

RADIOGRAFÍA DE LAS REDES Y CIRCUITOS

2025 +



UN ACTOR CLAVE DEL SISTEMA

Las redes y circuitos de espacios escénicos públicos de España, en una muestra inusual de esfuerzo colectivo, se han consolidado como la principal estructura de cooperación institucional para garantizar el acceso a la cultura, incluso en aquellos territorios carentes de políticas culturales aplicadas y efectivas. 1.274 municipios, que dan cobertura a casi 30 millones de habitantes, articulan sus programaciones a través de sus redes y circuitos escénicos, configurándose como el instrumento más eficaz de vertebración cultural del país. No se trata solo de una estructura de financiación, sino de un verdadero sistema de gobernanza, aprendizaje compartido y de servicio público.

Este segundo estudio, Radiografía de las Redes y Circuitos, ofrece una visión actualizada y rigurosa sobre uno de los pilares estructurales de las artes escénicas en España. En 2012, La Red publicaba su primer estudio, centrado en el periodo 2006-2010. Han transcurrido 15 años desde entonces, y durante este tiempo, las redes y los circuitos se han consolidado, transformado y evolucionado, adaptándose a nuevos escenarios sociales, tecnológicos y culturales. Esta actualización del estudio permite comprender mejor esa evolución y, sobre todo, identificar los factores que explican su potencial estratégico. El estudio recorre la trayectoria histórica del modelo, desde sus raíces en las primeras políticas democráticas y la influencia europea, hasta las cuatro fases que han marcado su evolución: la consolidación inicial, el ciclo expansivo, la reconfiguración tras la crisis económica y el escenario poscovid. Este marco permite contextualizar su desarrollo y comprender mejor las tendencias recientes: la expansión del mapa de redes,

la estabilización de la cobertura territorial, la profesionalización creciente, el refuerzo de la cooperación institucional y la adaptación a nuevas demandas sociales, tecnológicas y administrativas.

La Radiografía profundiza, además, en los modelos de gestión, sus finalidades y procesos fundamentales, así como en las alternativas metodológicas estratégicas que cada red o circuito adopta y que las dota de identidad propia. Esta aproximación comparada, articulada en torno a cinco ejes analíticos -territorial, actividad, origen, económico y público-, permite situar a cada red en un mapa común sin renunciar a la riqueza de sus singularidades.

Los datos muestran que allí donde existe red o circuito, la oferta escénica es más estable, diversa y accesible. Podría afirmar, sin temor a equivocarme, que las redes y circuitos escénicos son la mejor herramienta disponible en la actualidad para vertebrar culturalmente

provincias, cabildos, comunidades autónomas y, por extensión, al Estado en su conjunto, garantizando el ejercicio de los derechos culturales, contribuyendo a la cohesión territorial, al desarrollo social, educativo, cultural y económico. Estas oportunidades resultan especialmente valiosas en aquellos territorios donde las políticas culturales son inexistentes o insuficientes. En un país diverso y descentralizado, este mecanismo de cooperación y programación compartida se revela imprescindible para garantizar una implantación cultural sólida, sostenible y equilibrada. Por todo ello, su fortalecimiento ocupa un lugar prioritario en el plan de acción de La Red, orientando buena parte de nuestros objetivos y actuaciones, a la vez que nos proporciona un yacimiento privilegiado de datos para avanzar en el conocimiento sectorial.

Este es un estudio necesariamente ambicioso y con un nivel de detalle inédito hasta la fecha. Nada de ello habría sido posible sin la implicación de las personas responsables de cada una de las redes y circuitos que integran el grupo de trabajo de Redes y Circuitos de La Red, cuya responsable es M.^a Ángeles García Cabello, y con la coordinación y el acompañamiento constante de la Directora-Gerente de La Red, Elvira Gutiérrez. El liderazgo académico de Javier Gómez González, director del estudio, doctor y profesor del Departamento de Sociología y Trabajo Social de la Universidad de Valladolid, ha garantizado además el rigor metodológico y la solidez analítica del trabajo. A todas ellas y ellos GRACIAS.

Os invito a leer esta Radiografía no solo como un informe de resultados, sino como una hoja de ruta compartida. En sus páginas se reconoce no solo lo que somos, sino también lo que podemos llegar a ser. Las conclusiones y retos de futuro que aquí se plantean interpelan a todas las administraciones y a todo el sector, y solo se convertirán en cambios reales si se traducen en decisiones, alianzas y recursos sostenidos en el tiempo. Las redes y circuitos han demostrado sobradamente su capacidad para sostener la vida cultural de los territorios; ahora corresponde reforzar su papel estratégico para que sigan siendo, también en los próximos años, motor de cohesión, innovación y equidad desarrollando en la máxima expresión el concepto de servicio público.

Juan I. Herrero
Presidente de La Red Española de Teatros,
Auditorios, Circuitos y
Festivales de Titularidad Pública
Diciembre de 2025

ÍNDICE

1. PRESENTACIÓN	6
2. INTRODUCCIÓN	8
3. TRAYECTORIA DE LAS REDES Y CIRCUITOS	11
3.1 Radiografía de un actor poco estudiado	12
3.2 Trayectoria del modelo de exhibición pública basado en redes y circuitos	14
La construcción histórica de las redes y circuitos públicos	14
Las artes escénicas en el tardofranquismo	14
Las primeras políticas democráticas	15
La inspiración europea en la construcción de redes y circuitos	15
Introducción a las fases de desarrollo de las redes y circuitos	16
Iniciativas pioneras y consolidación inicial (1987-2000)	17
El ciclo expansivo (2000-2009)	20
Reconfiguración y sostenibilidad tras la crisis (2009-2020)	21
Redes y circuitos poscovid: nuevos modelos de cooperación (2020-2025)	24
3.3 Tendencias de cambio reciente de las redes y circuitos	25
Expansión del mapa de redes	25
Continuismo en la cobertura territorial	26
Incremento de la diversidad estructural dentro de las redes	26
Escaso éxito del llamado “ciclo de las personas”	27
Tensiones en los términos de gobernanza ampliada	27
Cambio en los discursos: enfoque en derechos culturales	27
Cambio en los equilibrios de poder entre administraciones	28
Lucha contra el clientelismo	28
Tendencia general: mejora sin transformación	29
Una interpretación de las redes y circuitos desde las grandes tradiciones de la administración pública	29

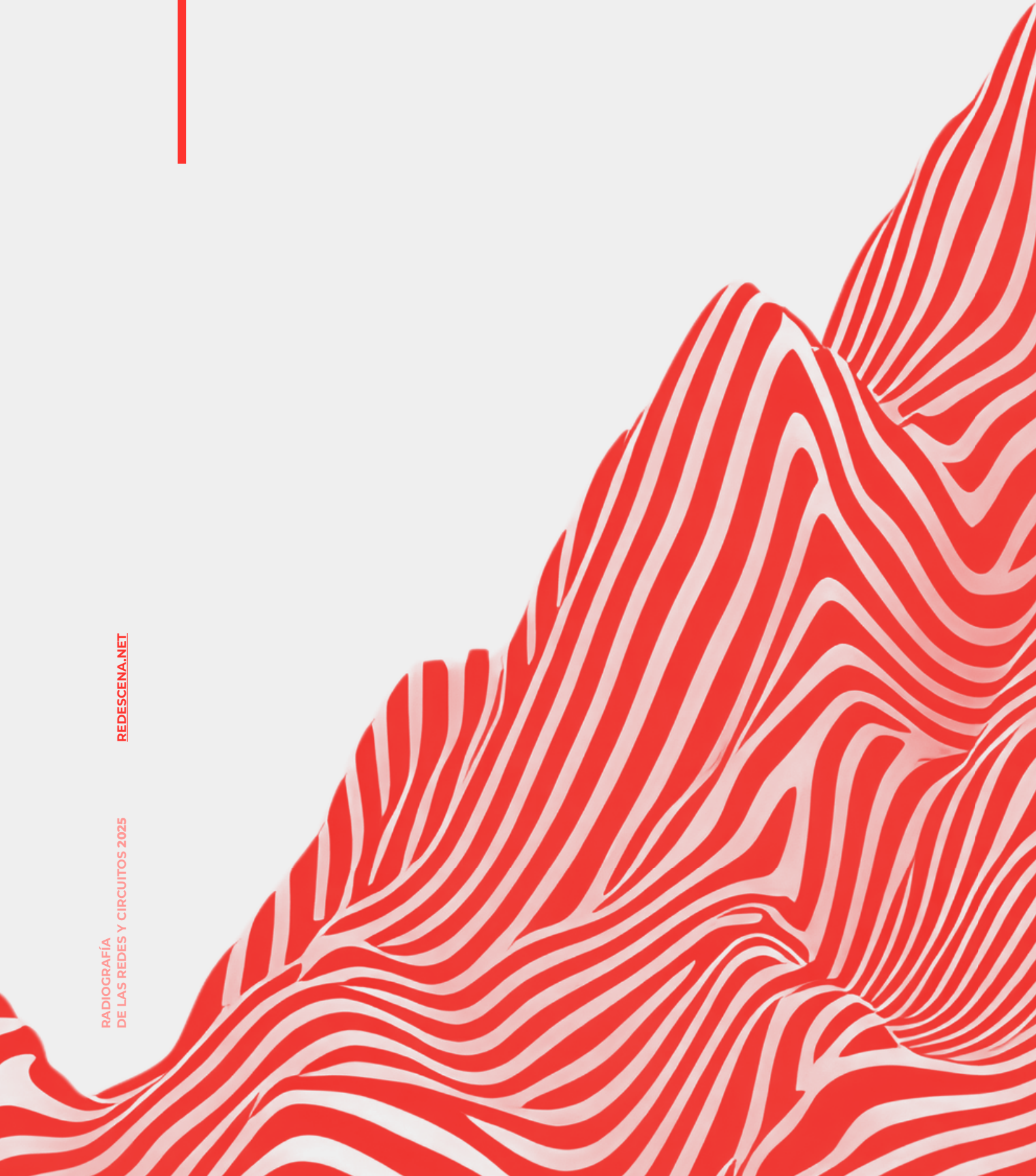
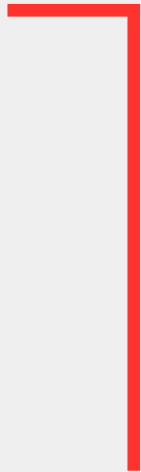
4. RADIOGRAFÍA DEL MODELO DE GESTIÓN	31
4.1 Finalidades y procesos fundamentales	32
Proceso de coordinación	32
Proceso de exclusión y admisión de miembros	33
Proceso de evaluación y mejora	33
Proceso de configuración de catálogo	34
Proceso de financiación e incentivos	34
Proceso de gestión de cifras	34
Proceso de formación	34
Proceso de asesoramiento técnico	35
Proceso de promoción y captación de públicos	35
Entidades en busca de función	35
4.2 Las alternativas estratégicas	36
1. Identidad jurídica propia o dependencia administrativa	37
2. Incorporación a La red a las diputaciones y otras administraciones supralocales con las diputaciones o funcionamiento independiente	38
3. Rigor o posibilismo para permitir la integración en la red	38
4. Incremento de las dinámicas participativas y de gobernanza o restricción de esta participación	39
5. Crecer o no crecer en cuanto al número de asociados	40
6. Homogeneidad o heterogeneidad de las entidades asociadas	40
7. Identidad comunicativa propia o vinculación con otras identidades corporativas	40
8. Presencia o ausencia de catálogo como criterio de soporte económico a la exhibición	42
9. Protección o no protección de las producciones autóctonas	44
10. Ampliación o restricción de funciones	46
11. Conclusión	46
5. ANÁLISIS DESCRIPTIVO BASADO EN EJES	47
5.1 Eje Territorial	48
Índice de cobertura de municipios	49
Población total cubierta por las redes y circuitos respecto al total estatal	50
Municipios totales cubiertos por las redes y circuitos respecto al total estatal	50
Índice de cobertura poblacional	51
5.2 Eje de Actividad	52
Porcentaje de funciones por género	52
5.3 Eje de Origen	53

5.4 Eje Económico	55
Coste medio por función	55
Coste medio por miembro de la red	56
5.5 Eje Público	57
Media de espectadores/as por función	57
6. ANÁLISIS DESCRIPTIVO POR REDES Y CIRCUITOS	58
Red Andaluza de Teatros Públicos	59
Circuit Cultural Valencià	60
Consorcio Cultural de Albacete	61
Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha	62
Red de Teatros y Circuitos de Castilla y León	63
Circuito de Espacios Escénicos de la Diputació de Barcelona	64
Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	65
Red de Teatros y otros Espacios Escénicos de Extremadura	66
Rede Galega de Teatros e Auditorios	67
Circuito de Canarias. Programa MARES	68
Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife	69
Red de Teatros de Navarra / Nafarroako Antzoki Sarea	70
Sarea (Red Vasca de Teatros)	71
Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia	72
Sistema Públic D'equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)	73
7. CONCLUSIONES Y RETOS DE FUTURO	75
8. BIBLIOGRAFÍA	79

RADIOGRAFÍA
DE LAS REDES Y CIRCUITOS 2025

REDESCENA.NET

PRESENTACIÓN



PRESENTACIÓN

Las redes y circuitos de artes escénicas asociados a La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales presentan una gran diversidad, reflejo de la propia heterogeneidad territorial del país. Cada comunidad autónoma ha configurado su modelo en función de factores como la geografía, el tamaño y distribución de sus municipios, la tradición cultural y la estructura administrativa disponible. Así, conviven redes consolidadas, con estructuras estables y presupuestos sólidos, junto a fórmulas más flexibles o consorciadas que buscan coordinar los esfuerzos de municipios de menor tamaño.

Esta diversidad hace que los datos disponibles sean, en ocasiones, difícilmente comparables y que la comprensión global del sistema requiera de marcos comunes de análisis. El presente estudio avanza en ese sentido, proponiendo un conjunto de indicadores homogéneos — articulados en torno a cinco ejes: territorial, actividad, origen, económico y públicos— que permiten situar a cada red en un horizonte común y facilitar la lectura comparada del conjunto.

Más allá de los datos, el estudio quiere destacar el papel esencial que las redes y circuitos desempeñan en la vertebración cultural del país: acercan las artes escénicas y la música a miles de ciudadanos, articulan la circulación de espectáculos, sostienen el trabajo de compañías y profesionales y generan contextos de encuentro y programación compartida. Sin embargo, su relevancia no siempre ha sido suficientemente reconocida, ni su funcionamiento suficientemente investigado. Este trabajo pretende contribuir a subsanar esa carencia, al tiempo que busca incentivar nuevas investigaciones y animar a las propias redes a comunicar de manera más sistemática

su actividad y resultados, reforzando su presencia en el imaginario cultural del sector y de la ciudadanía.

El ejercicio de los derechos culturales y la igualdad territorial en el acceso a la cultura requieren que la oferta artística se distribuya de manera equilibrada y llegue a todos los contextos de vida. Esa fue la vocación que dio origen a las redes y circuitos y continúa siendo el desafío principal en la actualidad, sostenido por la experiencia acumulada, las mejoras organizativas y tecnológicas y, sobre todo, por el compromiso de las personas que trabajan cada día en su gestión.

2

+

INTRODUCCIÓN



INTRODUCCIÓN

El presente estudio intenta hacer una actualización del primer trabajo realizado por La Red Española de 2012 en el que se daba cuenta de la situación de las redes y circuitos de artes escénicas públicas, detallando la evaluación desde su creación en los años finales de la década de los años 80.

Uno de los principales retos de este estudio ha sido encontrar una manera de comparar realidades muy distintas. Cada comunidad autónoma ha desarrollado su red o circuito de acuerdo con sus características: el tamaño de sus municipios, la implicación de sus instituciones, las tradiciones culturales o las prioridades de su política escénica. Esa diversidad es una riqueza, pero también hace que los datos estén dispersos y que resulte difícil analizarlos en conjunto.

Para ordenar esa información se ha optado por trabajar con un grupo de indicadores comunes, agrupados en seis ejes. El objetivo es disponer de una base compartida que facilite la lectura y permita poner en relación experiencias muy diferentes entre sí. Los cinco ejes son:

Eje territorial

Incluye el número de municipios y espacios participantes, la población cubierta y el grado de implantación de cada red en su territorio.

Eje de actividad

Reúne datos sobre el número de espectáculos y de funciones programadas, según las disciplinas de teatro, música, danza, circo y, en algunos casos, otras categorías como magia o multidisciplinar.

Eje de origen

Analiza de dónde proceden las compañías y los espectáculos (locales, autonómicos, estatales o internacionales).

Eje económico

Aporta información sobre la inversión destinada a la red, distinguiendo entre aportaciones autonómicas y municipales.

Eje público

Mide el alcance de la actividad en términos de espectadores.

Este esquema permite dibujar una fotografía de conjunto que hace visibles tanto los puntos fuertes como los posibles aspectos de mejora de cada red. También ayuda a reconocer tendencias comunes, por ejemplo, el peso predominante del teatro, la importancia creciente de la música o las diferencias en la financiación según la comunidad.

Al comparar las redes y circuitos escénicos de las distintas comunidades, lo primero que aparece es una gran disparidad en la forma de recoger y publicar los datos. Hay territorios que cuentan con memorias muy completas, con cifras detalladas por disciplinas, compañías, inversión y público. En otros casos, la información dis-

ponible se reduce a totales globales o a apartados muy parciales.

También pesan mucho las diferencias en los modelos de gestión. Algunas redes, como las de Madrid, Castilla-La Mancha o el País Vasco, tienen estructuras consolidadas y reconocidas oficialmente. En cambio, en otros lugares la gestión se organiza a través de consorcios, programas concretos o convenios más flexibles, como ocurre en Albacete, Canarias con MARES o la doble estructura de Castilla y León. Estas fórmulas distintas se reflejan en la manera de programar y en los datos que se pueden obtener.

La propia realidad territorial y demográfica marca también el perfil de cada red. En comunidades muy extensas y con población dispersa, como Castilla y León o Castilla-La Mancha, el esfuerzo se centra en llegar a la mayor cantidad posible de municipios. En zonas más urbanizadas, como Madrid o Cataluña, la programación se concentra en grandes espacios y auditorios.

A todo esto, se añaden las particularidades culturales y lingüísticas. En Navarra y el País Vasco, por ejemplo, el peso del euskera es un elemento clave; en SAREA destaca la programación lírica, mientras que en Andalucía se apuesta por el componente educativo con Abecedaria. En Cataluña y Barcelona se observa además un gran protagonismo de la música, que no siempre aparece con la misma intensidad en otras comunidades.

En resumen, estas limitaciones y diferencias no restan valor al análisis, sino que ayudan a entender mejor el contexto. Los indicadores comunes permiten comparar tendencias generales, pero detrás de cada dato hay un territorio con sus propios rasgos, prioridades y formas de trabajar. Esa diversidad, lejos de ser un obstáculo, es uno de los grandes valores del panorama escénico en España.

En definitiva, los indicadores por ejes no son un fin en sí mismos, sino una herramienta para ordenar, comparar y comprender mejor cómo funcionan las redes y circuitos teatrales en España, y para abrir la puerta a una recogida de datos más sistemática en el futuro.

La información de este estudio combina varias fuentes y metodologías. Por un lado, se han analizado memorias anuales, convocatorias públicas y normativas oficiales de cada red o circuito, así como bases reguladoras de ayudas. Esta información ha permitido identificar los marcos normativos, los objetivos institucionales y la

evolución. En algunos casos, también se han revisado publicaciones específicas que recogen resultados de actividad o evaluaciones previas.

También, se han llevado a cabo entrevistas y reuniones con responsables de las redes, gestores culturales y representantes del sector escénico, tanto de la producción como de la exhibición. Estas conversaciones han servido para contextualizar los datos, entender las particularidades de cada territorio y conocer sus dinámicas de trabajo y retos. Las aportaciones de estos profesionales han sido fundamentales para completar la información y ofrecer una visión más cualitativa del funcionamiento real de las redes y circuitos.

Por último, se ha trabajado con datos remitidos directamente por las propias redes y circuitos, adaptándolos a un formato común que permita su comparación. En este proceso, se ha tenido en cuenta que cada red o circuito con sistemas de registro muy distintos, en los que los datos siguen, criterios de recogida, periodicidad y clasificación diferentes. En algunos casos, las cifras proceden de memorias detalladas con indicadores estables; en otros, de registros más parciales o elaborados a partir de convocatorias anuales. Esta diversidad ha exigido un trabajo previo de homogeneización y verificación, para asegurar que los resultados fueran comparables y reflejaran de la forma más fiel posible la realidad de cada territorio.

A partir de esta información, el estudio se organiza en varios bloques. En primer lugar, se ofrece una panorámica sobre la trayectoria y desarrollo de las redes y circuitos públicos en España, contextualizando su aparición y evolución.

El segundo bloque se centra en la radiografía del modelo de gestión, examinando los procesos fundamentales y las alternativas estratégicas que marcan la identidad de cada red.

Posteriormente, se presenta un análisis descriptivo basado en ejes, que agrupa los indicadores en torno a varias dimensiones, lo que ha permitido comparar experiencias muy diferentes entre sí e identificar tendencias y datos comunes.

El informe se completa con un análisis individualizado de cada red y circuito autonómico, seguido de un capítulo dedicado a buenas prácticas y lecciones aprendidas, y un bloque final de conclusiones y retos de futuro, que sintetiza los principales hallazgos y plantea posibles líneas de mejora y cooperación.

3

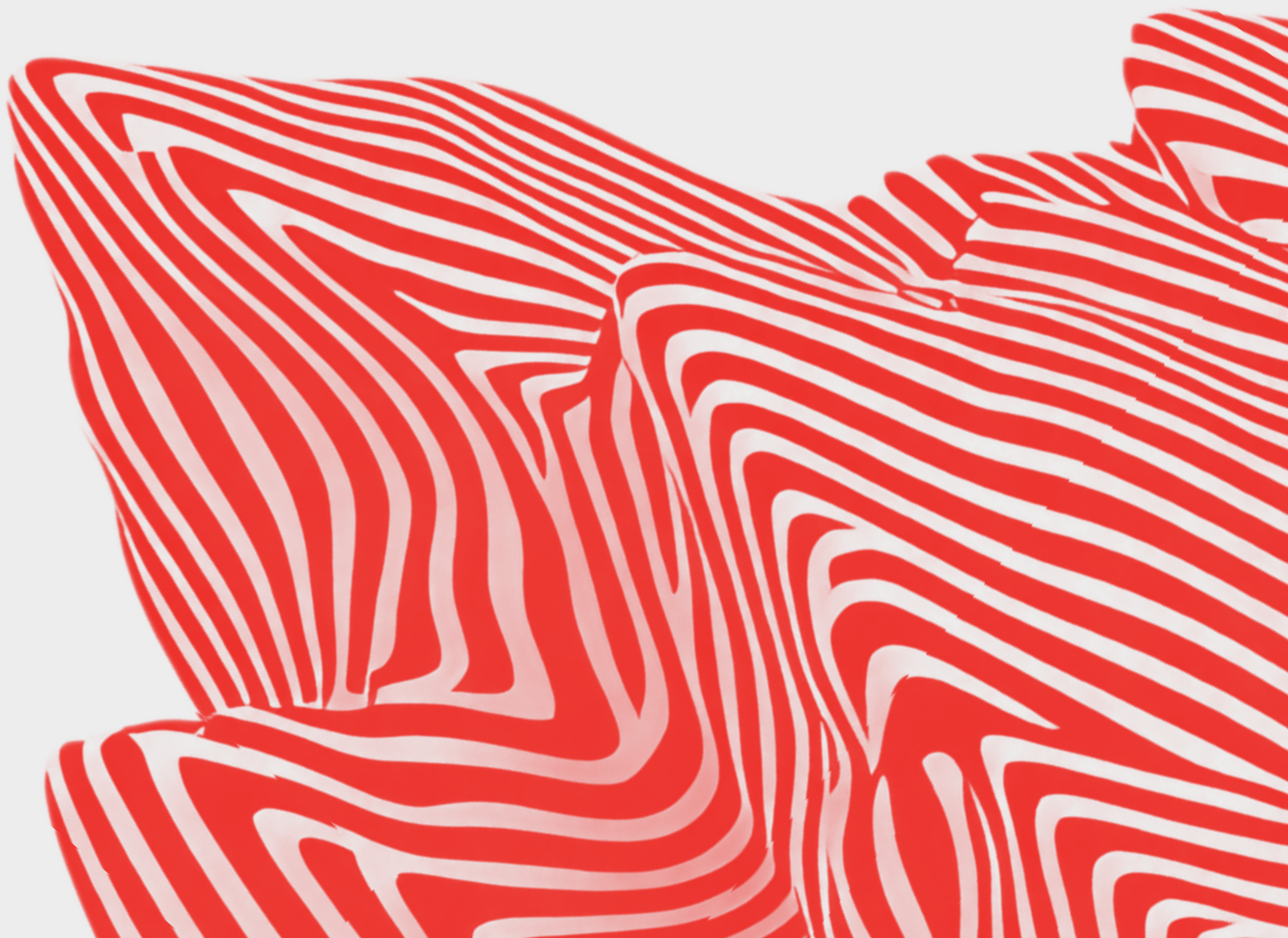


TRAYECTORIA DE LAS REDES Y CIRCUITOS

Radiografía de un actor
poco estudiado

Trayectoria del modelo de exhibición
pública basado en redes y circuitos

Tendencias de cambio reciente
de las redes y circuitos



TRAYECTORIA DE LAS REDES Y CIRCUITOS

3.1

Radiografía de un actor poco estudiado

El sector teatral español es proclive a los grandes diagnósticos. En los últimos treinta años se percibe un intento repetido y generalizado de diagnosticar los problemas del sector, como si de un enfermo imaginario se tratase. Curiosamente, en estos diagnósticos el papel asignado a las redes y circuitos es pequeño o, en ocasiones, inexistente. Es cierto que las ayudas públicas a la exhibición son un tema central en muchos de estos informes, y estas ayudas son gestionadas por las redes, pero las cuestiones de gobernanza y gestión del sistema escénico, que también es una competencia de este tipo de entidades, ocupan un espacio menor. En estos grandes diagnósticos no es infrecuente que el nombre de las redes y circuitos ni siquiera se cite.

Esta afirmación era cierta en 2012 y este fue el motivo por el cual La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública promovió el estudio de redes y circuitos. Pero, lamentablemente, lo sigue siendo ahora. Aquel estudio permitió, por primera vez, observar el mapa completo de la cooperación institucional en las artes escénicas. Desde entonces, el sistema ha cambiado de manera notable. Las redes se han consolidado, se han ampliado a casi todo el territorio y han demostrado ser una de las herramientas más eficaces para garantizar la presencia escénica en municipios pequeños y medianos.

A pesar de este esfuerzo continuado, los grandes diagnósticos siguen obviando esta labor. Aunque parezca un cliché señalar que un sector cuenta con poca investigación, en el caso de las redes y circuitos esta afirmación puede considerarse bien fundamentada. Jaume Colomer establecía en su informe *Análisis de la situación de las artes escénicas en España* (2016) las fuentes principales que en ese momento se podían utilizar para hacer un diagnóstico global de la situación de las artes escénicas en España, señalando, entre otras, el *Plan General del Teatro* de 2007 y el *Plan General de Danza* 2010; el *Análisis económico del sector de las Artes Escénicas en España 2008*, promovido por La Red Española y realizado por Lluís Bonet y la Fundació Bosch i Gimpera; la ponencia presentada en Mercartes por Alberto Fernández Torres bajo el título *Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro*; la ponencia del comité Organizador Mercartes 2012: *Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España*; la Ponencia de Xavier Marcè: *Mercado de las artes escénicas: situación actual, tendencias* y la ponencia de Juan Arturo Rubio Arostegui en 2014: *Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas. Claves, ejes y bases para un futuro sostenible*.

Ni en el trabajo de Jaume Colomer ni en las obras reseñadas, ni en textos posteriores como el *Libro Blanco de las Academia de Artes Escénicas* de 2017, se concede a las redes un papel relevante y se puede comprobar la ausencia total de referencias o un papel muy secundario. Parece que las redes y circuitos son simplemente considerados como marcos de financiación y su realidad como modalidad de gobernanza y autoorganización no suscitan un interés. Una búsqueda exhaustiva demues-

tra que se citan más las “redes sociales” que las redes teatrales cuando se hace un diagnóstico del sector escénico. Es cierto que desde la pandemia hay publicaciones que han incrementado el protagonismo de las redes y circuitos como objeto de atención. Esto responde al interés e iniciativa de las organizaciones del sector de la producción y la distribución. La encuesta realizada por la Academia de Artes Escénicas y presentada en la *Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos* (2020) aporta importantes reflexiones sobre las redes y circuitos, al tiempo que les dota de un cierto protagonismo. Paralelamente entidades como FAETEDA y ADGAE, como representantes de los intereses del sector de la producción y la distribución, han publicado informes específicamente dedicados a las redes y circuitos (como el informe de ADGAE 2021 titulado *La distribución de las artes escénicas en España: su papel, su valor, sus barreras, sus necesidades* o el de FAETEDA titulado *Redes y circuitos autonómicos 2023/2024: Informe de las Jornadas FAETEDA 2024*).

Las obras citadas hasta el momento tienen un carácter institucional y son fruto de documentos de consenso o encargos de entidades o asociaciones. Para completar el estado del arte de las publicaciones sobre las redes y circuitos es necesario hacer referencia a la producción científica, reseñando los estudios elaborados desde la universidad o los organismos públicos y privados de investigación. Aquí, nuevamente, se constata la baja presencia de estudios sobre las redes y circuitos escénicos, aunque con algunas excepciones que se detallan a continuación.

Aunque en cantidad moderada, ha habido publicaciones que dan cuenta de las redes informales que se generan entre espacios y compañías de artes escénicas. Estos estudios, realizados con el apoyo de metodologías de análisis de redes, generan interés en el sector, puesto que la articulación entre las redes formales y las informales es un tópico que se reproduce con frecuencia en las entrevistas y conversaciones. No obstante, los análisis realizados por Ramos-Vidal y Maya-Jariego (2013) para las artes escénicas andaluzas no han contado con iniciativas semejantes y tampoco han tenido continuidad.

De la misma manera, es necesario citar el trabajo de Manuel Cuadrado en el contexto de las artes escénicas valencianas dedicado al estudio de los factores que condicionan las decisiones de programación (Cuadrado

et al., 2014; Cuadrado y Pérez, 2005). En esta misma comunidad también se ha desarrollado la interesante propuesta de Sempere Ripoll sobre evaluación de la eficiencia del *Circuit Teatral Valencià* (Sempere-Ripoll 2003; 2004; 2004).

En todo caso, no se puede hablar de desconocimiento del sector, puesto que las redes y circuitos han realizado un enorme esfuerzo en evaluación, cuya calidad y extensión contrasta con el carácter artesanal e incipiente que presentaban los informes en 2012. Esta mejora de la calidad ha venido impulsada por la apuesta pública por la rendición de cuentas y por la mejora paulatina de las prácticas evaluativas. Informes como los elaborados por la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, por SPEEM o por SAREA aportan un conocimiento muy relevante al sector. Tal como se comentará en las conclusiones, persiste la necesidad de avanzar en la difusión pública de este tipo de informes evaluativos, de modo que su acceso sea más abierto y transparente para la ciudadanía. En este sentido, son encomiables las iniciativas que intentan difundir estos resultados de manera más global, como la desarrollada por SAREA que ha comunicado sus resultados y el impacto de su actividad en una publicación científica (Etxebarria Etxeita, M. 2021). De la misma manera, sería interesante que todo el bagaje de información generara interés en la comunidad investigadora para poder capitalizar toda la información disponible.

El diagnóstico es concluyente. Con la excepción de las publicaciones promovidas desde La Red Española y los estudios recientes de FAETEDA y ADGAE, no existen monográficos sobre las redes y circuitos, ya sea individualmente o en conjunto. La Red ha realizado un esfuerzo muy relevante para la promoción de las redes y circuitos, pero no se ha generado una dinámica de interés que haya hecho incorporar estas temáticas en las agendas de investigación.

Esto es radicalmente injusto con unas entidades que, al margen de su fundamental papel como gestoras de los flujos económicos para sostener la exhibición pública, también han realizado labores de formación, apoyo a la profesionalización de la gestión cultural, apoyo a la gobernanza y desarrollo de criterios de calidad en la articulación de la oferta pública.

Estas carencias nunca son casuales. La ausencia de estudios parte de una concepción de las redes como un

campo de financiación y sin que sus esfuerzos por innovar en materia de gobernanza del sistema hayan sido valorados. Un juicio de lo público basado solo en el volumen de recursos expresa una concepción relativamente miope.

3.2

Trayectoria del modelo de exhibición pública basado en redes y circuitos

La construcción histórica de las redes y circuitos públicos

En el *Estudio sobre Redes y Circuitos de Artes Escénicas en España* (2012), elaborado por La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de titularidad pública, se ofreció una primera reseña histórica del proceso de institucionalización de los mecanismos públicos de apoyo a la exhibición escénica. Este estudio recogía los 25 primeros años de funcionamiento del sistema y se redactaba en el contexto de la Gran Recesión de 2008-11, aunque con datos que reflejaban la situación de los últimos años del periodo de expansión y crecimiento.

Quince años después, con el presente trabajo, se amplía dicha perspectiva, atendiendo a las transformaciones registradas entre 2010 y 2025 y profundizando en algunos aspectos que no fueron abordados en la reseña histórica inicial. Son quince años en los que se han vivido dos crisis, las derivadas de la crisis bancaria y financiera de 2008 y la pandemia de 2020, se han experimentado cambios en la función pública, en los gustos del público e, inevitablemente, en las tendencias y propuestas escénicas.

Aunque el interés del presente estudio se centra en este último periodo, en los epígrafes siguientes se va a detallar el relato completo de la configuración de las redes y circuitos, tal y como son concebidos en la actualidad.

Las artes escénicas en el tardofranquismo

El nacimiento de las redes y circuitos en el contexto español no puede entenderse sin hacer referencia a la situación crítica de las artes escénicas durante el franquismo y a la crisis estructural del sector en el momento

de la llegada de la democracia, justo antes de la constitución de las primeras redes públicas de exhibición. Durante la dictadura, la actividad escénica se desarrolló en un marco de fuerte centralización y control ideológico, ejercido sucesivamente por la Dirección General de Propaganda y por la Dirección General de Teatro y Espectáculos. Estos organismos regulaban los repertorios, la censura, las licencias y las giras, y eran también responsables de los escasos fondos destinados al apoyo a la exhibición, entre ellos el Fondo de Protección a la Cinematografía y el Teatro (dependiente desde 1967 de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos). De este fondo surgían incentivos para la promoción teatral, pero eran insuficientes e irregulares.

Las líneas de intervención pública se limitaron durante todo el periodo a la creación de compañías estatales, como el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (1940) y el Teatro Nacional Español (1949), así como a la gestión de salas dependientes del gobierno central, como el Teatro María Guerrero (1951), el Español o el Lope de Vega. A estos se sumaban los teatros provinciales, de titularidad pública, pero, en la práctica, gestionados por empresarios privados. De este modo, la administración actuaba más como propietaria y mantenedora de espacios que como gestora cultural en sentido moderno, sin desarrollar políticas culturales propias. La gestión, con mucha frecuencia, estaba en manos de empresarios afechos al régimen que programaban en función de criterios de carácter pecuniario.

En paralelo, el Sindicato Nacional del Espectáculo (1940) ejercía un control monopolístico sobre la organización laboral del sector, lo que agravaba la precariedad y vulnerabilidad de sus profesionales. Este malestar cristalizó en la huelga de actores de enero de 1975, hito fuertemente simbólico en la historia de las artes escénicas españolas.

Este oscuro panorama condenaba a gran parte de la ciudadanía a vivir al margen de la oferta cultural. La crisis de los espacios escénicos provinciales acentuó esta brecha y, en la década de 1970, la actividad teatral se concentraba casi exclusivamente en Madrid y Barcelona. En el ámbito de la producción, los cambios socioculturales impulsaron un tejido creciente de compañías independientes, creativamente ambiciosas, pero con serias dificultades económicas y organizativas. En este contexto de distanciamiento entre el teatro oficial y el independiente, se creó el Plan Nacional de los Festivales

de España, una iniciativa con fuerte orientación turística que promovió circuitos y festivales estivales, pero cuyo impacto fue limitado en públicos y generó una interpretación de la acción cultural como una extensión de intereses turísticos, que todavía subsiste en muchas narrativas sobre el sector cultural.

La transición democrática heredó un sistema teatral desarticulado y centralizado, sin una red pública de difusión ni circuitos provinciales o estatales que conectaran los espacios entre sí. Muchos teatros estaban deteriorados, sin personal técnico ni programación estable, y no existía aún una formación profesional específica para la gestión cultural. A todo ello se sumaba la pérdida de público, favorecida desde los años cincuenta por la expansión del cine y la televisión, lo que provocó el cierre o reconversión de numerosos teatros.

Las primeras políticas democráticas

Durante los primeros años de la democracia española, las políticas culturales orientadas a las artes escénicas se desarrollaron en un escenario marcado por la fragilidad del tejido profesional, la falta de espacios adecuados y la necesidad de cualificar nuevos perfiles laborales. La construcción del Estado autonómico y el reparto creciente de competencias en materia cultural otorgaron a las Comunidades Autónomas y a los ayuntamientos un papel decisivo en la definición y puesta en práctica de proyectos culturales. Paralelamente, la creación del Ministerio de Cultura (1977) y, más adelante, del INAEM (1985), sentó las bases de una intervención estatal capaz de apoyar la producción, distribución y exhibición teatral.

A lo largo de los años ochenta, se intensificaron las políticas públicas destinadas a recuperar y construir teatros, impulsadas tanto por iniciativas estatales como por el interés de los consistorios en dotarse de equipamientos culturales propios. Este proceso de ampliación de infraestructuras puso de manifiesto la necesidad de crear herramientas estables que permitieran organizar la programación escénica de manera coherente. Para dar respuesta a esta situación surgieron programas que promovían la circulación de compañías, y a partir de ellos se desarrollaron las primeras redes y circuitos autonómicos de exhibición, concebidos para coordinar agendas, facilitar la movilidad artística y garantizar un acceso territorial equilibrado a la cultura.

La puesta en marcha de estas estructuras favoreció la cooperación entre administraciones y agentes del sector, generando un marco estable que fue más allá de la simple distribución de funciones. Gracias a ello se diversificó la oferta, se reforzó la profesionalización del sector escénico y se amplió el alcance de las políticas culturales, que dejaron de concentrarse en algunos núcleos urbanos para extenderse de forma más homogénea al conjunto del territorio.

Con la proliferación de nuevos equipamientos escénicos aumentó también la cantidad de espectáculos disponibles, pero muchos municipios carecían de recursos y conocimientos para sostener programaciones continuadas o conectarse con otras localidades. Este contexto evidenció la necesidad de trabajar a escala supramunicipal para optimizar los recursos y facilitar la organización de giras, especialmente en propuestas con mayores requerimientos técnicos. De esta combinación surgieron las redes y circuitos, concebidos como herramientas para coordinar la programación, compartir criterios y consolidar la figura del programador público, posibilitando así la estabilidad y coherencia de la actividad escénica en todo el territorio.

La inspiración europea en la construcción de redes y circuitos

Aunque la circulación de espectáculos y las dinámicas de colaboración entre espacios escénicos son tan antiguas como la propia práctica teatral, la colaboración estructurada entre teatros públicos es un fenómeno propio de la posguerra europea, con un claro liderazgo del modelo francés, aunque con desarrollos paralelos en distintos países.

Tras la Segunda Guerra Mundial, el ciclo escénico europeo se inicia con una fuerte apuesta por la reconstrucción cultural y la garantía del acceso universal a la cultura. En Francia, la acción de Jean Vilar con el Théâtre National Populaire y el Festival d'Avignon impulsó un teatro de servicio público. Posteriormente, el Estado creó los Centres Dramatiques Nationaux (CDN) y las Maisons de la Culture, coordinados por el recién fundado Ministerio de Cultura (1959, André Malraux). De esta política surgió la idea de una red pública descentralizada, con funciones de difusión, creación y mediación cultural.

En Italia, desde 1947 se desarrolló el ETI – Ente Teatrale Italiano, encargado de coordinar giras y articular

los primeros circuiti teatrali, formados por teatros municipales conectados mediante programación común y subvenciones compartidas.

En Alemania, la existencia histórica de un sistema federal favoreció, desde el origen, la descentralización cultural. Los Stadttheater y Landesbühnen son teatros públicos financiados por administraciones locales o regionales, basados en el principio de *Kulturauftrag* (mandato cultural): la obligación pública de garantizar el acceso al arte.

En Reino Unido, siguiendo otra trayectoria, se creó en 1965 el Arts Council England, que promovió asociaciones regionales de artes. Tras las políticas de Thatcher en los años ochenta, gran parte de estas estructuras se reconvirtieron en consorcios mixtos público-privados. Su influencia en el contexto europeo fue claramente menor por las marcadas singularidades que tiene la tradición de gestión pública británica.

Durante las décadas de 1970 y 1980, la crisis de los grandes teatros nacionales y la consolidación de las políticas culturales locales favorecieron la territorialización del concepto de red. En Francia, las *Leyes Defferre* (1982) impulsaron la descentralización cultural y dieron lugar, en 1991, a la creación de la Red de *Scènes Nationales*, que agrupa teatros con misiones públicas diferenciadas. En Italia se formalizaron los *Circuiti Teatrali Regionali*, financiados de forma conjunta por el Estado y las regiones.

Dentro del amplio abanico de modelos europeos, en el contexto español predominó la adaptación de las experiencias francesa e italiana (Monleón, 1992). Aunque las razones de esta elección son múltiples, pueden sintetizarse en tres factores principales:

La práctica administrativa española ha estado históricamente muy vinculada a la tradición francesa, tanto en la articulación territorial como en aspectos estructurales y de proceso.

Francia asumió en toda Europa un rol de vanguardia en materia de gestión cultural, apoyada en la creación del primer ministerio de cultura europeo (1959) y en la idea de la cultura como servicio público. Italia también ha mantenido un importante prestigio en materia de gestión cultural por su importante papel en la historia cultural de Europa.

Por último, Francia e Italia influyeron de manera determinante en la configuración de las redes y circuitos

porque sus procesos de descentralización administrativa coinciden temporalmente con los llevados a cabo en España. En Francia e Italia, la descentralización se realizó en los años 80 partiendo de sistemas democráticos centralistas que evolucionan hacia modelos regionales. Justo en ese momento, en España se lleva a cabo el paso del centralismo franquista a un Estado autonómico, en un contexto de transición política complejo y tensionado. No obstante, los tres países compartieron una misma tendencia hacia la redistribución territorial de competencias, lo que tuvo repercusiones directas en la definición de sus políticas culturales. En países como Alemania, la descentralización estaba incorporada desde la inmediata posguerra con su lógica de estado federal.

La adecuación y solidez de esta adaptación ha sido objeto de debate. Autores como Lluís Bonet han señalado que la rápida adopción de modelos externos sin el necesario proceso de ajuste, habría contribuido al deterioro del sistema con la llegada de la crisis económica a partir de 2008 (Bonet 2016).

Determinar si la influencia francesa o la italiana fue más determinante queda fuera del alcance de este trabajo. No obstante, esta doble influencia se hace visible en la terminología: red procede del modelo francés, mientras que circuito se vincula al italiano. Durante años, ambos términos se emplearon de manera prácticamente sinónima, tanto en la denominación de las primeras iniciativas como en el argot de los profesionales del sector. En el Estudio sobre Redes y Circuitos de Artes Escénicas en España (2012) se propone una distinción conceptual entre ambos términos, posteriormente consolidada en los documentos de normalización terminológica de La Red (2011 y 2013). A partir de estas propuestas, parece haberse asentado el uso del término red para designar la agrupación estable de entidades (teatros, auditorios, festivales, etc.) que cooperan entre sí con objetivos comunes, y de circuito como un programa de exhibición organizado, por lo general de carácter público.

Introducción a las fases de desarrollo de las redes y circuitos

Con la Constitución de 1978 y la creación de las comunidades autónomas, España adopta el modelo europeo de descentralización cultural. Ya se ha señalado que la creación de redes y circuitos escénicos en España no fue una invención local, sino una adaptación territorial del

modelo europeo de descentralización cultural y redes públicas de teatro, desarrollado en Francia e Italia desde los años 50 y consolidado en toda Europa durante los años 70–80.

Parte de la originalidad de las aportaciones del contexto español se deriva de su carácter tardío, que obliga a desarrollar ex novo un modelo de apoyo público a la exhibición escénica. Por otra parte, la singularidad del proceso descentralizador en España también aporta formatos nuevos de gestión, con la adaptación a realidades como la foralidad, las nacionalidades históricas, la insularidad y los diferentes niveles administrativos, generando un mapa complejo, en el cual la descentralización se realizó en un contexto de ciertas tensiones políticas.

La configuración de las redes y circuitos ha sido un proceso paulatino, sin grandes cambios de formato ni concepción. No es fácil establecer una periodización común, puesto que cada red o circuito vive procesos muy singulares y no hay una uniformidad de ritmos. No obstante, de cara al presente trabajo se puede establecer una definición de cuatro fases, separadas por las grandes crisis que ha vivido el sector:

- ①— **Iniciativas pioneras y consolidación inicial (1987–2000).**
- ②— **El ciclo expansivo (2000–2009).**
- ③— **Reconfiguración y sostenibilidad tras la crisis (2009–2020).**
- ④— **Redes y circuitos postcovid: nuevos modelos de cooperación (2020–2025).**

Iniciativas pioneras y consolidación inicial (1987-2000)

La creación inicial de redes y circuitos culturales se llevó a cabo principalmente en el ámbito provincial. Esto se debió a que el proceso de descentralización y la consolidación de la administración regional avanzaban lentamente, ya que era necesaria la aprobación de los estatutos de autonomía, la puesta en marcha de una administración regional inexistente hasta entonces y la posterior transferencia de competencias. En el caso del área de cultura, dicha transferencia no se produjo hasta

los años 1983-1984. En cambio, la administración local ya disponía de una estructura organizativa previa y había asumido competencias de gestión mucho antes, lo que le permitió actuar con mayor rapidez.

En el contexto de la transición democrática, los ayuntamientos, renovados tras las elecciones de 1979, comenzaron a crear infraestructuras culturales y programas de exhibición antes de que las comunidades autónomas consolidaran sus competencias en cultura. Este proceso explica que las primeras formas de cooperación estable —como la Xarxa de Teatres Públics de Catalunya (1983-84) o el Consorcio Cultural Albacete (1985)— surgieran en ámbitos provinciales, vinculados con una administración con casi dos siglos de existencia, como eran las diputaciones y generando dinámicas que anticipan el modelo de redes autonómicas que no se consolidarían hasta el final de la década de los 80.

Así se explica que las primeras iniciativas vienen de la esfera provincial, siendo el Consorcio Cultural Albacete una de las entidades decanas de las redes y circuitos. Esta entidad se creó en 1985 por iniciativa conjunta de la Diputación Provincial de Albacete y el Ayuntamiento de la capital, con el objetivo de coordinar la programación cultural en el conjunto del territorio provincial. Su aparición se produjo en un momento en que los ayuntamientos comenzaban a impulsar políticas culturales tras las elecciones de 1979, aunque con recursos técnicos desiguales. Desde sus primeros años, el Consorcio estableció convenios estables con municipios de la provincia, llegando a integrar más de 40 localidades a finales de los años ochenta, lo que permitió garantizar una programación escénica regular allí donde la iniciativa municipal por sí sola no podía sostenerla.

La fórmula de cooperación intermunicipal permitió la contratación agrupada de espectáculos y la circulación regular de compañías. Según memorias institucionales, en 1991 el Consorcio había coordinado más de 200 representaciones en el conjunto de la provincia, con una financiación mixta en la que la Diputación asumía en torno al 60% del coste total, y los municipios completaban el resto en función de su tamaño y capacidad presupuestaria. Además, el Consorcio desempeñó un papel clave en la adecuación técnica de los espacios escénicos, aportando asesoramiento y formación a equipos municipales, lo que lo convierte en uno de los primeros ejemplos de profesionalización sistemática de la gestión cultural local en España.

El Consorcio Cultural Albacete anticipó principios organizativos fundamentales en cuanto a cooperación entre administraciones, programación territorial coordinada, criterios técnicos compartidos y apoyo a la circulación artística. Cuando los circuitos autonómicos comenzaron a consolidarse a partir de finales de los ochenta (Aragón, 1992; Castilla y León, 1994; Castilla-La Mancha, 1995), el modelo albaceteño ya llevaba más de una década de funcionamiento estable, demostrando que la colaboración institucional podía equilibrar la oferta cultural, ampliar el acceso y fortalecer el tejido escénico. Su continuidad hasta hoy lo mantiene como referente metodológico e histórico dentro del sistema español de redes públicas.

A las dinámicas incipientes en el ámbito provincial se sumaron en breve las administraciones regionales. En 1987, con el compromiso de tan solo 16 salas de la provincia, nació la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid. Se consolidaba en una Comunidad que estaba construyendo su identidad como región uniprovincial y con la singularidad de haber sido el reservorio de la exhibición escénica durante el franquismo, con una oferta solvente y que había mostrado una cierta capacidad de adaptación a los cambios sociales. Pero no será la capital quien protagonice el desarrollo de esta Red, sino los municipios no capitalinos, muchos de los cuales acababan de inaugurar nuevas instalaciones culturales, quienes se adhieran de manera dinámica a la Red para intentar construir *ex novo* una oferta cultural estable. Este hecho no fue infrecuente en otros contextos, de manera que serán los nuevos contenedores culturales, los espacios escénicos de reciente creación, los más necesitados de un trabajo en red del cual no solo obtenían fondos, sino información y apoyo, algo de lo que estaban especialmente necesitados.

En cierto sentido, la Comunidad de Madrid reproduce en su propio territorio la lógica descentralizadora que el Estado estaba aplicando en el conjunto del país tras la llegada de la democracia. A pesar de contar con municipios de notable peso demográfico, la proximidad geográfica a los grandes teatros de la capital había limitado históricamente el desarrollo de una oferta escénica propia en estas localidades, generando una fuerte centralidad cultural madrileña. La creación de la Red de Teatros buscó precisamente corregir ese desequilibrio, favoreciendo la articulación de espacios escénicos

municipales, el acceso a programación estable y la profesionalización de la gestión local.

La propuesta tuvo una rápida acogida institucional, como demuestra tanto el crecimiento sostenido de los municipios adheridos durante sus primeros años como el incremento progresivo de los recursos destinados al programa, lo que evidencia que existía una demanda latente de oferta cultural descentralizada y próxima a la ciudadanía.

La compleja articulación entre capitalidades y municipios fue una de las constantes en la articulación de las redes y circuitos, y asumió especial relevancia en el caso catalán. Barcelona —y, en sentido amplio, Cataluña— habían constituido durante las décadas anteriores el otro gran polo de producción y exhibición escénica. La configuración de su sistema teatral estuvo marcada por el proceso de normalización lingüística y por la progresiva asunción de competencias culturales derivada de su reconocimiento como nacionalidad histórica. Estos elementos influyeron de manera decisiva en las políticas culturales y en la forma de organizar la oferta escénica, articulando un sistema donde la dimensión identitaria y el apoyo a la creación contemporánea adquirían un papel central. A ello se sumaba una cierta macrocefalia cultural, con un núcleo barcelonés especialmente dinámico, en contraste con un entorno territorial diverso y policéntrico.

Tras las elecciones municipales de 1979, numerosos ayuntamientos catalanes iniciaron políticas culturales activas, rehabilitando teatros y creando casas de cultura. Sin embargo, la primera estructura estable de cooperación territorial no surgió desde la Generalitat, sino desde el ámbito local y provincial, siguiendo un patrón común en el Estado, donde las diputaciones asumieron con mayor rapidez competencias de coordinación cultural. Sustituir por. Desde 1982 la Diputación de Barcelona desarrolla las primeras políticas de ayuda a la difusión artística municipal, prestando apoyo y coordinación, facilitando las giras compartidas entre municipios. Su labor se considera el embrión del sistema catalán de exhibición en red y uno de los primeros precedentes de cooperación cultural estable en España, especialmente tras su reorganización en 1996 con la creación de la Oficina de Difusió Arstística (ODA) y el impulso a la Xarxa d'Espais Escènics i Musicals.

A partir de mediados de los años 80, la consolidación de infraestructuras escénicas municipales y el incremento de la programación local llevaron a la Generalitat de Catalunya a impulsar el Circuit Teatral Català en 1987, en colaboración con diputaciones y ayuntamientos, con el fin de evitar la dispersión y las desigualdades territoriales. Desde entonces, el desarrollo de las redes catalanas se caracteriza por una evolución acumulativa, basada en reajustes de escala, gobernanza y denominación, más que en la aparición de una única red con continuidad desde su origen.

Desde el punto de vista cronológico, las siguientes áreas geográficas en asumir la constitución de redes se corresponden a las tres grandes comunidades multiprovinciales del interior, Aragón, Castilla y León y Castilla La Mancha, regiones que se enfrentaban a retos semejantes en cuanto a dispersión poblacional, atomización municipal y dinámicas demográficas negativas, componiendo ese espacio al que, décadas después, se le ha otorgado la etiqueta de la *España Vacuada* y que en materia escénica contaba con una situación de franca debilidad.

En 1992 se crea la primera manifestación de lo que, posteriormente será La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales (que no fue creada hasta el 2000). En el contexto de las políticas culturales derivadas de la Expo de Sevilla y de la capitalidad cultural de Madrid, el Ministerio de Cultura promovió un programa de cooperación entre teatros y auditorios públicos bajo el nombre de “Red Española de Teatros y Auditorios Públicos”. No era una asociación jurídica independiente, sino una iniciativa técnica de coordinación impulsada por el INAEM y algunas comunidades autónomas, destinada a compartir información, formación y proyectos de programación conjunta. Aunque Silvia Gurbindu (2002) señala el impacto de esta iniciativa como impulsora de la creación de las redes regionales, todo parece indicar que las redes regionales son anteriores y la iniciativa estatal solo complementa o hace más compleja una dinámica que se había generado independientemente en diversos niveles administrativos.

En el mismo 1992 nace el Circuito de Artes Escénicas, Musicales y Plásticas de Aragón, inspirado en la experiencia piloto desarrollada en “Las rutas culturales de Primavera y Otoño”, promovidas por las diputaciones provinciales con el apoyo del Gobierno de Aragón y que habían dibujado un primer precedente de colaboración institucional en materia cultural. Las características de-

mográficas de la comunidad reclamaban una estructura de apoyo a la exhibición que respondiera de forma colectiva a las desordenadas ofertas individuales.

Poco después, con la Orden de 15 de abril de 1994 se constituían la Red de Teatros de Castilla y León, capitalizando los aprendizajes y experiencias de un proyecto piloto realizado en 1992 y 1993 bajo el nombre de “Empieza la función”. Frente a la dimensión del reto territorial que suponía dotar de oferta cultural a la comunidad más extensa del estado, la Junta de Castilla y León consolidó unos criterios que priorizaban la oferta en las capitales de provincia y grandes municipios, muchos de los cuales acababan de reformar antiguos teatros provinciales o construir nuevos espacios.

Castilla-La Mancha había desarrollado un trabajo en red con funcionamiento informal casi desde la misma creación de la comunidad autónoma y la asunción de competencias culturales. Esta dinámica se desarrolló en un contexto de incremento de contenedores escénicos, ya sea vía reforma o construcción de nueva obra, que permitía a Castilla La Mancha relanzar su actividad escénica. El 8 de marzo de 1995, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha articulaba su propia red, a través de una Orden de clara vocación expansionista con unos criterios de adhesión que permitían tener acceso a municipios pequeños y tradicionalmente excluidos de las ayudas para la actividad escénica. En apenas 2 años se alcanzaba la cifra de 85 ayuntamientos adheridos. Tanto en la articulación de su discurso como en la definición de procesos, la red de Castilla La Mancha siempre tuvo una clara orientación hacia la defensa de la producción propia.

Es fácil comprobar cómo, ante realidades territoriales en gran medida comparables, las decisiones estratégicas adoptadas en cada comunidad priorizaron modelos de red distintos. En algunos casos, se optó por formatos inclusivos que permitían la incorporación de un alto número de municipios, aun a costa de distribuir recursos ya de por sí limitados entre un mayor número de beneficiarios, como sucede en Castilla-La Mancha. En otros, se prefirió concentrar la inversión en una red de espacios situados en capitales de provincia y cabeceras comarcales, lo que facilitaba la sostenibilidad de la programación y el mantenimiento de estándares técnicos, pero implicaba, como contrapartida, una centralización de las ayudas y la reducción del acceso cercano a la oferta escénica para parte de la población (caso de Castilla y León).

En 1994, la Junta de Andalucía puso en marcha la Red de espacios Escénicos de Andalucía (REDAN), dirigida a municipios de más de 20.000 habitantes y orientada a consolidar la inversión autonómica en equipamientos escénicos mediante una programación coordinada y criterios técnicos comunes. Paralelamente se creó la Red de Espacios Escénicos Complementarios (REDAC), para integrar salas de menor capacidad y municipios con infraestructuras más modestas, ampliando así el alcance territorial del sistema.

El modelo andaluz se desarrolló en un momento de expansión del tejido escénico de la comunidad, con el surgimiento de nuevas compañías y espacios alternativos. La experiencia piloto de 1993 y el primer año de funcionamiento —con 273 funciones financiadas casi a partes iguales entre Junta y ayuntamientos— confirmaron la viabilidad del programa. La aparición de la Feria de Palma del Río y de la asociación ACTA reforzó un ecosistema donde REDAN y REDAC actuaron como instrumentos de equilibrio entre oferta, demanda y desarrollo territorial.

Ya desde su origen, Andalucía anticipó una práctica que tendría vocación de continuidad, el desarrollo de diferenciación interna, tanto por tamaño de la red como por tipología de los circuitos.

Para poner en valor las necesidades de coordinación que aportaban estas redes y circuitos hay que recordar que hasta 1994 no hubo en España internet de uso ciudadano, de manera que la gestión de las ofertas y el conocimiento de los espectáculos era especialmente compleja, y que las redes y circuitos se desarrollaban en una sociedad que todavía no estaba articulada en red, como llegará a estarlo en pocos años.

De la misma manera, con la Orden de 3 de abril de 1996, de la Consejería de Cultura y Educación, se creó la Red de Teatros y Auditorios de la Región de Murcia, con el fin de lograr una deseable coordinación entre los agentes participantes y el objetivo de la extensión y consolidación de los hábitos culturales en relación con las Artes Escénicas del Teatro, la Música y la Danza. Dentro de sus fines originales se consideraba el impulso a la creación, la producción de espectáculos y la gestión de giras. A pesar de que entre sus fines asumían un protagonismo especial el fomento de la producción, de manera temprana el apoyo a la exhibición asumió un papel fundamental.

El ciclo expansivo (2000-2009)

El ciclo expansivo se caracteriza por una madurez en la gestión regional y en la lógica administrativa de la gestión cultural, unido a un ciclo económicamente muy positivo en cuanto a las cifras macroeconómicas, que derivó en una crisis global en 2008 que tuvo en España una incidencia especialmente severa, marcando un punto de inflexión en el desarrollo del sector.

La fecha de 2000 es relativamente arbitraria para iniciar este periodo, pero coincide con la creación de La Red Española de Teatros y Auditorios de Titularidad Pública, entidad que ha asumido un papel especialmente significativo en la promoción del modelo de redes y circuitos, especialmente cuando a partir de 2005 cambia su denominación (La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales) e incorpora comisiones sectoriales.

Curiosamente, La Red Española, en lugar de reproducir la lógica de funcionamiento de las redes autonómicas, define su rol y su finalidad institucional como una entidad de apoyo, formación, coordinación, dotando de un modelo de gobernanza que, en cierto sentido, constituye la excepción dentro de la estructura de redes.

Su papel en la coordinación de redes y circuitos y en la defensa de un modelo de gestión de las artes escénicas descentralizado, pero con espacios de intercambio y colaboración entre administraciones, ha sido básico para entender el funcionamiento del sistema.

Tras los primeros años de funcionamiento, varias redes y circuitos regionales comenzaron a introducir nuevos sistemas de trabajo para responder a las necesidades de gestores, compañías y distribuidores, ya que los modelos de incentivos existentes no lograban equilibrar adecuadamente la relación entre oferta y demanda. La inversión pública en rehabilitación y construcción de equipamientos había impulsado la apertura de numerosos espacios, dinamizando la programación de teatro, danza, música y nuevo circo, apoyada también por políticas de precios subvencionados y ayudas a la producción que reducían riesgos y costes de contratación.

El peso del sector público en la exhibición era evidente: entre 2001 y 2005, el gasto autonómico en artes escénicas y musicales creció significativamente. Algunos circuitos incorporaron estrategias de fidelización de públicos, como la Tarjeta del Circuito en Aragón (1995),

que incrementó la asistencia en municipios medianos. Hacia finales de los noventa, Castilla y León consolidó programaciones estables con decenas de funciones y miles de espectadores anuales, mientras que en Andalucía se pusieron en marcha los Circuitos de Música y Teatro (1998-1999) y se expandió el programa Abecedaria, que integró actividades educativas y posteriormente equiparó la programación infantil a la del resto de circuitos.

En el País Vasco, SAREA reformuló su modelo a partir del año 2000 mediante criterios consensuados de programación, un catálogo seleccionado por comisión artística y reuniones periódicas de coordinación. Para 2003 contaba con 36 asociados y un incremento sustancial de espectáculos y asistencia, manteniendo un equilibrio entre producciones locales, nacionales y extranjeras. En Castilla-La Mancha, la Red amplió espacios y modalidades de programación, concentrando en 2004 la mayor parte del apoyo autonómico al sector.

También se actualizaron circuitos provinciales, como el de la Diputación de Barcelona (2006), que fijó protocolos de adhesión y estándares de calidad, alcanzando más de 140 municipios adheridos en 2009. En Tenerife, el Cabildo impulsó en 2001 el Circuito Insular de Teatro y Danza, consolidando la programación estable y favoreciendo la presencia de compañías canarias.

En Castilla y León, la Red se reguló formalmente en 2005 y se creó un sistema complementario para pequeños municipios a través de los Circuitos Escénicos, permitiendo la incorporación de teatro no profesional. Paralelamente, el mercado escénico seguía creciendo: entre 1998 y 2005 aumentaron notablemente las contrataciones y se reforzó el papel de los programadores públicos. Sin embargo, surgieron críticas sobre dependencia de subvenciones, relaciones clientelares y concentración de oferta, especialmente en un contexto donde muchos teatros manejaban presupuestos limitados.

En Andalucía, el Plan Estratégico de la Cultura (PECA) definió líneas de acción para música, danza, teatro y formación de públicos. En una década se promovieron más de 66 teatros y se profesionalizaron recursos técnicos, con circuitos como Teatro y Danza, Música y Abecedaria vertebrando la política escénica regional y alcanzando millones de espectadores.

Finalmente, otras comunidades ajustaron sus modelos en los años siguientes: Galicia reguló su red y priorizó la producción local; Aragón impulsó la RAEE para coor-

dinar giras y profesionalizar la gestión; Murcia creó en 2009 un circuito con enfoque empresarial; y Navarra y la Comunidad Valenciana modificaron sus sistemas de financiación. En Canarias, un plan estratégico identificó la necesidad de fortalecer el circuito interior y aumentar la proyección exterior, especialmente en danza, cuya presencia en la programación pública era limitada.

Recogiendo la trayectoria de todo el periodo, en 2012, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales impulsó el Estudio sobre Redes y Circuitos de Espacios Escénicos Públicos en España (2006-2010) con el objetivo de evaluar la trayectoria del modelo tras más de dos décadas de implantación e identificar los desafíos que debía afrontar en el futuro. El diagnóstico señalaba que, aunque las redes habían logrado consolidar una programación estable y democratizar el acceso a la cultura en numerosos municipios, el contexto de crisis económica exigía afrontar la reducción y la inestabilidad de los presupuestos públicos, optimizar recursos y fortalecer la cooperación institucional. Asimismo, se destacaba la necesidad de profesionalizar la gestión cultural, reforzando la formación y estabilidad de programadores y equipos técnicos, así como avanzar hacia una mayor coordinación y estandarización de procedimientos entre espacios y administraciones. El estudio subrayaba también la importancia de vincular de manera más estrecha las ayudas a la producción con la garantía de exhibición, de modo que las compañías pudieran sostener su actividad y circular de forma más equilibrada por el territorio. En el plano artístico y social, se consideraba necesario diversificar la programación más allá del predominio del teatro y ampliar y fidelizar los públicos, especialmente el juvenil, mediante acciones de mediación y comunicación más coherentes y continuadas. En conjunto, el informe proponía una etapa de reajuste estratégico, orientada a mantener la relevancia del modelo reforzando su eficacia, su coherencia interna y su capacidad de generar valor cultural y social.

Reconfiguración y sostenibilidad tras la crisis (2009-2020)

El periodo de reconfiguración y sostenibilidad comprende una etapa marcada por dos crisis que delimitan su inicio y su cierre. La primera, de naturaleza económica, puso en evidencia las debilidades estructurales del sistema; mientras que la segunda, de carácter sanitario

(la pandemia de la COVID-19) puso en cuestión los fundamentos básicos de los espectáculos en vivo. Ambas tuvieron una repercusión especialmente fuerte en el sector escénico y contaron con procesos de recuperación lentos y exigentes.

La crisis de 2008 generó una crisis económica mundial, con una caída espectacular de los ingresos públicos y del gasto en cultura. Aunque la crisis tuvo un carácter global y no respondía a dinámicas específicamente españolas, en el relato construido sobre las causas se generó un discurso hegemónico sobre el despilfarro, el exceso de gasto, la falta de austeridad y argumentos semejantes que, en cierto sentido, culpabilizaban a la ciudadanía de la situación macroeconómica. Este argumentario impactó especialmente en el sector cultural puesto que algunas de las grandes instalaciones culturales habían sido “gastos estandarte” realizados para lucimiento político y porque las ayudas a la cultura se citaron con demasiada frecuencia como parte de los gastos excesivos.

Consecuentemente, el primer impacto de la crisis fue la reducción sistemática del gasto público dedicado a las artes escénicas, que, según datos de la Estadística de Financiación y Gasto Público en Cultura alcanzó su “suelo” en 2013 con un gasto de 420 millones (frente a los 620 de 2009). Paralelamente a la reducción del gasto público, se experimenta una reducción del gasto privado en cultura, que 2013 alcanzó su mínimo histórico con 670 euros al año por hogar.

Por si no fuera suficientemente grave el escenario, el impacto del IVA cultural sobre las entradas de artes escénicas aumentó del 8% al 21% en septiembre de 2012 y se mantuvo en ese nivel hasta junio de 2017, cuando se redujo al 10%. Durante estos cinco años se produjo una crisis de públicos y de programación que debilitó fuertemente al sector, aunque, paralelamente, generó dinámicas de organización y reivindicación que han sentado las bases de futuras formas de gobernanza.

Por su impacto en las redes y circuitos es especialmente relevante el impacto de la Ley 27/2013, de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local (LRSA), que recortaba o limitaba las competencias municipales en áreas consideradas “no esenciales”, entre las cuales tenía especial protagonismo la cultura. El objetivo de la norma era reducir gasto público y evitar duplicidades. De manera inmediata, esta política de austeridad provocó una reducción de programación, cierre

de salas y desprofesionalización de la gestión cultural. Es cierto que el impacto fue muy variable según el tamaño del municipio y su situación económica, pero en líneas generales esta norma supuso un debilitamiento de la base municipal de las redes y circuitos.

Aunque la cultura se mantuvo como competencia local, su carácter no obligatorio generó un marco de incertidumbre que, unido a las restricciones presupuestarias y a la limitación de contratación de personal, condujo en muchos municipios —especialmente medianos y pequeños— a la reducción de programaciones estables, la externalización de servicios y la pérdida de equipos técnicos especializados. Este escenario incrementó la dependencia de los ayuntamientos respecto a las redes y circuitos autonómicos como principales instrumentos de financiación y coordinación de la exhibición escénica, reforzando su papel vertebrador, aunque restringió la diversidad y autonomía cultural de los territorios y acentuó desigualdades preexistentes.

De manera complementaria, la aprobación de la Ley 9/2017 de Contratos del Sector Público ha contribuido indirectamente al incremento de convenios entre administraciones para la programación cultural. Al aumentar la complejidad de la contratación directa de espectáculos, muchos ayuntamientos han encontrado en las redes y circuitos una vía eficaz de cooperación administrativa, simplificación de procedimientos y garantía de acceso cultural. Por ello, la LCSP ha reforzado el peso estructural de las redes como instrumentos de vertebración territorial de la cultura

Mientras se debilitaba la cultura en el entorno local, la actuación estatal acude en respuesta para inyectar recursos al sector mediante el programa PLATEA, que se pone en marcha en 2014. La inyección de recursos y su objetivo de reactivar la circulación de espectáculos en teatros municipales a través de una cofinanciación estatal del caché fue bien valorada por el sector escénico, pero generó un nuevo actor que entraba en competencia directa con las redes autonómicas y provinciales, que se encontraban en ese momento fuertemente debilitadas.

En cierto sentido, con PLATEA el Estado estaba entrando en un espacio de competencia directa con las redes autonómicas y provinciales, que hasta entonces eran las que coordinaban la distribución y programación territorial. A pesar de la positiva acogida de la inyección de recursos que suponía, se incrementaron los riesgos

de solapamiento, duplicidad e incremento de la complejidad administrativa para las compañías, que podían optar por diversas alternativas para conseguir apoyos a la exhibición de sus espectáculos. También eran posibles análisis críticos hacia una nueva iniciativa estatal en un ámbito descentralizado como es la política cultural.

Este periodo no fue especialmente activo en cuanto a cambios normativos o reestructuraciones, pues el debilitamiento presupuestario del sector dejó a las redes y circuitos en una situación en que la continuidad, por sí sola, era un éxito. A pesar de ello, hay casos de cambios estructurales relevantes, la Red Andaluza de Teatros Públicos (Agencia Andaluza de Instituciones Culturales) reordenó su funcionamiento en 2013 con el programa Enrédate, que estandariza convocatorias y criterios de equilibrio territorial.

La Red Valenciana de Teatros (Circuit Teatres) fue una de las más afectadas durante el periodo de austeridad. Entre 2012 y 2015 se produjo una reducción drástica de presupuesto y actividad. En enero de 2013 se aprueba el Decreto 5/2013 que regula CulturArts Generalitat (fusión de entes previos); entre 2014–2016 se van introduciendo modificaciones y, a partir de 2016, el organismo pasa a denominarse Institut Valencià de Cultura (IVC) y se relanza el Circuit Cultural Valencià.

Especialmente afectada fue la Comunidad de Murcia, que en 2010 estrenaba el efímero Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música, y a quien la crisis económica alcanzó en un proceso de cambio normativa y reestructuración. Como consecuencia de ambas circunstancias, el Gobierno de la Comunidad de Murcia cierra el departamento que gestionaba el Circuito y se eliminan todas las subvenciones dirigidas a las artes escénicas y la música hasta la publicación de la nueva normativa ya en 2019.

La red vasca SAREA mantuvo estabilidad gracias al apoyo sostenido del Gobierno Vasco y la cooperación de las diputaciones forales que siguieron apoyando la red incluso cuando los ayuntamientos recortaron. Aunque hubo ajustes, se preservó una programación constante y una estructura de coordinación técnica consolidada. Se reforzó la formación en gestión y mediación, lo que permitió mantener una alta calidad programática.

En la Comunidad de Madrid, la Red de Teatros mantuvo actividad durante toda la crisis, aunque con menos recursos y funciones, y en 2016 se inició una reorde-

nación que reforzó la cofinanciación, los criterios de programación y la coherencia territorial, lo que permitió recuperar estabilidad y favorecer la circulación de compañías madrileñas en el marco de la red.

En Cataluña el Pla d'Equipaments Escènics i Musicals, se pone en marcha operativamente entre 2011 y 2012 mediante convenios entre la Generalitat y las diputaciones, y queda desplegado en toda Cataluña entre 2013 y 2014 como un sistema que se construye gradualmente. La Generalitat impulsó en 2014 el programa Programa.cat, destinado a financiar la circulación entre teatros municipales, complementando la red existente. Este programa permitió mantener la actividad pese a la reducción de presupuestos municipales y fue clave para la actividad estable en equipamientos medianos y centros culturales locales.

La diferenciación entre SPEEM y el Programa.cat es novedosa en su enfoque, articulando un nivel de coordinación de espacios escénicos y otro nivel de definición de la programación. Si bien SPEEM organiza el sistema territorial de equipamientos, la aparición de Programa.cat introdujo un elemento de centralización programática, ya que la subvención al caché condiciona directamente la programación municipal. En la práctica, esto puede desplazar el peso de la decisión desde la planificación estructural del SPEEM hacia la lógica de catálogo y convocatoria de Programa.cat.

La Rede Galega de Teatros e Auditorios (AGADIC) mantuvo continuidad, aunque con reducción presupuestaria. La estrategia fue concentrar programación y sostener giras asociadas a festivales y centros culturales comarcales.

El periodo no solo fue de pérdida, sino también de creación. Un ejemplo destacado es la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife, impulsada a partir de 2018 por el Cabildo de Tenerife junto con el Auditorio de Tenerife y más de 20 ayuntamientos de la isla. Su objetivo fue organizar una programación común, optimizar recursos y garantizar acceso cultural en territorios medianos y rurales, convirtiéndose en un modelo reciente de cooperación intermunicipal.

Es difícil sintetizar el periodo en pocas palabras, pero la tendencia más clara es la erosión del dinamismo municipal, la cierta continuidad del protagonismo regional o provincial, que no se expresó en disponibilidad de recursos sino en refuerzo de sus competencias frente

al nivel local. Junto a ello, la iniciativa estatal asume una acción paliativa de los efectos de la crisis, pero generando una nueva estructura que hace un poco más complejo el sistema escénico y genera riesgo de nuevas duplicidades.

Por otra parte, la emergencia que generó la crisis económica en el sector cultural sirvió para catalizar a las organizaciones de todo tipo, coherentes con un ciclo social de incremento de la movilización y la actividad del tercer sector, con el consiguiente refuerzo de las asociaciones de la producción, la distribución o la gestión cultural. Muchos de estos actores tenían una larga tradición de trabajo, pero durante esta década incrementan su capacidad de movilización y se preparan para convertirse en un actor mucho más relevante en el periodo posterior.

De hecho, y muy vinculado con el fenómeno anterior, durante este periodo se verifica un incremento de la creación de órganos e instancias de participación, que van a incrementar su rol de gobernanza y desarrollar tareas de representación que las redes y circuitos no habían podido asumir, en parte por su carácter estrictamente vinculado a la función pública y en parte por ser un objetivo muy periférico respecto a su día a día. A partir de 2012, y especialmente en el periodo posterior a la crisis económica, se observa en el sector de las artes escénicas en España un incremento significativo de las dinámicas participativas y representativas. Mientras que las redes y circuitos habían sido decisivas para estabilizar la exhibición y garantizar la presencia territorial de la cultura, su función se limitaba principalmente a la gestión de la programación y la circulación de espectáculos. Sin embargo, el estudio de 2012 ya señalaba la necesidad de estructuras de coordinación política, reflexión estratégica y toma de decisiones compartidas.

Esta necesidad impulsa la activación y creación de nuevos espacios de participación sectorial. En 2010 se constituye el Consejo Estatal de las Artes Escénicas y de la Música como órgano consultivo del Estado, con funciones de orientación de políticas culturales. Poco después, en 2013 surge ConARTE, que introduce una dimensión laboral y de derechos profesionales, ausente en las redes. En 2014 se crea la Academia de las Artes Escénicas de España, que asume la tarea de construir identidad, reconocimiento público y prestigio cultural del sector. Paralelamente, el INAEM comienza a convocar Mesas Sectoriales (2014), que se consolidan

como espacios estables de negociación y planificación compartida, especialmente a partir de 2018 y durante las Mesas COVID de 2020.

Complementariamente, a partir de mediados de los años 2000 —y especialmente entre 2006 y 2012— la mayoría de comunidades autónomas crean o reactivan Consejos de Cultura como órganos participativos y consultivos. Su función es deliberar, planificar y evaluar políticas culturales, algo que las redes y circuitos no podían hacer, ya que estas estaban orientadas principalmente a la exhibición y gestión de programación.

Todas estas estructuras asumen una función de gobernanza al ofrecer representación política, interlocución directa con la administración y capacidad de incidencia estratégica, dimensiones que las redes, por su diseño, no podían asumir plenamente, aunque en determinado momento podría haber sido una de sus posibles líneas de evolución en el nivel regional o provincial.

El periodo concluye con un evento no previsto y fuertemente disruptivo, la pandemia global por la COVID, que frenó todos los procesos de recuperación y vuelve a hundir al sector en el momento en el que todos los indicadores asumían tónicas de recuperación.

Redes y circuitos poscovid: nuevos modelos de cooperación (2020-2025)

La crisis generada por la COVID generó, junto a un gran sufrimiento humano y una crisis sanitaria con pocos precedentes en los tiempos recientes, un colapso de las artes escénicas y los espectáculos en vivo. En este caso no fue solo la reducción de fondos, sino la imposibilidad física de realizar representaciones y una inercia muy prolongada de abandono de los espacios escénicos por parte del público.

La gestión de la crisis por parte de las redes y circuitos intentó paliar en alguna medida las consecuencias negativas. La COVID-19 afectó directamente a las redes y circuitos provocando una reducción drástica de funciones, aforos y movilidad de compañías, lo que interrumpió la circulación habitual de espectáculos entre espacios asociados. Ante esta situación, las redes priorizaron la reprogramación de funciones suspendidas por encima de nuevas producciones, flexibilizaron las condiciones económicas y logísticas para las compañías y fomentaron la cooperación entre teatros y municipios

para sostener la actividad. Asimismo, avanzaron en la digitalización de procesos de gestión y comunicación, aunque manteniendo el carácter presencial como eje central.

Lamentablemente, el comportamiento del gasto siguió una lógica de acompañamiento del ciclo, hecho que supuso que las mismas redes y circuitos dedicaron menos recursos económicos como consecuencia de las cancelaciones o reducción de la programación.

Durante este periodo se convirtió en un lugar común hablar de los efectos aceleradores del cambio tecnológico y social que iba a provocar la emergencia sanitaria. Todavía es difícil valorar los impactos, pero con la perspectiva del tiempo este factor catalizador del cambio social ha sido algo menor de lo esperado. No obstante, las dinámicas de intensificación de la vida en la pantalla y la interacción mediada por la tecnología se han impuesto de manera global, con las consiguientes consecuencias en la forma de promocionar y vivir las artes escénicas.

El proteccionismo fue una de las medidas de emergencia que se asociaron a la crisis, de manera que la amplia mayoría de las redes y circuitos intensificaron sus actuaciones de protección hacia la producción de la comunidad autónoma o provincia de referencia, priorizando a los espectáculos de compañías locales en las ayudas a la programación. Esta medida no solo respondía a lógicas de apoyo al sector local, sino a también a su coherencia con el freno a la movilidad que se generalizó en todos los sectores. Este proteccionismo no ha tenido vocación de continuidad puesto que, en líneas generales, las redes y circuitos han retornado a sus pautas de actuación previas y se puede detectar una tendencia al aperturismo en la configuración de los catálogos, aunque con muchos matices.

El escenario post covid se caracteriza por una lentísima recuperación de la normalidad en el sector escénico, con una pérdida de espectadores que ha tardado mucho en retornar a las salas, de manera que se mantienen indicadores de espectadores y de hábitos escénicos por debajo de los existentes antes de la pandemia.

Un hecho que también ha tenido una repercusión relevante es la progresiva aplicación de los procedimientos establecidos en la Ley 9/2017, de 8 de noviembre, de Contratos del Sector Público por la que se transponen al ordenamiento jurídico español las Directivas europeas 2014/23/UE y 2014/24/UE sobre contratación

pública. Esta norma intenta reducir las malas prácticas en la compra pública, pero se adapta con dificultad a la realidad de las contrataciones artísticas. En todo caso, junto a sus indudables aportaciones para incrementar la transparencia y equidad de la acción pública, también genera un importantísimo incremento de los costes de gestión y de la tramitación burocrática. Estos costes se ven incrementados por los costes de aprendizaje que supone el incorporar los nuevos procedimientos.

Esta nueva norma ha provocado cambios en los sistemas de gestión y contratación, al tiempo que ha reforzado el rol de las redes como instancia de apoyo y de formación. El establecimiento de convenios para facilitar la cofinanciación ha sido una consecuencia derivada de la aplicación de esta norma.

Precisamente por la condición de crisis de público que se ha consolidado después de la pandemia, las acciones de construcción de públicos, de mediación y de participación ciudadana también han ganado papel dentro del funcionamiento de las redes, si bien, las partidas presupuestarias se han incrementado a un ritmo llamativamente inferior al incremento de referencias en el discurso.

3.3

Tendencias de cambio reciente de las redes y circuitos

El relato previo podría anticipar un diagnóstico general sobre los últimos quince años señalando una continuidad estructural en la trayectoria de las redes y circuitos, con una profundización de los modelos anteriores. Las sucesivas crisis —económica, sanitaria y territorial— no han actuado como fuerzas transformadoras capaces de poner en cuestión el sistema, sino que han reforzado su lógica de estabilidad institucional.

A pesar de ello, pueden identificarse tendencias de cambio significativas que merecen atención.

Expansión del mapa de redes

En 2012 participaron en el estudio impulsado por *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales* un total de 10 redes y circuitos

autonómicos, mientras que en el estudio actual han participado 15 estructuras. Es cierto que ambos análisis se circunscriben a las redes y circuitos asociados a *La Red*, pero en 2012 apenas existían iniciativas relevantes fuera de esa órbita.

En la actualidad, la práctica totalidad de las comunidades autónomas cuentan con una red o circuito de carácter profesional, al tiempo que se ha ampliado el número de estructuras de ámbito provincial o insular con vocación de integrarse en el sistema estatal, siguiendo la estela generada por iniciativas como el Consorcio Cultural de Albacete, el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona o el Programa MARES de Tenerife, que demuestran la capacidad de las administraciones intermedias para desarrollar modelos estables de programación profesional.

Esta proliferación apunta hacia un escenario de “red de redes”, pero en un contexto marcado por la polarización institucional y la fragmentación política, surgen dudas razonables sobre la viabilidad de dinámicas de cooperación interterritorial efectivas.

Además, el nivel provincial e insular reivindica cada vez con más fuerza su papel, lo que puede generar tensiones con los ámbitos autonómicos. En muchos casos, los circuitos provinciales surgieron centrados en la promoción del teatro aficionado o semiprofesional, pero actualmente tienden a combinarlo con la programación profesional, generando espacios de coexistencia y fricción según las condiciones presupuestarias y las políticas culturales de cada territorio.

En todos los escenarios que se plantean, el papel de La Red Española como marco de cooperación e intercambio es muy relevante, para favorecer la cooperación entre entidades.

Continuismo en la cobertura territorial

Una de las conclusiones del presente estudio es que el número total de municipios asociados a las redes y circuitos no ha crecido de manera significativa. La media global se mantiene estable, aunque con tendencias contrapuestas: algunas redes, como la Red de Artes Escénicas y Música Castilla-La Mancha, el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona, SA-REA o la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid han incrementado notablemente su base municipal,

mientras que otras, como la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife o la Rede Galega de Teatros e Auditorios de Galicia, han reducido su número de adheridos.

En muchos casos, el límite de expansión está condicionado por los presupuestos disponibles (no todos los municipios solicitantes pueden incorporarse, como ocurre en la Red Andaluza de Teatros Públicos), o por los requisitos técnicos o de programación exigidos para formar parte del sistema.

El debate sobre la cobertura territorial es complejo: España cuenta con 8.132 municipios, distribuidos de forma muy desigual. La lógica de los derechos culturales demanda garantizar el acceso a la cultura en todo el territorio, pero las restricciones presupuestarias y la necesidad de zonificar o concentrar servicios siguen siendo condicionantes inevitables.

Incremento de la diversidad estructural dentro de las redes

Esta tendencia está vinculada a la anterior: la ampliación de municipios asociados ha incrementado la heterogeneidad interna de las redes, tanto en tamaño poblacional como en capacidad técnica o presupuestaria.

Para gestionar esta diversidad, muchas redes han desarrollado tipologías de socios, niveles de circuito y condiciones diferenciadas de participación. Desde un punto de vista administrativo, esta estratificación es coherente, pero introduce mayor complejidad interna y aleja a las redes de la idea de una “ventanilla única”.

La diversidad estructural podría armonizarse con la simplificación administrativa y digitalización de procesos, pero desde el sector de la producción se sigue reclamando estructuras más sencillas y transparentes, que reduzcan los costes de aprendizaje y de tramitación que deben asumir las compañías para distribuir sus espectáculos.

Esta articulación en circuitos, por género, público o tamaño de las localidades, ha generado iniciativas de alto interés, como Sendaberri, vinculado a la Red de Teatros de Navarra, que constituye una innovación singular al ofrecer una selección de espectáculos caracterizada por un enfoque común y una dimensión social, que intenta potenciar un producto de calidad propio de la exhibición pública.

Escaso éxito del llamado “ciclo de las personas”

El estudio anterior sobre redes y circuitos (2012) se elaboró en un contexto de recuperación posterior a la crisis de 2008. En aquel momento se planteó el cierre del “ciclo dotacional” —centrado en la construcción de equipamientos— y la apertura de un “ciclo de las personas y los procesos”, orientado a fortalecer la gestión, la mediación y los públicos.

La realidad, sin embargo, no ha cumplido estas expectativas. Aunque no se ha reactivado la inversión en infraestructuras, la dotación de recursos humanos tampoco se ha incrementado en la administración regional ni en la local.

La llegada de nuevas generaciones de gestores culturales formados en programas universitarios ha coexistido con la amortización de plazas públicas y la externalización de funciones. El relevo generacional se ha visto dificultado porque la jubilación de los gestores pioneros de los años ochenta no siempre ha encontrado remplazo.

Paradójicamente, en un contexto de profesionalización creciente, el sector expresa una preocupación constante por la falta de gestores culturales en el ámbito local, por la ocupación de estos puestos por personal sin especialización y por la precarización del trabajo cultural en municipios pequeños.

Tensiones en los ámbitos de gobernanza ampliada

Las redes y circuitos nacieron como espacios de coordinación interadministrativa entre los niveles autonómico y local. Su estructura participativa sugería una posible función de gobernanza del sistema escénico, más allá de la mera gestión de la exhibición. Con mayor o menor éxito, esta gobernanza se ha desarrollado implicando casi exclusivamente a la administración pública. Sin embargo, en los últimos quince años se ha producido un fortalecimiento notable de las asociaciones profesionales de producción y distribución escénica en España, que ha transformado el equilibrio de interlocución dentro del sistema.

Las principales asociaciones del sector se han consolidado como actores clave en la definición de políticas culturales y en la articulación de la cadena de valor escénica. La Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA), creada en 1996, agrupa a las asociaciones empresariales del sector y ha experi-

mentado un crecimiento significativo como representante de los intereses del tejido productor y distribuidor ante las administraciones públicas. La Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE), fundada en 2003, reúne a profesionales y empresas dedicadas a la gestión y distribución de espectáculos, impulsando la profesionalización de este ámbito. A ellas se suman la Federación Estatal de Compañías y Empresas de Danza (FECED), creada en 2009, que representa al sector de la danza en el ámbito estatal, y la Federación de Asociaciones de Profesionales de Circo de España (CIRCORED), constituida en 2015, que aglutina a las asociaciones de circo de todo el país y promueve su reconocimiento como disciplina artística y profesional.

En conjunto, estas organizaciones han fortalecido la capacidad de interlocución del sector privado con el ámbito público y han pasado de ser receptoras de políticas culturales a interlocutores activos en su diseño, participando en mesas sectoriales del INAEM, consejos estatales y autonómicos de cultura, y comisiones artísticas de redes y circuitos. Redes como SAREA (País Vasco) operan con modelos de gobernanza compartida, donde programadores y representantes del sector deliberan conjuntamente sobre la programación y los criterios de apoyo. En cambio, otros modelos siguen siendo administrativos o centralizados, con ausencia de participación de sector. Esto ha hecho que el sector privado incremente su capacidad de interlocución mediante estudios e iniciativas propias (como el Programa Chivatos de FAETEDA), cubriendo áreas que la administración pública aún no ha abordado de forma integrada.

Cambio en los discursos: enfoque en derechos culturales

Comparar las entrevistas realizadas en 2025 con las de 2012 permite constatar una clara evolución discursiva.

El concepto de derechos culturales se ha convertido en el eje central del debate contemporáneo. Aunque no fue incluido explícitamente en los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS), la Declaración de Mondiacult 2022 lo reconoce como un derecho humano fundamental y bien público global, abriendo la puerta a su institucionalización en las políticas nacionales y regionales. En España, la futura Estrategia Nacional de Derechos Culturales y experiencias como la Ley Foral de Derechos

Culturales de Navarra o el Plan de Derechos Culturales de Barcelona refuerzan este nuevo enfoque.

También ha crecido la atención hacia la sostenibilidad cultural, la mediación y la construcción de públicos. Los discursos generados por las redes y circuitos reflejan una orientación creciente hacia temáticas sociales y comunitarias, vinculadas al desarrollo territorial, la inclusión y la igualdad.

Cambio en los equilibrios de poder entre administraciones

Los cambios recientes en las redes y circuitos responden a las grandes transformaciones de la administración pública. La Ley 27/2013, de Racionalización y Sostenibilidad de la Administración Local (LRSAL) supuso un punto de inflexión al limitar las competencias culturales de los municipios, reduciendo su autonomía en programación y gestión.

Durante el ciclo de austeridad posterior a 2010, esta ley tuvo efectos directos:

- Reducción de contratos y cachés
- Acortamiento de temporadas y ciclos
- Dependencia creciente de las redes autonómicas para financiar la programación.
- Menor diversidad y riesgo artístico.

Mientras el nivel autonómico se consolidó como el principal eje de planificación y decisión política, y el nivel local mantuvo su centralidad como administración de proximidad (aunque con menos recursos), el nivel provincial perdió peso político directo, concentrándose en funciones de asistencia y coordinación cultural, especialmente en territorios rurales o despoblados.

Lucha contra el clientelismo

En cualquier dinámica que se base en la contratación de un servicio o concesión de una ayuda por parte del sector público siempre está presente la duda o acusación de clientelismo, las redes y circuitos no han estado libre de esta controversia. Ya en su origen, el riesgo de que las políticas fueran clientelares estuvo presente en muchos de los análisis de la política cultural de los años 80.

En el ámbito de las políticas culturales, el clientelismo es una realidad escalar en la que no siempre está claro el punto en el que se incurre en prácticas de corrupción. Es un fenómeno basado en una lógica de intercambio político o institucional en la que la asignación de recur-

sos, ayudas o programaciones se ve influida en diferente nivel por relaciones personales, afinidades ideológicas o equilibrios de poder, más que de criterios objetivos o artísticos, amparándose en muchos casos en la dificultad de establecer criterios de calidad artística que estén universalmente aceptados.

En las redes escénicas, esto puede manifestarse de forma difusa con evidencias como la selección recurrente de determinadas compañías o productoras y repetición sistemática de compañías o artistas en las programaciones, concentración de funciones en municipios políticamente alineados, favoritismo en la adjudicación de ayudas o en la inclusión en catálogos, contratación por afinidad política o institucional más que por evaluación de resultados.

Ante esta acusación no es factible dar una respuesta rápida. Muchos de los supuestos síntomas de la corrupción (concentración de las contrataciones en un menor número de compañías) también puede ser una respuesta legítima ante el exceso de oferta y la necesidad de reducir una fragmentación que debilita a todo el sistema. Por otra parte, en contextos muy competitivos y con criterios de calidad en litigio (como es el caso de cualquier disciplina artística), la acusación de clientelismo es casi inevitable por parte de aquellos no favorecidos en los procesos de compra pública. En todo caso, y luchando contra este fatalismo, tanto las redes y circuitos globalmente consideradas, como los municipios asociados, han dado pasos en la reducción de malas prácticas, casi siempre mediante el incremento de transparencia, la trazabilidad en las decisiones, la digitalización. También se ha intentado que los procesos de evaluación para entrar en catálogo (en el caso en el que exista este catálogo) sean rigurosos y participativos. La publicación de baremos artísticos, económicos y técnicos son herramientas que también han mejorado la equidad del sistema.

En todo caso, no existen estudios ni indicadores precisos que puedan dar cuenta de la existencia o evolución del clientelismo, de manera que no se puede asegurar la eficacia de estas medidas, de la misma manera que no se puede asegurar que el clientelismo tenga una presencia significativa en el sistema.

Ahora bien, la lucha contra el clientelismo también tiene posibles costes, siendo el primero los recursos administrativos, la pérdida de libertad de programación o la burocratización. Esto es especialmente significativo

porque en el resto de sistemas productivos del estado se ha realizado una labor muy sistemática para reducir la corrupción en la compra pública y esto ha generado un incremento de los costes de gestión y las dificultades procedimentales. En muchos casos, estas nuevas dificultades administrativas han desanimado a la hora de ejercer nuevos procesos de contratación. Este riesgo está presente en las redes y circuitos de artes escénicas.

Tendencia general: mejora sin transformación

En síntesis, los últimos quince años se caracterizan por una mejora organizativa y profesional del sistema de redes y circuitos, pero sin transformaciones estructurales de fondo. El modelo ha mostrado resiliencia y capacidad adaptativa, aunque no ha generado dinámicas verdaderamente innovadoras que cuestionen sus fundamentos. El resultado es un sistema más consolidado, más profesional y más complejo, pero también más desigual y más dependiente de las estructuras administrativas que lo sostienen.

Una interpretación de las redes y circuitos desde las grandes tradiciones de la administración pública

Aunque este análisis no ha sido formulado previamente de manera explícita, puede interpretarse que las redes y circuitos de exhibición escénica en España se sitúan en un campo de tensión entre dos modelos recientes de gestión pública: la Nueva Gestión Pública (New Public Management) y el Nuevo Servicio Público. Durante los años 80, la Nueva Gestión Pública introdujo en Europa una orientación empresarial de la administración: énfasis en la eficiencia, la competencia, los contratos inter-

nos, la evaluación por resultados y el ciudadano concebido como cliente (Rubio y Rius, 2012). En España, la incorporación de estos principios fue más tardía debido al proceso de construcción del Estado del Bienestar y la descentralización autonómica. Se trata de una concepción con un enfoque fuertemente economicista y que defendía una adaptación a la administración pública de los enfoques organizativos empresariales.

De manera más tardía y en fuerte contradicción con el modelo anterior, el Nuevo Servicio Público, formulado por Janet y Robert Denhardt (2003, 2015), replantea el papel de la administración pública desde una perspectiva democrática y colaborativa. El ciudadano es entendido como sujeto de derechos, no como usuario o consumidor. El servidor público no dirige, sino que facilita, media y coopera. La gestión se estructura en redes, procesos deliberativos y corresponsabilidad.

No se trata de modelos puros: en la práctica, se combinan y coexisten. Tampoco se distribuyen linealmente según ideologías partidistas, aunque se ha asociado con frecuencia al nuevo servicio público una orientación más progresista. De cara a su implantación el factor clave no ha sido la orientación política del gobierno, sino la naturaleza del sector sometido a gestión. Algunas áreas (como la cultura, la ciencia o la salud comunitaria) son más proclives a estructuras participativas y deliberativas precisamente por la dificultad de gestión que tienen y la dificultad de ejercer una gestión exclusivamente tecnocrática.

Si bien no existe evidencia documental de que las redes y circuitos se fundaran inspiradas explícitamente en el Nuevo Servicio Público —entre otras cosas por el desfase cronológico—, sus principios operativos son

RED COMO INSTRUMENTO DE GOBERNANZA

La red es un entramado participativo que aborda estrategias, elabora diagnósticos y tiene capacidad deliberativa.

Junto a la distribución de ayuda se deciden criterios, se seleccionan espectáculos y se convierte en un mecanismo de decisión para aspectos relevantes para el sector de la exhibición pública como políticas formativas, políticas de público.

RED COMO MECANISMO DE DISTRIBUCIÓN DE AYUDAS

La red constituye un entramado para determinar quién son beneficiarios y para informar de los criterios de financiación. Se convierte en un mecanismo en el que la gobernanza queda reducida a la decisión de admisión o exclusión que, por otra parte, se basa en criterios objetivos y poco debatibles.

La participación se vuelve meramente informativa —o “participación invitada” y la decisión real sigue centralizada en la administración autonómica o provincial.

claramente convergentes, especialmente su idea de trabajo en red y gobernanza.

En este sentido, puede afirmarse que las redes y circuitos constituyen una forma de “contrato social por las artes escénicas”, análogo al *Contrato Social por la Ciencia* formulado por Vannevar Bush (1945) y que se basan en que la administración pública delega la gestión de recursos públicos en una comunidad profesional especializada, reconociendo su capacidad para definir valor cultural y garantizar equidad territorial. De esta manera, son comisiones de expertos los que deciden si un espectáculo es merecedor de ser financiado y los que evalúan si tiene la calidad adecuada para ser apoyado desde el sector público.

Sin embargo, esta vinculación no es exacta, en la práctica de las Redes se observa una tensión operativa entre la orientación a servicio público y colaboración (NPS) y las lógicas de eficiencia, estandarización y control presupuestario (NPM) más propias de la Nueva Gestión Pública. Esta tensión se puede entender en dos polos opuestos.

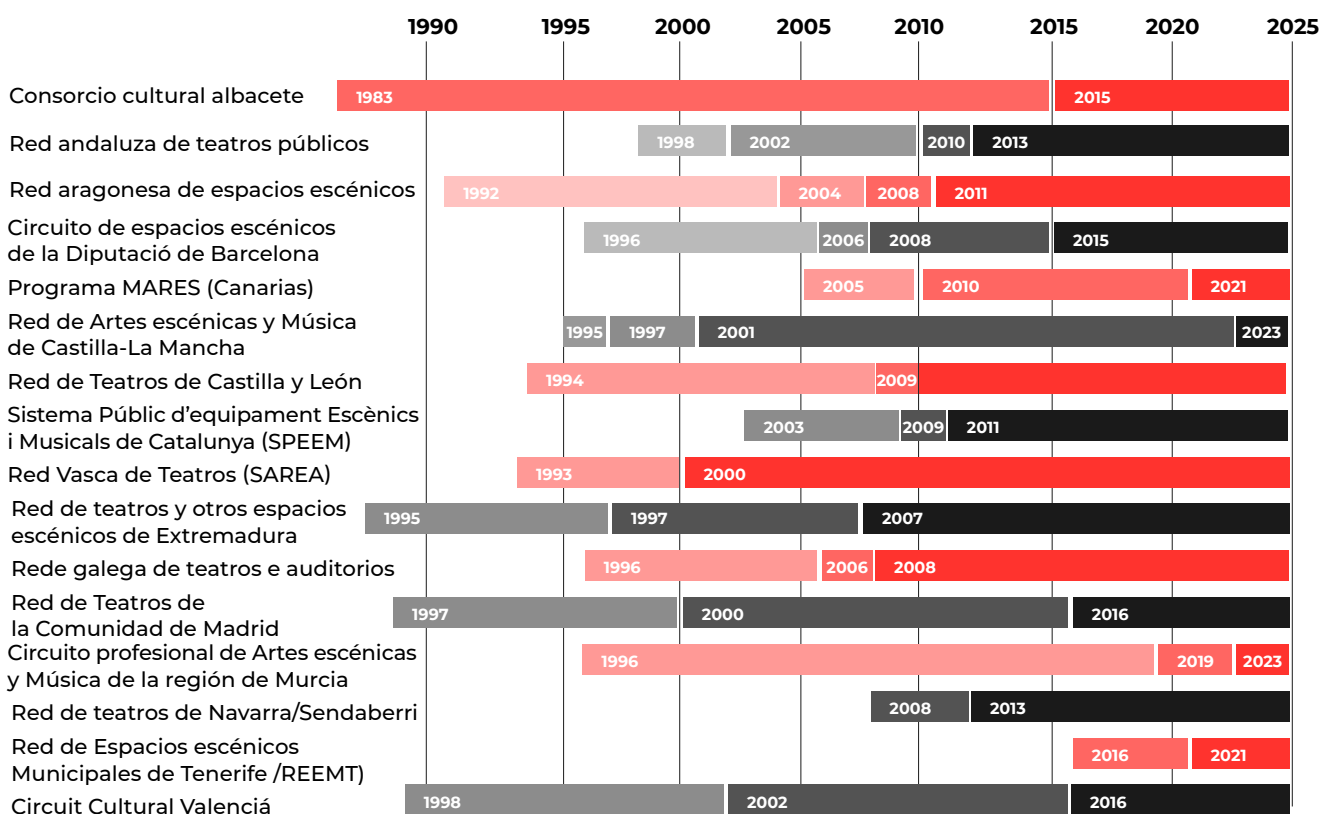
La evolución futura de las redes y circuitos dependerá de su capacidad para reforzar dinámicas de gobernanza

participativa propias del Nuevo Servicio Público. Si la orientación a resultados y la estandarización de procesos asociadas a la Nueva Gestión Pública se vuelve predominante, las redes corren el riesgo de transformarse en simples mecanismos distributivos sin capacidad para definir valor cultural ni construir políticas públicas significativas.

La decisión entre una u otra opción se debe a muchos factores, no solo a la voluntad política de un decisor. Por una parte, la gobernanza puede no funcionar, y la intención de asumir decisiones de manera participativa y asumir nuevas funciones se ve frenada por la falta de dinámicas de participación eficaces o, simplemente, la falta de tiempo de los implicados.

También se ha señalado que en los últimos tiempos tienden a constituirse órganos consultivos participativos que asumen de manera más central estos roles de apoyo a la toma de decisión. Además, en estos órganos figuran representantes del sector de la producción, la distribución y el público, que en las redes siempre han tenido un papel meramente testimonial.

LÍNEA DE TIEMPO DE LAS REDES Y CIRCUITOS (CAMBIOS DE NORMATIVA Y REAJUSTES ESTRUCTURALES)





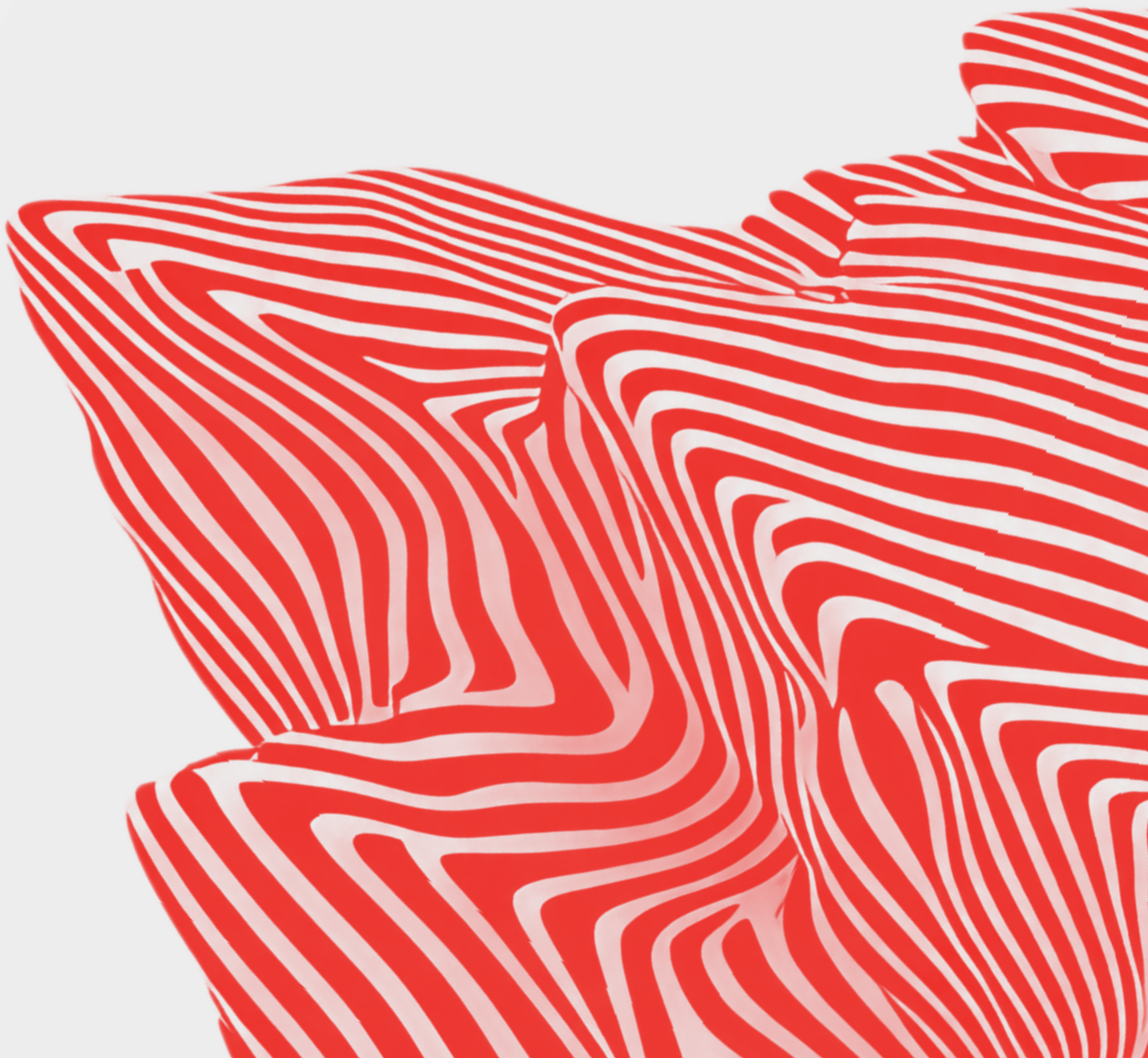
RADIOGRAFÍA DEL MODELO DE GESTIÓN

Finalidades y
procesos fundamentales

Las alternativas estratégicas

REDESCENA.NET

RADIOGRAFÍA
DE LAS REDES Y CIRCUITOS 2025



RADIOGRAFÍA DEL MODELO DE GESTIÓN

4.1

Finalidades y procesos fundamentales

Una singularidad de las redes y circuitos de artes escénicas es el hecho de que su finalidad ha estado sometida, desde su origen, a incertidumbres y cambios. Por así decirlo, la idea de coordinar espacios escénicos o localidades es intuitiva y se presenta como una idea de éxito, pero no siempre estuvo claro el sentido de esta asociación e incluso a día de hoy, caben diversas interpretaciones de esta función.

En su origen, muchas de estas redes o circuitos se crearon con objetivos que no se cumplieron. La gestión de giras aparece en muchos documentos fundacionales, Bonet habla de la creación de las redes con el objetivo de constituirse como “centrales de compras” (Bonet, 2009).

De la misma manera, en el momento de constitución de las primeras redes se concebía la idea de que las redes y circuitos asumieran tanto un rol de apoyo a la exhibición como a la producción. Silvia Gurbindo (2002) y Jesús Cimarro (1997) señalan que, en su origen, las redes se plantearon estimular la producción y la coproducción, sin embargo, en la práctica han centrado sus esfuerzos exclusivamente en la distribución de la oferta teatral (Cimarro 375-94). Actualmente las ayudas a la producción no suelen depender de las redes y circuitos sino de otros servicios dentro de la administración cultural. Es cierto que, aunque las redes y circuitos no gestionan de forma ordinaria ayudas a la producción, algunas han desarrollado mecanismos complementarios

que vinculan la creación a su programación. Estas iniciativas son puntuales y no alteran su naturaleza principal como instrumentos de exhibición y distribución.

Para concluir la tríada de funciones “fundacionales” que no llegaron a ser desarrolladas, es necesario hacer referencia a la gestión de giras, muy vinculada a la idea de “central de compra”, que figura en la práctica totalidad de documentos del sector cuando se constituyen las redes, pero que, en la práctica, hubiera requerido una sistemática de funcionamiento muy compleja y muchos recursos por parte de la administración de las redes y circuitos. Por ese motivo, sigue siendo una función demandada, a pesar de las acciones informales desarrolladas durante años por parte del personal de las redes o las nuevas iniciativas, como las desarrolladas por SAREA, que intentan asumir de manera sistemática a esta finalidad

De esta manera se ha configurado un sistema en el que las redes y circuitos autonómicos y provinciales asumen una función esencial: la gestión de las ayudas públicas a la exhibición. El resto de funciones —formación, mediación, generación de información— tienen un carácter complementario y, en ocasiones, claramente subsidiario.

En todo caso, para dar cuenta de este esfuerzo en las páginas siguientes se comentarán las funciones y procesos se despliegan en las redes.

Proceso de coordinación

El proceso de coordinación constituye el eje estructural del funcionamiento interno de las Redes y Circuitos, pues regula la forma en que se toman decisiones, se comparten recursos y se articulan los distintos agentes implicados. Este proceso incluye la gestión de ca-

lendarios, la definición de criterios para selección de espectáculos, la organización de reuniones periódicas y la resolución de conflictos. Su eficacia depende de la gobernanza adoptada: modelos centralizados tienden a ser más rápidos en la toma de decisiones, pero menos participativos, mientras que los modelos asamblearios promueven corresponsabilidad, pero requieren mayor tiempo de deliberación. La coordinación, en términos organizacionales, determina la capacidad de la Red para funcionar como un sistema coherente y no como una suma de espacios aislados.

La calidad del proceso de coordinación se ve condicionada por factores como la estabilidad del personal técnico, la cultura administrativa del territorio y la disponibilidad de herramientas tecnológicas que faciliten la circulación de información. En algunos casos, la falta de participación activa de ciertos programadores genera asimetrías internas que pueden debilitar el sentido de pertenencia a la Red. Sin embargo, allí donde la coordinación se ejerce de manera sistemática y compartida, se observa una mejora en la eficiencia operativa, la construcción de identidad colectiva y la consolidación de un proyecto cultural territorial.

La coordinación se realiza por las oficinas técnicas y puede variar mucho en función de la complejidad de las redes. Por ejemplo, la Red Vasca de Teatros – SAREA articula la coordinación mediante comisiones de programación y reuniones periódicas, donde los representantes de los espacios participan en la toma de decisiones, manteniendo un equilibrio entre dirección técnica y deliberación compartida. A su vez, la Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE) integra Gobierno de Aragón, diputaciones y entidades locales en una estructura mixta de gobernanza, lo que permite alinear políticas culturales regionales y municipales en torno a objetivos comunes. Junto a estos ejemplos en los que la coordinación atiende a tres niveles administrativos, están las redes que integran diversos circuitos o tipologías de socios. Este sería el caso de Navarra (con Sendaberrí), Andalucía (con sus diversos circuitos) o Castilla-La Mancha con su diversidad de socios

Proceso de admisión y exclusión de miembros

El proceso de admisión define las condiciones para que un ayuntamiento o espacio cultural pueda integrarse en la Red, asegurando que se cumplan requisitos mínimos

de infraestructura, capacidad técnica y compromiso presupuestario. Este proceso no solo regula el acceso, sino que contribuye a establecer estándares homogéneos que garanticen la calidad de la programación. En muchos casos, la admisión requiere presentar documentación técnica, acreditar la existencia de personal gestor y comprometerse a una programación estable. El proceso de exclusión, aunque previsto formalmente, suele aplicarse solo en situaciones de incumplimiento reiterado o renuncia voluntaria.

En la práctica este proceso es una de las decisiones básicas que tiene atribuida la asamblea de entidades asociadas a la red o circuito. No obstante, como las normativas establecen criterios muy detallados para obtener la condición de socios este proceso se resuelve con frecuencia de manera muy rutinaria.

Proceso de evaluación y mejora

El proceso de evaluación analiza si la actividad de la Red cumple con sus objetivos en términos de diversidad artística, accesibilidad, sostenibilidad económica y desarrollo de públicos. Aunque todas las Redes incluyen mecanismos de evaluación en sus estatutos, la implementación práctica varía significativamente. En muchos casos, la evaluación se centra en indicadores cuantitativos —número de funciones, espectadores, gasto ejecutado—, lo que permite rendición administrativa pero no siempre comprensión del impacto cultural.

La práctica totalidad de las entidades hace actividades de evaluación, tanto en la gestión de datos como en el proceso de rendición de cuentas a las entidades asociadas. Aunque hay prácticas de evaluación pluralista y con participación ampliada, no parece que estas dinámicas estén suficientemente extendidas.

Las redes como SAREA, la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid o SPEEN elaboran informes especialmente detallados. Históricamente, el Circuito de espacios escénicos de la Diputación de Barcelona ha sido un referente en materia de evaluación, con informes de carácter cualitativo cercanos al diagnóstico organizativo. Este modelo es uno de los más consolidados en España y se orienta explícitamente a la mejora continua.

Proceso de configuración del catálogo

La configuración del catálogo consiste en seleccionar los espectáculos susceptibles de circular dentro de la red bajo condiciones preferentes. Este proceso define la identidad artística de la Red y regula la relación entre oferta (compañías) y demanda (espacios). Los criterios más habituales incluyen calidad artística, diversidad disciplinaria, viabilidad técnica y, en algunos casos, apoyo a la producción local. La finalidad del catálogo es proporcionar un marco de referencia para los programadores y facilitar decisiones de programación coherentes.

La elaboración del catálogo es un proceso nuclear en las redes, de una gran complejidad y muy controvertido. Por ese motivo, tiende a ampliarse el catálogo y hay una cierta tendencia a la libertad de programación, considerar al catálogo solo como un elemento informativo. En el apartado de alternativas estratégicas se detalla las diversas variantes de ejecución de este proceso.

Proceso de financiación e incentivos

Este proceso regula cómo se distribuyen los fondos destinados a apoyar la programación. La fórmula más frecuente es la cofinanciación, en la que la Red cubre una parte del caché y el municipio aporta el resto. La distribución puede basarse en porcentajes de caché y puede ser variable o fija.

Este proceso ha sido históricamente el centro de las actividades de las redes y está sometido a muchas complicaciones procedimentales, siendo claves aspectos como quién es el receptor directo de los fondos (los municipios o las compañías), en qué plazo se ejecuta el pago y cuáles son los procedimientos de gestión. La estabilidad del sistema depende de la previsión presupuestaria y del compromiso político. Los modelos más eficientes suelen acompañarse de calendarios de convocatoria claros, criterios públicos de asignación y sistemas sencillos de justificación económica.

En cierto sentido, el proceso de financiación está articulado en dos posibles flujos:

- Flujo económico de la entidad de mayor rango (administración regional, provincial o insular) hacia los municipios, en el caso de que exista un convenio que así lo establezca.

- Flujo desde la administración hacia las compañías en el marco de una contratación.

Proceso de gestión de giras

La gestión de giras busca optimizar la circulación de los espectáculos, agrupando funciones en territorios cercanos para reducir gastos de transporte y aumentar el número de funciones. Este proceso requiere coordinación entre espacios, compañías y oficina técnica, así como sistemas de calendario compartido o reuniones de programación. Por su propia naturaleza, es un proceso complejo y que requiere negociaciones difíciles y gran capacidad de previsión, por este motivo ha sido asumido de manera puntual y poco sistemática.

La eficacia depende de la interacción horizontal entre programadores. Si esta comunicación es fluida, se generan giras consistentes; si no lo es, la carga recae en la oficina técnica que, habitualmente, no tiene la capacidad de recursos humanos para realizar este tipo de gestión. Consecuentemente se limita el potencial de circulación.

Como ejemplo de buena práctica, en SAREA (País Vasco), la planificación de giras se organiza en las reuniones de programación, donde los teatros comparten fechas y necesidades. Aunque no existe una única plataforma digital centralizada, se ha consolidado una cultura de planificación coordinada que permite giras más largas y sostenibles, con un apoyo muy significativo de la oficina técnica.

Proceso de formación

La formación tiene como finalidad fortalecer las capacidades profesionales de gestores, técnicos y programadores. Incluye cursos, jornadas, laboratorios de programación y espacios de intercambio. Este proceso contribuye a la profesionalización del sector y a la consolidación de una cultura común de gestión cultural pública. En muchas ocasiones las acciones de formación se realizan en el contexto de las asambleas y eventos periódicos de las redes y circuitos, con un formato mixto entre información/formación.

Las acciones formativas de las redes tienen como objetivo fundamental la capacitación de los gestores culturales de las administraciones locales y se enfrenta a la dificultad de realizar acciones adaptadas a un colectivo disperso territorialmente, con agendas laborales com-

plejas y con mucha diversidad en sus niveles de capacitación.

Proceso de asesoramiento técnico

El asesoramiento técnico proporciona apoyo a los espacios para adaptar equipamientos, resolver problemas de gestión o mejorar infraestructura sin grandes inversiones. Este proceso es fundamental en territorios con alta desigualdad de capacidades técnicas entre teatros.

El asesoramiento reduce barreras técnicas, mejora la seguridad escénica y aumenta la calidad de las funciones. Como ejemplo de este tipo de actuaciones, la Red de Teatros de Castilla-La Mancha cuenta con asesores técnicos regionales que realizan diagnósticos en salas y acompañan la mejora progresiva de equipamientos.

Proceso de promoción y captación de públicos

Este proceso busca fortalecer la relación entre los ciudadanos y la programación cultural, mediante campañas de comunicación, programas escolares, accesibilidad cultural y mediación. Su desarrollo es desigual entre Redes, pero su importancia estratégica es creciente. Una de las problemáticas es identificar si el rol de las redes es distribuir fondos para apoyar este tipo de acciones en cada municipio o si las redes deben realizar acciones comunicativas de carácter más global que tengan incidencia conjunta (campañas de comunicación, publicidad institucional, etc.)

La captación de públicos requiere continuidad en la programación y trabajo relacional con escuelas, asociaciones y comunidades. A modo de ejemplo de este tipo de actuaciones, en el Circuito de Teatro y Danza de Tenerife, muchos teatros municipales desarrollan programas educativos y actividades comunitarias asociadas a la programación, lo que ha permitido aumentar la asistencia sostenida en algunos municipios, especialmente en contextos rurales e insulares

Entidades en busca de función

En el estudio de 2012 se señalaba el papel central que desempeñaba el proceso de financiación e incentivos económicos en el funcionamiento de las Redes y Circuitos autonómicos. La situación actual se mantiene en líneas generales, aunque las entrevistas recientes muestran una preocupación creciente por el desarrollo del resto de servicios y procesos (formación, asesora-

to, gestión de giras, desarrollo de públicos, entre otros). No obstante, la participación y la gobernanza aparecen menos presentes en los discursos contemporáneos y, en varios casos, la noción de “trabajo en red” parece reinterpretarse de manera funcional como una ampliación de la cartera de servicios ofrecidos a los municipios, más que como un proceso estructural de corresponsabilidad política o toma de decisiones compartida.

A esta afirmación general cabe introducir una excepción significativa. Aunque no participa directamente en el estudio, la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales presenta una situación inversa a la de la mayoría de redes territoriales que la integran. Si bien en sus antecedentes se planteó como una posible entidad articuladora del apoyo estatal a la exhibición, en la actualidad su papel se centra fundamentalmente en la coordinación, la formación, la representación institucional y la producción de conocimiento sectorial. Aunque interviene en la coordinación de determinados programas estatales, esta dimensión no constituye el eje de su existencia, sino que se inscribe en un posicionamiento orientado a la interlocución y fortalecimiento del sistema cultural más que a la financiación directa de la programación.

Un proceso similar de reorientación puede observarse en el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona, especialmente tras la publicación del Decret 9/2017, de 31 de enero, que regula el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya. Con este cambio normativo, las ayudas económicas a la programación profesional pasaron a gestionarse de manera centralizada a través del Departament de Cultura mediante la plataforma Programa.cat. Como consecuencia, las funciones de apoyo, asesoramiento y acompañamiento técnico adquirieron un protagonismo mucho mayor, dando lugar a un giro funcional de notable interés. La transformación ha sido exitosa, en buena medida porque esta entidad ya había construido históricamente una identidad basada en la importancia de estos procesos, lo que facilitó la transición hacia un modelo en el que el valor principal no reside en la distribución de financiación, sino en el fortalecimiento del tejido profesional y territorial.

4.2

Las alternativas estratégicas

Los análisis y entrevistas realizadas muestran una clara diversidad en la forma en que las Redes y Circuitos de exhibición escénica interpretan y desarrollan su función. Esta diversidad se produce a pesar de que la finalidad y los objetivos de estas estructuras son muy similares, y de que el marco regulatorio y las características generales del sector escénico no presentan grandes diferencias.

La causa principal de esta diversidad se encuentra en la existencia de diferentes alternativas estratégicas, ante las cuales cada red o circuito adopta su propio enfoque.

En el ámbito de las organizaciones culturales y de las artes escénicas, se puede entender una alternativa estratégica como una opción de acción general que una institución o red cultural puede elegir para cumplir su misión y alcanzar sus objetivos artísticos, sociales o territoriales, en función de sus recursos, capacidades y del contexto político y cultural en el que opera.

Estas alternativas se definen a partir del análisis del entorno y de los recursos internos, y constituyen los posibles cursos de acción entre los cuales la dirección o coordinación debe decidir (David, 2013; Weihrich y Koontz, 1998; Ansoff, 1965).

Con frecuencia, estas decisiones generan debates y controversias, ya que todas las opciones suelen ser razonables y válidas, con ventajas e inconvenientes relativamente equilibrados. En este sentido, una alternativa estratégica implica elegir entre opciones igualmente viables, aunque orientadas hacia trayectorias de desarrollo diferentes.

Del análisis realizado se identifican diversas alternativas estratégicas que condicionan la forma de funcionamiento y desarrollo de las Redes y Circuitos de exhibición escénica. Cada una de ellas plantea una tensión entre dos modelos igualmente válidos, que responden a diferentes concepciones sobre la gestión, la misión y las prioridades de estas estructuras.

A continuación, se enumeran las principales alternativas estratégicas identificadas en las redes y circuitos analizados en este estudio y que serán detalladas en la versión final

Marco institucional y de gobernanza

Alternativas en relación con la identidad jurídica de la Red: optar entre una estructura con personalidad jurídica propia (mayor autonomía y capacidad de gestión) o mantener la dependencia administrativa de una entidad matriz (mayor control y coherencia institucional).

- ①

Alternativas relacionadas con el modelo de relación entre el nivel regional y el provincial: avanzar hacia una integración con las diputaciones y otros niveles territoriales, o mantener un funcionamiento independiente para preservar agilidad y autonomía.

- ②

Alternativas sobre el nivel de rigor y flexibilidad en los criterios de adhesión: establecer si la Red debe priorizar exigencia técnica y artística (rigor)

- ③

Alternativas relacionadas con el alcance de la participación y la gobernanza interna: promover una mayor implicación de los agentes asociados

- ④

Alcance y composición de la Red

Alternativas relacionadas con los niveles de crecimiento del número de asociados: valorar si conviene ampliar el número de asociados (mayor cobertura territorial) o consolidar la estructura actual antes de crecer.

- ⑤

Alternativas relacionadas con la forma de afrontar los diferentes grados de homogeneidad o diversidad de los miembros: optar por una red homogénea en tamaño y perfil o por una estructura diversa que refleje la pluralidad de modelos locales. De la misma manera, optar por un criterio único en los procesos de apoyo a la exhibición pública o por diferenciación interna generando tipologías de socios

- ⑥

Identidad y comunicación

- ⑦— Alternativas relacionadas con las estrategias de identidad y de comunicación. decidir entre desarrollar una marca y comunicación propias o mantener una vinculación con identidades corporativas institucionales (comunidades autónomas, diputaciones, ministerio).

Programación y políticas culturales

- ⑧— Alternativas sobre el papel de las redes y circuitos a la hora de asegurar unos determinados estándares de calidad en la oferta pública: mantener o suprimir un catálogo de espectáculos recomendados, equilibrando criterios artísticos, técnicos y territoriales.
- ⑨— Alternativas sobre el grado de apoyo a la producción local: establecer mecanismos de protección y promoción de las producciones autóctonas, o bien aplicar una programación abierta y competitiva sin discriminación territorial.
- ⑩— Alternativas relacionadas con la ampliación o concentración de las funciones de la Red. Esta alternativa parte de la opción de asumir nuevas funciones (formación, mediación, investigación) frente a mantener un enfoque centrado en la exhibición.

El objetivo del trabajo es ofrecer una visión comparativa y cualitativa que permita entender cómo estas decisiones estratégicas configuran el funcionamiento de las redes y circuitos, mostrando patrones, fortalezas y diferencias. De este modo, se aporta una lectura más profunda del ecosistema cultural, complementaria a los datos cuantitativos de actividad, público y cobertura territorial que se desarrollan en otros capítulos.

En definitiva, este análisis busca dar una mirada estratégica al funcionamiento de las redes y circuitos de artes escénicas y música en España, mostrando cómo las decisiones adoptadas influyen en la experiencia de los artistas, las entidades y el público.

A continuación, se describen las principales alternativas estratégicas identificadas en las redes y circuitos analizados en este estudio.

1. Identidad jurídica propia o dependencia administrativa

Las redes y circuitos escénicos vinculados a La Red Española de Teatros presentan diferentes configuraciones jurídicas y grados de autonomía institucional. Esta dimensión organizativa influye de manera directa en la gestión operativa, la capacidad de decisión, la agilidad administrativa y la estabilidad financiera de cada red.

Algunas redes han optado por dotarse de personalidad jurídica propia, lo que les permite mayor autonomía en la gestión y en la toma de decisiones. Otras se encuentran integradas en la administración autonómica o local, priorizando la coordinación institucional y el control público, aunque esto suponga una menor flexibilidad operativa.

La red con mayor autonomía es la Red Navarra de Teatros, configurada como asociación independiente sin adscripción directa a la administración pública.

En un nivel intermedio se sitúan las redes constituidas como agencias, consorcios, entidades públicas empresariales u otros organismos autónomos, ubicándose en un espacio intermedio entre lo público y lo privado. Algunos ejemplos son:

- Consorcio Cultural Albacete, consorcio público con personalidad jurídica propia (desde 1983).
- Red Andaluza de Teatros Públicos, integrada en la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales (Agencia Pública Empresarial).
- Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de Murcia, gestionado por una Entidad Pública Empresarial dependiente del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes (ICA).
- Programa MARES (Canarias), operado por el Instituto Canario de Desarrollo Cultural, empresa pública con gestión económica independiente.

En el extremo opuesto se encuentran redes como la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, organizada como unidad administrativa dentro de la Dirección General de Promoción Cultural, sin personalidad jurídica propia, o la Red de Castilla y León, gestionada directamente por la Consejería de Cultura y Deporte.

En estos casos, la adscripción administrativa garantiza control público, coherencia institucional y seguridad jurídica, pero también concentra la capacidad de gestión en una sola administración, incluso cuando la red tiene alcance intermunicipal o interprovincial.

La transformación de estas redes en entidades completamente independientes tampoco está exenta de dificultades, ya que puede reducir los mecanismos de control público y desplazar la gestión de lo cultural hacia estructuras privadas o semiprivadas.

En el contexto actual, se observa una tendencia hacia modelos híbridos: redes que mantienen dependencia formal de la administración, pero cuentan con equipos técnicos propios y capacidad de gestión semiautónoma, buscando un equilibrio entre eficacia operativa y garantías de control público.

2. Incorporación a La red a las diputaciones y otras administraciones supralocales con las diputaciones o funcionamiento independiente

Las redes de teatros han surgido históricamente tanto *desde abajo*, a partir de la iniciativa de municipios que deciden asociarse, como desde arriba, cuando son las administraciones provinciales o regionales quienes convocan y movilizan a los municipios. En ambos casos, el nivel más complejo de incorporar a la lógica del sistema ha sido el provincial. Diputaciones y cabildos han encontrado dificultades para integrar su acción de manera estable con el nivel regional.

En determinados territorios se observa, no obstante, una mayor integración de las diputaciones provinciales dentro de las redes, donde actúan como actores relevantes y participan en la planificación y la gestión conjunta. Es el caso de la Red de Teatros de Navarra, de SAREA en el País Vasco o del SPEEM en Cataluña.

En otras redes, sin embargo, la articulación se establece únicamente entre el nivel local y el regional, quedando las redes provinciales con un funcionamiento autónomo e independiente. Estas redes, tradicionalmente vinculadas al teatro amateur, han ido ampliando progresivamente su ámbito de acción para incorporar también compañías y propuestas profesionales.

La situación se complica aún más por la diversidad de perfiles institucionales, capacidades técnicas y trayectorias previas de las propias diputaciones. No debe olvi-

darse que tanto el Consorcio Cultural de Albacete como el Circuito de espacios escénicos de la Diputación de Barcelona son entidades pioneras en el desarrollo de redes y circuitos escénicos, mientras que otras diputaciones no han asumido un papel tan activo, incluso dentro de una misma comunidad autónoma.

En todos los casos, independientemente del modelo adoptado, parece necesario avanzar hacia una mayor coordinación entre redes regionales y estructuras provinciales, con el fin de mejorar la planificación territorial, favorecer la circulación equilibrada de espectáculos y optimizar los recursos públicos disponibles.

3. Rigor o posibilismo para permitir la integración en la red

La posibilidad de incorporarse a las redes y circuitos escénicos depende del nivel de exigencia técnica, administrativa y programática que cada estructura establece para admitir nuevos municipios o espacios escénicos. Las diferencias en los criterios de adhesión condicionan el modelo de desarrollo institucional de cada red: algunas priorizan la calidad y la homogeneidad técnica, mientras que otras orientan su estrategia hacia la expansión territorial y la inclusión de municipios con menor capacidad de recursos.

Dentro de las redes con criterios rigurosos de adhesión se encuentran redes que establecen requisitos técnicos, organizativos y programáticos estrictos, con el objetivo de asegurar un grado homogéneo de profesionalización. Entre los criterios más comunes se encuentran:

- Disponer de un espacio escénico estable y dotado de equipamiento técnico adecuado.
- Contar con personal especializado (programación y técnica de sala).
- Mantener una programación profesional estable con un mínimo anual de funciones.
- Aportar presupuesto propio o cofinanciación municipal.
- Cumplir con la normativa autonómica o sectorial correspondiente.

Algunos ejemplos de aplicación de estos criterios serían:

- ①— Cataluña (SPEEM y Diputació de Barcelona): el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals exige cumplir las tipologías técnicas definidas en el Decret 9/2017 y la Orden CLT/168/2017. La Diputació de Barcelona requiere, además, la acreditación de responsables de gestión y una programación proporcional al tamaño del municipio.
- ②— Comunidad de Madrid (Red de Teatros): los espacios deben cumplir los requisitos técnicos establecidos en la Orden 1076/2000 y contar con programación estable.
- ③— País Vasco (SAREA): exige espacio escénico estable, personal técnico responsable y presupuesto propio, con pérdida de subvención en caso de incumplimiento.
- ④— Galicia (Rede Galega de Teatros e Auditorios): requiere espacio adecuado, programación continuada y responsable técnico.
- ⑤— Andalucía (Red Andaluza de Teatros Públicos): exige aforo mínimo de 150 localidades, equipamiento técnico municipal acreditado y participación en convocatorias públicas reguladas.
- ⑥— Murcia (Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música): requiere espacio equipado, personal especializado y programación de entre 10 y 20 espectáculos anuales.

Estas redes priorizan la coherencia técnica y artística frente a la expansión territorial. El modelo asegura elevados niveles de profesionalización, pero limita la incorporación de municipios con infraestructuras menos desarrolladas. En parte, en las entrevistas se señala la necesidad de hacer pedagogía y poner condiciones para que la gestión cultural no se degrade en los contextos locales.

Frente a este enfoque, otras redes adoptan un enfoque inclusivo orientado a favorecer la participación de un mayor número de municipios, incluso cuando no cumplen íntegramente las condiciones técnicas exigidas por los modelos anteriores. Sus rasgos más frecuentes son:

- Aceptación de espacios polivalentes o multifuncionales.

- Posibilidad de programadores no especializados o personal municipal con múltiples funciones.
- Flexibilización de mínimos de programación y presupuesto.
- Prioridad otorgada a la cobertura territorial y a la cooperación institucional.

Las redes y circuitos que se pueden considerar exponentes de esta forma de entender la estructura de la red serían:

1. Castilla-La Mancha (Red de Artes Escénicas y Música): con más de 200 municipios adheridos, adapta requisitos a las capacidades locales y prioriza la descentralización.
2. Extremadura (Red de Teatros y Otros Espacios Escénicos): establece mínimos técnicos y seis funciones anuales, pero admite espacios de perfil diverso.
3. Navarra (Red de Teatros de Navarra): organizada como asociación de municipios, con reglamentación que otorga amplia autonomía en la programación.
4. Comunidad Valenciana (Circuit Cultural Valencià): exige espacio escénico público y gestor cultural, modulando los requisitos según el tamaño municipal.
5. Albacete (Consortio Cultural Albacete): modelo claramente posibilista, donde la adhesión se realiza por pertenencia municipal a la provincia.

Estas redes priorizan la accesibilidad y la presencia escénica en territorios de menor tamaño, aunque generan mayor heterogeneidad en condiciones técnicas y modelos de gestión.

4. Incremento de las dinámicas participativas y de gobernanza o restricción de esta participación

Algunas redes avanzan hacia modelos de gestión participativa en los que los distintos agentes implicados —administraciones, programadores, compañías y asociaciones profesionales— disponen de espacios estables de diálogo y toma de decisiones. Este enfoque se basa en principios de gobernanza compartida, transparencia y corresponsabilidad, con el propósito de reforzar el sentido de pertenencia e incrementar la adecuación de las políticas a las necesidades reales del sector.

En contraste, otras redes mantienen estructuras con una participación más limitada, donde la toma de decisiones

se concentra en órganos técnicos o administrativos. Este modelo prioriza la agilidad en la gestión, la coherencia de criterios y el control institucional, reduciendo la complejidad de los procesos deliberativos, aunque con menor implicación directa de los agentes sectoriales.

Conviene señalar que, en ambos modelos, la condición de miembro de la red corresponde exclusivamente a entidades de exhibición, mayoritariamente públicas, si bien en algunos casos se admite también la incorporación de espacios privados. La participación de entidades vinculadas a la producción o de organizaciones de la sociedad civil se articula generalmente en términos consultivos o como participación invitada, sin capacidad decisoria plena.

La distinción entre modelos participativos y modelos más centralizados no es siempre nítida. Aunque muchas redes cuentan formalmente con órganos participativos estables, las entrevistas realizadas indican dinámicas de participación que tienden a la rutinización: una parte significativa de las reuniones cumple funciones informativas o formativas, sin que exista un ejercicio efectivo de toma de decisiones compartida que permita caracterizar a la red como un espacio de cogobernanza.

Asimismo, debe considerarse que los procesos participativos son dinámicos y atraviesan ciclos de activación y desactivación que no dependen únicamente de la estructura convocante, sino también del grado de implicación y disponibilidad de los propios agentes integrantes.

5. Crecer o no crecer en cuanto al número de asociados

Algunas redes consideran que el crecimiento —en número de municipios adheridos, constituye un objetivo prioritario que refuerza su impacto y visibilidad. El crecimiento de asociados suele llevar asociado una reducción de requisitos para el acceso o una ampliación presupuestaria. Incrementar el número de entidades asociadas implica, en la mayor parte de los casos, incrementar la diversidad, especialmente en el perfil de los espacios escénicos, con la consiguiente dificultad de gestión. Otras, en cambio, optan por mantener una escala reducida, especialmente aquellos que ya están consolidados y han alcanzado su techo estructural con un determinado criterio. El techo estructural lo marcan, en ocasiones, los criterios de adhesión (técnicos o programáticos) y en otros casos los presupuestos.

En las entrevistas hay redes que expresan claramente su deseo de incrementar el número de asociados, pero en líneas generales hay una cierta madurez de las redes y, después de tantos años de trayectoria, ya parece estar consolidada su estructura.

Otra cuestión sería la posibilidad de ampliar el perfil y tipología de asociado, incorporando entidades no públicas o iniciativas no municipales, como sería el caso de universidades, que participaron en el pasado en el Circuit Cultural Valencià o cualquier institución con exhibición escénica y que no tenga carácter municipal.

6. Homogeneidad o heterogeneidad de las entidades asociadas

Algunas redes tienden a conformarse con entidades asociadas de características similares, ya sea en tamaño, tipo de gestión o perfil territorial. Este modelo favorece la coherencia operativa, la aplicación de criterios uniformes y una mayor facilidad en la coordinación y evaluación de resultados.

Por el contrario, otras redes apuestan por una mayor heterogeneidad entre sus miembros, integrando municipios o entidades de distinta escala, estructura administrativa y capacidad técnica. Esta diversidad permite reflejar mejor la pluralidad del territorio y del tejido escénico, y fomenta el intercambio de experiencias, aunque también puede incrementar la complejidad en la gestión y requerir mecanismos de compensación o apoyo diferenciados.

A su vez, existen diferentes alternativas para afrontar la heterogeneidad, hay redes como la de Castilla-La Mancha y SPEEN que apuestan por una diversificación interna de la tipología de asociados, con criterios diferentes para la circulación, mientras que otras mantienen diversidad sin variaciones en la tipología de asociados.

7. Identidad comunicativa propia o vinculación con otras identidades corporativas

Algunas redes optan por desarrollar una identidad comunicativa propia, con una marca visual y un estilo de comunicación diferenciados que refuercen su visibilidad y les permitan posicionarse como un agente cultural autónomo dentro del sistema escénico. Este modelo suele implicar la creación de logotipos, materiales gráficos y canales de difusión específicos, orientados a

consolidar una imagen reconocible ante el sector y el público.

En cambio, otras redes prefieren mantener una vinculación estrecha con la identidad corporativa de la administración o entidad matriz, integrando su imagen y comunicación en la de la consejería, instituto o departamento del que dependen. Esta opción refuerza la coherencia institucional y facilita la coordinación administrativa, aunque puede limitar la diferenciación y el reconocimiento público de la red como marca propia.

Esta alternativa está muy vinculada a la expuesta anteriormente sobre la base institucional. Aquellas Redes que cuentan con una participación equilibrada entre las entidades locales, las provinciales/forales y las municipales, tienden a desarrollar políticas comunicativas muy singularizadas. También aquellas que están articuladas como entidad independiente o que pertenecen a orga-

nismos autónomos con un rol relativamente independiente respecto a la administración pública.

Es cierto que la mayor parte de las redes y circuitos tienen elementos identitarios propios, como el logo y aspectos tipográficos o de diseño, pero en materia de presencia digital, la amplia mayoría está integrada en páginas webs institucionales (11 de las 17 consideradas) y con web con dominio propio solo figuran 6 de las 17.

Nuevamente es difícil evaluar esta alternativa, pero como comentario general se puede señalar que una entidad de carácter interadministrativo tiene una posición incómoda en materia de imagen, puesto que la atribución y vinculación de la imagen corporativa de la administración de mayor rango (regional o provincial) expresa un desequilibrio en términos de poder simbólico.

IDENTIDAD Y ESTRATEGIA

IDENTIDAD COMUNICATIVA		ESTRATEGIA COMUNICATIVA
Coherente y vinculada con la administración de mayor peso	Relativamente singular, pero vinculada a otras instituciones	Propia y claramente diferenciada de las administraciones que la forman
Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	Círculo Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia	Consortio Cultural Albacete
Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha	Rede Galega de Teatros e Auditorios	Sarea (Red Vasca de Teatros)
Red de Teatros y otros espacios escénicos de Extremadura	Canarias. Programa MARES.	Red de Teatros de Navarra
Red Andaluza de Teatros Públicos	Circuit Cultural Valencià	
Red de Teatros de Castilla y León	Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife	
Círculo de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona		
Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)		
Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE)		

8. Presencia o ausencia de catálogo como criterio de soporte económico a la exhibición

La existencia o no de un catálogo de espectáculos es una de las decisiones estructurales que más inciden en la identidad y funcionamiento de las redes y circuitos escénicos. El catálogo funciona, en esencia, como un mecanismo de filtro y validación artística, al mismo tiempo que facilita la gestión administrativa y la financiación, concentrando los procesos de contratación en un marco organizado. Sin embargo, su uso no es homogéneo en el conjunto estatal: mientras algunas redes optan por modelos reglados y centralizados, otras se orientan hacia sistemas abiertos que confían la decisión programática a los responsables de los espacios escénicos.

En los modelos más regulados, el catálogo se elabora mediante convocatorias públicas a las que concurren las compañías interesadas, y donde una comisión técnico-artística evalúa los espectáculos en función de criterios de calidad, adecuación técnica y viabilidad escénica. Este es el caso de redes como la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, la Red Andaluza de Teatros Públicos, la Rede Galega de Teatros e Auditorios, la Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha, la Red de Teatros y Otros Espacios Escénicos de Extremadura o la Red de Teatros de Castilla y León. En todas ellas, el catálogo opera como referencia común para la programación y, en gran parte de los casos, se vincula directamente a los sistemas de cofinanciación, modulando la intensidad de la ayuda pública en función de la inclusión en dicho repertorio.

Existen también modelos intermedios, en los que se mantiene una base de datos estructurada de espectáculos, pero sin un componente prescriptivo fuerte. Se trata de catálogos con función informativa o de acompañamiento, en los que la decisión final recae en los programadores municipales. Este enfoque se observa en estructuras como el Programa MARES en Canarias,

el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya o la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife, donde los catálogos funcionan más como herramientas de consulta que como sistemas de selección cerrados.

En el extremo contrario se encuentran las redes que prescinden del catálogo como mecanismo estructurador y que permiten una programación libre, en la que cada municipio selecciona directamente las propuestas que considera adecuadas a su contexto cultural. Este es el caso del Circuit Cultural Valencià, la Red de Teatros de Navarra, el Consorcio Cultural Albacete y, en buena medida, SAREA en el País Vasco. Estos modelos suelen apoyarse en plataformas digitales o espacios de intercambio profesional, más que en sistemas de validación previa. Su objetivo se orienta a garantizar la diversidad, la autonomía local y la capacidad de adaptación a realidades culturales heterogéneas.

La relación entre el catálogo y la financiación constituye un aspecto clave. En algunas redes, la financiación no depende de la pertenencia al catálogo, lo que permite una programación más abierta. En otras, estar en el catálogo condiciona los niveles de cofinanciación, modulando la intensidad de la ayuda pública. Finalmente, existen redes en las que únicamente se financian los espectáculos incluidos en el catálogo, reforzando la idea de control de calidad y coherencia institucional.

En la práctica, el debate entre utilizar o no catálogos no solo responde a cuestiones técnicas, sino a dos formas distintas de entender la política cultural pública: una más orientada a la excelencia, la homogeneidad técnica y la estabilidad; otra centrada en la diversidad territorial, la proximidad y la flexibilidad programática. Ambos modelos tienen ventajas y limitaciones, y en la actualidad se observa una tendencia a combinarlos, adaptándolos a las necesidades de cada territorio y al grado de desarrollo de sus espacios escénicos.

PRESENCIA O AUSENCIA DE CATÁLOGO COMO CRITERIO DE SOPORTE ECONÓMICO A LA EXHIBICIÓN

NO EXISTE CATÁLOGO

Circuit Cultural
Valencià

CATÁLOGO DE CARÁCTER EXCLUSIVAMENTE INFORMATIVO

Canarias.
Programa MARES

Consortio Cultural
Albacete

Sistema Públic
d'Equipaments
Escènics i Musicals
de Catalunya (SPEEM)

Circuito de espacios
escénicos de
la Diputació de
Barcelona

Red de Teatros
de Navarra

CATÁLOGO SELECCIONADO CON CRITERIOS PURAMENTE TÉCNICOS

(Requisitos mínimos
para ser exhibido)

Circuito Profesional de
Artes Escénicas y Música
de la Región
de Murcia

CATÁLOGO SELECCIONADO CON CRITERIOS TÉCNICOS / ARTÍSTICOS

(Una comisión selecciona
espectáculos)

Red de Teatros de la
Comunidad de Madrid

Red de Artes Escénicas y
Música de
Castilla-La Mancha

Red de Teatros
y otros espacios escénicos de
Extremadura

Rede Galega
de Teatros e Auditorios

Red Andaluza
de Teatros Públicos

Circuito de
espacios escénicos
de la Diputació
de Barcelona

Red de Teatros
de Castilla y León

Red Aragonesa de Espacios
Escénicos

Red de Espacios Escénicos
Municipales
de Tenerife

SAREA
(Red Vasca
de Teatros)

9. Protección o no protección de las producciones autóctonas

Uno de los ejes estratégicos más visibles en el funcionamiento de las redes y circuitos escénicos es el grado de prioridad que se concede a las compañías y producciones del propio territorio. La cuestión no es meramente artística: implica modelos de desarrollo cultural, orientación económica y concepciones distintas sobre el papel de lo público. Algunas redes entienden la protección de la creación autóctona como una herramienta para fortalecer el tejido profesional y garantizar la sostenibilidad de la producción local. Otras, en cambio, optan por no introducir criterios diferenciales de origen, priorizando la diversidad, la circulación de propuestas y la competencia en igualdad de condiciones.

En los modelos que sí favorecen la producción local, la prioridad se materializa de formas diversas: entrada directa en catálogo, porcentajes mínimos de programación, cofinanciaciones específicas o exigencia de cupos de representación. En Galicia, por ejemplo, la Rede Galega de Teatros e Auditorios establece que en los teatros públicos el 75 % de la programación debe corresponder a empresas gallegas, y en los de titularidad privada el porcentaje asciende al 100 %. En Castilla-La Mancha, las compañías de la comunidad pueden presentar más espectáculos por convocatoria y se favorece su contratación en los convenios con los municipios. En Murcia, al menos la mitad de los espectáculos programados deben ser de compañías de la región, y en Canarias el programa MARES cofinancia de manera exclusiva la producción residente en el archipiélago, cubriendo hasta el 70 % del caché en las giras interinsulares. En Andalucía, la Red de Teatros Públicos refuerza la creación local a través de su sistema de cofinanciación municipal y programas específicos como Abecedaria.

Por el contrario, otras redes mantienen una orientación más abierta, sin cuotas vinculantes ni restricciones territoriales explícitas. En estos casos, la programación se rige principalmente por criterios de calidad artística, adecuación a los públicos y equilibrio de la oferta. La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid mantiene una proporción orientativa cercana al 60/40 entre compañías madrileñas y de fuera, pero no como requisito normativo, sino como resultado de la propia dinámica del mercado y de las políticas de equilibrio cultural. El Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM) y la Diputació de Barcelona operan

igualmente con criterios técnicos y artísticos, sin establecer beneficios directos por procedencia. En el Circuit Cultural Valencià y en la Red de Teatros de Navarra, la selección se deja en manos de los programadores locales, que eligen libremente entre producciones locales, estatales o internacionales. SAREA (País Vasco) mantiene un modelo abierto, si bien incorpora ciertos mecanismos de promoción de la música local en su programación anual.

La relación entre protección de lo propio y financiación introduce, además, un espacio de flexibilidad calculada. En muchas redes, la normativa no impone cuotas estrictas, pero sí recoge orientaciones del tipo “se atenderá especialmente a las actividades relacionadas con el territorio”, lo que permite activar medidas proteccionistas en momentos de fragilidad del sector sin necesidad de modificar los reglamentos. Castilla y León es un ejemplo claro: aunque no establece diferencias explícitas entre compañías de dentro y fuera, sí incorpora una cláusula de atención preferente a la producción vinculada a la comunidad.

La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid constituye un caso paradigmático de equilibrio regulado: financia el 60 % del caché en el caso de compañías madrileñas y el 40 % para las externas, y solo acepta espectáculos aún no estrenados cuando proceden de compañías de la región. Navarra también declara una preferencia explícita por la producción local, si bien permite la entrada de compañías externas cuando están avaladas por premios o reconocimientos. En la Diputació de Barcelona y en el RAEE (Red Aragonesa de Espacios Escénicos), el criterio principal es la acreditación de profesionalidad y la coherencia artística de la propuesta, sin distinción por procedencia. El Consorcio Cultural Albacete y la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife funcionan mediante plataformas abiertas en las que la procedencia no constituye criterio de selección. En el caso de Murcia, el requisito de que al menos la mitad de la programación sea de la región se combina con la obligación de programar también compañías de otras comunidades, lo que busca equilibrar identidad local y circulación externa, aportando incentivos económicos diferenciados para cada caso.

En síntesis, el debate sobre la protección de la producción autóctona refleja dos lógicas complementarias. Por un lado, una lógica cultural-identitaria que concibe la red como instrumento de desarrollo y consolidación del sector escénico propio. Por otro, una lógica artísti-

co-profesional orientada a la excelencia, la diversidad y la circulación. La tendencia general observada es que la mayoría de las redes combinan ambos enfoques, manteniendo mecanismos de apoyo a la producción local al mismo tiempo que favorecen la apertura a propuestas nacionales e internacionales

ENTRAN EN CATÁLOGO Y/O TIENEN AYUDAS ECONÓMICAS A LA EXHIBICIÓN

ESPECTÁCULOS DE COMPAÑÍAS AUTÓCTONAS	ESPECTÁCULOS DE CUALQUIER PROCEDENCIA pero hay una cuota fija de producción autóctona	ESPECTÁCULOS DE CUALQUIER PROCEDENCIA pero el nivel de ayuda económica es mayor para las de producción autóctona	ESPECTÁCULOS DE CUALQUIER PROCEDENCIA pero con requisitos de programación previa o número de contrataciones, que pueden beneficiar a las autóctonas	ESPECTÁCULOS DE CUALQUIER PROCEDENCIA
Canarias. Programa MARES	Red de Teatros de Navarra	Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha	Red de Teatros de Castilla y León
	Rede Galega de Teatros e Auditorios	Rede Galega de Teatros e Auditorios	Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona	Red Andaluza de Teatros Públicos
		Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia	Sarea (Red Vasca de Teatros)	Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE)
			Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)	Consortio Cultural Albacete
				Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife

10. Ampliación o restricción de funciones

Algunas redes optan por una ampliación progresiva de sus funciones, incorporando tareas que van más allá de la mera gestión del apoyo económico a la exhibición de espectáculos. Entre ellas pueden incluirse acciones de formación, mediación cultural, apoyo a la creación, cooperación internacional o desarrollo de públicos. Este enfoque busca consolidar a la red como un agente integral del sistema escénico, con capacidad de incidencia en distintas fases del ciclo cultural.

En cambio, otras redes prefieren mantener una delimitación más estricta de sus funciones, concentrándose en la programación y circulación de espectáculos como núcleo de su actividad. Esta orientación prioriza la eficiencia, la claridad competencial y la estabilidad presupuestaria, evitando la dispersión de recursos o la superposición con otras estructuras culturales.

Es cierto que este deseo de ampliación de funciones está muy supeditado al nivel de madurez del resto de la administración cultural, de manera que temas como la formación o la asesoría técnica depende de la existencia o inexistencia de otras instancias que asuman estas funciones.

11. Conclusión

Las alternativas estratégicas analizadas configuran una matriz de tensiones que determina modelos de red distintos: unos más institucionales, con identidad fuerte y control centralizado; otros más participativos, territoriales y flexibles.

La opción que adopte cada red depende de su misión, del contexto territorial, del nivel de recursos disponibles y del grado de madurez del ecosistema escénico.

Por ello, no existe una alternativa universalmente “mejor”, sino que cada red debe decidir en función de su posicionamiento estratégico y de las variables contexto (geografía, política cultural, capacidad técnica, demanda local).

5



ANÁLISIS DESCRIPTIVO BASADO EN EJES

Eje Territorial
Eje de Actividad
Eje de Origen
Eje Económico
Eje Público

ANÁLISIS DESCRIPTIVO BASADO EN EJES

En este apartado quinto se aportan los indicadores fundamentales del trabajo de las redes y circuitos. Se trata de una propuesta entendida como un análisis transversal, con datos del año 2024, y articulada en cinco ejes que detallan la actividad de las redes y circuitos.

5.1

Eje territorial

El mapa actual de redes y circuitos escénicos en España muestra una amplia implantación territorial, aunque con intensidades muy diferentes según la comunidad autónoma y el modelo de gestión. En conjunto, las redes cubren 1.274 municipios y alcanzan a 29.850.690 habitantes, consolidándose como el principal instrumento de vertebración cultural del país.

El análisis del índice de cobertura revela una gran disparidad territorial entre las redes autonómicas. Mientras algunos modelos han alcanzado prácticamente una cobertura total de sus municipios, otros continúan concentrando su actividad en áreas urbanas o en capitales de provincia.

En la parte más alta del índice se sitúan el Consorcio Cultural Albacete (96,55%) y el Programa MARES de Canarias (86,36%). Por encima del 50% también destaca la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife (54,84%). En un nivel intermedio, con índices situados entre el 25% y el 40%, se encuentran el Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia (37,78%), el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona (36,80%), la Red de Teatros de

la Comunidad de Madrid (35,20%) y el Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (28,19%).

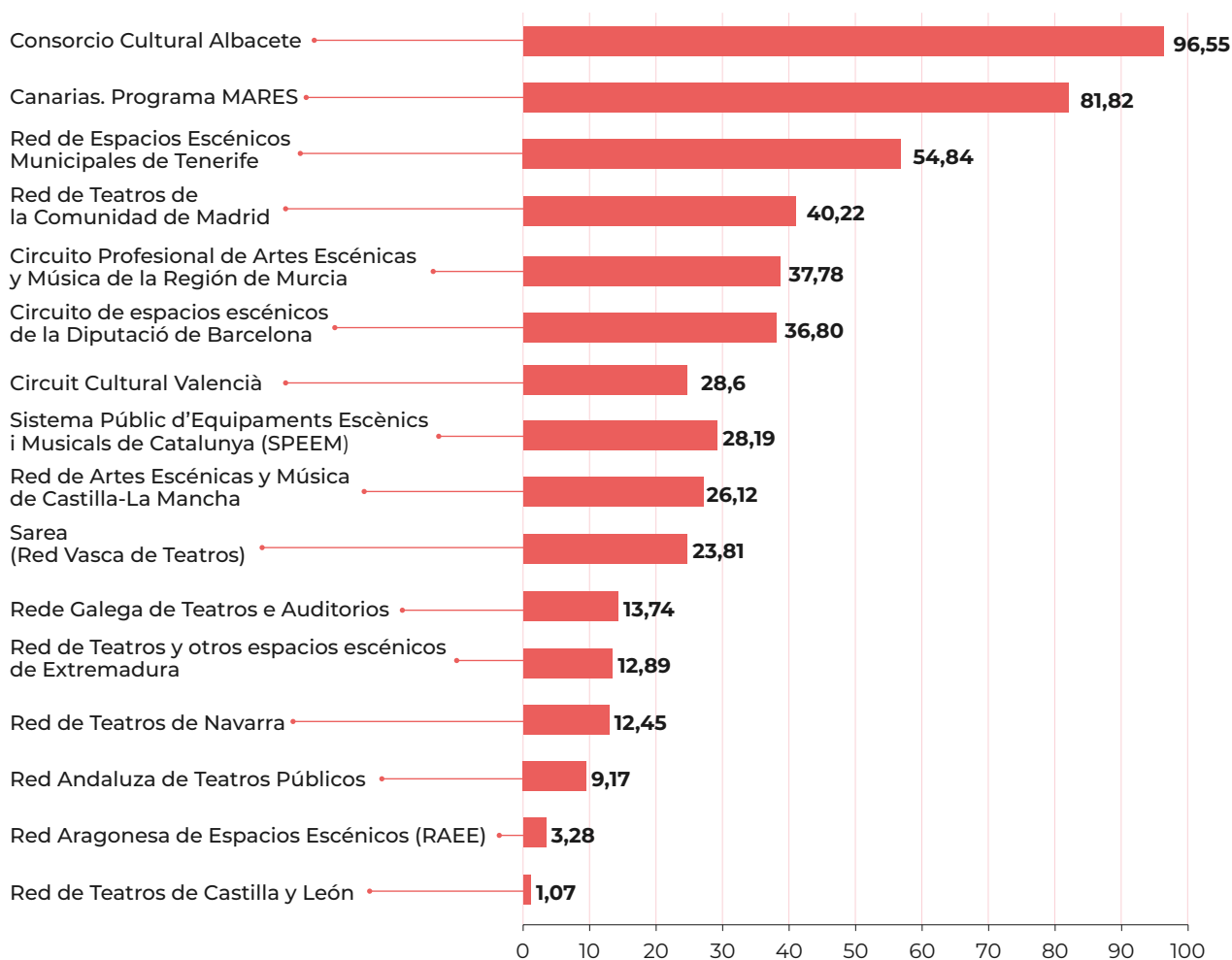
Con valores más bajos, entre el 10% y el 25%, se sitúan redes como SAREA (23,81%), la Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha (26,12%), el Circuit Cultural Valencià (17,16%), la Rede Galega de Teatros e Auditorios (13,74%), la Red de Teatros y otros Espacios Escénicos de Extremadura (12,89%) y la Red de Teatros de Navarra (12,45%).

En los niveles más bajos del índice se encuentran redes con una gran dispersión geográfica como la Red Andaluza de Teatros Públicos (9,17%), la Red Aragonesa de Espacios Escénicos (3,28%) y, especialmente, la Red de Teatros de Castilla y León (1,07%).

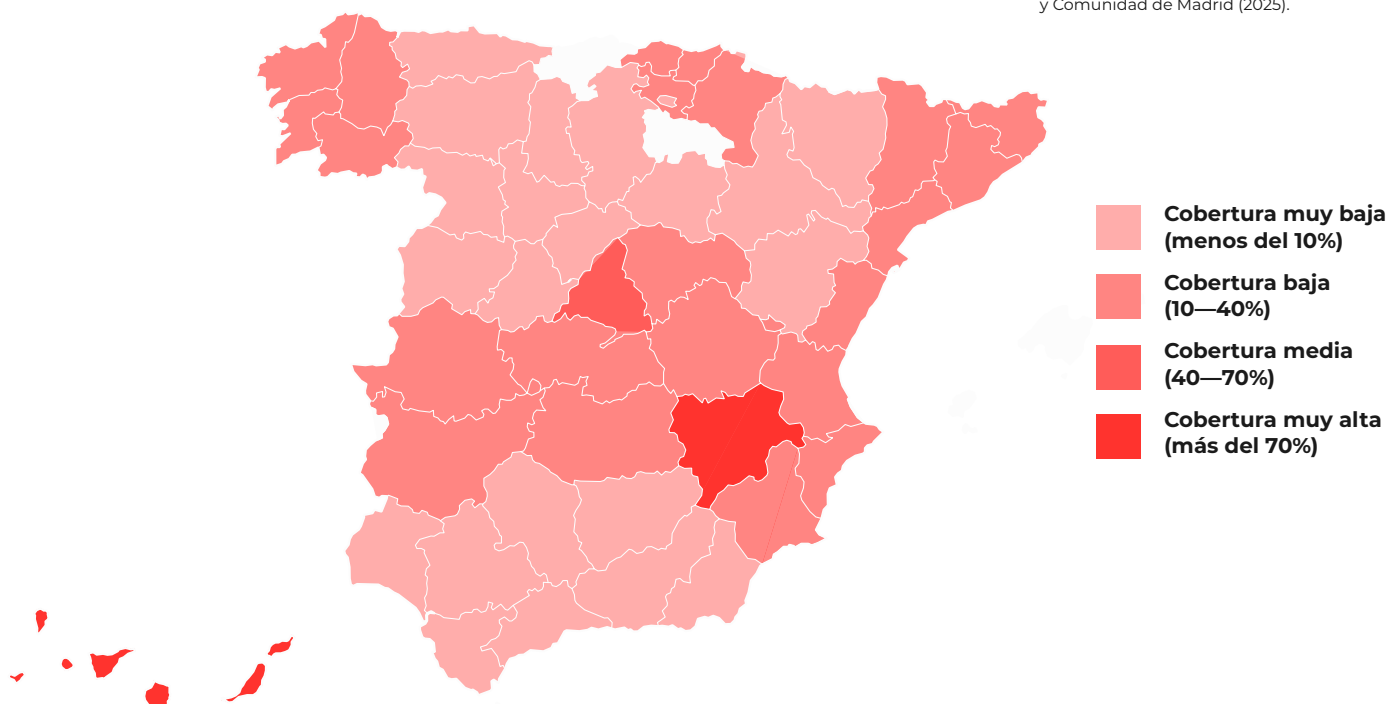
En conjunto, el mapa del índice de cobertura muestra que los modelos basados en estructuras provinciales o insulares logran mejores resultados de cobertura, mientras que las redes autonómicas amplias y con gran número de municipios tienden a concentrar su acción en núcleos medios y grandes.

Respecto al índice de cobertura poblacional, en la parte alta del indicador aparecen de nuevo las experiencias insulares y los modelos más consolidados. La Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife alcanza un 96,82% y el Programa MARES de Canarias llega

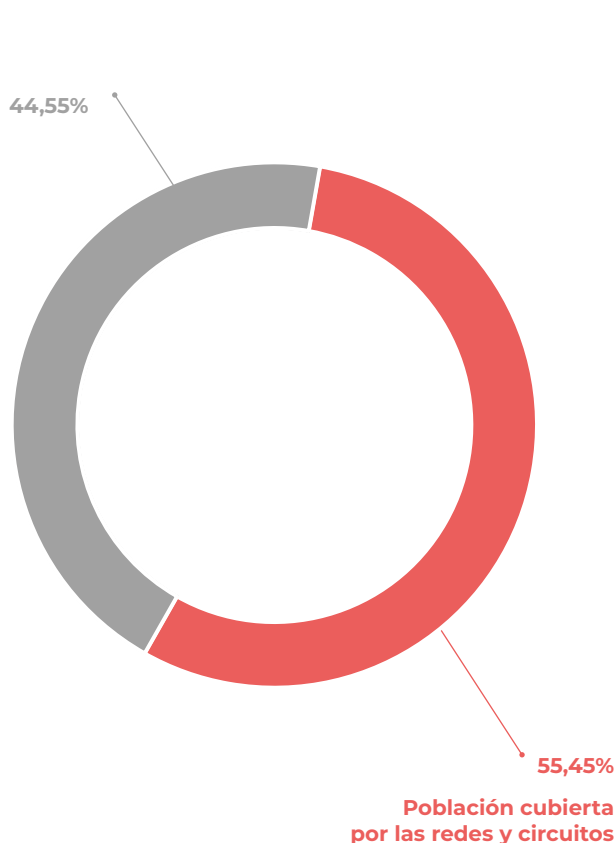
ÍNDICE DE COBERTURA DE MUNICIPIOS (2024)



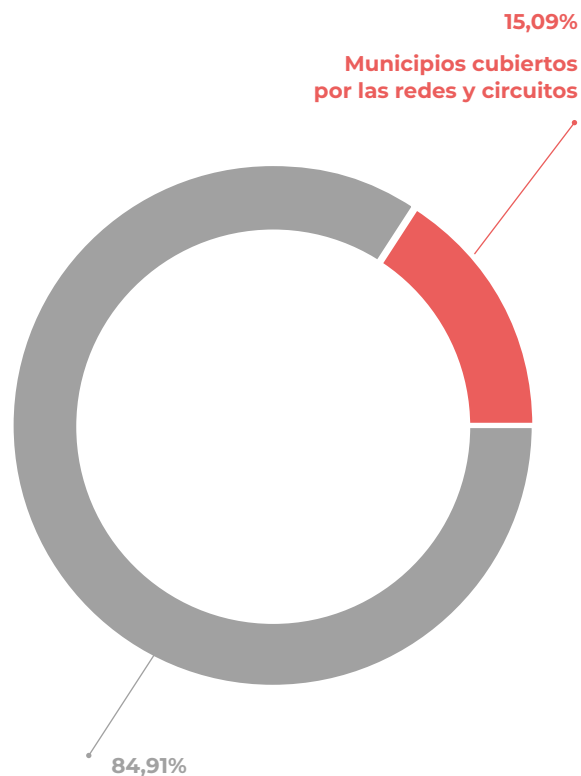
Datos de 2024, excepto SAREA (2023) y Comunidad de Madrid (2025).



POBLACIÓN TOTAL CUBIERTA POR LAS REDES Y CIRCUITOS RESPECTO AL TOTAL ESTATAL



MUNICIPIOS TOTALES CUBIERTOS POR LAS REDES Y CIRCUITOS RESPECTO AL TOTAL ESTATAL



al 92,9%. Justo por debajo se sitúan tres modelos que muestran una implantación muy amplia: el SPEEM catalán (en torno al 85,7%), SAREA en Euskadi (82,13%), Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona (78,7% sin incluir Barcelona capital) y la Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha (76,77 %).

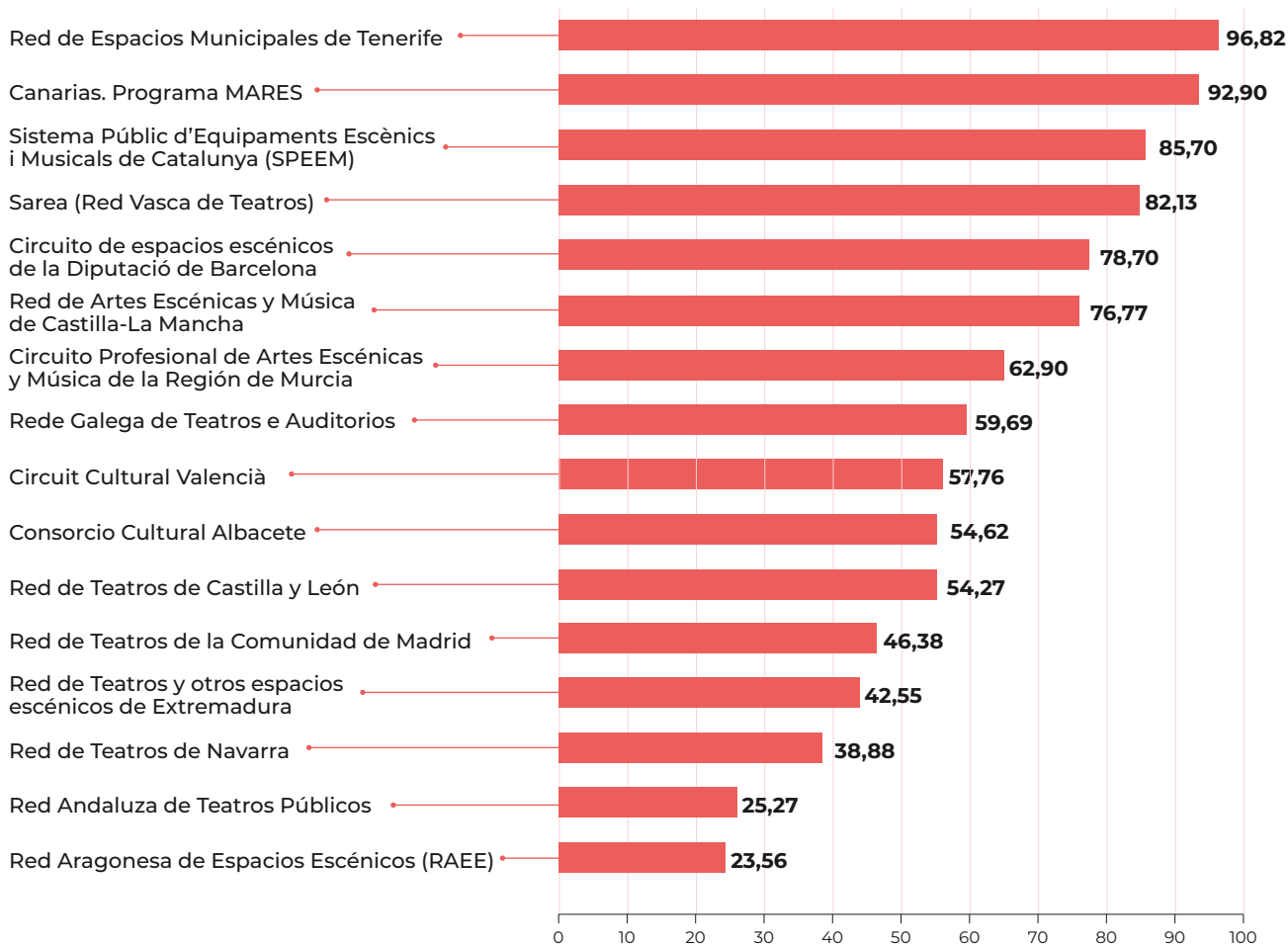
En un bloque intermedio, se sitúa el Circuito Profesional de Murcia (62,90), la Rede Galega de Teatros e Auditorios (59,69%), el Consorcio Cultural Albacete (54,62%) y la Red de Teatros de Castilla y León (54,27%).

Por debajo del 50%, pero aún con implantación relevante, la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (44,14%), la Red de Teatros y otros Espacios Escénicos de Extremadura (42,55%), la Red de Teatros de Navarra (38,88%), la Red Andaluza de Teatros Públicos

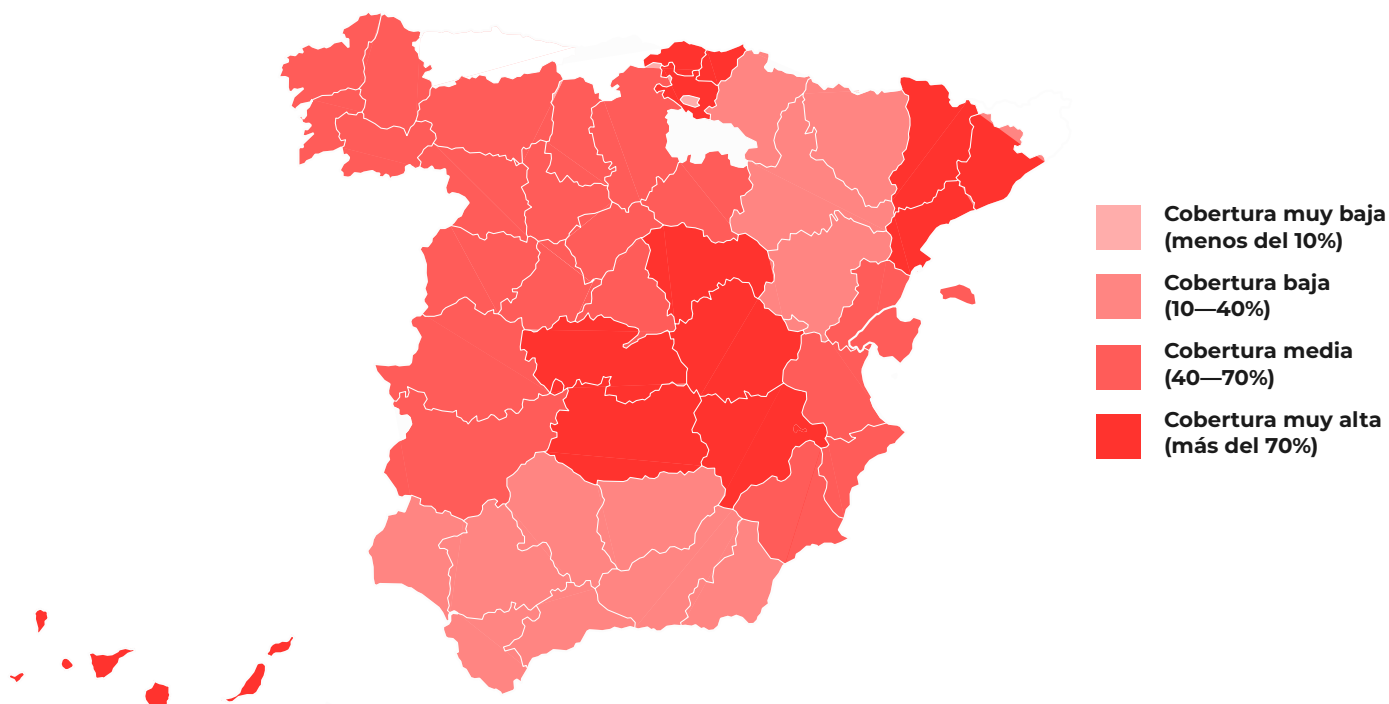
(25,27%), la RAEE aragonesa (23,56%) y el Circuit Cultural Valencià (51,99%).

Si cruzamos ambos indicadores, el índice de cobertura de municipios y el índice de cobertura poblacional, se observa que algunas redes con poca cobertura municipal alcanzan, sin embargo, un impacto elevado en términos de población, porque se concentran en ciudades grandes y cabeceras de comarca; mientras que otras han apostado por llegar a muchos municipios, incluidos los pequeños, combinando así alta cobertura municipal con una cobertura poblacional casi plena.

ÍNDICE DE COBERTURA POBLACIONAL (2024)



Datos de 2024, excepto SAREA (2023) y Comunidad de Madrid (2025).



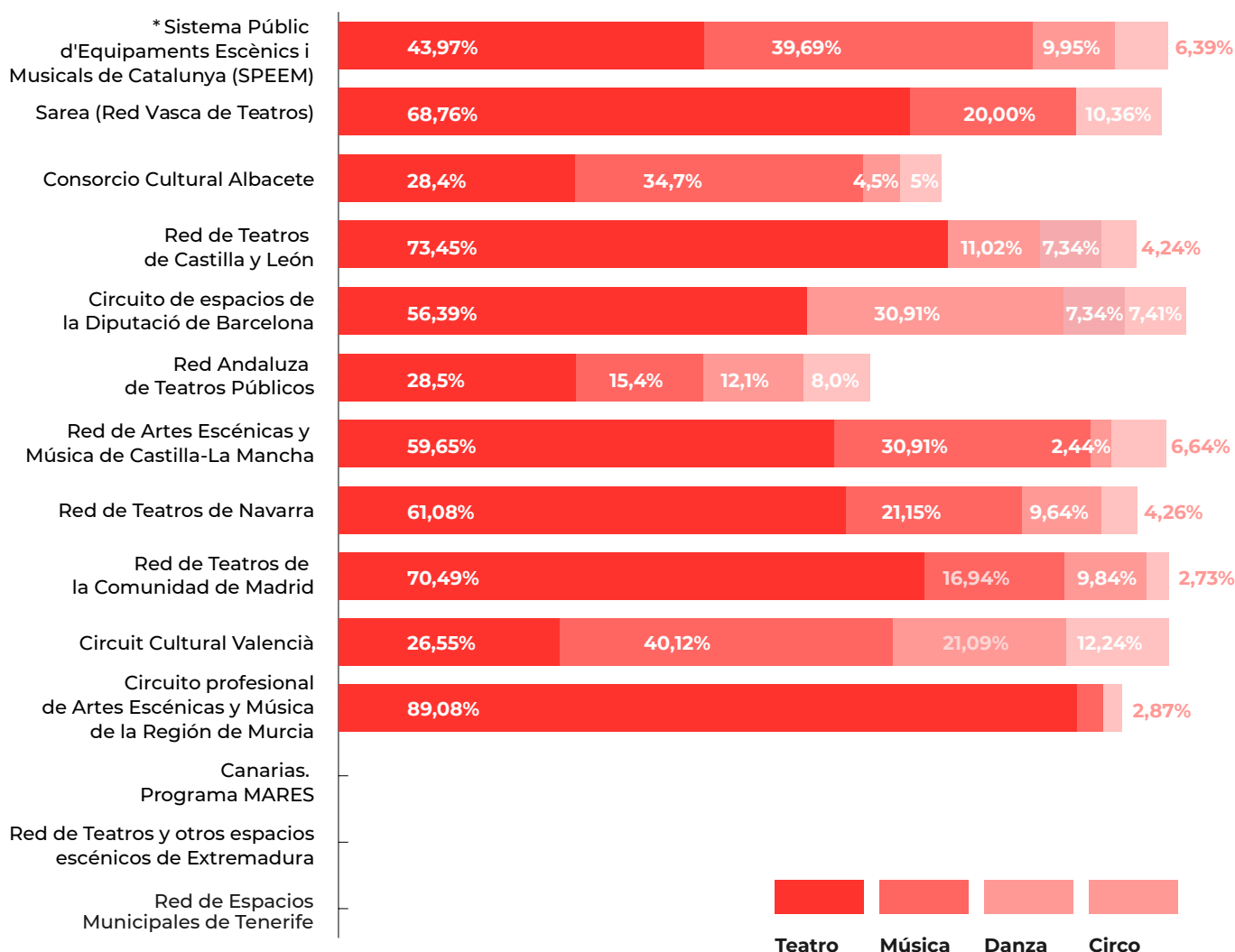
5.2

Eje de actividad

El análisis de las funciones programadas en las distintas redes muestra una predominancia clara del teatro, que concentra la mayor parte de las actividades escénicas en la mayoría de los circuitos autonómicos.

Las redes con un perfil más teatral son la Rede Galega de Teatros e Auditorios (76,7%), la Red de Teatros de Castilla y León (73,45%), la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (70,5%) y SAREA, la Red Vasca de

PORCENTAJE DE FUNCIONES POR GÉNERO (2024)



Datos de 2024, excepto SAREA (2023) y Comunidad de Madrid (2025).

(*) No se dispone de datos de las redes que aparecen sin información.

* Espectáculos SPEEM sin equipamientos nacionales ni Programa.cat.

Teatros (68,76%). En todas ellas, el teatro constituye el eje estructurante de la programación y representa más de dos tercios del total de funciones.

Otros circuitos, como la Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha (59,6%), la Red de Teatros de Navarra (61,1%) o el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona (56,4%), presentan una proporción algo más equilibrada, combinando el teatro con una oferta creciente de música y danza.

El SPEEM catalán (43,9%) y el Consorcio Cultural Albacete (28,36%) destacan por ser los únicos modelos donde el teatro no es mayoritario. En ambos casos, la música adquiere un peso notable (39,7% y 34,7%, respectivamente), lo que refleja la vocación mixta de estos sistemas de equipamientos.

La danza, aunque con menor presencia, se mantiene como una disciplina estable en la mayoría de las redes, con porcentajes que oscilan entre el 5% y el 10%. Destacan el SPEEM (9,9%), la Red Vasca de Teatros (10,36%) y la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid (9,8%).

El circo representa una franja menor, generalmente inferior al 8% de las funciones, pero con casos notables de impulso. La Red Andaluza de Teatros Públicos (7,98%), el Circuito de la Diputació de Barcelona (7,41%) y el SPEEM (6,4%).

Varias redes han optado por abrir su actividad a otras propuestas, diversificando así su oferta y ampliando los públicos potenciales. La Red Andaluza de Teatros Públicos, por ejemplo, presenta un perfil singular, casi un 36% de sus funciones corresponden al programa Abecedaria, orientado a la educación escénica, actividades de mediación, propuestas de narración oral o funciones de carácter didáctico y multidisciplinar.

De forma similar, el Consorcio Cultural Albacete combina la programación escénica con actividades de cine, monólogos, narración oral y propuestas de proximidad, que representan más de una cuarta parte de su oferta (27,5%).

En menor medida, otras redes, como la Rede Galega de Teatros e Auditorios o la Red de Castilla y León, también incluyen una parte de su programación a otros géneros como la magia, aunque con un peso menor (entre el 2% y el 4%).

En conjunto, los datos de funciones confirman que el teatro sigue siendo el pilar central de la programación

escénica en España, pero también evidencian cierta diversificación de géneros.

5.3

Eje de origen

Los datos disponibles sobre el origen de las compañías muestran la tendencia general de priorizar la programación de compañías de la propia comunidad, aunque con un nivel de apertura variable hacia otras regiones e incluso hacia el ámbito internacional.

Entre los casos más representativos, el Programa MARES solo colabora con compañías de origen de la propia comunidad, la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid concentra un 69,5% de compañías madrileñas, frente a un 28,3% de otras comunidades y un 2,2% de procedencia internacional.

La Red de Teatros de Castilla y León presenta un modelo algo más abierto, con una distribución del 41,5% de compañías de la comunidad y un 58,5% de otras regiones.

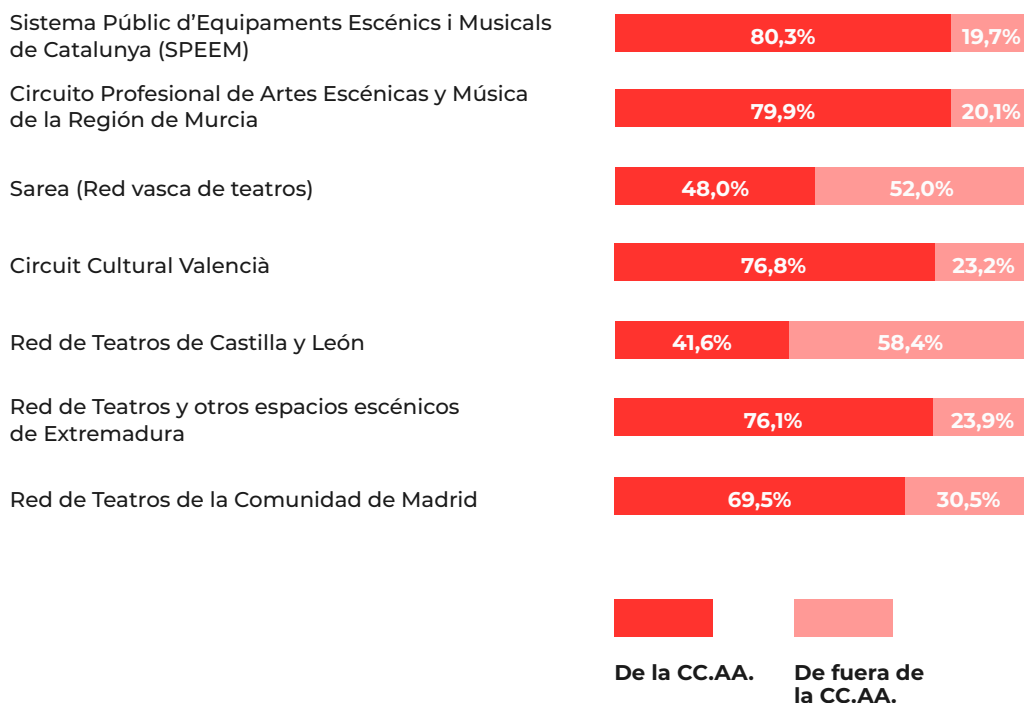
En el caso de la Red de Teatros y otros Espacios Escénicos de Extremadura, el 76% de las compañías proceden de la propia comunidad, mientras que un 24% llegan de fuera. Por su parte, SAREA, la Red Vasca de Teatros, mantiene un nivel de apertura superior a la media, con un 48% de compañías vascas, 44,7% de otras comunidades y un 7,3% internacionales, lo que la convierte en una red con fuerte proyección exterior.

El predominio de las compañías locales en la mayoría de las redes autonómicas puede explicarse, en buena medida, por las políticas y actuaciones adoptadas durante la pandemia. Durante 2020 y 2021, prácticamente todas las comunidades implantaron medidas específicas para favorecer la contratación de compañías de su propio territorio, con el objetivo de sostener el empleo cultural y reactivar la actividad escénica sin incrementar los desplazamientos entre regiones. Estas políticas consolidaron un modelo basado en la proximidad y la sostenibilidad que, en algunos casos, se han mantenido con el tiempo.

En conjunto, los resultados sugieren que las redes autonómicas actúan como plataformas de apoyo a la producción propia, favoreciendo el arraigo territorial

y la sostenibilidad del sector en cada comunidad. No obstante, las diferencias entre territorios evidencian también modelos con fuerte identidad local, como Madrid o Extremadura, hasta sistemas más abiertos al intercambio nacional e internacional, como SAREA o Castilla y León.

DISTRIBUCIÓN DE LAS COMPAÑÍAS QUE EXHIBEN EN LA RED O CIRCUITO EN FUNCIÓN DE SU ORIGEN (AUTÓCTONO O FORÁNEO) (2024)



5.4

Eje económico

El análisis del coste medio por función revela grandes diferencias entre las redes autonómicas. La Red de Teatros de la Comunidad de Madrid presenta el coste medio más elevado del conjunto, con 5.739,96 € por función. Valores parecidos se encuentran en redes como la Red de Castilla y León, el Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona y la Red de Teatros de Extremadura. Por debajo de este umbral, se sitúan redes como el Circuito Profesional de la Región de Murcia (4.785,54 €) o SAREA (4.705,78 €).

En el extremo inferior, el Consorcio Cultural Albacete cuenta con un coste medio de 1.437,34 €.

En conjunto, los datos muestran que los costes medios más altos se asocian a redes con infraestructuras de gran formato y presencia de disciplinas como la danza y la música, mientras que los costes más bajos corresponden a circuitos de alcance provincial o regional, con fuerte implantación local y que con frecuencia cuentan con producciones de pequeño formato adaptadas a la realidad local.

COSTE MEDIO POR FUNCIÓN (2024)

Red de Teatros de la Comunidad de Madrid	5.739,96€
Red de Teatros de Castilla y León	5.136,35€
Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona	5.128,35€
Red de Teatros y otros espacios escénicos de Extremadura	5.087,99€
Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia	4.785,54€
Sarea (Red Vasca de Teatros)	4.705,78€
Canarias. Programa MARES	3.640,53€
Rede Galega de Teatros e Auditorios	3.534,34€
Red Andaluza de Teatros Públicos	3.359,7€
Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha	2.856,94€
Red de Teatros de Navarra	2.855,01€
Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)	1.931,20€
Consorcio Cultural Albacete	1.437,34€
Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife	—
Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE)	—
Circuit Cultural Valencià	—

Datos de 2024, excepto SAREA (2023) y Comunidad de Madrid (2025).

(*) No se dispone de datos de las redes que aparecen sin información.

La gráfica muestra una fuerte desigualdad en el gasto medio por miembro de la red. En cuanto al mayor gasto, destaca claramente Sarea (Red Vasca de Teatros), que cuenta con la mayor aportación (más de 132.000 €), casi duplicando a la segunda red con mayor financiación, la de Castilla y León (alrededor de 75.700 €). En un segundo nivel aparecen la red de la Comunidad de Madrid y la de Navarra, ambas por encima de los 65.000 €, seguidas por Murcia, Galicia y Extremadura con cantidades intermedias que oscilan entre los 44.000 € y los 49.000 €.

A partir de ahí, las cifras descienden de forma notable: Cataluña, Castilla-La Mancha, Canarias y algunos consorcios provinciales reciben importes bastante menores, en muchos casos por debajo de los 20.000 €.

En general, los datos muestran que las redes más pequeñas suelen tener una mayor inversión por cada miembro, mientras que las redes más amplias reparten los recursos de forma más equilibrada para poder atender a un mayor número de municipios y espacios escénicos.

COSTE MEDIO POR MIEMBRO DE LA RED (2024)



5.5

Eje público

El análisis de la media de espectadores/as por función muestra diferencias notables entre las redes. Las cifras más altas corresponden al Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia, Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM), con 311 espectadores/as por función, y a la Red Vasca de Teatros (SAREA), con 268.

En un segundo grupo, con una media en torno a los 200 espectadores/as por función, se sitúan la Red de Teatros de la Comunidad de Madrid, la Red de Castilla y León y el Circuito de la Diputació de Barcelona.

Por debajo de esas cifras, se sitúan redes como la Rede Galega de Teatros e Auditorios (180), la Red Andaluza de Teatros Públicos (172) o la Red de Teatros de Navarra (155).

En conjunto, los datos apuntan a que las redes con mayor concentración urbana y equipamientos de gran capacidad logran atraer públicos más numerosos, mientras que los circuitos con fuerte presencia rural o insular priorizan la accesibilidad cultural, aun con aforos más limitados.

MEDIA DE ESPECTADORES/AS POR FUNCIÓN (2024)

Sistema Públic d'Equipaments Escènics i Musicals de Catalunya (SPEEM)

Sarea (Red Vasca de Teatros)

Red de Teatros de la Comunidad de Madrid

Circuito de espacios escénicos de la Diputació de Barcelona

Red de Teatros de Castilla y León

Red de Teatros y otros espacios escénicos de Extremadura

Circuito Profesional de Artes Escénicas y Música de la Región de Murcia

Rede Galega de Teatros e Auditorios

Red Andaluza de Teatros Públicos

Red de Teatros de Navarra Canarias. Programa MARES

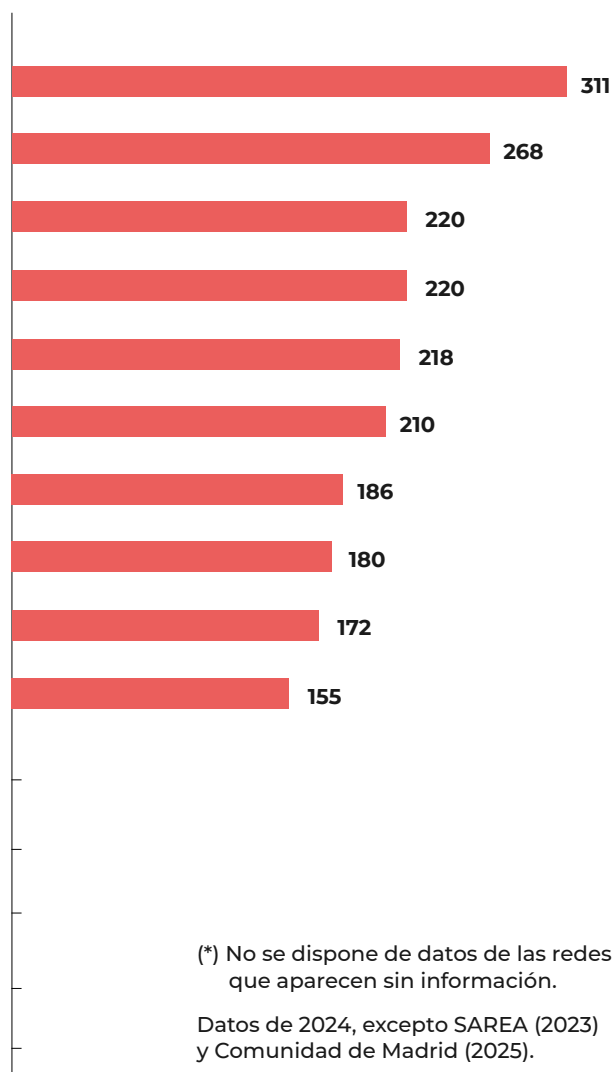
Red de Artes Escénicas y música de Castilla-La Mancha

Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife

Consorcio Cultural Albacete

Circuit Cultural Valencià

Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE)





ANÁLISIS DESCRIPTIVO POR REDES Y CIRCUITOS

- Red Andaluza de Teatros Públicos
- Red Aragonesa de Espacios Escénicos (RAEE)
- Circuit Cultural Valencià
- Consorcio Cultural de Albacete
- Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha
- Red de Teatros y Circuitos de Castilla y León
- Circuito de Espacios Escénicos de la Diputació de Barcelona
- Red de Teatros de la Comunidad de Madrid
- Red de Teatros y Otros Espacios escénicos de Extremadura
- Rede Galega de Teatros y Auditorios
- Circuito de Canarias. Programa MARES
- Red de Espacios escénicos Municipales de Tenerife
- Red de Teatros de Navarra
- Sarea (red de teatros vasca)
- Circuito profesional de artes escénicas y música de la región de Murcia
- Sistema públic d'equipaments escènics i musicals de Catalunya (SPEEM)



ANÁLISIS DESCRIPTIVO POR REDES Y CIRCUITOS

RED ANDALUZA DE TEATROS PÚBLICOS

Fecha de creación:
2013

Institución a la que pertenece:
Consejería de Turismo, Cultura y Deporte de la
Junta de Andalucía.

Naturaleza de sus miembros:
Municipios no capitales de provincia

Normativa:
Decreto 103/2011, de 19 de abril; Ley 1/2011, de 17
de febrero, de Reordenación del Sector Público
de Andalucía; y Ley 9/2007, de 22 de octubre,
de la Administración de la Junta de Andalucía.

EJE TERRITORIAL **T**

72
Municipios
miembros

9,17%
Índice de
cobertura de
municipios

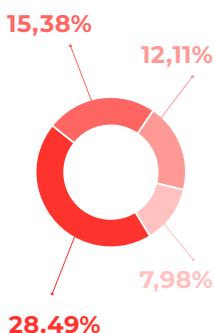
2.178.446
habitantes
Población
cubierta

25,27
Índice de
cobertura
poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

702
Funciones

235
Espectáculos

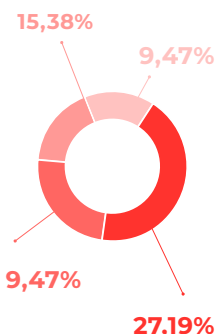


■ Teatro ■ Danza
■ Música ■ Circo

EJE PÚBLICO **P**

120.984
Espectadores

172
Espectadores/as
por función



EJE DE ORIGEN **O**

196
Compañías

EJE ECONÓMICO **E**

2.135.493,50 €
Datos de 2025

Cofinanciado entre la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales y los municipios. En la Programación General, la Agencia aporta el 50% del coste total y los municipios el otro 50%. Para el programa Abecedaria, dirigido a público escolar, la Agencia asume dos tercios y los municipios un tercio.

En 2025, del presupuesto total de 2.135.493,50 euros, la Agencia aporta 1.156.193,50 euros y los municipios 979.300 euros.

CIRCUIT CULTURAL VALENCIÀ

Fecha de creación:
1988

Institución a la que pertenece:
Institut Valencià de Cultura.

Naturaleza de sus miembros:
Ayuntamientos y Universidades Públicas
de Castellón y Alicante.

Normativa:
Convenio de colaboración vigente entre el
Institut Valencià de Cultura y la Federación
Valenciana de Municipios y Provincias (2025).

EJE TERRITORIAL **T**

155
Municipios
miembros

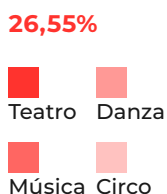
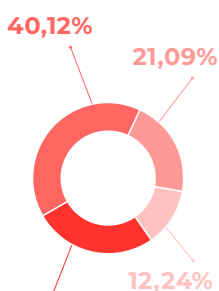
28,60%
Índice de
cobertura de
municipios

3.072.473
habitantes
Población
cubierta

57,76
Índice de
cobertura
poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

Sin datos
825
Espectáculos

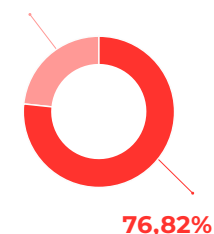


EJE PÚBLICO **P**

Sin datos

EJE DE ORIGEN **O**

220
Compañías
23,18%



EJE ECONÓMICO **E**

Sin datos

CONSORCIO CULTURAL DE ALBACETE

Fecha de creación:

1983

Institución a la que pertenece:

Consortio público integrado por la Diputación Provincial de Albacete y los ayuntamientos adheridos.

Naturaleza de sus miembros:

Municipios (ayuntamientos de la provincia) y la institución provincial (Diputación).

Normativa:

Resolución de 18 de marzo de 2015.

EJE TERRITORIAL T

84

Municipios miembros

96,55%

Índice de cobertura de municipios

212.248

habitantes

Población cubierta

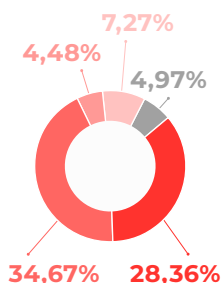
54,62

Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD A

825

Funciones



EJE ECONÓMICO E

1.185.808,34 €

Presupuesto

1.437,34 €

Coste medio por función

14.116,77 €

Coste medio por miembro de la red

RED DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA DE CASTILLA-LA MANCHA

Fecha de creación:
1995

Institución a la que pertenece:
Consejería de Educación, Cultura y Deportes.

Naturaleza de sus miembros:
Ayuntamientos

Normativa:
Decreto 44/2022, de 1 de junio, que regula la Red de Artes Escénicas y Música de Castilla-La Mancha.

EJE TERRITORIAL **T**

240
Municipios miembros

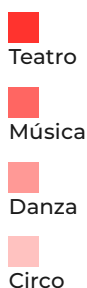
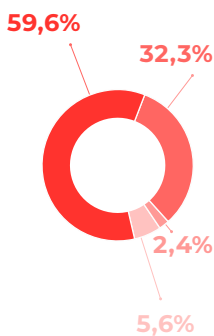
26,12
Índice de cobertura de municipios

1.611.263 habitantes
Población cubierta

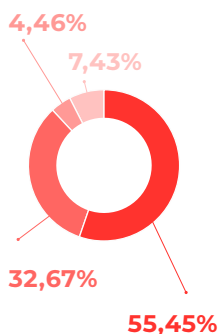
76,77
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

1.311
Funciones



202
Espectáculos



EJE DE ORIGEN **O**

184
Compañías

EJE ECONÓMICO **E**

3.745.449 €
Presupuesto

2.856,94 €
Coste medio por función

15.606,04 €
Coste medio por miembro de la red

RED DE TEATROS Y CIRCUITOS DE CASTILLA Y LEÓN

Fecha de creación:
2009

Institución a la que pertenece:
Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.
Dirección General de Políticas Culturales.

Naturaleza de sus miembros:

Entidades locales, Organismos autónomos dependientes de entidades locales, Fundaciones o Sociedades participadas mayoritariamente por dichas Entidades locales.

Normativa:

ORDEN CYT/770/2010, de 24 de mayo.

EJE TERRITORIAL **T**

24
Municipios miembros

1,07
Índice de cobertura de municipios

1.296.225 habitantes
Población cubierta

54,27
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

354
Funciones

213
Espectáculos

11,02%
7,34%
7,98%



73,45%

■ Teatro

■ Música

■ Danza

■ Circo

EJE PÚBLICO **P**

191.829
Espectadores

542
Espectadores/as por función

EJE DE ORIGEN **O**

154
Compañías

41,56%
Compañías de la comunidad

58,44%
Compañías de fuera de la comunidad

EJE ECONÓMICO **E**

1.818.268 €
Presupuesto

5.136,35 €
Coste medio por función

75.761,16 €
Coste medio por miembro de la red

CIRCUITO DE ESPACIOS ESCÉNICOS DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA

Fecha de creación:
1996

Institución a la que pertenece:
Diputació de Barcelona
(Oficina Difusió Artística)

Naturaleza de sus miembros:
Ayuntamientos, empresas municipales
y organismos autónomos locales que
gestionan espacios escénicos.

Normativa:
Protocolo vigente 2021-24,
prorrogado hasta 2026.

EJE TERRITORIAL **T**

114
Municipios
miembros

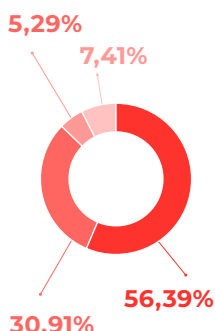
36.80%
Índice de
cobertura de
municipios

3.303.779
habitantes
Población
cubierta

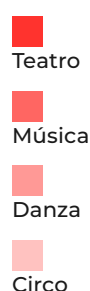
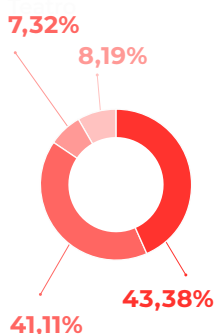
78.70
Índice de
cobertura
poblacional
(sin incluir
Barcelona
Capital)

EJE DE ACTIVIDAD **A**

2.119
Funciones



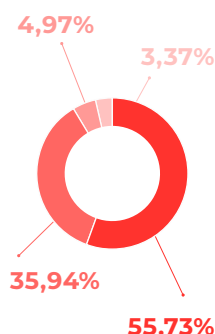
1.148
Espectáculos



EJE PÚBLICO **P**

466.463
Espectadores

238
Espectadores/as
por función



EJE DE ORIGEN **O**

883
Compañías

EJE ECONÓMICO **E**

5.018.980 €
Presupuesto
ODA a la
cooperación
municipal

1.360.000 €
Presupuesto
ODA a la
financiación de
la programación
estable (programa
“Circuit xarxa
espais escènics
municipals”)

590.000 €
Presupuesto
ODA a la
financiación de
la programación
escolar
(programa
“Anem al Teatre”):

5.128,35 €
Coste medio
por función

11.929.82 €
Coste medio
por miembro
de la red

RED DE TEATROS DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Fecha de creación:
1987

Institución a la que pertenece:
Dirección General de Promoción Cultural de la
Comunidad de Madrid.

Naturaleza de sus miembros:
Municipios.

Normativa:
Orden 1076/2000 de 1 de diciembre.

Datos de 2024

EJE TERRITORIAL **T**

72
Municipios
miembros

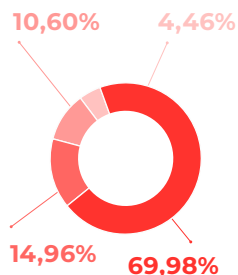
40,22%
Índice de
cobertura de
municipios

3.251.408
habitantes
Población
cubierta

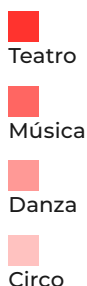
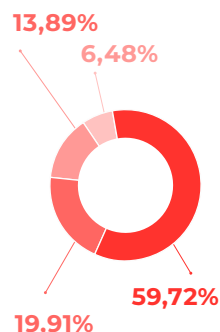
46,38
Índice de
cobertura
poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

896
Funciones

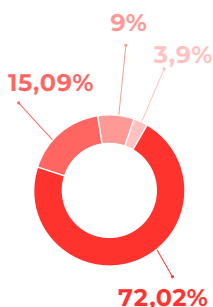


216
Espectáculos



EJE PÚBLICO **P**

201.733
Espectadores



262,53
Espectadores/as
por función

EJE DE ORIGEN **O**

205
Compañías

69,5%
Compañías
de la
comunidad

28,3%
Compañías
de otras
comunidades

2,2%
Compañías de
fuera de España

EJE ECONÓMICO **E**

4.788.850,37 €
Presupuesto

5.233,72 €
Coste medio
por función

71.430,6 €
Coste medio
por miembro
de la red

RED DE TEATROS Y OTROS ESPACIOS ESCÉNICOS DE EXTREMADURA

Fecha de creación:
1985

Institución a la que pertenece:
Secretaría General de Cultura de la Consejería
de Cultura, Turismo y Deportes.

Naturaleza de sus miembros:
Ayuntamientos.

Normativa:
Decreto 152/2024

EJE TERRITORIAL **T**

50
Municipios
miembros

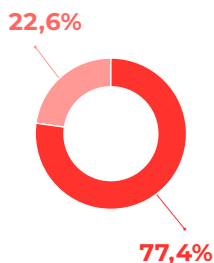
12,89
Índice de
cobertura de
municipios

447.985
habitantes
Población
cubierta

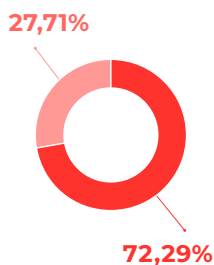
42,55
Índice de
cobertura
poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

438
Funciones



231
Espectáculos



■ Artes
escénicas

■ Artes
musicales

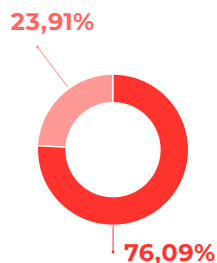
EJE PÚBLICO **P**

91.921
Espectadores

210
Espectadores/as
por función

EJE DE ORIGEN **O**

138
Compañías



■ Compañías de
la C.C.A.A.

■ Compañías
de fuera de la
C.C.A.A.

EJE ECONÓMICO **E**

2.228.539,23 €
Presupuesto

5.087,99 €
Coste medio
por función

44.570,78 €
Coste medio
por miembro
de la red

REDE GALEGA DE TEATROS E AUDITORIOS

Fecha de creación:

1996

Institución a la que pertenece:

Agadic (Axencia Galega das Industrias Culturais).

Naturaleza de sus miembros:

Teatros públicos.

Normativa:

Resolución de 21/11/2006.

EJE TERRITORIAL T

43

Municipios miembros

13,74

Índice de cobertura de municipios

1.613.563 habitantes
Población cubierta

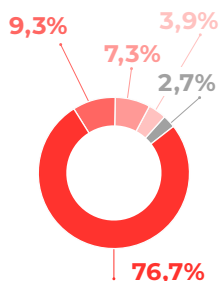
59,69

Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD A

559

Funciones



249

Espectáculos



EJE PÚBLICO P

100.858

Espectadores

180

Espectadores/as por función

EJE ECONÓMICO E

1.975.696,45 €

Presupuesto

3.534,34 €

Coste medio por función

45.946,43 €
Coste medio por miembro de la red

CIRCUITO DE CANARIAS. PROGRAMA MARES

Fecha de creación:
2005

Institución a la que pertenece:
Instituto Canario de Desarrollo Cultural.
Gobierno de Canarias.

Naturaleza de sus miembros:

Municipios de todas las islas y Cabildos de islas no capitalinas, titulares de espacios escénicos con programación cultural estable.

Normativa:

Normas de funcionamiento (2024) y Protocolo de colaboración ICDC-FECAM (2021).

EJE TERRITORIAL T

72
Municipios miembros

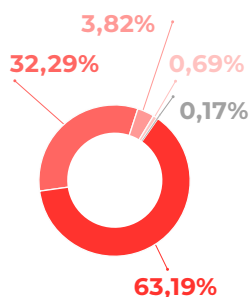
81,82
Índice de cobertura de municipios

2.228.862 habitantes
Población cubierta

92,9
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD A

758
Funciones



EJE PÚBLICO P

84.516
Espectadores

EJE DE ORIGEN O

391
Compañías

EJE ECONÓMICO E

1.166.360 €
Presupuesto

15.346,84€
Coste medio por miembro de la red

RED DE ESPACIOS ESCÉNICOS MUNICIPALES DE TENERIFE

Fecha de creación:

2021

Institución a la que pertenece:

Cabildo de Tenerife.

Naturaleza de sus miembros:

Ayuntamientos de la isla de Tenerife o sus entidades públicas municipales (organismo autónomo local, entidad pública empresarial y sociedad mercantil con capital íntegramente público del ayuntamiento). Espacios escénicos de titularidad privada, siempre que el Ayuntamiento mantenga acuerdos de colaboración con la empresa titular del espacio.

Normativa:

Acuerdo del Cabildo Insular de Tenerife de 14 de abril de 2021, por el que se crea la Red de Espacios Escénicos Municipales de Tenerife.

EJE

TERRITORIAL 

17

Municipios
miembros

54,84%

Índice de
cobertura de
municipios

1.040.296

habitantes

Población
cubierta

96,82

Índice de
cobertura
poblacional

RED DE TEATROS DE NAVARRA / NAFARROAKO ANTZOKI SAREA

Fecha de creación:

2013

Institución a la que pertenece:

Organismo autónomo.

Naturaleza de sus miembros:

Ayuntamientos con espacios escénicos que cumplen unos requisitos.

Normativa:

Estatutos de la Asociación Red de Teatros de Navarra, aprobados el 16 de abril de 2014.

EJE TERRITORIAL T

35

Municipios miembros

12,45

Índice de cobertura de municipios

263.764

habitantes

Población cubierta

38,88

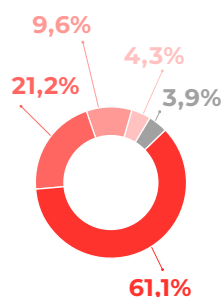
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD A

799

Funciones

799



EJE PÚBLICO P

124.152

Espectadores

155

Espectadores/as por función

EJE ECONÓMICO E

2.281.155,63 €

Presupuesto

2.855,01 €

Coste medio por función

67.092,81 €

Coste medio por miembro de la red

SAREA (RED VASCA DE TEATROS)

Fecha de creación:
1993

Institución a la que pertenece:
Gobierno Vasco

Naturaleza de sus miembros:

Ayuntamientos titulares de teatros y salas públicas, y otros espacios escénicos públicos adheridos.

Normativa:

Estatutos de la Asociación SAREA – Red Vasca de Teatros.

Datos de 2023

EJE TERRITORIAL T

60
Municipios miembros

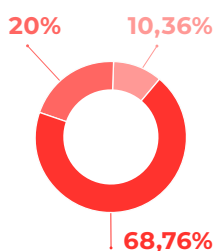
23,81
Índice de cobertura de municipios

1.831.811 habitantes
Población cubierta

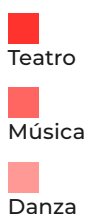
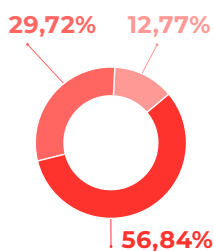
82,13
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD A

1.690
Funciones

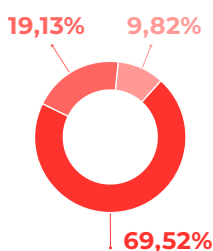


885
Funciones



EJE PÚBLICO P

452.816
Espectadores



268
Espectadores/as por función

EJE DE ORIGEN O

787
Compañías

48%
Compañías de la comunidad

44,7%
Compañías de otras comunidades

7,3%
Compañías de fuera de España

EJE ECONÓMICO E

7.952.762 €
Presupuesto

4.705,78 €
Coste medio por función

132.546,03 €
Coste medio por miembro de la red

CIRCUITO PROFESIONAL DE ARTES ESCÉNICAS Y MÚSICA DE LA REGIÓN DE MURCIA

Fecha de creación:
2019

Institución a la que pertenece:
Instituto de las Industrias Culturales y las Artes (ICA), dependiente de la Consejería de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes de la Región de Murcia.

Naturaleza de sus miembros:
Ayuntamientos con espacios escénicos municipales que cumplen los requisitos técnicos y de programación para adherirse al Circuito.

Normativa:
BORM N°100 de 3 de mayo de 2023.

EJE TERRITORIAL **T**

17
Municipios miembros

37,78
Índice de cobertura de municipios

988.747 habitantes
Población cubierta

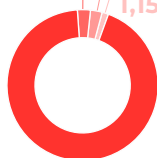
62,9
Índice de cobertura poblacional

EJE DE ACTIVIDAD **A**

174
Funciones

Sin desglose por disciplinas

2,87% 2,30% 1,15%



89,08%

Teatro Danza
Música Magia

EJE DE PÚBLICO **P**

32.317
Espectadores

186
media de espectadores por función

EJE ECONÓMICO **E**

832.683,62 €
Presupuesto

4.785,54 €
Coste medio por función

48.981,39 €
Coste medio por miembro de la red

SISTEMA PÚBLIC D'EQUIPAMENTS ESCÈNICS I MUSICALS DE CATALUNYA (SPEEM)

Fecha de creación:
2019

Institución a la que pertenece:
Generalitat de Catalunya, a través del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Naturaleza de sus miembros:
Entidades titulares de equipamientos escénicos y participadas por la Generalitat y/o por entidades locales, que desarrollan programaciones escénicas y musicales.

Normativa:
Decreto 9/2017, de 31 de enero.

EJE TERRITORIAL **T**

263

Municipios miembros

28,15

Índice de cobertura de municipios

6.885.729

habitantes
Población cubierta

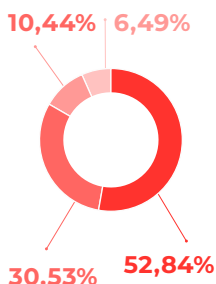
85,7

Índice de cobertura poblacionall

EJE DE ACTIVIDAD **A**

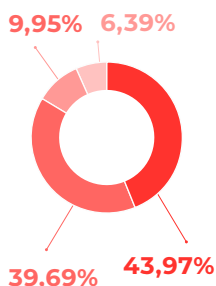
4.114

Espectáculos (SPEEM sin equipamientos "nacionales")



1658

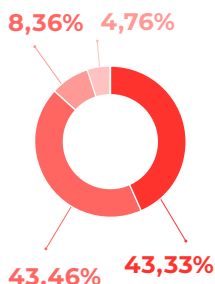
Espectáculos (SPEEM sin equipamientos "nacionales" ni Programa.cat)



EJE PÚBLICO **P**

516.584

Espectadores (SPEEM sin equipamientos "nacionales" ni Programa.cat)



311

Espectadores/as por función

EJE ECONÓMICO **E**

45.700.000 €

Presupuesto

1.931,20 €

Coste medio por función

152.380,95 €

Coste medio por miembro de la red

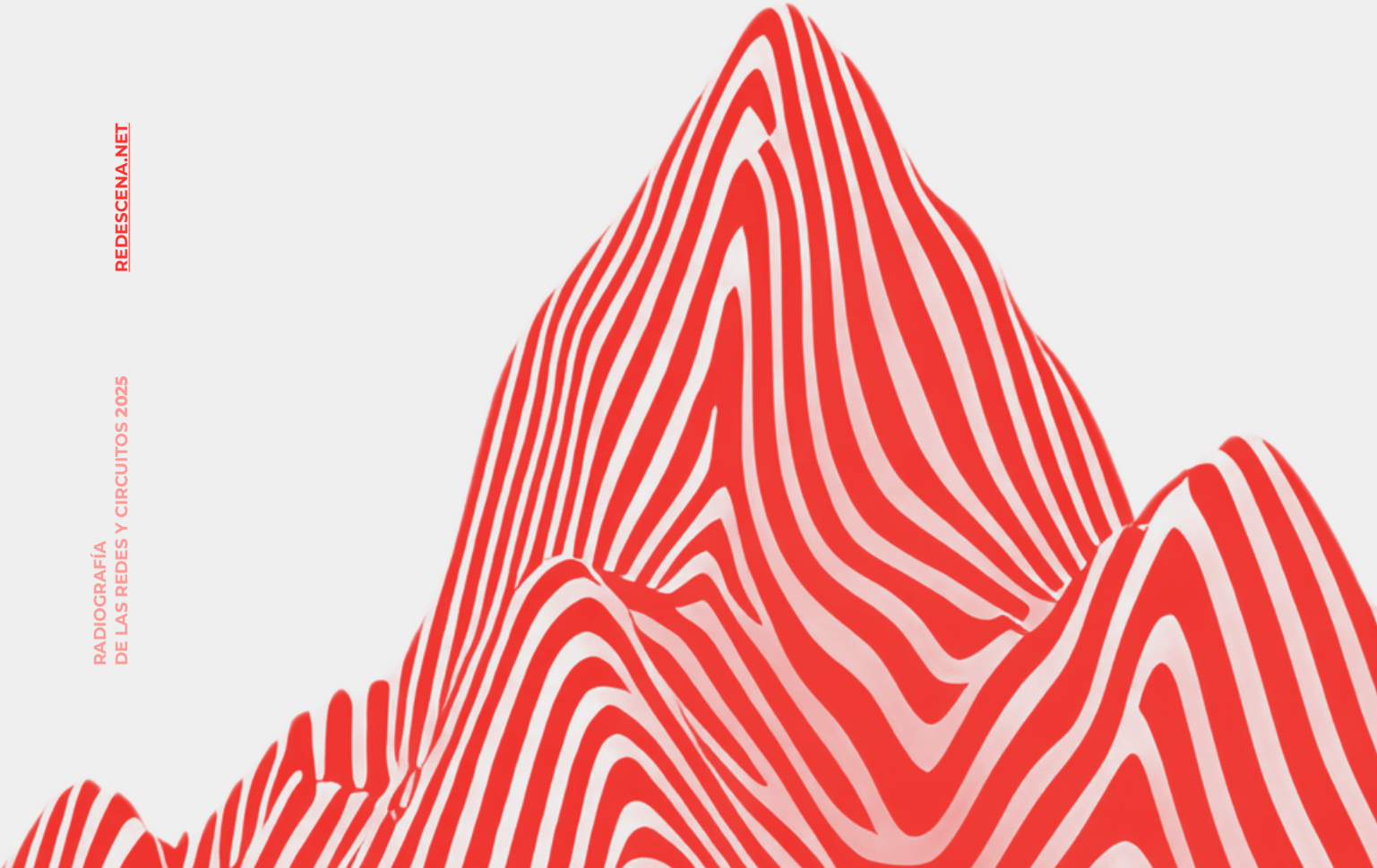
REDES Y CIRCUITOS INCLUIDOS EN ESTE ESTUDIO



7

+

CONCLUSIONES
Y RETOS FUTUROS



CONCLUSIONES Y RETOS DE FUTURO

El presente trabajo ha tratado de dar cuenta del esfuerzo desarrollado durante los últimos quince años por las redes y circuitos de artes escénicas asociadas a La Red Española. A lo largo de sus distintos apartados se han identificado los principales rasgos de identidad y las tendencias que estas estructuras han venido desarrollando desde su nacimiento, a principios de los años ochenta del siglo pasado.

No se ha tratado de una tarea sencilla. En este periodo, las redes y circuitos han experimentado profundas transformaciones contextuales, se han enfrentado a sucesivas crisis económicas y han debido adaptarse a cambios significativos en los públicos y en las pautas de participación y consumo cultural. Aunque su lógica organizativa y su estructura básica se han mantenido relativamente estables, se han producido transformaciones relevantes en la interpretación de su función y en sus dinámicas de funcionamiento.

La Radiografía confirma que las redes y circuitos de artes escénicas gozan de buena salud y se han consolidado como una de las infraestructuras culturales más relevantes del sistema público en España, pero, al mismo tiempo, recoge las dificultades y retos que deben abordar para cumplir de manera eficiente su función. El análisis pone de manifiesto la existencia de expectativas no cubiertas, demandas del sector de la producción que no siempre han encontrado respuesta, así como discontinuidades y tensiones interadministrativas que afectan al modelo y a su sostenibilidad en el tiempo. Todo ello se produce, además, en un contexto marcado por el relevo generacional entre programadores y programadoras y por una preocupación creciente ante los

riesgos de desprofesionalización de la gestión cultural en la administración local.

Frente a este panorama, las redes y circuitos aspiran a ser algo más que meros instrumentos de financiación. Se revelan como auténticos dispositivos de gobernanza cultural, de cooperación interinstitucional y de garantía de los derechos culturales, especialmente en aquellos territorios con menor densidad poblacional y con una red municipal dispersa y atomizada. Su capacidad para vertebrar el territorio, estabilizar la oferta, profesionalizar la gestión cultural y actuar como servicio público las sitúa como un pilar estratégico del ecosistema escénico contemporáneo.

El análisis histórico permite comprender que su desarrollo ha sido progresivo, acumulativo y resiliente frente a contextos adversos como la crisis económica de 2008 o la pandemia de 2020. A lo largo de sus distintas fases —consolidación inicial, expansión, reconfiguración y escenario poscovid— las redes han demostrado una notable capacidad de adaptación a los cambios sociales, administrativos y culturales, incorporando nuevos modelos de cooperación, herramientas de gestión y discursos cada vez más centrados en los derechos culturales y la equidad territorial.

Desde una perspectiva territorial, los datos evidencian que allí donde existe una red o circuito activo la programación resulta más estable, diversa y accesible. Este hecho refuerza la idea de que las redes no solo amplían el acceso a la cultura, sino que contribuyen de manera decisiva a la cohesión social, al desarrollo educativo y a la dinamización económica local. En un país descentralizado y heterogéneo como España, estas estructuras se configuran como herramientas indispensables para equilibrar desigualdades y garantizar una implantación cultural sostenible.

La intención de estas conclusiones no es formular recomendaciones operativas de futuro —tarea que corresponde fundamentalmente a los gestores y a los actores del sector—, sino sistematizar las principales lecciones aprendidas a lo largo de estas décadas de experiencia acumulada. Estas lecciones no deben entenderse como un marco cerrado ni como un modelo único de referencia, sino como un conjunto de aprendizajes derivados de prácticas diversas, desarrolladas en contextos territoriales, administrativos y políticos muy distintos. Su valor reside precisamente en esa diversidad, que permite identificar patrones comunes sin anular las singularidades de cada red o circuito. En este sentido, las conclusiones aspiran a ofrecer un espacio compartido de reflexión que facilite el diálogo entre administraciones, profesionales y agentes del sector. Se trata, en definitiva, de contribuir a una lectura estratégica del modelo que refuerce su legitimidad pública y su proyección de futuro.

A continuación, se presentan doce lecciones que pueden contribuir a la reflexión colectiva sobre el presente y el futuro de las redes y circuitos.

1. La importancia de la continuidad

Los casi cuarenta años de trayectoria del modelo ponen de manifiesto que la continuidad del trabajo y de los esfuerzos desarrollados por las redes es un factor clave para su eficacia. Si bien las reestructuraciones y los cambios de enfoque resultan necesarios y, en ocasiones, inevitables, las rupturas o desapariciones temporales de las redes afectan negativamente a la confianza del sector y a la estabilidad del sistema.

2. La necesidad de mantener recursos suficientes

El conjunto del sistema de las artes escénicas descansa en la existencia de recursos públicos, especialmente en el ámbito local y autonómico, que permitan ofrecer a la ciudadanía una programación escénica de calidad y con continuidad. La reivindicación de recursos constituye, por tanto, un presupuesto básico de cualquier análisis sobre las redes y circuitos, sin perjuicio de avanzar en fórmulas complementarias de sostenibilidad y autofinanciación.

3. El valor central del trabajo humano

En coherencia con lo anterior, las redes y circuitos deben contar con recursos humanos suficientes y cualificados para desempeñar adecuadamente las funciones que se les asignan. La gestión en red exige competencias profesionales avanzadas en gestión cultural, así como condiciones de estabilidad y continuidad que permitan consolidar equipos y conocimiento institucional.

4. Refuerzo de la naturaleza interadministrativa

Una de las principales virtudes del modelo reside en su carácter interadministrativo y cooperativo, integrando niveles locales, provinciales y autonómicos. En un contexto de tensiones políticas recurrentes, resulta fundamental preservar y fortalecer este funcionamiento armónico, del que depende en gran medida la viabilidad futura del sistema.

5. Necesidad de innovar

La innovación en las redes y circuitos no debe limitarse a aspectos organizativos o procedimentales, sino extenderse también al contenido de la oferta cultural. Experiencias como Sendaberri muestran el potencial de circuitos articulados en torno a orientaciones temáticas o conceptuales, capaces de enriquecer la reflexión sobre la función de la oferta cultural pública.

6. Apuesta decidida por la administración electrónica

El uso eficaz y eficiente de las nuevas tecnologías resulta imprescindible para la gestión de las redes y circuitos. Esta necesidad adquiere una relevancia especial en un contexto en el que la inteligencia artificial está transformando de manera acelerada los procesos de gestión cultural.

7. Simplificación administrativa

La simplificación de los procedimientos y del lenguaje administrativo constituye un requisito para avanzar hacia sistemas culturales más equitativos e inclusivos. Reducir los costes de adaptación que asumen compañías y distribuidoras al interactuar con múltiples redes y circuitos debe ser un objetivo compartido, aun reconociendo la complejidad de alcanzar una estandarización plena.

8. Necesidad de información y evaluación

La evaluación es una condición básica de cualquier proceso de mejora y uno de los pilares de la rendición de cuentas democrática. Aunque las redes ya realizan esfuerzos evaluativos en sus respectivos ámbitos territoriales, resulta deseable avanzar hacia sistemas de indicadores comunes que permitan un análisis agregado y comparado.

9. Impulso a la investigación

De forma complementaria, sería conveniente que las administraciones públicas, las universidades y los organismos de investigación apoyaran de manera más decidida el estudio de este modelo de gestión, dada su relevancia para el ejercicio de los derechos culturales y su impacto territorial.

10. Fomento de la cooperación y el aprendizaje mutuo

Las redes facilitan dinámicas de intercambio y aprendizaje tanto en su interior como entre distintas redes a escala estatal. La labor desarrollada por la Comisión de Redes y Circuitos de La Red Española constituye una iniciativa a consolidar y reforzar en el futuro.

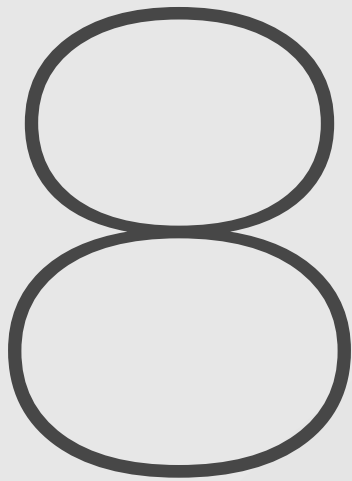
11. Intensificación de la gobernanza

Las redes son herramientas potenciales de democracia participativa y de gestión multiagente. Para que esta función se materialice plenamente, es necesario que dispongan de espacios reales de decisión y no se limiten a estructuras meramente informativas.

12. Incorporación de nuevos agentes

El sistema escénico es plural y complejo y no puede sostenerse exclusivamente desde el ámbito de la exhibición. De cara al futuro, parece necesario explorar fórmulas diversas para incorporar, al menos de manera consultiva, la voz del sector de la producción, de los públicos y de otros agentes relevantes.

En definitiva, las redes y circuitos han demostrado sobradamente su capacidad para sostener la vida cultural de los territorios, articular la circulación de espectáculos y apoyar al tejido profesional. El reto no consiste únicamente en preservar lo alcanzado, sino en potenciar su papel como motores de innovación, equidad y cohesión territorial. Convertir las conclusiones de esta Radiografía en decisiones, alianzas y políticas sostenidas en el tiempo será clave para que, en los próximos años, sigan siendo una de las principales garantías del acceso democrático a la cultura en España.



BIBLIOGRAFÍA +

RADIOGRAFÍA
DE LAS REDES Y CIRCUITOS 2025

REDESCENA.NET



BIBLIOGRAFÍA

- Academia de las Artes Escénicas de España. (2020). *Informe sobre las artes escénicas en España: distribución, programación y públicos*. Observatorio de la Academia de las Artes Escénicas de España.
- Ansoff, H. I. (1965). *Corporate strategy: An analytic approach to business policy for growth and expansion*. McGraw-Hill.
- Asociación de Empresas de Distribución y Gestión de las Artes Escénicas (ADGAE). (2021). *La distribución de las artes escénicas en España: su papel, su valor, sus barreras, sus necesidades*. Propuestas. ADGAE.
- Bonet, L. (2009). La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España. *Revista de Economía de la Cultura*, 18(1), 33-48.
- Bonet, L., & Fundació Bosch i Gimpera. (2008). *Análisis económico del sector de las artes escénicas en España*. La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.
- Bonet, Ll. (2016). La dimensión sectorial de las políticas culturales en España. Balance, Límites y perspectivas. En J. Rius Ulldemolins y A.A. Rubio Arostegui (Eds). *Treinta años de políticas culturales en España. Participación cultural, gobernanza territorial e industrias culturales*, PUV.
- Cimarro, J. F. (1997). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Fundación Autor.
- Comité Organizador de Mercartes. (2012). *Situación, tendencias y retos de las artes escénicas en España* [ponencia presentada en Mercartes 2012, Valladolid, España].
- Cuadrado García, M., & Pérez Cabañero, C. (2005). *The process of programming in the performing arts: An empirical research in Spain*. In *Proceedings of the 8th International Conference on Arts and Cultural Management (AIMAC 2005)* (pp. 1-17). HEC Montréal.
- Cuadrado García, M., Berenguer Contrí, G., Miquel Romero, M. J., & Pérez Cabañero, C. (2014). *Problemática y acciones de marketing en el sector de las artes escénicas de la Comunidad Valenciana*. *Periférica: Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, 19, 499-512. <https://revistas.uca.es/index.php/periferica/article/view/2144>
- David, F. R. (2013). *Conceptos de administración estratégica* (14.ª ed.). Pearson.
- Etxebarria Etxeita, M. (2021). La Red Vasca de Teatros SAREA. *Periférica Internacional. Revista Para el análisis de la Cultura y el Territorio*, 22, 414-423. <https://doi.org/10.25267/Periferica.2021.i22.3>
- FAETEDA (2024). *Redes y circuitos autonómicos 2023/2024: Informe de las Jornadas FAETEDA 2024. El mercado escénico español*. Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA).
- Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA). (2025). *Análisis del gasto en artes escénicas de los municipios españoles entre 2010 y 2024*. FAETEDA. Faeteda+1

- Fernández Torres, A. (2008). *Análisis de la evolución del sector de las artes escénicas en los últimos años y tendencias de futuro* [ponencia presentada en Mercartes, Valladolid, España]. Mercartes.
- Gurbindo Alemán, S. (2002). Apuntes sobre la descentralización teatral en España. *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 18(2), 221–238.
- Gurbindo Alemán, S. (2005). *El proceso de descentralización teatral en España (1978-2005) y sus efectos* [Tesis doctoral, Universidad de Navarra].
- La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública. (2016). *La circulación de espectáculos en el Estado español: propuesta de estandarización terminológica* (M. A. Varela & C. Martínez Carbonell, eds.). La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública.
- Marcè, X. (2012). *Mercado de las artes escénicas: situación actual y tendencias* [ponencia presentada en Mercartes 2012, Valladolid, España]. Mercartes.
- Marco-Serrano, F. (2006). Monitoring managerial efficiency in the performing arts: A regional theatres network perspective. *Annals of Operations Research*, 145(1), 167-171.
- Marco-Serrano, Francisco & Rausell-Köster, Pau (2006). Análisis de la productividad en el sector de la cultura y el ocio español: una perspectiva regional. *Estudios de Economía Aplicada*, 24(2), 699-722. <http://www.revista-eea.net/>
- Marco-Serrano, Francisco & Rausell-Köster, Pau (2006). Análisis de la productividad en el sector de la cultura y el ocio español: una perspectiva regional. *Estudios de Economía Aplicada*, 24(2), 699-722. <http://www.revista-eea.net/>
- Marco-Serrano, Francisco (2006). Monitoring managerial efficiency in the performing arts: A regional theatres network perspective. *Annals of Operations Research*, 145(1), 167-171.
- Ministerio de Cultura. (2007). *Plan General del Teatro 2007*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
- Ministerio de Cultura. (2010). *Plan General de la Danza 2010*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM).
- Monleón, J. (1992). Descentralización teatral y política cultural en España. *Primer Acto: Cuadernos de Investigación Teatral*, (241), 7–12.
- Ramos-Vidal, I.; Maya-Jariego, I. (2013). Alianzas y redes de colaboración entre las agrupaciones culturales de las artes escénicas en Andalucía. *Empiria*, (26), 15-34. DOI: 10.5944/empiria.26.7151
- Rubio Arostegui, J. A. (2014). *Análisis institucional y financiero del sector de las artes escénicas: claves, ejes y bases para un futuro sostenible* [ponencia presentada en Mercartes 2014, Valladolid, España]. Mercartes.
- Rubio Arostegui, J. A., & Rius Ulldemolins, J. (2016). *La modernización de la gestión pública de la cultura: Análisis comparado del caso de los equipamientos culturales de las comunidades autónomas de Cataluña y Madrid. Gestión y Análisis de Políticas Públicas*, (15), 50–73. <https://doi.org/10.24965/gapp.v0i15.10329>
- Sempere Ripoll, F. (2003). *Análisis de la eficiencia en el sector de las artes escénicas: El caso del “Circuit Teatral Valencià” (1995-1999)* [Tesis doctoral, Universitat de València]. Repositorio de la Universitat de València. <https://roderic.uv.es/handle/10550/15547>
- Sempere Ripoll, F. (2004). *Análisis de la eficiencia en el sector de las artes escénicas: El caso del “Circuit Teatral Valencià” (1995-1999)*. *Revista de Economía de la Cultura*, 8(2), 137–152.
- Weihrich, H., & Koontz, H. (1998). *Administración: Una perspectiva global y empresarial*. McGraw-Hill.

