuera de la Comunidad.
		Media de asistencia a conciertos.
Medio plazo (3-5 años)	Incrementar la proyección artística y visibilidad.	Nº de colaboraciones con orquestas nacionales.
		Nº de estrenos o repertorio contemporáneo interpretado.
		Cobertura mediática (noticias, críticas, reseñas).
Largo plazo (6-10 años)	Posicionamiento como referente en el ámbito orquestal juvenil nacional e internacional	Participación en festivales internacionales.
		Convenios de colaboración con instituciones extranjeras.
		Índice de reputación en medios especializados.

ACCIÓN SOCIAL		
HORIZONTE TEMPORAL	META	INDICADORES PRPOUESTOS
Corto plazo (1-2 años)	Implementar un programa estable de voluntariado cultural	Nº de voluntarios activos por temporada.
		Nº de actividades con participación de voluntarios.
		Evaluación de satisfacción de voluntarios.
Medio plazo (3-5 años)	Ampliar el impacto social hacia zonas rurales y colectivos vulnerables.	Nº de actividades realizadas en zonas rurales.
		Nº de beneficiarios directos de colectivos vulnerables.
		% de actividades con componente inclusivo.
Largo plazo (6-10 años)	Consolidar una red de voluntariado cultural reconocida en Castilla y León.	Creación de una asociación/red vinculada a la OSCyL Joven.
		Reconocimiento institucional/regional del programa.
		Indicadores de permanencia de voluntarios (años de participación).
FORMACIÓN		
HORIZONTE TEMPORAL	META	INDICADORES PRPOUESTOS
Corto plazo (1-2 años)	Desarrollo de talleres y actividades complementarias.	Nº de talleres de emprendimiento cultural.
		Nº de participantes en programas educativos.
		Encuestas de satisfacción a músicos jóvenes
Medio plazo (3-5 años)	Integración de la formación en el currículo de jóvenes músicos	Nº de convenios con conservatorios/escuelas de música.
		Ratio de repetición de participantes entre encuentros.
		% de jóvenes que acceden a orquestas profesionales tras la experiencia.
Largo plazo (6-10 años)	Ser referente nacional en innovación formativa orquestal juvenil.	Creación de un programa formativo propio certificado.
		Reconocimiento en redes educativas nacionales.
		Comparación positiva en índices nacionales de excelencia juvenil.

Tabla 17. Propuesta de indicadores de resultados de la OSCyL Joven. *Elaboración propia*

La propuesta de un sistema de indicadores de desempeño para la OSCyL Joven se estructura a partir de la necesidad de vincular los resultados inmediatos con los efectos de medio y largo alcance, de modo que el proyecto pueda consolidar su papel como referente en formación musical, liderazgo cultural y voluntariado en el ámbito nacional. En este sentido, los indicadores

diseñados no se limitan a cuantificar outputs operativos —como el número de conciertos, talleres o voluntarios—, sino que incorporan también variables que permiten medir la consolidación organizativa, la proyección artística y el impacto social y educativo de la orquesta en el tiempo. La secuencia metodológica aplicada responde a la dimensionalización del objetivo principal en áreas específicas —organización interna, acción musical, acción social y formación— que se despliegan en metas diferenciadas a corto, medio y largo plazo.

Los indicadores de corto plazo se centran en medir el cumplimiento operativo y la efectividad inmediata de las actividades, considerando aspectos como el número de encuentros realizados, la implementación de programas de voluntariado, la contratación temporal de personal de apoyo o la satisfacción de los participantes. Estos indicadores permiten establecer una línea de base que garantice la viabilidad del proyecto y la continuidad de las actividades esenciales en sus primeros años de consolidación.

En el medio plazo, los indicadores adquieren una naturaleza más estratégica, ya que buscan reflejar la capacidad de la OSCyL Joven para ampliar su alcance y generar un impacto sostenido. Se incluyen, por ejemplo, variables relativas a la consolidación de un equipo estable y multidisciplinar, la ampliación del impacto social hacia zonas rurales y colectivos vulnerables, el establecimiento de convenios con conservatorios y escuelas de música o el incremento de colaboraciones con otras instituciones orquestales. De este modo, el horizonte de tres a cinco años permite evaluar si la orquesta avanza hacia su meta de convertirse en una plataforma reconocida de formación y acción cultural juvenil.

Los indicadores de largo plazo, por su parte, se orientan hacia el posicionamiento institucional y el reconocimiento externo, de modo que trascienden la dimensión cuantitativa de los outputs para centrarse en los resultados e impactos. Entre ellos se encuentran la creación de un área propia de gestión dentro de la Fundación Siglo, la participación en festivales internacionales, la consolidación de una red de voluntariado cultural de referencia en la comunidad autónoma o el desarrollo de un programa formativo certificado que refuerce la proyección de la orquesta a nivel nacional. Estos indicadores, por tanto, permiten medir el grado en que la OSCyL Joven logra materializar su vocación de liderazgo en el ámbito de las orquestas juveniles y convertirse en un modelo de excelencia en el panorama cultural.

De esta manera, el sistema de indicadores diseñado no solo sirve como herramienta de evaluación, sino también como instrumento de planificación estratégica, en la medida en que permite vincular los logros inmediatos con la consecución de metas estructurales más ambiciosas. La combinación de indicadores de naturaleza cuantitativa y cualitativa incrementa la capacidad de análisis y asegura una visión integral del desempeño de la orquesta.

Además, tal y como se indicó en el apartado metodológico, la posibilidad de ponderar las distintas áreas para conformar un índice sintético de “excelencia orquestal joven” abre la vía a establecer comparaciones con otros proyectos similares en el ámbito nacional, contribuyendo tanto a la rendición de cuentas como a la reflexión crítica sobre el papel de la OSCyL Joven en la dinamización cultural y social de Castilla y León.

4.2.3. *Metodología de construcción del índice sintético “excelencia orquestal joven”*

La construcción de un índice sintético que agrupe los distintos indicadores planteados constituye un ejercicio de integración metodológica que permite medir, en términos globales, el grado de consecución del objetivo principal de la OSCyL Joven. Este índice de “excelencia orquestal joven” parte de la premisa de que la consolidación de un proyecto de estas características no depende de una única dimensión, sino de la interacción de varias áreas estratégicas: organización interna, acción musical, acción social y formación. Cada una de ellas refleja una faceta esencial de la actividad de la orquesta juvenil y, en consecuencia, deben ser consideradas de manera equilibrada para evitar sesgos hacia uno u otro aspecto del desempeño.

El procedimiento de construcción del índice comienza con la normalización de los indicadores de cada área, con el fin de homogeneizar las escalas y hacer posible su agregación. Una vez obtenidos los valores normalizados, se asigna a cada área un peso relativo que refleje su importancia en el cumplimiento de la misión institucional. En este caso, se sugiere una ponderación inicial equilibrada -25% para cada dimensión- como propuesta de partida, si bien dicha distribución podría ajustarse a partir de la reflexión conjunta con la propia organización y de la priorización estratégica que establezca la Fundación Siglo. De esta forma, el índice general se obtiene mediante la suma ponderada de los resultados parciales de cada área, constituyendo un valor único que oscila entre 0 (mínimo nivel de cumplimiento) y 1 (máximo nivel de excelencia).

La ventaja de este enfoque radica en su doble funcionalidad. Por un lado, el índice permite disponer de una visión panorámica y sintética del desempeño de la OSCyL Joven en un determinado horizonte temporal, lo que facilita la comunicación de resultados a instituciones, financiadores y agentes sociales. Por otro, el desglose de los resultados por áreas proporciona información desagregada y operativa que permite identificar fortalezas y debilidades, orientando la toma de decisiones y la planificación futura. Además, la aplicación recurrente del índice a lo largo del tiempo posibilitaría la construcción de series históricas, permitiendo medir la evolución del proyecto y su progresiva consolidación.

Asimismo, este modelo abre la posibilidad de establecer comparaciones con otras iniciativas orquestales juveniles de carácter autonómico, nacional o incluso internacional. El

índice de excelencia no solo serviría para evaluar internamente a la OSCyL Joven, sino también para posicionarla en el ecosistema cultural juvenil, aportando un criterio empírico que complementa las valoraciones cualitativas habitualmente utilizadas en el sector. De este modo, la herramienta se convierte en un mecanismo de rendición de cuentas, legitimación pública y aprendizaje organizativo, en línea con las recomendaciones teóricas sobre la necesidad de definir indicadores virtuales que respalden empíricamente la valoración de la producción artística y cultural.

En definitiva, la elaboración de un índice de excelencia orquestal joven representa una propuesta metodológica que articula la evaluación en torno a una medida sintética, sin renunciar a la riqueza analítica de los indicadores individuales. Su carácter flexible, adaptable a diferentes contextos y ajustable en cuanto a la ponderación de las dimensiones, lo convierte en una herramienta de gestión cultural con potencial para contribuir a la consolidación de la OSCyL Joven como un proyecto de referencia en el panorama de las orquestas juveniles.

4.3. El proyecto *In Crescendo* y el *Propensity Score Matching*

De un tiempo a esta parte, el sector cultural se ha visto implicado en el desarrollo de proyectos sociales que le han permitido fomentar el aprendizaje, conocimiento y disfrute de las artes en grupos poblacionales con necesidades concretas. Tanto es así que la vinculación de lo artístico con el sector sanitario ha sido recurrente desde, por lo menos, el siglo XIX, aunque pueden rastrearse relaciones entre ambos campos hasta la Antigüedad (López Fernández Cao & Martínez Díez, 2006, pp. 32-40 y 93-108); no obstante, también ha sido frecuente el cruce de lo cultural con lo educativo y lo social (López Fernández Cao & Martínez Díez, 2006, pp. 63-93). En este marco es en el que se encaja el proyecto *Miradas* del Área Socioeducativa de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, y, dentro de él, el proyecto *In Crescendo*.

In Crescendo, nacido en el año 2010, ha buscado intervenir sobre distintos centros de educación infantil y primaria ubicados en zonas marginales de las distintas provincias de la Comunidad Autónoma de Castilla y León. En concreto, su actividad se está desarrollando actualmente en cuatro centros: el CEIP Antonio Allúe Morer y el CEIP Cristóbal Colón de Valladolid, el CEIP Ciudad de Buenos Aires de Palencia y el CEIP Juan del Enzina de Salamanca. En ellos, la Orquesta Sinfónica de Castilla y León ha puesto en marcha clases de formación coral para todos los alumnos, pero también de formación orquestal para aquellos alumnos que así lo desearan, siguiendo el camino recorrido por proyectos de sobra conocidos como El Sistema en Venezuela y la Red de Escuelas Musicales de Medellín en Colombia, con el objetivo de mejorar las perspectivas educacionales y vitales de los participantes.

Así, en la presente propuesta de estudio contrafactual, se ha escogido como posible objeto de análisis el centro que ha formado parte del proyecto *In Crescendo* durante más tiempo; esto es, el CEIP Antonio Allúe Morer, para poder comprobar con mayor fiabilidad el posible impacto y calado de este proyecto en los alumnos beneficiarios en comparación con aquellos alumnos que, partiendo del mismo contexto, no disfrutaron de la formación orquestal.

Esta comparación se extrae de la idea, derivada de numerosas investigaciones, de que la música genera un gran impacto sobre el ser humano (Pérez Eizaguirre et al., 2021, p. 22). Lo cual justifica la pretensión de este estudio de determinar en qué grado estas tesis se cumplen en la puesta en práctica del proyecto *In Crescendo* mediante dos factores: el expediente académico en la Educación Secundaria Obligatoria y el consumo cultural una vez cumplidos los 18 años.

Por ello, el diseño de esta investigación debe partir de conseguir una muestra suficiente que permita emplear la técnica estadística del *Propensity Score Matching* (PSM) (Paul R. Rosenbaum & Donald B. Rubin, 1983) para estimar el efecto de esta intervención sociocultural sobre el grupo que la ha recibido en comparación con el grupo no receptor.

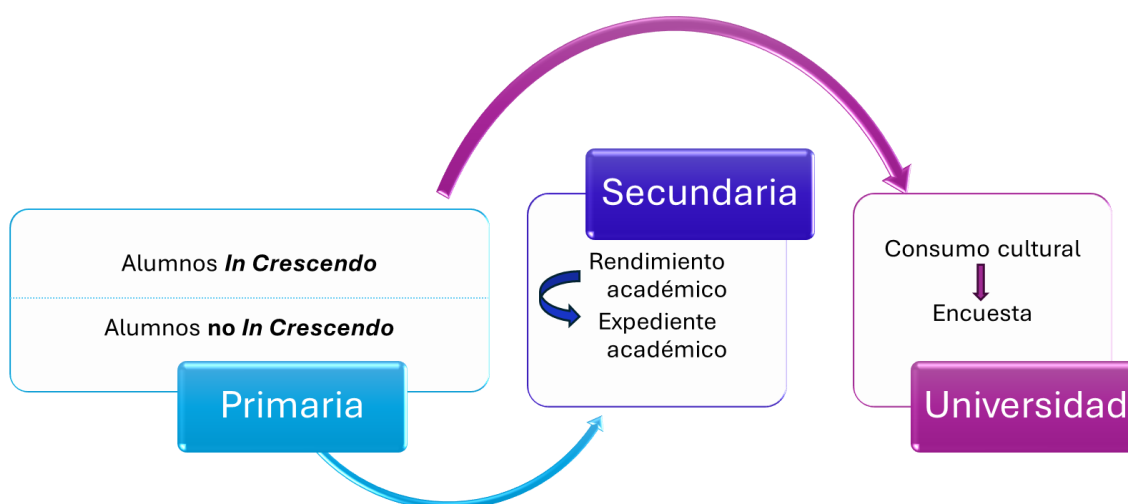


Fig. 65. Esquema de la propuesta de estudio del proyecto *In Crescendo*. *Elaboración propia.*

A causa del propio desarrollo del proyecto *In Crescendo*, deberían escogerse individuos que hubiesen completado toda la formación orquestal; esto es, que se encontrasen en 6º de primaria en cada uno de los cursos académicos en los que se prolongase el estudio. Igualmente, como la intención consiste en ver los efectos de este programa sobre el rendimiento académico de ambos grupos, dichos efectos han de revelarse una vez terminado el programa, por lo que sería necesario conocer los expedientes académicos de los miembros tanto del grupo beneficiario como del grupo no beneficiario. Esta vía de estudio podría, posteriormente, ser complementada por una encuesta directa a los miembros de los grupos estudiados, ya mayores de edad, sobre su consumo

cultural, otro aspecto que, junto al rendimiento académico, podría verse afectado por esa temprana vinculación con vivencias culturales como las que les son inducidas mediante el proyecto *In Crescendo*.

Todo ello, no obstante, necesita de la colaboración de las instituciones públicas, puesto que, para obtener los expedientes académicos y para la difusión de la encuesta, la intervención de la Consejería de Educación, a través principalmente de la Dirección General de Innovación y Formación del Profesorado, sería fundamental. Al amparo de dicha institución, los problemas relacionados con la protección de datos podrían ser sorteados.

En definitiva, el desarrollo de este estudio sería clave a la hora de evaluar la efectividad de un proyecto cultural público que afecta tanto a la Consejería de Cultura como a la Consejería de Educación, por lo que, las instituciones deberían mostrarse favorables a la colaboración, ya que el fomento de estudios académicos acerca de este tipo de programas es fundamental para comprobar el buen funcionamiento de las instituciones y brindar una imagen más transparente de las materias correspondientes a la cultura y la educación.

CONCLUSIONES

El estudio confirma que el sector orquestal español, lejos de estar anclado en dinámicas inmutables, ha experimentado una evolución significativa en la última década. Los datos de oferta muestran que, aunque el número de salas de concierto ha aumentado en un 47 % desde 2020, dicho crecimiento no se ha traducido de forma homogénea en un mayor aprovechamiento de las infraestructuras. El análisis territorial evidencia que comunidades como Castilla-La Mancha presentan un “sobreexceso” de salas con baja actividad, mientras que Madrid o Cataluña, pese a contar con una fuerte concentración de público, presentan una ratio de salas por habitante inferior a la media nacional. Esta asimetría territorial repercute directamente en la accesibilidad cultural y obliga a repensar la planificación de infraestructuras en relación con la demanda real.

En cuanto a la oferta creativa, el trabajo muestra que la proliferación de conciertos de música clásica -más de 322 000 entre 2003 y 2023- convive con dinámicas de fuerte concentración geográfica. La Comunidad Valenciana, Andalucía y Madrid aglutinan más del 40 % de los conciertos celebrados en España, mientras que comunidades extensas como Castilla y León mantienen cifras modestas pese a disponer de una red amplia de infraestructuras. Del lado de la demanda, el número de espectadores (95 millones en dos décadas) revela también patrones desiguales: cinco comunidades -Madrid, Comunidad Valenciana, Cataluña, País Vasco y Andalucía- concentran dos tercios del total, confirmando la centralidad cultural de ciertos territorios frente a la periferia. Estos resultados refuerzan la hipótesis de que las políticas culturales deben atender a los desequilibrios regionales, no solo en términos de inversión, sino también en relación con la sostenibilidad de la programación.

Estas diferencias no pueden entenderse únicamente en términos de infraestructuras o programación, sino que también responden al distinto grado de desarrollo económico y de capital humano y cultural en cada territorio. Como se constataba en el análisis de la demanda, comunidades como Madrid, Cataluña, la Comunidad Valenciana o el País Vasco, con un mayor dinamismo económico y mayores niveles de capital cultural acumulado, tienden a presentar una participación más alta en actividades sinfónicas. En cambio, regiones como Castilla-La Mancha, Castilla y León o Extremadura, a pesar de contar con una red significativa de salas e incluso con un volumen creciente de conciertos, muestran una menor intensidad de consumo cultural debido a la menor densidad de capital humano vinculado a la música clásica. Esta constatación refuerza la necesidad de políticas públicas que, además de equilibrar la distribución de recursos, fomenten la formación y la creación de capital cultural como condición necesaria para ampliar la base de públicos.

El caso de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León permite observar cómo una institución pública ha sabido dar respuesta a estas tensiones estructurales mediante la diversificación de sus

funciones. Desde el punto de vista institucional, la OSCyL se presenta como una orquesta consolidada dentro del sistema orquestal español, con una estructura estable que le ha permitido sostener un proyecto artístico continuado durante más de tres décadas. El análisis de su actividad musical prioritaria confirma que la orquesta mantiene un equilibrio complejo entre la búsqueda de la excelencia artística, materializada en la programación de repertorios exigentes, y la necesidad de garantizar la fidelidad de un público abonado que constituye la base de su sostenibilidad.

En este sentido, el estudio de los abonos resulta especialmente revelador. Los datos analizados temporada a temporada muestran una tendencia a la estabilización en torno a un núcleo fiel de espectadores, lo que permite hablar de un público consolidado pero, al mismo tiempo, envejecido y con dificultades de renovación generacional. La evolución de las cifras confirma que, aunque los abonos garantizan ingresos estables y facilitan la planificación artística y financiera, también imponen una cierta rigidez en la programación, ya que obligan a equilibrar propuestas innovadoras con repertorios tradicionales capaces de retener a los abonados históricos. Esta tensión reproduce, a escala micro, el dilema entre calidad artística y sostenibilidad económica analizado en el marco teórico.

Al mismo tiempo, el análisis de los precios de los abonos pone de manifiesto que, pese a los incrementos en los costes de producción y a la presión derivada de la “enfermedad de los costes”, la política de precios de la OSCyL ha buscado evitar que el precio del abono se convierta en una barrera de acceso. Esta decisión, en línea con la lógica de los bienes de mérito, confirma la función pública de la orquesta como servicio cultural accesible. Sin embargo, ello refuerza la dependencia de las subvenciones y del apoyo institucional para compensar el diferencial entre ingresos propios y costes reales de producción.

Finalmente, los datos demuestran que los abonos funcionan como un termómetro de la relación entre la orquesta y su comunidad. La ligera pérdida de abonados en determinados periodos se corresponde con coyunturas de crisis económica o con cambios en la dirección artística, mientras que las etapas de crecimiento coinciden con proyectos más visibles de apertura social y educativa. De este modo, el análisis de los abonos no solo refleja dinámicas de mercado, sino también la capacidad de la OSCyL para renovar sus públicos y reforzar su legitimidad social.

Por otra parte, el área socioeducativa *MIRADAS* demuestra que proyectos como *Sentir la Música* e *In Crescendo* generan un impacto social medible, especialmente en colectivos en riesgo de exclusión y en entornos educativos no especializados. Los cálculos de impacto presentados evidencian principalmente un aumento en la participación y en el acceso a actividades musicales por parte de públicos que tradicionalmente quedaban al margen de la programación sinfónica. Estos resultados permiten constatar que la OSCyL no se limita a ser un transmisor de repertorios

clásicos, sino que se convierte en un agente activo de transformación social, capaz de vincular su función artística con la creación de capital humano y social en la región.

De manera complementaria, la *OSCyL Joven* constituye un espacio de incubación de talento y creatividad que responde a la necesidad de relevo generacional en el sector. Los datos de participación evidencian que este proyecto ofrece a los jóvenes músicos no solo formación técnica de alto nivel, sino también experiencias colectivas de integración profesional que los acercan a dinámicas reales de trabajo orquestal. En este sentido, la *OSCyL Joven* no solo cumple un objetivo artístico, sino que genera capital humano altamente especializado y contribuye a reforzar el ecosistema cultural de Castilla y León. Además, se ha convertido en un mecanismo de fidelización que fortalece los vínculos entre la orquesta y la comunidad, proyectando una imagen de institución abierta, dinámica y conectada con las necesidades del territorio.

Las reflexiones sobre la financiación corroboran que el dilema de los costes identificado por Baumol y Bowen se mantiene vigente en el sector español. Los datos de recaudación muestran que, pese a un gasto medio por espectador inferior al incremento del IPC, la sostenibilidad del sector sigue dependiendo en gran medida de subvenciones públicas. La experiencia de la OSCyL ilustra un modelo híbrido en el que conviven recursos propios, aportaciones privadas y una base sólida de financiación pública. Este equilibrio confirma que, si bien la dependencia de las ayudas institucionales es ineludible, ello no impide el desarrollo de iniciativas innovadoras ni la consecución de un alto nivel artístico.

Por último, la propuesta metodológica de estudios contrafactuales constituye una aportación de especial relevancia, pues ofrece herramientas para medir con mayor precisión la eficacia y eficiencia de los proyectos de extensión. La aplicación de técnicas como el *Propensity Score Matching* en *In Crescendo* o la elaboración de indicadores de desempeño en la *OSCyL Joven* permitiría objetivar resultados y generar evidencia empírica para la toma de decisiones. En este sentido, el trabajo no solo aporta un diagnóstico sobre la situación del sector, sino que sienta las bases para futuras investigaciones orientadas a la evaluación de políticas culturales.

En definitiva, el trabajo demuestra que las orquestas sinfónicas españolas, y en particular la OSCyL, se han convertido en actores estratégicos de innovación cultural y social. Sus programas de extensión validan la capacidad de estas instituciones para responder a retos económicos, territoriales y sociales, consolidando su papel dentro de la agenda de políticas culturales contemporáneas y proyectándolas como espacios de experimentación en el siglo XXI.

BIBLIOGRAFÍA

- Ateca Amestoy, V. (2009). El capital humano como determinante del consumo cultural. *Estudios de economía aplicada*, 27(1), Article 1. <https://doi.org/10.25115/EEA.V27I1.4851>
- Baumol, W. J., & Bowen, W. G. (1966). *Performing Arts: The Economic Dilemma; a Study of Problems Common to Theater, Opera, Music, and Dance*. Twentieth Century Fund.
- Bertaux, N., Skeirik, K., & Yi, D. (2015). Art music and the economy: The modernity index and the Cincinnati Symphony Orchestra, 1895 to 2013. *International Journal of Economics and Business Research*, 9(4), 376-392.
- Bonet, L., & Villarroya, A. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Studies of Applied Economics*, 27(1), Article 1.
- Bouder-Pailler, D. (2008). Personal Time and Social Time: Their Role in Live Performance Attendance. *International Journal of Arts Management*, 10(3), 38-48.
- Boudon, R., & Lazarsfeld, P. F. (1973). De los conceptos a los índices empíricos. En R. Boudon & P. F. Lazarsfeld, *Metodología de las ciencias Sociales: Conceptos e índices* (pp. 35-46). Laia.
- Brooks, A. C. (1999). Do Public Subsidies Leverage Private Philanthropy for the Arts? Empirical Evidence on Symphony Orchestras. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 28(1), 32-45.
- Burguete, J. L. V., Cabello, M. F., Pérez, C. G., & Díaz, L. P. (2024). El Bono Cultural Joven y su influencia en la participación cultural en España. *Casos de marketing público y no lucrativo*, 11(1)
- Carrillo Padró, A. (2023). Evaluación y optimización del bono cultural joven: Propuesta de transformación para maximizar su impacto. *Treballs Finals de Grau (TFG) - Comunicació i Indústries Culturals*.
- Carvajal, B. C., & Melgarejo, I. (2009). El sistema nacional de orquestas juveniles e infantiles de Venezuela: La escuela que aprende. *Estudios - Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba*, 21, 39-52.

- Cohen, E., & Franco, R. (1988). *Evaluación de proyectos sociales*. Instituto Latinoamericano y del Caribe de Planificación Económica y Social.
- Concha Molinari, O. (2012). El legado de Jorge Peña Hen: las orquestas sinfónicas infantiles y juveniles en Chile y en América Latina. *Revista musical chilena*, 66(218), 60-65.
- de Rooij, H., & Bastiaansen, M. (2017). Understanding and measuring consumption motives in the performing arts. *Journal of Arts Management Law and Society*, 47(2), 118-135.
- Dempster, D. J. (2002). The Wolf Report and Baumol's Curse: The Economic Health of American Symphony Orchestras in the 1990s and Beyond. *Harmony*, 15, 1-23.
- Domingo Solans, E. (1984). El efecto crowding out. *Papeles de economía española*, 18, 398-403.
- Espinosa Casero, F. (2024, mayo 18). *El bono cultural joven a juicio: ¿debe el Estado financiar la cultura?*
- Felton, M. V. (1992). On the Assumed Inelasticity of Demand for the Performing Arts. *Journal of Cultural Economics*, 16(1), 1-12.
- Felton, M. V. (1994). Evidence of the Existence of the Cost Disease in the Performing Arts. *Journal of Cultural Economics*, 18(4), 301-312. <https://www.jstor.org/stable/41810523>
- Flanagan, R. J. (2012). *The perilous life of symphony orchestras: Artistic triumphs and economic challenges*. Yale University Press.
- Gapinski, J. H. (1986). The Lively Arts as Substitutes for the Lively Arts. *The American Economic Review*, 76(2), 20-25.
- García Escuredo, A. (2022). Historia e impacto de la Orquesta Sinfónica de Galicia en su área de influencia [Http://purl.org/dc/dcmitype/Text, Universitat Politècnica de València]. En *Historia e impacto de la Orquesta Sinfónica de Galicia en su área de influencia*.
- Gómez-Vega, M., & Herrero-Prieto, L. C. (2019). Measuring emotion through quality: Evaluating the musical repertoires of Spanish symphony orchestras. *Journal of Cultural Economics*, 43(2)
- Herrero Prieto, L. C. (2011). La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional. *Investigaciones Regionales = Journal of Regional Research*, 19, 177-204.

- Herrero-Prieto, L. C., & Gómez-Vega, M. (2020). Chapter 43 Orchestras. En R. Towse & T. Navarrete Hernández, *Handbook of Cultural Economics, Third Edition*.
- Higuera Bilbao, M. G. (2015). *Acciones socio educativas de las Orquestas Sinfónicas Españolas y de Gran Bretaña* [[Http://purl.org/dc/dcmitype/Text](http://purl.org/dc/dcmitype/Text), Universidad del País Vasco - Euskal Herriko Unibertsitatea].
- Hong, J. (2014). Data Envelopment Analysis in the Strategic Management of Youth Orchestras. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 44(3), 181-201.
- IGECA. (2018, junio 27). *El consumo cultural en la era digital*. Instituto de Gestión Cultural y Artística. <https://igeca.net/blog/204-el-consumo-cultural-en-la-era-digital>
- Ito, T., & Domian, D. (1987). A musical note on the efficiency wage hypothesis: Programmings, wages and budgets of American symphony orchestras. *Economics Letters*, 25(1), 95-99.
- Junta de Castilla y León. (2024, octubre 13). *Arranca un nuevo curso del proyecto «Miradas» de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León en nueve colegios de Educación Especial de la Comunidad (Castilla y León)* [Text]. Arranca un nuevo curso del proyecto «Miradas» de la Orquesta Sinfónica de Castilla y León en nueve colegios de Educación Especial de la Comunidad; Junta de Castilla y León. <https://comunicacion.jcyl.es/web/jcyl/Comunicacion/es/Plantilla100Detalle/1281372051501/NotaPrensa/1285447861406/Comunicacion>
- Lévy-Garboua, L., & Montmarquette, C. (1996). A Microeconomic Study of Theatre Demand. *Journal of Cultural Economics*, 20(1), 25-50.
- López Fernández Cao, M., & Martínez Díez, N. (2006). *Arteterapia: Conocimiento interior a través de la expresión artística*. Tutor.
- Luksetich, W., & Hughes, P. N. (1997). Efficiency of Fund-Raising Activities: An Application of Data Envelopment Analysis. *Nonprofit and Voluntary Sector Quarterly*, 26(1), 73-84.
- Luksetich, W., & Hughes, P. N. (2008). Effects of Subsidies on Symphony Orchestra Repertoire. *Economics Faculty Working Papers*.
- Mañas Alcón, E., & Gabaldón Quiñones, P. (2001). Los servicios culturales desde la perspectiva del gasto familiar. *ICE, Revista de Economía*, 792.

- McGrath, T., Legoux, R., & Sénécal, S. (2017). Balancing the score: The financial impact of resource dependence on symphony orchestras. *Journal of Cultural Economics*, 41(4), 421-439.
- Ozhegova, A., & Ozhegov, E. (2018). Estimation of Demand Function for Performing Arts: Empirical Analysis. *Journal of the New Economic Association*, 37(1), 87-110.
- Paucar Zuloaga, J. S. (2022). *Análisis de los factores geográficos, demográficos y socioeconómicos que afectan al consumo de cultura*.
- Paul R. Rosenbaum & Donald B. Rubin. (1983). The Central Role of the Propensity Score in Observational Studies for Causal Effects. *Biometrika*, 70(1), 41-55.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro* (nueva ed. rev. y amp.). Paidós.
- Pérez Eizaguirre, M., Olmo Barros, M. J. del, Fattorini Vaca, A., Fernández Company, J. F., Gamella, D., & Lorenzo Vázquez, A. (2021). *Musicoterapia*. Paraninfo.
- Pignataro, G. (2003). Los indicadores de resultados (V. Fernández Blanco, J. Prieto Rodríguez, & A. Wall, Trans.). En R. Towse, *Manual de economía de la cultura* (pp. 417-427). Fundación Autor.
- Pompe, J., Tamburri, L., & Munn, J. (2011). Factors that influence programming decisions of US symphony orchestras. *Journal of Cultural Economics*, 35(3), 167-184.
- Pulh, M., Marteaux, S., & Mencarelli, R. (2008). Positioning Strategies of Cultural Institutions: A Renewal of the Offer in the Face of Shifting Consumer Trends. *International Journal of Arts Management*, 10(3), 4-20.
- Ramírez Sánchez, M. A., Díaz Iñigo, V. A., Ramírez Sánchez, M. A., & Díaz Iñigo, V. A. (2020). Instituciones, música, niños y jóvenes en orquestas sinfónicas y bandas musicales. *Runa*, 41(1), 167-181.
- Rincón Prat, G. C. (2015). *El impacto social y educativo del programa musical «Batuta»: El sistema nacional de orquestas sinfónicas juveniles e infantiles en Colombia*, Universidad Complutense de Madrid.

- Rivera Krakowska, O. (2009). «Artes escénicas»: Atisbos al azar y diccionarios. En Adame Hernández, Domingo, *Actualidad de las artes escénicas. Perspectiva latinoamericana* (pp. 42-52). Universidad Veracruzana.
- Seaman, B. A. (1987). Price Discrimination in the Arts. En W. S. Hendon & V. L. Owens (Eds.), *Managerial Economics for the Arts* (pp. 47-60). University of Akron Press.
- Seaman, B. A. (2006). Chapter 14 Empirical Studies of Demand for the Performing Arts. En V. A. Ginsburg & D. Throsby (Eds.), *Handbook of the Economics of Art and Culture* (Vol. 1, pp. 415-472). Elsevier.
- Tamburri, L., Munn, J., & Pompe, J. (2015). Repertoire Conventionality in Major US Symphony Orchestras: Factors Influencing Management's Programming Choices. *Managerial and Decision Economics*, 36(2), 97-108.
- Throsby, D. (1996). Economic Circumstances of the Performing Artist: Baumol and Bowen Thirty Years On. *Journal of Cultural Economics*, 20(3), 225-240.
- Towse, R. (2011). *A Handbook of Cultural Economics, Second Edition*.
- Weiss, C. H. (1998). *Evaluation* (2ª). Prentice Hall.

ANEXOS

Anexo 1: Informe Metodológico Estandarizado

Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales y de la Danza.
INFORME METODOLÓGICO ESTANDARIZADO SOBRE LOS METADATOS DE REFERENCIA
0. Identificación
0.1. Denominación
Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales y de la Danza.
0.2. Código IOE
50041
0.3. Código PEN 2025-2028
1.1. Organización de contacto
Ministerio de Cultura.
Secretaría General Técnica. División de Estadística y Estudios.
C/Alfonso XII, 3 y 5
28014 Madrid España
dee.estadistica@cultura.gob.es
91 589 87 26 / 91 589 87 27
2. Actualización de metadatos
2.1. Última validación de metadatos
29/05/2025
2.2. Última difusión de metadatos
29/05/2025
2.3. Última actualización de metadatos
29/05/2025
3. Presentación estadística
3.1. Descripción de los datos
La Explotación Estadística de las Bases de Datos de Recursos Musicales y de la Danza, operación incluida en el Inventario de Operaciones Estadísticas de la Administración del Estado , ofrece indicadores de la infraestructura de las artes musicales. Es desarrollada por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas y de la Música perteneciente al Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música (INAEM) con la colaboración de la División de Estadística y Estudios del departamento ministerial.
La Base de Datos de Recursos Musicales y de la Danza tiene entre sus finalidades proporcionar información relativa a la infraestructura de la música y la danza en España. Se centra fundamentalmente en la denominada música académica, aunque también se incluye el jazz en el ámbito musical y el flamenco y el folclore en el ámbito de la danza.
3.2. Sistema de clasificación
Salas de concierto
- por Comunidad autónoma
- Por titularidad:
-Pública
-Privada
-No consta
3.3. Cobertura por sectores
Artes musicales y danza

3.4. Conceptos y definiciones estadísticos
<p>Agrupaciones de cámara. Se trata de agrupaciones españolas públicas y privadas, de profesionales y aficionados, de jóvenes y especializadas en música antigua o música contemporánea. En estas agrupaciones se contemplan las de cuerda, metal, viento, vocal/instrumental y otro tipo de formación no tan convencional.</p> <p>Agrupaciones líricas. Se trata de agrupaciones españolas públicas y privadas, de profesionales y aficionados y/o de jóvenes. Estas agrupaciones comprenden a grupos dedicados a la zarzuela y/o la ópera, la mayor parte de ellos de carácter aficionado.</p> <p>Bandas. Abarca las agrupaciones bandísticas españolas tanto públicas como privadas, civiles, militares y de las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado (policías y guardia civil), de formación clásica (solo instrumentos de viento) y sinfónicas (con sección de cuerda) y compuestas tanto por aficionados como por profesionales. Además se incluyen las bandas de cornetas y tambores y las coblas (formación típica catalana).</p> <p>Orquestas de cámara. Se contemplan las orquestas de cámara españolas tanto públicas como privadas, profesionales y aficionadas, además de las jóvenes orquestas y las especializadas en música antigua o música contemporánea. Las orquestas de cámara son agrupaciones sinfónicas de menor tamaño, no hay establecido un número concreto de componentes.</p> <p>Orquestas sinfónicas. Se incluyen las orquestas sinfónicas españolas tanto públicas como privadas del ámbito profesional y del aficionado, además de las jóvenes orquestas.</p> <p>Centros de documentación e investigación. Se trata de centros que suministran información sobre las posibilidades de investigación en el ámbito musical y de la danza. Se incluyen los centros españoles públicos y privados.</p> <p>Fonotecas. Centros con recursos musicales en forma de música grabada. Comprenden las españolas tanto públicas como privadas, incluidas las militares.</p> <p>Laboratorios. Centros normalmente asociados a centros de enseñanza o de difusión que ponen a disposición de alumnos de composición o compositores profesionales sus instalaciones para la experimentación sonora. Se incluyen los de ámbito nacional de todo tipo, aunque la mayoría son públicos.</p> <p>Agencias. Empresas de representación y promoción de profesionales o compañías dedicadas a la música "académica" o a la danza en todo el territorio nacional, de carácter fundamentalmente privado.</p> <p>Afinadores. Comprende entidades (comercio) y profesionales dedicados a la afinación de pianos en todo el territorio nacional.</p> <p>Construcción y restauración de instrumentos. Incluye tanto entidades (comercio) como profesionales (luthier, guitarreros...), dedicados a la fabricación, reparación, restauración de instrumentos musicales y accesorios de toda España.</p> <p>Estudios de grabación. Empresas nacionales dedicadas a la elaboración de registros sonoros y videográficos de carácter musical.</p> <p>Salas de concierto. Se incluyen todas las salas accesibles al público, tanto de titularidad pública como privada, susceptibles de albergar actividades musicales de toda España, aunque no hayan desarrollado actividad en el año, distinguiendo las salas de concierto al aire libre del resto.</p> <p>Danza. Incluye espectáculos de danza clásica, danza contemporánea y danza española (flamenco, escuela bolera, clásico español y folklore), danza-teatro y otras.</p> <p>Lírica. Comprende ópera y zarzuela.</p>
3.5. Unidad estadística
Entidades.
Infraestructura de la música y la danza en España.
3.6. Población estadística
Entidades de música académica y jazz, así como flamenco y folklore en el ámbito de la danza.
3.7. Ámbito geográfico
El ámbito geográfico es todo el territorio nacional incluyendo Ceuta y Melilla.
3.8. Cobertura temporal
El período de referencia de los resultados es el año natural. Hay datos disponibles desde 2003.
3.9. Período base
No aplicable.
4. Unidad de medida
Los resultados se presentan en unidades y en porcentajes.
5. Período de referencia
El período de referencia de los resultados es el año natural.
6. Mandato institucional
6.1. Actos jurídicos y otros acuerdos
La recogida, tratamiento y difusión de los datos de las operaciones estadísticas para fines estatales se rige por lo establecido en la Ley 12/1989, de 9 de mayo, de la Función Estadística Pública (LFEP), y en la Disposición Adicional Cuarta de la Ley 4/1990, de 29 de junio.

6.2. Intercambio de datos
Los intercambios de datos entre la División de Estadística y Estudios, el INE y los restantes servicios estadísticos del Estado (departamentos ministeriales, organismos autónomos y entidades públicas de la Administración del Estado), así como entre estos y los servicios estadísticos de las Comunidades Autónomas para el desarrollo de las estadísticas a ellos encomendadas se regulan en la LFEP. La LFEP establece, también, los mecanismos de coordinación estadística entre administraciones, así como la celebración de acuerdos de cooperación cuando ello se considere oportuno.
7. Confidencialidad
7.1. Política de confidencialidad
La Ley 12/1989, de 9 de mayo, de la Función Estadística Pública obliga a no difundir en ningún caso los datos confidenciales cualquiera que sea su origen. Se entiende que son datos confidenciales los datos que permiten identificar, directa o indirectamente, a las unidades estadísticas y divulgar, por tanto, información sobre particulares.
7.2. Tratamiento de datos confidenciales
El Ministerio adopta las medidas lógicas, físicas y administrativas necesarias para que la protección de los datos confidenciales sea efectiva, desde la recogida de datos hasta su publicación.
8. Política de difusión
8.1. Calendario de difusión
La publicación del calendario de difusión de estadísticas del Ministerio para cada año se realiza en el último trimestre del año anterior al de la difusión.
8.2. Acceso al calendario de difusión
El calendario de publicación se difunde en el área dedicada a estadística de la página Web del Ministerio, http://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas.html
8.3. Acceso del usuario
Los datos se difunden de forma simultánea según el calendario de publicación a todos los usuarios. Al mismo tiempo los datos se publican en la web del Ministerio (http://www.cultura.gob.es/portada.html).
9. Frecuencia de la difusión
Anual.
10. Formato de difusión
10.1. Comunicados
La División de Estadística y Estudios no realiza notas de prensa.
10.2. Publicaciones
Los resultados del proyecto están disponibles en la página principal de estadísticas culturales http://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas.html Sus resultados detallados se difunden en: -CULTURABase. Y una síntesis de sus resultados y series en: -Anuario de Estadísticas Culturales.
10.3. Base de datos en línea
CULTURABase, http://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas/cultura/mc/culturabase/portada.html CULTURABase, base de datos estadísticos online, es el sistema que utiliza el Ministerio para el almacenamiento y difusión de resultados estadísticos del ámbito cultural en Internet. Incluye la mayor parte de la información estadística cultural numérica o metodológica que el Ministerio produce, sistematiza o difunde en este ámbito. CULTURABase está basado en la aplicación INEbase, cedida por el Instituto Nacional de Estadística al Ministerio.
10.4. Acceso a microdatos
En esta operación estadística no se dispone de microdatos estadísticos por tratarse de una reutilización de datos administrativos.
10.5. Otros
Los usuarios pueden solicitar explotaciones específicas de información a medida, que se realizan siempre que lo permitan las limitaciones del proyecto y, en todo caso, preservando la confidencialidad de los datos.
10.6. Documentación sobre metodología
La metodología puede consultarse en la página dedicada al proyecto en CULTURABase.
10.7. Documentación sobre calidad
Este informe metodológico estandarizado contiene todos los elementos de lo que se considera como un "informe de calidad orientado a usuarios", para esta operación.

11. Gestión de la calidad
11.1. Garantía de la calidad
El marco de calidad para las estadísticas del Ministerio está basado en la Ley 12/1989, de 9 de mayo, de la Función Estadística Pública y consecuentemente en el «Código de Buenas Prácticas de las Estadísticas Europeas». Los resultados son difundidos con puntualidad, de forma gratuita y en diversos formatos a través de la web.
11.2. Evaluación de la calidad
Se trata de un producto de calidad. Los elementos tomados como garantía de calidad son evaluados de forma continua desde el inicio del proyecto hasta su difusión.
12. Relevancia
12.1. Necesidades del usuario
El proyecto es sometido a debate de diversos agentes con carácter previo a cada una de sus ediciones. Destacan entre los usuarios de los resultados del proyecto los departamentos ministeriales, las comunidades autónomas y diversas administraciones territoriales; Instituciones Culturales; Instituciones universitarias; empresarios, medios de comunicación y ciudadanos.
12.2. Satisfacción del usuario
No existen encuestas específicas de satisfacción para este proyecto. Las necesidades de los usuarios se tuvieron en cuenta en la implantación y desarrollo del proyecto.
12.3 Exhaustividad
El proyecto no está regulado por normativa europea. Responde a la necesidad de cubrir una laguna estadística nacional.
13. Acuracidad y fiabilidad
13.1. Acuracidad global
Los distintos procesos del proyecto están dirigidos a eliminar o reducir en la medida de lo posible sus posibles errores tanto en la fase de recogida como en la posterior depuración. El procedimiento de recogida, control de cobertura, depuración de errores pretende obtener un alto grado de fiabilidad de la estadística.
13.2. Errores de muestreo
No aplicable.
13.3 Errores ajenos al muestreo
No aplicable.
14. Oportunidad y puntualidad
14.1. Oportunidad
En la última edición del proyecto el intervalo de tiempo entre el final del periodo de referencia y la fecha de publicación de los principales resultados fue de 5 meses. $TP2=(Intervalo\ de\ tiempo\ entre\ el\ final\ del\ periodo\ de\ referencia\ y\ la\ fecha\ de\ publicación)=150\ días$.
14.2. Puntualidad
La difusión de los principales resultados relativos a t se realiza en mayo de t+1, conforme al calendario previsto disponible en la página web de estadísticas http://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas.html $TP3=(Puntualidad)=1$.
15. Comparabilidad
15.1. Comparabilidad geográfica
La disponibilidad de una metodología, un diseño y un proceso común de recogida y tratamiento de la información en todo el ámbito territorial garantiza la comparabilidad entre distintas comunidades autónomas.
15.2. Comparabilidad temporal
Se dispone de datos anuales desde 2003 $CC2=(n^{\circ}\ de\ elementos\ comparables\ de\ la\ serie\ temporal\ desde\ la\ última\ ruptura)=23$.
15.3. Coherencia — cruce de sectores
Se trata de un proyecto que cubre una importante laguna informativa por lo que las fuentes de contraste son escasas y parciales. Se analiza en todo caso la coherencia de la información disponible por otras fuentes cuando ello es posible, no habiéndose detectado ningún problema de coherencia que no quede justificado por la diferente finalidad y metodología empleada.

15.4. Coherencia — interna
Los resultados tienen completa coherencia interna al tratarse de un proyecto en la que toda la información es sometida a exhaustivos y comunes procesos de análisis y validación.
16. Costes y carga
La carga de respuesta del informante es nula al tratarse de un proyecto basado en la reutilización de información administrativa ya existente.
17. Revisión de los datos
17.1. Revisión de datos —política
Los datos son definitivos cuando son publicados por primera vez y no están sujetos a revisión. Si se detectaran errores y los datos debieran ser modificados, se añadiría una nota explicativa junto con la información con el fin de advertir a los usuarios que los datos han sido cambiados.
17.2. Revisión de datos —práctica
Los datos son definitivos desde el momento de la publicación oficial de los mismos.
18. Tratamiento estadístico
18.1. Datos de origen
La información es recogida de forma directa. Los datos incluidos en la Base de Datos de Recursos Musicales y de la Danza en España se reciben y recogen permanentemente a través de múltiples medios: asociaciones, federaciones, fundaciones, medios de comunicación.
18.2. Frecuencia de la recogida de datos
Anual.
18.3. Recopilación de datos
La información se obtiene mediante reutilización de registros administrativos.
18.4. Validación de datos
La consistencia de la información se realiza utilizando diversas vías: análisis del comportamiento agregado de algunas variables y estudio de su distribución por las variables de clasificación así como realizando comparaciones en el tiempo.
18.5. Compilación de los datos
Los datos son compilados en las tablas estadísticas que se reflejan en el plan de tabulación una vez que la información es depurada y validada.
18.6. Ajuste
No aplicable.
19. Observaciones
Pueden consultarse los detalles metodológicos y sus resultados detallados en el área dedicada a la operación estadística en CULTURABase y en el área dedicada al proyecto, disponibles en http://www.cultura.gob.es/servicios-al-ciudadano/estadisticas.html

Anexo 2: Orquestas Sinfónicas no dependientes de orquestas profesionales e instituciones gubernamentales estatales, autonómicas o locales

- Orquesta Bética Filarmónica de Sevilla
- Orquesta Sinfónica Flamenca de España
- Joven Orquesta Sinfónica de Sevilla (JOSS)
- Joven Orquesta Sinfónica de Granada (JOSG)
- Joven Orquesta Provincial de Málaga
- Joven Orquesta del Sur de España (JOSE)
- Orquesta Filarmonía de Sevilla (OFS)
- Orquesta Joven de Córdoba (OJC)
- Orquesta Sinfónica Conjunta de la Universidad de Sevilla - CSM Manuel Castillo
- Orquesta de la Universidad de Granada
- Orquesta Reino de Aragón (ORA)
- Orquesta Sinfónica Ciudad de Zaragoza
- Joven Orquesta de Bandas Sonoras (Zaragoza)
- Orquesta Sinfónica Universitaria de Zaragoza (OSUZ)
- Orquesta de la Universidad de Oviedo
- Encontres Orquestals de les Illes Balears
- Orquesta Universitaria Maestro Valle de la ULPGC
- Orquesta Sinfónica del Cantábrico (OSCAN)
- Orquesta Sinfónica de Burgos
- Joven Orquesta Leonesa (JOL)
- Joven Orquesta Sinfónica de Soria (JOSS)
- Joven Orquesta Sinfónica de Valladolid (JOSVA)
- Orquesta de la Universidad de Valladolid
- Joven Orquesta Sinfónica de Burgos
- Orquesta JJMM-ULE
- Jove Orquesta InterComarcal
- Joven Orquesta Sinfónica de Barcelona
- Orquesta Sinfónica VOZES (Fundació Privada VOZES)
- Orquesta de la Universidad “Rovira i Virgili”
- Orquestra Universitat de Barcelona (OUB)
- Orquestra de la Universitat Politècnica de Catalunya (OUPC)
- Orquestra de la Universitat Autònoma de Barcelona (OUAB)
- Orquestra da Universidade de Santiago de Compostela
- Orquesta Sinfónica de Chamartín

- Orquesta Sinfónica y Coro de la Jornada Mundial de la Juventud
- Orquesta Ciudad de Alcalá
- Orquesta Sinfónica de Mujeres
- Orquesta Clásica Santa Cecilia (Fundación Exelentia)
- Orquesta Juvenil de Madrid
- Joven Orquesta Bohème
- Joven Orquesta sierra de Madrid (JOsM)
- Orquesta Filarmónica Cervantina de las 25 Villas (OFC25V)
- Orquesta Filarmónica ProArte
- Orquesta Sinfónica de la Universidad Complutense de Madrid
- Orquesta de la Universidad Carlos III de Madrid (OUC3M)
- Orquesta Sinfónica de la Universidad Rey Juan Carlos (OURJC)
- Orquesta de la Universidad de Alcalá (ORQUAH)
- Orquesta y Coro de la UAM (OCUAM)
- Cieza Filarmónica
- Joven Orquesta de Cieza (JOCI)
- Joven Orquesta Sinfónica de Cartagena (JOSCT)
- Orquesta Universitaria de Murcia
- Orquesta Sinfónica Universidad de Navarra (OSUN)
- EHUorkestra sinfonikoa
- Orquesta de Jóvenes de la Provincia de Alicante (OJPA)
- Orquesta Filarmónica de la Universidad de Alicante
- Orquesta “José Perpiñán” de la Sociedad Musical de Segorbe
- Orquestra Filharmònica de la Universitat de València (OFUV)
- Joven Orquesta Universidad Miguel Hernández (JOU MH)

Anexo 3: Precios de temporada de la OSCyL desde la 2022/23 a la 2025/26.

TEMPORADA 2022 2023						
PRECIOS						
	ZONAS	A	B	C	D	E
ABONO TEMPORADA [19 conciertos]						
	Tarifa normal	367 €	285 €	231 €	177 €	127 €
Mayores de 65 años y Amigos del Patrimonio						
		285 €	219 €	177 €	136 €	98 €
Abono para personas con minusvalía ⁽¹⁾						
		196 €	152 €	124 €	95 €	67 €
Desempleados ⁽²⁾ y Jóvenes ⁽³⁾						
		114 €	89 €	70 €	54 €	38 €
ABONO BIENVENIDA E HISTORIAS MUSICALES [8 conciertos]						
	Tarifa normal	192 €	147 €	122 €	90 €	64 €
ABONO SÁBADO [7 conciertos]						
	Tarifa normal	168 €	129 €	106 €	78 €	56 €
ABONO PROXIMIDAD [6 conciertos]						
	Tarifa normal	162 €	124 €	102 €	75 €	54 €
ENTRADAS SUeltas						
	Tarifa normal	30 €	23 €	19 €	14 €	10 €
⁽¹⁾ Incluye un acompañante. El grado de minusvalía ha de ser al menos de un 33 %.						
El descuento para personas con minusvalía es válido también para un acompañante.						
⁽²⁾ Acreditar situación desempleado.						
⁽³⁾ Jóvenes menores de 30 años.						

TEMPORADA 2024 2025						
PRECIOS TEMPORADA OSCyL						
	ZONAS	A	B	C	D	E*
ABONO TEMPORADA [18 conciertos]						
	Tarifa normal	348 €	270 €	219 €	168 €	120 €
Mayores de 65 años, Amigos del Patrimonio y Familias numerosas						
		270 €	207 €	168 €	129 €	93 €
Abono para personas con discapacidad ⁽¹⁾						
		186 €	144 €	117 €	90 €	63 €
Desempleados ⁽²⁾ y Jóvenes ⁽³⁾						
		108 €	84 €	66 €	51 €	36 €
ABONO BIENVENIDA HISTORIAS MUSICALES SÁBADO [8 conciertos]						
	Tarifa normal	192 €	147 €	122 €	90 €	64 €
ABONO SÁBADO [6 conciertos]						
	Tarifa normal	144 €	110 €	91 €	67 €	48 €
ABONO PROXIMIDAD [6 conciertos]						
	Tarifa normal	162 €	124 €	102 €	75 €	54 €
ENTRADAS SUeltas						
	Tarifa normal	30 €	23 €	19 €	14 €	10 €
⁽¹⁾ Incluye un acompañante. El grado de discapacidad ha de ser de al menos un 33 %. El descuento será igualmente aplicable a la persona acompañante de la persona con discapacidad cuando ésta acredite la necesidad de asistencia de tercera persona.						
⁽²⁾ Acreditar situación de desempleo.						
⁽³⁾ Jóvenes menores de 30 años.						
* Zona E. Visibilidad prácticamente nula. Venta exclusivamente en Taquillas. No disponible en web.						

TEMPORADA 2023 2024						
PRECIOS TEMPORADA OSCyL						
	ZONAS	A	B	C	D	E*
ABONO TEMPORADA [19 conciertos]						
	Tarifa normal	367 €	285 €	231 €	177 €	127 €
Mayores de 65 años, Amigos del Patrimonio y Familias numerosas						
		285 €	219 €	177 €	136 €	98 €
Abono para personas con discapacidad ⁽¹⁾						
		196 €	152 €	124 €	95 €	67 €
Desempleados ⁽²⁾ y Jóvenes ⁽³⁾						
		114 €	89 €	70 €	54 €	38 €
ABONO BIENVENIDA HISTORIAS MUSICALES [8 conciertos]						
	Tarifa normal	192 €	147 €	122 €	90 €	64 €
ABONO SÁBADO [7 conciertos]						
	Tarifa normal	168 €	129 €	106 €	78 €	56 €
ABONO PROXIMIDAD [6 conciertos]						
	Tarifa normal	162 €	124 €	102 €	75 €	54 €
ENTRADAS SUeltas						
	Tarifa normal	30 €	23 €	19 €	14 €	10 €
⁽¹⁾ Incluye un acompañante. El grado de discapacidad ha de ser de al menos un 33 %.						
El descuento para personas con discapacidad es válido también para un acompañante.						
⁽²⁾ Acreditar situación de desempleado.						
⁽³⁾ Jóvenes menores de 30 años.						
* Zona E. Visibilidad prácticamente nula. Venta exclusivamente en Taquillas. No disponible en web.						

Temporada 2025 26						
Abonos y entradas						
	ZONAS	A	B	C	D	E*
ABONO TEMPORADA [18 conciertos]						
	Tarifa normal	348 €	270 €	219 €	168 €	120 €
Mayores de 65 años ⁽¹⁾ , Amigos del Patrimonio y familias numerosas						
		270 €	207 €	168 €	129 €	93 €
Abono para personas con discapacidad ⁽²⁾						
		186 €	144 €	117 €	90 €	63 €
Desempleados ⁽³⁾ y jóvenes ⁽⁴⁾						
		108 €	84 €	66 €	51 €	36 €
ABONO BIENVENIDA HISTORIAS MUSICALES [8 conciertos]						
	Tarifa normal	192 €	147 €	122 €	90 €	64 €
ABONO SÁBADO [6 conciertos]						
	Tarifa normal	144 €	110 €	91 €	67 €	48 €
ABONO PROXIMIDAD [6 conciertos]						
	Tarifa normal	162 €	124 €	102 €	75 €	54 €
ENTRADAS SUeltas						
	Tarifa normal	30 €	23 €	19 €	14 €	10 €
⁽¹⁾ Situación a 31 de diciembre de 2025.						
⁽²⁾ El grado de discapacidad ha de ser de al menos un 33 %. El descuento será igualmente aplicable a la persona acompañante de la persona con discapacidad cuando esta acredite la necesidad de asistencia de tercera persona en su tarjeta de discapacidad.						
⁽³⁾ Acreditar situación de desempleo.						
⁽⁴⁾ Jóvenes menores de 30 años. Situación a 31 de diciembre de 2025.						
* Zona E. Visibilidad prácticamente nula. Venta exclusivamente en Taquillas. No disponible en web.						
Descuentos no acumulables.						

Anexo 4: Cálculos abonos OSCyL temporada a temporada

Temporada 2022/2023

CÁLCULOS ABONOS 2022-2023											
SALA SINFÓNICA					Px 22/23 T1	Px 22/23 T2	Px 22/23 Bvda	Px 22/23 Sáb	Px 22/23 h³m	Px 22/23 prox	Px 22/23 sueltas
	Nº	% tipo			A	B	C	D	E	Px Medio Pond	
A	848	49,56%			242,75	186,25	150,5	122,65	82,5	198,79 €	24,52 €
B	383	22,38%			242,75	186,25	150,5	122,65	82,5	198,79 €	
C	264	15,43%			192	147	122	90	64	157,01 €	
D	135	7,89%			168	129	106	78	56	137,29 €	
E	81	4,73%			192	147	122	90	64	157,01 €	
TOTAL	1711	100,00%			162	124	102	75	54	132,25 €	

Temporada 2023/2024

CÁLCULOS ABONOS 2023-2024													
SALA SINFÓNICA						Px 23/24 T1	Px 23/24 T2	Px 23/24 Bvda	Px 23/24 Sáb	Px 23/24 h³m	Px 23/24 prox	Px 23/24 suelta	
	Nº	% tipo			A	242,75	242,75	192	168	192	162	30	
A	848	49,56%			B	186,25	186,25	147	129	147	124	23	
B	383	22,38%			C	150,5	150,5	122	106	122	102	19	
C	264	15,43%			D	122,65	122,65	90	78	90	75	14	
D	135	7,89%			E	82,5	82,5	64	56	64	54	10	
E	81	4,73%			Px Medio Pond	198,79 €	198,79 €	157,01 €	137,29 €	157,01 €	132,25 €	24,52 €	
TOTAL	1711	100,00%			ABONADOS	961	954	345	131	91	1190		
					Recaudación	191.038,28 €	189.646,74 €	54.167,28 €	17.984,96 €	14.287,60 €	157.375,95 €		
						Total ingresos temporada							
						Turno 1	Turno 2	Bienvenida	Sábado	H³ Musical	Proximidad	TOTAL	
						191.038,28 €	189.646,74 €	54.167,28 €	17.984,96 €	14.287,60 €	157.375,95 €	624.500,82 €	

Temporada 2024/2025

CÁLCULOS ABONOS 2024-2025												
SALA SINFÓNICA					Px 24/25 T1	Px 24/25 T2	Px 24/25 Bvda	Px 24/25 Sáb	Px 24/25 h³m	Px 24/25 prox	Px 24/25 sueltas	
	Nº	% tipo			A	228	228	192	144	192	162	30
A	848	49,56%			B	176,25	176,25	147	110	147	124	23
B	383	22,38%			C	142,5	142,5	122	91	122	102	19
C	264	15,43%			D	116,3	116,3	90	67	90	75	14
D	135	7,89%			E	78	78	64	48	64	54	10
E	81	4,73%			Px Medio Pond	187,29 €	187,29 €	157,01 €	117,58 €	157,01 €	132,25 €	24,52 €
TOTAL	1711	100,00%			ABONADOS	1032	1022	345	141	109	1170	
					Recaudación	193.288,20 €	191.415,25 €	54.167,28 €	16.579,12 €	17.113,72 €	154.730,98 €	
Total ingresos temporada												
					Turno 1	Turno 2	Bienvenida	Sábado	H³ Musical	Proximidad	TOTAL	
					193.288,20 €	191.415,25 €	54.167,28 €	16.579,12 €	17.113,72 €	154.730,98 €	627.294,55 €	

Temporada 2025/2026

CÁLCULOS ABONOS 2025-2026												
SALA SINFÓNICA					Px 25/26 T1	Px 25/26 T2	Px 25/26 Bvda	Px 25/26 Sáb	Px 25/26 h/m	Px 25/26 prox	Px 25/26 sueltas	
	Nº	% tipo										
A	848	49,56%		A	228	228	192	144	192	162	30	
B	383	22,38%		B	176,25	176,25	147	110	147	124	23	
C	264	15,43%		C	142,5	142,5	122	91	122	102	19	
D	135	7,89%		D	116,3	116,3	90	67	90	75	14	
E	81	4,73%		E	78	78	64	48	64	54	10	
				Px Medio Pond	187,29 €	187,29 €	157,01 €	117,58 €	157,01 €	132,25 €	24,52 €	
TOTAL	1711	100,00%		ABONADOS	1100	1036	374	132	109	743		
				Recaudación	206.024,25 €	194.037,38 €	58.720,47 €	15.520,88 €	17.113,72 €	98.260,78 €		
					Total ingresos temporada							
					Turno 1	Turno 2	Bienvenida	Sábado	Hº Musical	Proximidad	TOTAL	
					206.024,25 €	194.037,38 €	58.720,47 €	15.520,88 €	17.113,72 €	98.260,78 €	589.677,48 €	