



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

## **TRABAJO FIN DE MÁSTER**

**Teatro infantil. Revisión y propuesta de  
recomendación.**

**María del Rocío Manjón Rosado**

**FACULTAD DE COMERCIO VALLADOLID, Julio 2023**

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

CURSO ACADÉMICO año/año

**TRABAJO FIN DE MÁSTER**

CURSO ACADÉMICO 2022-23

**TRABAJO FIN DE MÁSTER:  
“Teatro infantil. Revisión y propuesta de recomendación”.**  
”

Trabajo presentado por: María del Rocío Manjón Rosado

Tutor: Fco. Javier Gómez González

**FACULTAD DE COMERCIO Valladolid, Julio de 2023**

## Índice

Introducción	3
Artes escénicas.	8
Políticas públicas dirigidas al aumento del consumo del teatro.	16
Teatro. Definición, trayectoria, diferentes tipos de teatros.	20
Datos del teatro.	24
Tipología de obras de teatro en cada franja etaria.	27
Espacios de representación teatral.	29
Capítulo 2 Impronta del marco jurídico del control de contenidos en España.	32
Controversias y polémicas ciudadanas previas.	42
Listado de riesgos.	44
Capítulo 3. Marco teórico del control de contenidos.	45
Iniciativa de autorregulación.	48
Tipología de orientación.	49
Capítulo 4 Antropología y psicología del proceso madurativo.	50
Características de la franja de edad según la psicología.	51
Capítulo 5 Propuesta de recomendación.	55
Conclusión	63
Bibliografía	64

## Introducción

En el contexto en el que estamos viviendo actualmente, dentro de las artes escénicas, se puede decir que el sector que más se consume es el del teatro. Como bien expone el anuario de la SGAE (2021), el teatro fue el sector de las artes escénicas con más nivel de exhibición, con un 94,2% de representaciones del total de las artes escénicas. Así mismo, el teatro cuenta con la recaudación más alta dentro de las artes escénicas, significando la misma en el año 2020 el 90,4% de los ingresos totales de las artes escénicas en su conjunto (Anuario SGAE, 2021, p. 10). Cabe destacar que con la pandemia del Covid-19, las representaciones teatrales cayeron en su número con 20.080 en comparación con el año anterior en el que se representaron 47.372 obras (Anuario SGAE, 2021, p. 10).

En la siguiente tabla se expone las funciones teatrales programadas, así como la recaudación de las mismas. Esta tabla procede del estudio de caso del Programa PLATEA desarrollado entre los años 2014-2017 (Swayne, 2021).

**Tabla 1**

	2014	2015	2016	2017	TOTAL
<b>PROGRAMACIÓN</b>					
Funciones programadas (Total)	877 5.303.274€	615 4.037.644€	593 4.163.969€	592 4.069.545€	2.677 17.574.432€
Caché programado (Total)	146.459€	163.036€	195.103€	149.858€	654.456€
Extrapeninsularidad (Total)					
EE.LL con programación (Total)	172 5	154 4	151 4	162 4	639 4
Funciones EE.LL (mediana)					
Espectáculos programados (Total)	200 3	175 2	195 2	187 2	757 2
Funciones espectáculos (mediana)					
Caché programado (mediana)	5.000€	6.500€	6.500€	6.550€	6.000€
Meses de mayor contratación	OC–NV (21%) DC (14%)	OC (28%) NV (26%)	OC (25%) NV (24%)	OC–NV (30%) DC (17%)	OC (26%) NV (25%)
C.C.A.A. de mayor concentración	AN (16%) CL (11%)	AN (18%) CL (13%)	AN (17%) CL (12%)	AN (17%) CL-CM (12%)	AN (17%) CL (12%)
C.C.A.A. de procedencia principal	M (28%) CP (23%)	M (32%) CP (22%)	M (31%) CP (24%)	M (29%) CP (26%)	M (30%) CP (24%)
Audiencia	Adultos (71%)	Adultos (71%)	Adultos (72%)	Adultos (70%)	Adultos (71%)

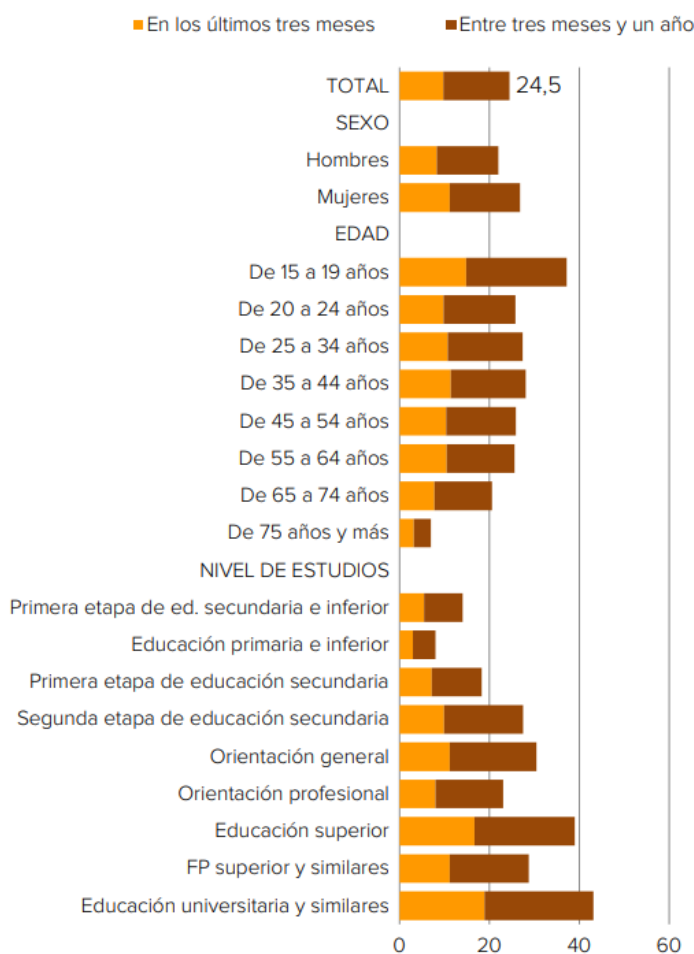
	Inf./Juv. (29%)	Inf./Juv. (29%)	Inf./Juv. (28%)	Inf./Juv. (30%)	Inf./Juv. (29%)
Espacio	Sala (96%) Calle (4%)	Sala (99%) Calle (1%)	Sala (99%) Calle (1%)	Sala (99%) Calle (1%)	Sala (99%) Calle (1%)
<b>RECAUDACIÓN</b>					
Entradas (Total)	171.739	146.702	149.684	151.549	619.674
Recaudación (Total)	2.054.766€	1.721.146€	1.872.951€	1.821.264€	7.470.127€
5% taquilla INAEM (Total)	89.510€	75.211€	81.424€	78.815€	324.960€
15% taquilla EE.LL (Total)	268.531€	225.631€	244.273€	236.446€	974.881€
80% taquilla CÍA (Total)	1.410.771€	1.068.580€	1.138.075	1.097.598€	4.715.024€
Aforo recintos (mediana)	545	516	520	535	525
Entradas (mediana)	163	218	212	226	201
% ocupación (mediana)	29%	40%	41%	43%	37%
Precio entrada (mediana)	12€	12€	12€	11€	12€
Autofinanciación (mediana)	31%	39%	37%	38%	36%
Cobertura INAEM (mediana)	65%	65%	65%	65%	65%
Cobertura EE.LL (mediana)	0%	8%	11%	11%	10%
Cobertura CÍA (mediana)	14%	0%	0%	0%	0%
Resultado CÍA (mediana)	-560€	0€	0€	0€	0€

Como se puede observar en la anterior tabla, el teatro infantil tiene gran representación dentro de la escena. Se puede afirmar esto, ya que en el *Mapa de Programación* elaborado por *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* en el año 2012 se clasifican los tipos de teatro siendo la mayoría de estos subgéneros para adultos y únicamente el subgénero de *teatro infantil* para niños y niñas. Así mismo se define este subgénero de la siguiente forma: “Esta categoría contará con prioridad a la hora de clasificar en subgéneros, de manera que sea clásico, contemporáneo o musical, las obras para niños y niñas serán etiquetadas en este subgénero de manera prioritaria. Se trata de una definición operativa inspirada en el fuerte peso que la oferta dirigida a niños y niñas ha ido consolidando en la escena y las programaciones de los espacios escénicos.” (La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2012, p. 25). Cabe destacar que el teatro infantil es el más eficiente ya que requiere de menos actores y de menos técnicos. Además, es el que mejor se exporta ya que muchas veces no se utilizan palabras, se utilizan gestos, movimientos, ... También el público al que va dirigido es más fiel y más seguro.

Como se ha expuesto, el teatro infantil tiene una gran relevancia con respecto al resto de géneros, esto también se puede observar en los últimos datos publicados en el *Mapa de Programación* elaborado por *La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* en el que se expone que en el año 2015 los espectáculos

de características infantiles suponían un 26,25% del total de programación de La Red, esto supone un conglomerado de 1518 espectáculos. Así mismo, cabe destacar que también suponía un 5,99% de los espectáculos musicales y un 13,9% de los espectáculos de danza. A su vez, la última encuesta publicada por el Ministerio de Cultura y Deportes sobre los Hábitos Culturales respalda estos datos, ya que como expone, el grupo etario que más asistía a este tipo de espectáculos es el de 15 a 19 años representando un 37,2% del total de asistentes.

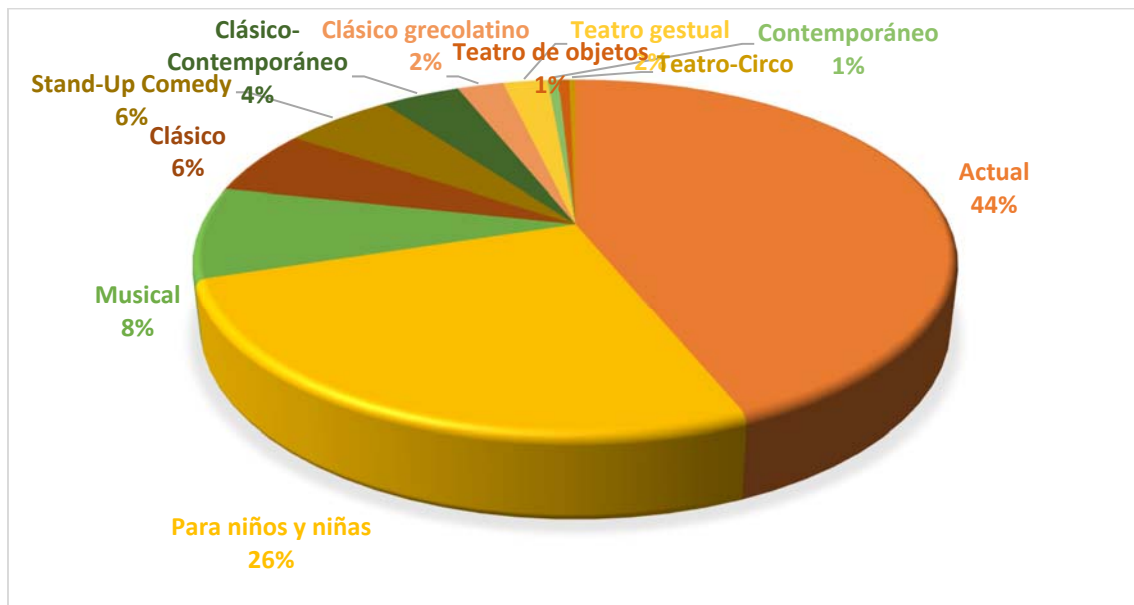
**Gráfico 1**



Como expone el *Mapa de Programación de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* la realización de una estadística de espacios asociados a La Red nos facilita la observación del espacio que ocupan las representaciones infantiles en estos lugares dejando latente la importancia de este sector poblacional en el teatro.

**Gráfico 2**

**Mapa de Programación 2015. Distribución de funciones de teatro en los espacios asociados a La Red**



Con respecto a los datos anteriormente expuestos, se puede decir que la mayor parte de las obras teatrales que se exponen durante los días de entre semana son obras de teatro infantil o teatro escolar. Junto con esto se marca la importancia de este tipo de teatro dentro de las artes escénicas y la poca importancia del mismo en estudios y reflexiones sobre el sector escénico. Se cuestiona si es un problema del sector teatral o del sector de las artes escénicas en su conjunto. Es sabido que el teatro público infantil es un bien no posicionado por lo que la privatización de su capital cultural es inminente.

Una vez identificada la situación del teatro infantil en el sector teatral y de las artes escénicas podemos decir que al estar en un mercado tan estricto el contenido de sus obras va a ser clave para su supervivencia, ya que el contenido es por lo que va el público. Los consumidores van a disfrutar un contenido con el que se ven reflejados sus valores, sus prácticas, sus formas de hacer, de vivir y de sentir la vida, por lo que el estricto control del mismo puede dictar el triunfo o la derrota de dicha producción teatral. Además, podemos afirmar que el contenido está estrictamente relacionado con el beneficio o la pérdida económica, la supervivencia en el mercado o la expulsión del mismo por la no productividad del contenido producido y la mejora de políticas públicas que respalden al sector y a este contenido.

Como se ha expuesto anteriormente con los datos aportados el sector teatral, y en concreto, el teatro infantil tiene una gran relevancia en la economía de nuestro país, por lo que cuidar al consumidor y el contenido que quiere consumir es clave para las mismas.

Actualmente están surgiendo problemas con respecto al contenido y su control, esto ha conllevado a que haya temáticas que son más recomendables y/o aconsejables para ciertas edades que para otras. Frente a esta problemática en el sector cinematográfico han surgido guías de recomendación de edad, así como la obligatoriedad de calificar por edades el material cinematográfico. Aun así, cabe destacar que hay un sector importante de consumidores que no están contentos con estas calificaciones etarias al igual que el contenido expuesto en cada franja. Con respecto al teatro se puede decir que no hay ninguna guía de recomendación de contenido ni calificación por edades. En el teatro la calificación etaria que se aplica es de cero a cien años, esto conlleva que se asuma que el contenido de todas las obras es para todos los públicos cuando en realidad no es así. Esto ha producido multitud de quejas a compañías de teatro, malas reseñas y malas experiencias de padres, madres y niños con respecto a ciertas obras de teatro infantil. Esta demanda de mercado sobre la creación de una guía de recomendación de contenido y calificación por edades en obras de teatro infantil es el eje que da sentido a este Trabajo de Fin Máster.

Como resultado de ello, la estructura de este trabajo consta de un primer capítulo, en donde se realizará una aproximación teórica y estadística a las artes escénicas, se analizarán las políticas públicas destinadas al consumo teatral, se aportarán y se analizarán datos del teatro, así como se distinguirá los diferentes tipos de obra para cada edad y a continuación se procederá a analizar los diferentes espacios de representación teatral. Para continuar, en capítulo 2 se analizarán las principales leyes existentes que regulan el control de contenidos, así como se analizarán las polémicas surgidas por los espacios en blanco que dejan las leyes, así mismo se creará un listado de riesgos a partir de las polémicas analizadas. En el capítulo 3 se ha recopilado bibliografía del control de contenidos y se han analizados los casos de las plataformas Netflix y Disney +, además se expone como el sector se autorregula por lo que a continuación se proponen diferentes tipologías de orientación en relación al contenido y la edad. De igual manera en el capítulo 4 se examinan la antropología y la psicología del proceso madurativo de los niños dando pie al análisis de las características psicológicas según cada franja etaria. Por último, se realiza una propuesta de recomendación para control de contenidos en los infantes.



## Capítulo 1. Artes escénicas

El sector de las artes escénicas en España se caracteriza por una alta dependencia del sector público, ya que el modelo que se sigue es un modelo en el que la administración pública es la encargada de cubrir las necesidades procedentes del Artículo 44 de la Constitución Española en el que se expresa que los poderes públicos deben de promover y tutelar el acceso a la cultura, a la cual tienen derecho todos los ciudadanos. Junto con esto, cabe destacar que es el Estado es el propietario de la mayor parte de espacios de exhibición, así como de su gestión, y también toma el papel de intermediario entre entidades privadas y el consumidor final (Bonet y Villarroya, 2009).

Con respecto al funcionamiento y la lógica de mercado de las artes escénicas se pueden identificar dos mercados el de la producción y el de la exhibición. Con respecto al primero podemos decir que las compañías funcionan debido a la ganancia de entradas de sus espectáculos y de las subvenciones otorgadas por las administraciones públicas. Con respecto a la segunda cuestión, en los festivales y en los espacios escénicos los beneficios producidos por el consumidor final son limitados, por lo que la financiación de la exhibición se basa directa o indirectamente en los recursos aportados por las administraciones públicas (Bonet y Villarroya, 2009), produciendo que agentes no solamente del sector privado, sino que también del sector público compitan entre sí para conseguir todo tipo de subvenciones y patrocinios empresariales. Como expresan Bonet y Villarroya (2009):

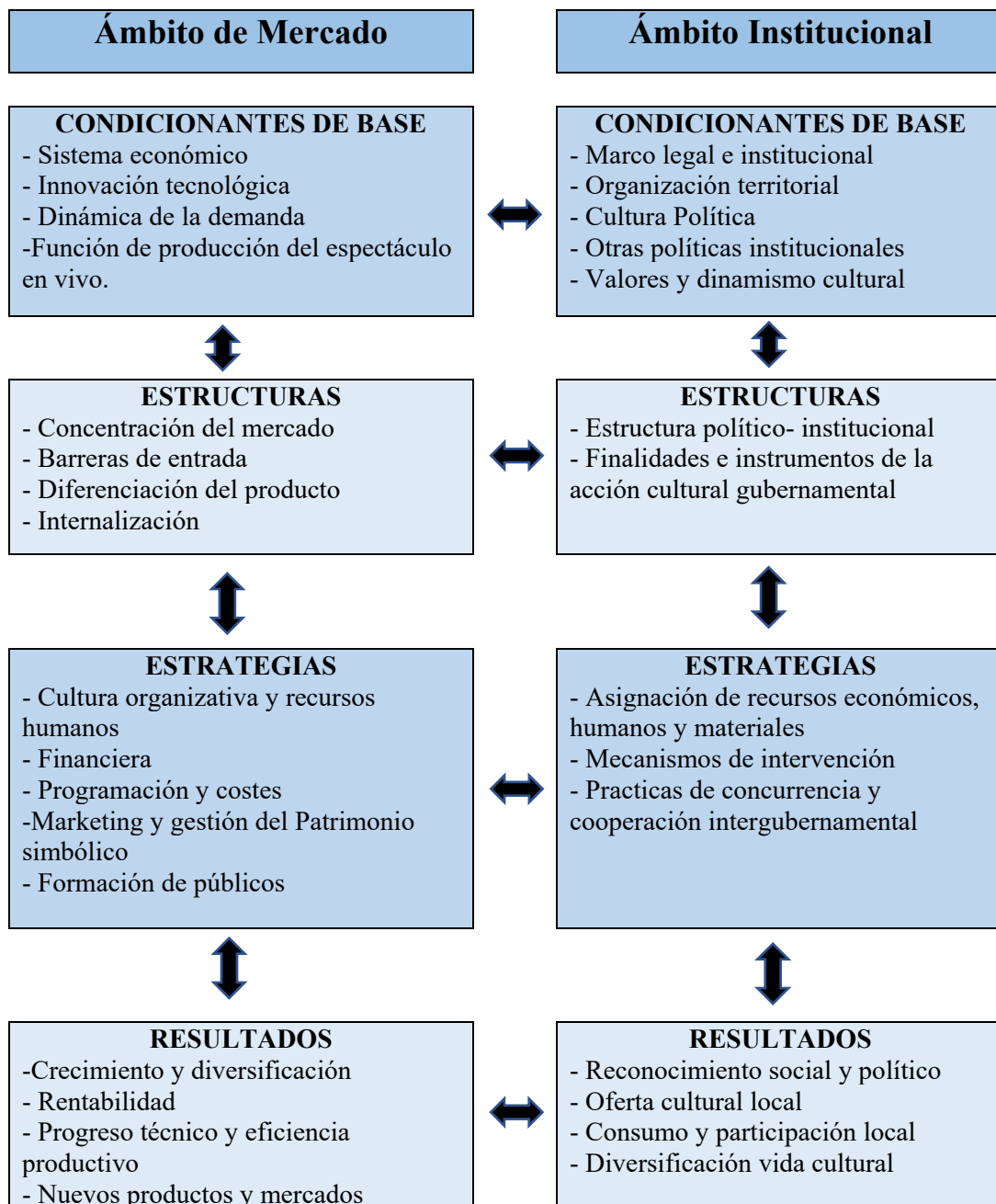
*La mayoría de teatros, festivales y producciones de titularidad pública compiten asimismo por ellos. La aportación de la respectiva administración permite cubrir sólo una parte de la diferencia entre ingresos propios y costes, pero es necesario equilibrar el presupuesto de gastos con fondos de niveles de gobierno superiores y el patrocinio. Los primeros acostumbran a estar encauzados vía subvenciones específicas, transferencias pactadas o asignaciones compartidas de gasto (subvenciones directas o condicionadas, cofinanciación). Por lo que respecta al patrocinio, los proyectos públicos de mayor valor simbólico local compiten con ventaja respecto a buena parte de los proyectos de iniciativa independiente. (Bonet y Villarroya, 2009 p. 207).*

Así mismo, se realiza un esquema del paradigma estructura-estrategia-resultados de Throsby y Withers (1979), para observar la co-dependencia del mercado y de las instituciones. Tal y como expresan Bonet y Villarroya (2009):

*Factores como las características del sistema económico, la dinámica tecnológica y de la demanda, o la función de producción interactúan con los condicionantes de base institucional (marco legal y constitucional, organización territorial, cultura política, otras políticas institucionales, valores y dinamismo cultural), y asimismo con las estructuras de mercado (concentración de mercado, barreras de entrada, diferenciación de productos e internacionalización) y de la política gubernamental (finalidades e instrumentos de la política cultural gubernamental) que se derivan. (Bonet y Villarroya, 2009 p. 207).*

En el siguiente gráfico se expresan las ideas de co-dependencia descritas:

**Tabla 2 Adaptación del paradigma estructura-estrategia-resultado**

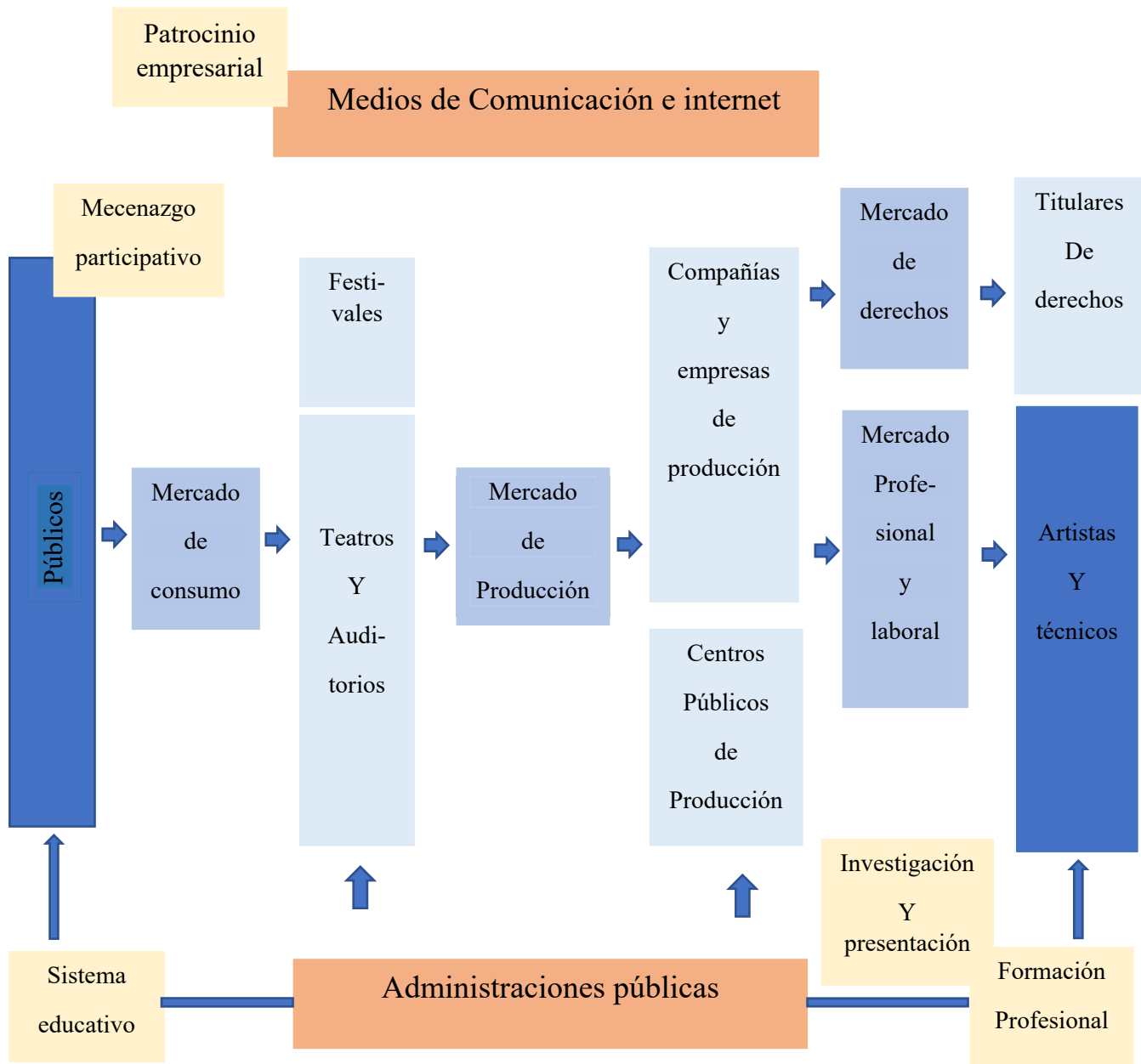


**Fuente:** Bonet y Villarroya, 2009 p. 208

Como se puede observar en el cuadro anteriormente expuesto, en nuestro país, la administración pública cumple un papel de productividad y de servicio público muy importante, además, podemos destacar el cambio que se ha producido a lo largo de los últimos años en el sector de las artes escénicas, no solamente en la producción, sino también en la exhibición y en la promoción (Colomer, 2014, p. 8).

Como expresan Bonet y Schargorodsky (2016), si se realiza una panorámica a nivel internacional de las artes escénicas, podemos observar que en todos sus contextos estas tienen una relación directa con las políticas públicas de cada administración, así mismo, el mercado tiene una relación directa con las estrategias y las compañías de teatro y las estrategias gubernamentales. Estos autores describen que estos factores condicionan los resultados económicos, sociales y políticos del sector produciendo que los resultados obtenidos modifiquen a medio plazo las estrategias utilizadas por los agentes públicos y privados, además estas modificaciones producen cambios en la estructura del mercado de dicho sector. Los autores ponen el siguiente ejemplo para entender la situación “una empresa de producción escénica con un espacio de exhibición propio, que recibe fondos públicos y contrata profesionales independientes desarrolla estrategias y obtiene resultados distintos del de una compañía de titularidad unipersonal o una cooperativa de actores que solo produce” (Bonet y Schargorodsky, 2016, p. 26). Como podemos observar en el siguiente esquema, el mercado de las artes escénicas engloba diferentes sectores, que, sin los mismos, este sector no podría generarse.

### Esquema 1 Organización del sector de las Artes Escénicas



**Fuente:** Bonet y Schargorodsky, 2016, p. 26

Desde la perspectiva económica de las artes escénicas, podemos decir que estas se desarrollan alrededor de un conglomerado de mercados que se interrelacionan entre sí. En estos encontramos que las compañías de producción ofrecen a los teatros y a los festivales paquetes de espectáculos en vivo totalmente preparados para la exhibición. Por otro lado, los exhibidores, en este caso los teatros y los festivales, proporcionan la

demanda que estas requieren, es decir, proporcionan estas obras a un público demandante de las mismas. Cabe destacar que, en función de su aforo, presupuesto, orientación artística, público al que va dirigido, cambios de gustos del público fidelizado, ... cada teatro y festival programa con relación a sus necesidades y características del momento (Bonet y Schargorodsky, 2016, p. 26).

Se debe destacar el papel del sector de las artes escénicas no solamente por la acción que desarrolla en términos de ocio, sino también por su importante aportación al Producto Interior Bruto (PIB) de nuestro país, siendo este un 8,1% del total de las aportaciones del PIB a la cultura (Colomer, 2014, p. 27). Así mismo, podemos observar que estas cifras representan un 0,02% del PIB total de la economía española. En el siguiente gráfico, podemos observar la representatividad de cada sector disciplinar en el total del PIB cultural.

**Gráfico 3**  
**Aportación de diferentes actividades culturales al PIB**



**Fuente:** Colomer, 2014, p. 27.

Con respecto a la aportación de este sector al Valor Añadido Bruto (VAB), podemos decir que en el periodo considerado entre los años 2008 y 2012 representó un 3,7% del total de la economía de nuestro país. Llegados a este punto cabe destacar la importancia de la propiedad intelectual y el peso que la misma tiene en nuestra economía, ya que representa el 2,9% de media del VAB y entre un 2,7% y un 3,5% del PIB. En el siguiente cuadro se representa la participación del VAB y del PIB de las actividades culturales propiamente dichas. (Colomer, 2014, p.28).

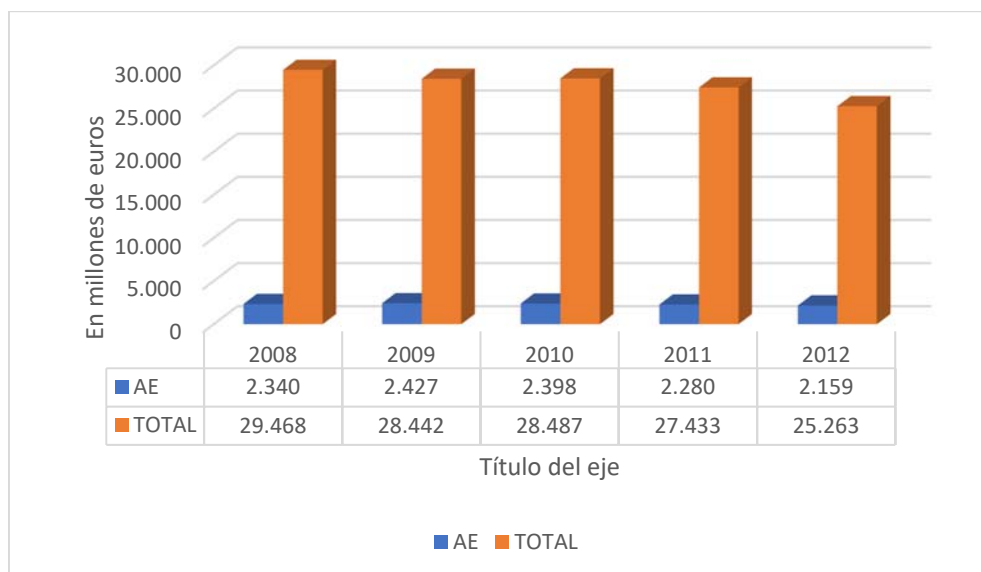
**Tabla 3. Participación en el VAB y el PIB de las actividades Culturales**

	2008	2009	2010 (P)	2011 (P)	2012 (P)	MEDIA
<b>ACTIVIDADES CULTURALES</b>						
En porcentaje del VAB	3,0	2,9	3,0	2,9	2,7	2,9
En porcentaje del PIB	2,8	2,8	2,8	2,7	2,5	2,7
<b>ACTIVIDADES VINCULADAS CON LA PROPIEDAD INTELECTUAL</b>						
En porcentaje del VAB	3,7	3,7	3,8	3,7	3,6	3,7
En porcentaje del PIB	3,6	3,6	3,6	3,5	3,4	3,5

**Fuente:** Colomer, 2014, p. 28.

También cabe destacar la importancia de la representatividad del sector de las artes escénicas en el VAB en comparación del total de la economía española.

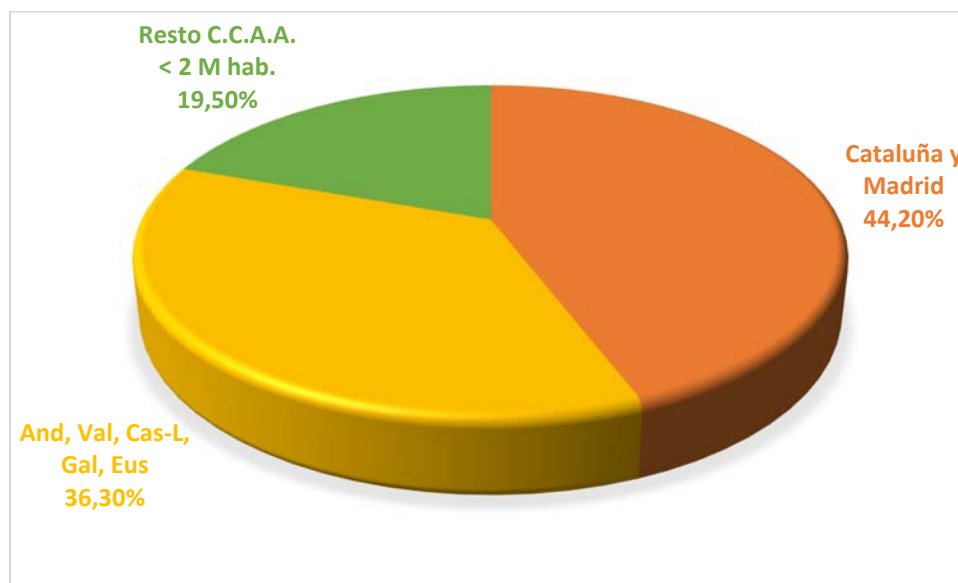
**Gráfico 4. Aportación de las Artes Escénicas en el VAB cultural**



**Fuente:** Colomer, 2014, p. 28.

Como expone La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública en el año 2014, si se realiza un análisis por comunidades autónomas, se puede decir que la mayoría de representaciones del sector de las artes escénicas se produce en el norte de España y en las capitalidades de Madrid y Barcelona, esto es debido a la disponibilidad monetaria del total de ingresos. La reproducción social de gustos también juega un papel clave en esta situación, ya que en estas regiones es donde se sitúan las personas con mayor capital tanto cultural como social como económico, por lo que esta reproducción es inevitable. También cabe destacar que el consumo de artes escénicas es, en parte, clasista, ya que hay que disponer de renta suficiente para poder consumirlos. En el año 2014 el gasto medio en unidades de producción en Madrid y Cataluña fue de 256 mil euros, siendo la cifra más alta de entre todas las comunidades autónomas (La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2014, p. 52). En el siguiente gráfico se expone las unidades de producción en diferentes regiones de nuestro país.

**Gráfico 5. Ubicación de las unidades de producción**



**Fuente:** La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2014, p. 53.

Así mismo la consolidación en estas regiones de circuitos de programación pública junto con el incremento de presupuestos públicos ha producido que muchas comunidades autónomas puedan desarrollar potentes unidades de producción. De esta forma, comunidades autónomas como Andalucía, Castilla y León, Comunidad Valenciana, Galicia y Euskadi han conseguido que en su territorio se ubiquen un tercio del total de

compañías. Además, en las regiones españolas con menos de 2 millones se ubican el 19,95% restante (La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública, 2014, p. 53-54).

Se puede afirmar que en la última treintena las artes escénicas han evolucionado no solamente de forma nacional, sino que, de forma internacional, siendo los más destacables los siguientes: la profesionalización del sector, es el ejemplo más significativo que encontramos en el teatro. Este pasó de ser una práctica amateur a profesionalizarse a través de la creación de compañías teatrales y, por ende, la creación de la figura del actor, un profesional cuya forma de supervivencia es el trabajo que realiza en dichas compañías, siendo el resultado de este proceso la profesionalizándose este perfil, así como todo el sector que lo rodea; La inversión en infraestructuras por parte del sector público ha sido clave para la conservación y renovación de estas infraestructuras, la mayor parte de ellas especializadas en la música, la danza o el teatro. Estas infraestructuras han sido heredadas del XIX, así mismo hubo había muchas de ellas que se fueron cerrando con la crisis teatral de los 50. También, con respecto a esto cabe destacar que en nuestro país la gran inversión en infraestructura es debido a que durante el periodo franquista esto era un gran déficit que tenía nuestro país debido a la falta de apoyo al sector por parte de políticas llevadas en ese tiempo, por lo que se invirtió dinero y esfuerzo en la construcción de los mismos para pudiera acudir más gente, produciendo así un cambio en el modelo hegemónico de economía de los espectáculos en vivo, se pasó a descentralizar de las principales ciudades, Madrid y Barcelona, para comenzar a realizarse en diversas zonas del país. Cabe destacar que, aunque la iniciativa sea privada el gran apoyo que reciben son de subvenciones proporcionadas por la administración pública (Bonet y Villarroya, 2009).

El desarrollo de una oferta diversa, de calidad y accesible a todos los públicos fue clave para el debido desarrollo y el aumento de infraestructuras y la estabilidad que estas dieron al sector, ya que a partir de este momento se pudo estabilizar una programación facilitando así mismo las redes y los circuitos de distribución de espectáculos en vivo. Además, el establecimiento de precios públicos y la contratación a caché facilitó que todos los públicos pudieran asistir a este tipo de espectáculos. Así mismo, la profesionalización del sector también fue clave para lograr este objetivo (Informe Mercantes, 2012, p. 5).

El desarrollo de público también es importante para garantizar asistencia y supervivencia este tipo de espectáculos, este se produjo gracias a la creación de infraestructuras que



permitieron la estabilización de una programación y que trajo como consecuencia el desarrollo y fidelización de un cierto público. También, el desarrollo de las tecnologías fue clave, ya que permitió la recolección y almacenaje de información, la compra online de entradas, facilitando la adquisición y el acceso al mismo, creando de la misma forma una demanda constante (Informe Mercantes, 2012, p. 5).

El apoyo al desarrollo creativo también fue clave para la activación del sector, esto se produjo a través de la creación ayudas y de laboratorios, en la ciudad de Valladolid podemos identificar el LAVA. Cabe destacar que las políticas de movilidad europeas para los creadores fue un gran avance, ya que estas han supuesto un mayor acceso a la información, al intercambio y a la innovación dentro de las artes escénicas (Informe mercantes, 2012, p. 5).

El surgimiento y el desarrollo de una red empresarial en torno a este sector ha sido clave para la producción escénica, ya que ha estimulado positivamente para que se desarrolle y se diversifique la producción debido al aumento de la demanda de los servicios ofrecidos por este sector, consecuencia de lo citado anteriormente en relación al aumento de las infraestructuras. Para satisfacer las demandas de toda esta red infraestructural se ha tenido que crear una fuerte producción empresarial, que no ha hecho de menos a la producción privada, de tamaño pequeño a nivel local, medio a nivel autonómico y grande a nivel nacional e internacional, también se han afianzado salas de producción públicas. (Informe mercantes, 2012, p. 6)

La toma de conciencia por parte del sector y la adquisición por parte del mismo de espíritu asociativo ha sido clave para la coordinación de estrategias y la comunicación conjunta con las instituciones y los demás componentes de este. Como es sabido, este espíritu asociativo ha sido clave para el reconocimiento del sector y de los profesionales con respecto a la sociedad y ha facilitado la organización del mismo (Informe mercantes, 2012, p. 6).

Por último, con respecto a los avances expuestos anteriormente la creación de puestos de trabajo y de riqueza no se ha quedado atrás. Como se ha mencionado, el aumento de la producción escénica y de la asistencia, el consumo, ha provocado que este sector aporte una cifra significativa al Producto Interior Bruto de nuestra economía y de nuestro país. Así mismo, la creación de puestos de trabajos tanto directos como indirectos ha sido y es

muy importante, ya que estos siguen creciendo con el paso del tiempo dejando latente a la observación que el sector de las artes escénicas es interdependiente a otros sectores.

### **Políticas públicas dirigidas al aumento del consumo del teatro.**

Como se ha mencionado anteriormente, en el sector de las artes escénicas, la *res pública* tiene un gran peso, ya que es quién se encarga de generar la mayor parte de demanda a través de varias herramientas, como hemos visto anteriormente, la cesión de espacios es clave para la representación de las mismas, a continuación, se procederá a mencionar las políticas dirigidas al aumento del consumo del teatro más importantes.

Según el Observatorio Vasco de Cultura (2013) algunas de las políticas más destacables con respecto al impulso de las artes escénicas son las siguientes:

- Aumento de la oferta. En nuestro país esto se puede observar a través de las ayudas del estado al sector para así activar la oferta de obras teatrales no solamente públicas, sino también privadas.
- Políticas de cheque. Son políticas cuya finalidad es dar directamente dinero a los consumidores para que lo gasten en un sector determinado, en este caso en el sector de las artes escénicas. En España podemos identificar el Bono Cultural, el cual es una política de cheque, pero dirigida, ya que solamente va destinada a los jóvenes, no a todo el sector poblacional.
- Fiscalidad. Con respecto al sector de las artes escénicas la fiscalidad tiene una gran importancia ya que el Impuesto sobre el Valor Añadido (I.V.A) pasó de ser un 8% a un 21% produciéndose así una desincentivación de la asistencia con respecto a este sector, y, en concreto en el teatro. Los precios aumentaron siendo la administración pública la que salía beneficiada de este aumento de impuestos perjudicando gravemente al sector. Por ello una manera de incentivar el consumo es bajando los impuestos para que el precio final, que es el que paga el consumidor, sea menor y, de esta forma, más gente pueda acceder a este tipo de espectáculos y el público sea más diverso.
- Bienes de club. A través de esta medida se pretende que mediante la obtención de un carné se acceda a mayor oferta de servicios con descuentos exclusivos. La idea parte de que cualquier persona puede obtener este carnet, pero a cambio tiene que

dar una retribución económica, esta suele ser anual o mensual. Podemos identificar que esta medida está creada para el público que ya es consumidor y que quiere obtener descuentos por su repetida asistencia, en este caso, al teatro.

- Políticas de precio. Esta política se basa en que parte de la entrada está subvencionada. Esto se produce porque la persona tiene ciertas características (familia numerosa, carnet joven, jubilado, menor de 14 años, ...) abaladas por el estado para su subvención, de esta forma se facilita el acceso de estos colectivos al teatro, además, estas subvenciones estimulan positivamente la demanda.

El siguiente esquema elaborado por el Observatorio Vasco de Cultural (2013) representa las barreras y las políticas que se han llevado a cabo para solucionar estos problemas.

### Esquema 2

Barrera	Respuesta desde la oferta	Respuesta desde la demanda
Entorno social	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Equipamientos de proximidad que combinan ofertas socioculturales permitiendo un acceso fácil a la cultura y generando nuevas redes de conocimiento.</li> <li>- Programaciones para público familiar en las que el objetivo es más la familia y tejer nuevas redes de relación que no sólo el público infantil.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Mediadores culturales que detectan colectivos a los que puede interesar acercarse a determinadas ofertas.</li> </ul>
Prestigio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Políticas que sitúan el acento en la exclusividad de las ofertas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Clubes de cultura. Extienden la idea de pertenecer a un grupo que consume cultura. Produce Prestigio.</li> <li>- Políticas de fidelización de público a través de asociaciones vinculadas a las instituciones culturales.</li> </ul>
Informativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Campañas de carácter informativo o publicitario.</li> <li>- Estrategias de segmentación de los mensajes informativos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Estrategias de comunicación horizontal y de interacción 2.0.</li> </ul>
Temporal	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Políticas de adaptación de horarios.</li> </ul>	
Educativa	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Adaptación de programaciones a distintos niveles (sobre todo hay experiencia en público infantil y familiar).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Formación de públicos (tanto escolar como programas dirigidos a otros colectivos).</li> </ul>

		<ul style="list-style-type: none"> <li>- Formación en habilidades artísticas (reglada y no reglada).</li> <li>-Política educativa con acento en expresiones culturales.</li> </ul>
Geografía	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Políticas de extensión de equipamientos culturales (planificación de equipamientos culturales en el territorio).</li> <li>- Circuitos culturales (programaciones en gira por distintos lugares del territorio).</li> <li>-Políticas de movilidad (horarios y/o líneas de transporte público adaptados a la oferta cultural. Descuentos en servicios de aparcamiento).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Organización de “expediciones” colectivas para asistir a actividades culturales.</li> </ul>
Económica	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Política de precios subvencionados de la oferta cultural.</li> <li>- Políticas de fiscalidad que facilitan el acceso reduciendo el coste. IVA cultural superreducido.</li> <li>-Políticas de descuentos en el precio de los productos culturales destinados a distintos colectivos.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programas para colectivos con situación de vulnerabilidad social (por motivos económicos).</li> <li>- Políticas de becas para facilitar acceso a programas formativos.</li> </ul>
Ciclo de vida	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Programaciones dirigidas especialmente a grupos de edad (sobre todo infantil).</li> <li>- Políticas de descuentos dirigidas a grupos de edad (carné joven, carné de jubilado, etc.).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Políticas de cheque (oferta de bonos a gastar en consumo cultural destinados a colectivos de edades determinadas).</li> </ul>
Física y/o sensorial	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Eliminación de barreras arquitectónicas.</li> <li>-Adaptación de la oferta cultural para superar las dificultades sensoriales (lenguaje de signos, textos en braille, etc.).</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Trabajo con colectivos específicos: programas de asistencia a actividades culturales y talleres para favorecer habilidades artísticas.</li> </ul>
Psicológica	<ul style="list-style-type: none"> <li>-Deslocalización de programaciones para realizarlas en entornos de más fácil acceso.</li> <li>- Soportes que rompen las barreras lingüísticas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Facilitación de primeras experiencias en consumos culturales que permiten romper prejuicios.</li> </ul>

Cabe destacar, que, como se ha mencionado anteriormente, la organización estructura-estrategias-resultados tiene una gran eficacia en la gestión de teatros ya que favorece el contraste entre el mercado y las políticas públicas. Esta relación permite

observar la interdependencia y la relación de poder de carácter vertical y horizontal. Por un lado, el carácter vertical se caracteriza por la relación entre los condicionantes de base (marcos político, social, económico, tecnológico y legal) y las estructuras, las estrategias y los resultados. Por otro lado, el carácter horizontal se caracteriza por la relación entre las políticas públicas y los presentes agentes en el mercado dotándolos de un sentido interdependiente (Bonet y Schargorodsky, 2016, p. 26). Así mismo, en las políticas públicas anteriormente expuestas se pueden apreciar estas interdependencias y estas lógicas organizativas.

### **Teatro. Definición, trayectoria, diferentes tipos de teatros.**

Podemos decir que el teatro nació en la prehistoria, cuando nuestros antepasados realizaban representaciones rituales relacionados con la caza y actividades religiosas acompañados de ritmos musicales. Además, tras actividades como la recolección de frutos también se hacían este tipo de representaciones en agradecimiento a deidades por haber dado estos productos para su supervivencia. Cabe destacar la importancia que adquirió el teatro en la antigua Grecia entre los siglos V y VI a.C, ya que fue el periodo en el que se consolidó el teatro y en el que comenzaron a producirse e institucionalizarse esta práctica artística. En este periodo los residentes de Atenas celebraban fiestas en honor al dios Dionisio, dios de la fertilidad y del vino, las actividades que se realizaban para conmemorar a este dios eran representaciones teatrales, este hecho fue clave para la consolidación del teatro, ya que a partir de estas primeras representaciones se construyó el primer edificio teatral de toda la historia del ser humano, el teatro a Dionisio.

Este teatro contaba con tres partes, la primera es la orquesta, la segunda es el lugar para los espectadores y, por último, la escena. Cabe destacar la forma semicircular de la estructura en todas las localidades.

El teatro consta de diferentes tipos de obras, con respecto a estas encontramos la siguiente clasificación (Cervera, 2003):

- “Tragedia. Es un poema dramático que encarna una acción grandiosa en la que, por medio de la lucha heroica con el destino o del choque de la voluntad contra las pasiones, se suscita en el espectador la impresión de temor y de compasión. El desenlace es fatalmente funesto. Fatal, por inevitable; funesto, por las malas consecuencias para el protagonista. En la tragedia el hombre ha de plegarse a las exigencias del destino sin solución. Características fundamentales de la tragedia

son la calidad literaria del verso o de la prosa poética. Ante todo, ello el espectador ha de recibir el impacto artístico de la *catarsis* que actúa como purificación de sus emociones.

- Comedia. Desarrolla una acción ordinaria que refleja incidentes de la vida humana a través del prisma festivo, en busca de la alegría y la risa del público. El *desenlace* ha de ser feliz. Esta observación de la realidad, aparentemente superficial, puede realizarse desde los ángulos severos de la crítica y del ridículo, pero también desde el ángulo benevolente de la indulgencia y del entretenimiento. Destacar las aristas cómicas de la realidad es una manera de manifestar su disconformidad con ella.
- Drama. Significa acción y como tal aparece en denominaciones genéricas como arte dramático, interpretación dramática, dramaturgia... sin matices hacia la tragedia o hacia la comedia. Incluso el término *drama* aparece vinculado a la bibliografía del texto infantil y de la dramatización, sobre todo por influencia de las versiones angloamericanas. Su uso fácilmente se justifica por la posibilidad de calificación determinante: así tenemos el *drama lírico* con fusión equilibrada de poesía, música y escenografía, que en su máxima expresión constituye la *ópera*; el *drama religioso*, cuya determinación debe buscarse en el tema, y nos da el *auto*, el *auto sacramental*, los *milagros*, los *misterios* y las *moralidades*. De la misma forma podemos hablar de *drama histórico* y *drama psicológico* por no multiplicar los ejemplos. La perspectiva dramática moderna le atribuye al drama una posición equidistante entre la tragedia y la comedia. Su *desenlace*, fundamental para su clasificación, puede ser funesto o feliz, pero por medios naturales, sin intervención de fuerzas superiores insuperables, como sucede en la tragedia, en la que es fatalmente funesto.” (Cervera, 2003).

De la misma manera, podemos observar la segregación que existe por edades en el contenido y el tipo de teatro, con respecto a la cuestión que nos ocupa, el teatro infantil, encontramos las siguientes divisiones dentro de esta categoría:

- “Teatro de títeres. Los *títeres* vienen de la más remota antigüedad. No está muy claro el origen de su nombre, que parece onomatopéyico, ya que se relaciona con el sonido de los pitos, -ti, ti, ti- que emitía el cómico escondido tras ellos y que por ellos habla.

- Teatro de marionetas. La palabra *marioneta* ya es cristiana. Es un diminutivo del nombre de la Virgen María. Se debe al relato de un peregrino, que durante la Edad Media visitó el Santo Sepulcro de Jerusalén y nos contó sus impresiones por escrito. En ellas describe una representación de la pasión y muerte de Jesús realizada por medio de figurillas, es decir, títeres. Aunque salían muchos personajes, la atención de los fieles se fijó sobre todo en la figura de María, cuyo diminutivo se generalizó para designar a todas las figurillas.
- *Teatro de Guinól*. *Guiñol* es palabra de origen francés con la que originariamente se designó un teatro de títeres de mano de Lyon. Se llamó así por alusión a los guiños de los títeres. Guiñol, o teatro de guiñol, se reserva para nombrar al teatro de títeres.” (Cervera, 2003).

Cervera explica que estos muñecos pueden ser de varias clases:

“-*Sombras chinescas*. Son figuras planas, recortadas en cartón, pergamino, metal o cuero. A veces van provistas de varillas para poderlas accionar. Se colocan entre un foco de luz y una pantalla sobre la que se proyectan para su contemplación desde el otro lado de la pantalla.

-El *títere de mano* o de guante consta de cabeza y manos acopladas a un vestido que se adapta como un guante a la mano del operador. El dedo índice de éste se introduce por un agujero en la cabeza del títere. El pulgar y el dedo corazón, o bien el meñique, se embuten en sendos tubos unidos a las manos del muñeco. Estos títeres pueden disponer de piernas, cuerpo modelado y facciones movibles pero sencillas. Sus acciones preferidas consisten en recoger y manejar objetos, luchar, bailar y accionar rápidamente.

-El *títere de varilla* se mueve sobre la cabeza del operador mediante una varilla de metal o madera que atraviesa su cuerpo de arriba a abajo. Los brazos y piernas se accionan con otras varillas, solas o combinadas.

-Las *marionetas* son figurillas accionadas por hilos que mueve el operador situado en la parte superior del escenario, siempre oculto al público. Aunque las hay sencillas, suelen ser de una construcción más complicada que los éteres. Danzan con gracia, vuelan por los aires, realizan trucos e interpretan papeles dramáticos a la perfección.” (Cervera, 2003).

En cuanto a la forma de los muñecos, estos pueden ser realistas o fantásticos, en este caso, se observa que la mayoría son fantásticos, así mismo como su apariencia estereotipada enlazada con el carácter y la personalidad que los aportan siendo estos muñecos chillones y proclives a pegarse (Cervera, 2003). También, cabe destacar su tamaño que ronda entre

los 30 y los 40 centímetros, aunque a veces se hacen de tamaño realista o más grandes, en estos casos, los actores comparten escenario con estos muñecos convergiendo en la acción dramática (Cervera, 2003). Las corporalidades de estos muñecos pueden seguir las expresiones realistas o expresiones ficticias, esto va acorde de las características que le asignen anteriormente nombradas

En cuanto a las proporciones de sus cuerpos, tanto pueden seguir los cánones naturales, como estar sujetos a exageraciones expresivas para conseguir efectos teatrales superiores. Las facciones de su rostro suelen estar simplificadas y acentuadas en sus rasgos característicos para facilitar su contemplación a distancia. Las marionetas admiten mayor variedad de modelos. A las figuras humanas añaden las de animales, gusanos, monstruos, jinetes montados en sus caballos.

Una vez descritas las diferentes segregaciones del teatro y del teatro infantil, podemos decir que, el teatro infantil tradicionalmente es teatro medieval, pero la tardía infantilización del mismo ha llevado a que este tipo de teatro sea específicamente para este sector de la población y el resto de sociedad lo rechace al predominar en este las connotaciones negativas que la infantilización conlleva (Cervera, 2002). Juan Cervera (2002) expresa que en España obras como “Auto del Nacimiento de Nuestro Señor” de Gómez Manrique o “Auto de los Reyes Magos” de Lope de Rueda hayan sido exhibidas para niños cuando en realidad no eran para niños. La explicación a este hecho es que al no haber obras específicamente para niños a lo largo de la historia de la literatura española se han elegido ciertas obras para representarlas para niños, siendo más importante y predominando el valor otorgado a estas obras que las necesidades de los niños.

Cervera explica que hay tres apartados que determinan la intención y la temática en el teatro infantil. El primero es la aparición de la figura de niños en el teatro de adultos, pero podemos observar que en teatros del medievo y del renacimiento se comienzan a hacer teatros escolares como “El Misterio de Elche” (Cervera, 2002); El segundo se desarrolla entre los siglos XIX y XX y en esta se exponen las distintas realidades comenzando a formarse este subgénero llamado subteatro infantil, algunas veces inconscientemente y otras veces conscientemente. Cabe destacar que las temáticas dramáticas exhibidas tenían como finalidad preservar y transmitir los valores sociales y morales de la época, así mismo pretendía preservar el orden social y las creencias predominantes, en este caso el catolicismo presente en todas las facetas de la sociedad. Así mismo, se pueden encontrar obras escritas en castellano y las lenguas cooficiales de nuestro país. Con relación al



contenido podemos decir que se tiene un ideal sobre que el teatro para niños no tiene un gran contenido literario pero las obras teatrales del siglo XX muestran lo contrario, son obras completas de auténtica literatura (Cervera, 2002); Por último, el tercero es la estabilización del teatro infantil de la mano de autores de prestigio y gran calidad, aportando estas mismas características al teatro infantil. Consiguieron a través de la institucionalización la persistencia hasta nuestros días de este género, así mismo destacan autores como Jacinto Benavente y otros muchos pertenecientes a la Generación del 27 (Cervera, 2003).

### Datos del teatro

Como se ha mencionado anteriormente, el teatro es una de las artes escénicas que más rentabilidad económica produce, por eso, fuentes oficiales como la SGAE o el Anuario de Estadísticas Culturales aporta datos sobre el mismo. Cabe destacar que los datos del teatro infantil resultan no ser protagonista en la recolección de los mismos, así como en el diagnóstico del sector como ya se ha citado en el texto. Por esto mismo, los datos que se presentan a continuación del sector son datos generales sin especificar el género teatral.

**Tabla 4**

**Datos del Teatro desde 2008 hasta 2019**

Año	Representaciones	Espectadores	Recaudación
2008	68.333	16.411.832	190.753.795
2009	65.472	15.618.716	206.612.854
2010	62.561	14.443.016	200.768.561
2011	56.683	12.683.963	183.316.881
2012	50.833	11.534.460	172.163.356
2013	48.610	11.160.983	168.655.478
2014	47.660	12.076.632	181.267.729
2015	46.674	12.045.487	192.341.256
2016	46.430	12.006.797	200.949.285
2017	46.485	12.046.239	202.300.621
2018	46.889	12.233.344	204.793.294
2019	47.372	12.439.175	207.393.961

**Fuente:** Anuario SGAE 2020

**Tabla 5**  
**Datos del teatro por tamaño de municipio. Años 2014-2019**  
**(miles de espectadores y miles de €. %)**

	2014			2019		
	Repres.	Espect.	Recaudación	Repres.	Espect.	Recaudación
Menos de 5.000 hab.	6,3%	5,5%	0,9%	7,8%	5,0%	0,3%
5.001 a 10.000 hab.	3,8%	3,5%	0,8%	5,4%	3,0%	0,4%
10.001 a 30.000 hab.	8,9%	6,2%	4,4%	10,0%	7,5%	2,5%
30.001 a 200.000 hab.	18,6%	17,6%	10,9%	15,8%	17,0%	10,2%
Zonas Metropolitanas	62,5%	67,2%	81,8%	61,1%	67,5%	86,6%
TOTAL	47. 660	12.076	181.267	47.372	12.439	207.394

**Fuente:** Anuario SGAE 2020

Como podemos observar en los presentes gráficos, la oferta y el consumo en el sector de las artes escénicas ha decrecido significativamente, esto lo podemos apreciar en las cifras de consumo y representación. Esto ha sido debido a las políticas de subvenciones directas a la producción y no a los bolsillos de los consumidores, que son quienes van a gastar su dinero en este servicio, además no hay que olvidar la crisis económica y social que sufrió España en el año 2008, esta produjo una gran disminución en el poder adquisitivo de las personas produciendo que no gastasen dinero en bienes no básicos produciendo así, como se observa en el gráfico, una gran disminución en los espectadores de teatro. Aun así, en los últimos años 2018 y 2019 podemos observar que sigue existiendo dificultad para aumentar el ciclo oferta-consumo-recaudación.

Relacionando ambos gráficos, podemos decir que todas las comunidades autónomas han sufrido un gran retroceso desde el año 2008, actualmente, como muestran estas cifras, ninguna de las comunidades autónomas de nuestro país ha podido remontar a las cifras del año 2008. Se observa una mejora en las cifras en el año 2014, pero en el año 2015 un estancamiento en el crecimiento. Comparando estos datos con la situación actual debida por la pandemia, podemos decir que el crecimiento es completamente nulo debido a la no

actividad del sector, así mismo, poco a poco el sector se está recuperando desde el año 2019.

Según apreciamos en el gráfico, podemos decir que el teatro es uno de los sectores de las artes escénicas que mejor se ha recuperado.

Como se explica en el informe de la Sociedad General de Autores y Editores, las consecuencias sobre las prácticas culturales y las formas de consumo, transformando el habitus existente de consumo cultural, de noción cultural y de espectáculos en directo. Así mismo, cabe destacar “[...] la pérdida de empleo cultural abrupta y sin perspectivas concretas de recuperación en el corto y medio plazo; la redefinición de los Persiles creativos y del peso de los digital en las ofertas culturales; la dificultades del sector público para asumir sus responsabilidades como motor de dinamización de la demanda y en consecuencia también sobre las políticas culturales, que van a definir el peso estratégico pequeño o grande que tendrá la cultura en España en las próximas décadas”.

Junto con lo anteriormente expuesto, podemos decir que las artes escénicas, pero en concreto el teatro infantil tiene un nuevo punto de partida que crea nuevos paradigmas y nuevas problemáticas que deben de ser solucionadas para la persistencia del mismo. Así mismo estas problemáticas surgirán también, no solamente en el sector, sino que también saldrán en la administración pública poniendo en jaque sus formas de hacer y ejecutar. Esto permitirá reflexionar sobre el futuro a largo plazo de las artes escénicas en su conjunto en nuestro país.

Además, como se observa en las administraciones culturales tanto locales como autonómicas y estatales, gran parte de la actividad que estas desarrollan es la programación y la gestión de estos espacios para garantizar el servicio público y la demanda de cumplimiento del derecho fundamental del acceso a la cultura. (Bonet y Villarroya, 2019, p. 202).

**Tabla 6**  
**Evolución de compañías de Teatro y Danza**

	2009	2013	2014	2015	2016	2017
Compañías de danza	803	913	937	964	1.001	833
Compañías de teatro	3.722	3.227	3.617	3.640	3.743	3.966

**Fuente:** Anuario de Estadísticas Culturales, 2010 y 2018

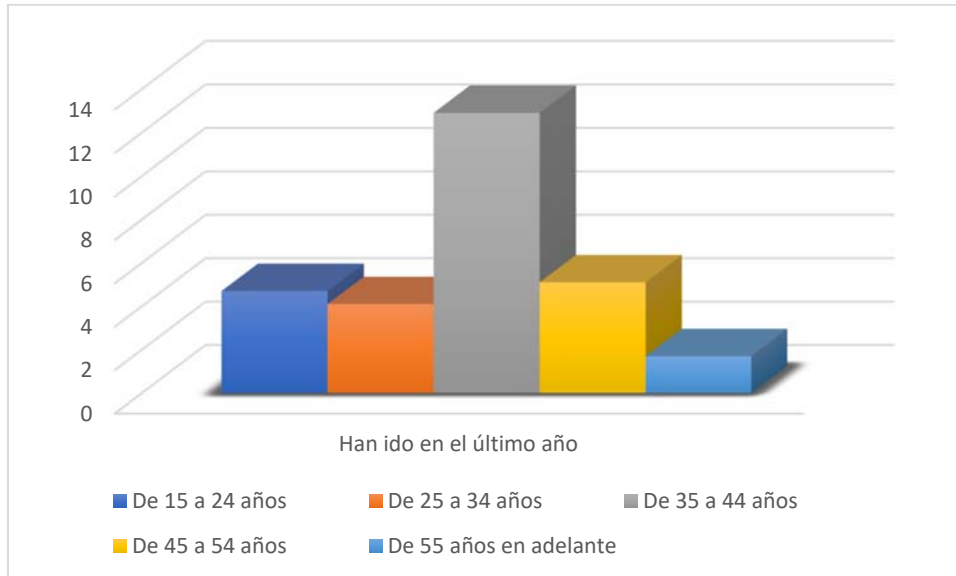
Como se puede observar en esta tabla, entre los años 2013 y 2017 se puede decir que en España se crearon 700 nuevas compañías teatrales dejando latente el aumento y auge del sector en el panorama de las artes escénicas de nuestro país. Se puede decir que el crecimiento ha sido constante y no se encuentra ningún pico en el aumento de las compañías, el aumento de estas denota la mejoría en la economía española y, por ende, como se ha expuesto anteriormente, de las políticas culturales y de otros factores ya mencionados. Así mismo, se puede observar que el número de compañías todavía no ha llegado a la cifra que había en el año 2009, antes de la crisis económica que sufrió nuestro país.

### **Tipología de obras de teatro en cada franja etaria.**

Con respecto a la tipología por la franja de edad, podemos decir que, en parte, estas obras son asignadas a cada franja etaria por los programadores, es decir, en un teatro cuya administración es pública se depende de un ingreso de taquilla y de un presupuesto público para poder programar estas obras de teatro calificadas como infantil. Cabe destacar que el teatro infantil tiene más audiencia constante que los otros tipos de teatro. Esto se debe a que por cada unidad de niño que va lo acompaña uno o los dos progenitores, a su vez, muchas veces estos también van acompañados de los abuelos, por lo que por cada niño acudirían en el mejor de los casos 4 personas más, aumentando significativamente el público asistente a este tipo de teatro. Este fenómeno se puede observar en la estadística aportada por la Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España (2021-2022). En la misma se puede observar que el teatro infantil ocupa un 5,3% del total de los géneros teatrales que las personas encuestadas han visto por última vez en

un rango de un año. La franja etaria que más acude al teatro infantil es la de 35 a 44 años con un 12,9%.

**Gráfico 6. Personas que han ido al teatro en un año al género teatral infantil (En porcentaje)**



**Fuente:** Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España (2021-2022).

A la hora de programar las diferentes obras teatrales por edades se debe de tener en cuenta el número de división por franja etaria que existe, según el Instituto Nacional de Estadística, la franjas son las siguientes: 0-4 años, 5-9 años, 10-14 años. Según exponen Bonet y Villarroya (2009) el programador es quien aglutina las edades a disposición de los recursos que tiene para ofrecer obras de calidad y prestigio.

*Cada programador escoge aquella combinación de obras que mejor equilibran su presupuesto y posicionamiento en el mercado. Así, combina espectáculos caros y baratos, consolidados e innovadores, de compañías autóctonas y de procedencia externa, con el fin de que la aportación a fondo perdido y los ingresos por taquilla compensen la suma de cachés y el resto de gastos directos de la programación.* Bonet y Villarroya, 2009

Con esto, se quiere exponer que la programación por edades muchas veces es un ítem utópico, ya que los gastos que conlleva la programación por edades son bastante grandes y no solamente eso, a este hecho hay que añadirle la gestión y cesión de espacios. Pero como hemos visto anteriormente, el teatro infantil incluye diferentes tipos de teatro, así lo expresa el *Mapa de Programación de la Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública* de 2015, los subgéneros que son

considerados como teatro infantil son el teatro para niños, el musical, el gestual, el contemporáneo, el de objetos y el teatro circo. En dicho mapa se observan el número de programaciones, el porcentaje y el número de funciones realizado por cada subgénero. Cabe destacar la importancia de los mismos y el peso de los mismos dentro de la escena teatral española.

**Tabla 7**

**Mapa de Programación 2015. Distribución de funciones de teatro en los espacios asociados a La Red**

<b>Subgénero</b>	<b>Nº de programaciones</b>	<b>Porcentaje</b>	<b>Nº de funciones</b>
Actual	1504	43,82%	2687
Para niños y niñas	901	26,25%	1518
Musical	286	8,33%	753
Clásico	203	5,91%	457
Stand-Up Comedy	192	5,59%	256
Clásico-Contemporáneo	138	4,02%	278
Clásico grecolatino	81	2,36%	238
Teatro gestual	78	2,27%	124
Contemporáneo	19	0,55%	43
Teatro de objetos	19	0,55%	56
Teatro/Circo	11	0,32%	15
Total	3432	100%	6425

**Espacios de representación teatral.**

Como podemos observar, en lo referido a infraestructuras en España no hay ningún teatro específico para niños como en otros países, como, por ejemplo, Estados Unidos, en donde no solamente hay teatros para niños con una programación específica y exclusiva para niños y niñas, sino que también hay museos para niños y niñas, es decir, museos adaptados a las capacidades cognitivas de los mismos para que comiencen a consumir estos bienes y se cree una sujeción a los mismos desde que son pequeños. Con respecto a

esto, cabe destacar que en España la gran parte de la producción y de la exhibición es pública, por lo que no alcanza esos niveles, en cambio en Estados Unidos, la producción y la exhibición en su mayoría es privada por lo que en el mercado de las artes escénicas realiza una personalización y estratificación por gustos y edades, es por eso por lo que hay muchas veces una oferta reducida pero esa oferta tiene una gran demanda.

Cabe destacar la importancia que estos espacios teatrales desempeñan, ya que en los mismos se producen intercambios en donde el objetivo principal está motivado por la satisfacción de los derechos culturales y el acceso a los mismos. Garantizando así el intercambio de expresiones culturales y creando sociedades y comunidades muy ricas culturalmente, ya que se permite la libre expresión y el acceso a todas las culturas y por ende a sus expresiones culturales, en donde encontramos la música, el arte, el teatro, ... (Pau Rausell Köster, 2012, p. 122). Así mismo, como expone Luis Cesar Herrero en una entrevista realizada para el periódico El Norte de Castilla (2021), “Garantizar el acceso a la cultura y el entretenimiento es un cambio en el ámbito de las relaciones sociales, ya que el acceso y la afición a las artes y los medios de comunicación crea un vínculo entre quienes lo consumen, independientemente de la etnia o a las creencias, debido al carácter adictivo del sector”.

Podemos decir que las salas estables buscan distinguirse por la programación que ofertan, cabe destacar que, algunas salas situadas en ciudades medianas o pequeñas utilizan el recurso de los ciclos para exponer obras de teatro de temáticas específicas, en este caso, podemos observar que el teatro infantil en muchos casos se oferta como ciclos, ya que la oferta y los recursos son limitados. Estos ciclos se desarrollan durante un tiempo limitado y se ofrecen únicamente, o en su mayoría, obras de temática infantil. En cambio, en las grandes ciudades, al existir mayor número de oferta cada sala suele estar especializada u ofertar un determinado género, esto es debido a la diferenciación de modelos gestión y otras estrategias también diferenciadas al tamaño de la sala y por tanto del aforo, ... Así mismo, podemos decir que el sistema escénico de representación de las artes escénicas en España se compone sobre un duplo mercado en el que los recintos escénicos y los festivales de administración pública cumplen el papel de demandantes con respecto a la producción y de ofertantes con respecto a la difusión (Bonet y Villarroya, 2019, p. 202).

A continuación, se muestran varias tablas en la que se expone de forma cuantitativa como la mayoría de oferta se localiza en grandes y medianas ciudades, siendo estas las que, por ende, dispongan de más infraestructuras para realizar las representaciones teatrales. Así

mismo, esta oferta se localiza en el territorio español en el norte, en el este y en el centro de la península ibérica. Además, cabe destacar, que la población de estas regiones es la que dispone de mayor renta per cápita.

**Tabla 8**  
**Datos del teatro por tamaño de municipio. Años 2014-2019**  
**(miles de espectadores y miles de €. %)**

	2014			2019		
	Repres.	Espect.	Recaudación	Repres.	Espect.	Recaudación
Menos de 5.000 hab.	6,3%	5,5%	0,9%	7,8%	5,0%	0,3%
5.001 a 10.000 hab.	3,8%	3,5%	0,8%	5,4%	3,0%	0,4%
10.001 a 30.000 hab.	8,9%	6,2%	4,4%	10,0%	7,5%	2,5%
30.001 a 200.000 hab.	18,6%	17,6%	10,9%	15,8%	17,0%	10,2%
Zonas Metropolitanas	62,5%	67,2%	81,8%	61,1%	67,5%	86,6%
TOTAL	47. 660	12.076	181.267	47.372	12.439	207.394

Fuente: Anuario SGAE 2020

**Tabla 9. Representaciones de teatro por C.C.A.A. 2014-2019**

	2014		2015		2016		2017		2018		2019	
	Absolutos	%	Absolutos	%	Absolutos	%	Absolutos	%	Absolutos	%	Absolutos	%
Andalucía	3.648	7,7%	3.307	7,1%	3.159	6,8%	3.054	6,6%	3.112	6,6%	3.163	6,7%
Aragón	2.758	5,8%	2.595	5,5%	2.477	5,3%	2.397	5,2%	2.329	5,0%	2.309	4,9%
Asturias	720	1,5%	715	1,5%	731	1,6%	752	1,6%	762	1,6%	771	1,6%
Isles Baleares	656	1,4%	652	1,4%	654	1,4%	680	1,5%	699	1,5%	714	1,5%
Canarias	461	1,0%	447	1,0%	448	1,0%	483	1,0%	499	1,1%	500	1,1%
Cantabria	316	0,7%	302	0,6%	297	0,6%	311	0,7%	315	0,7%	321	0,7%
Castilla- La Mancha	933	2,0%	976	2,1%	999	2,2%	1.035	2,2%	1.060	2,3%	1.099	2,3%



Castilla y León	2.703	5,7%	2.322	5,0%	2.118	4,6%	2.022	4,3%	2.019	4,3%	2.041	4,3%
Cataluña	10.365	21,7%	10.255	21,9%	10.181	21,9%	10.074	21,7%	10.129	21,6%	10.193	21,5%
Com. Valenciana	3.405	7,1%	3.405	7,3%	3.416	7,4%	3.472	7,5%	3.540	7,5%	3.588	7,6%
Extremadura	455	1%	436	0,9%	426	0,9%	436	0,9%	433	0,9%	433	0,9%
Galicia	1.522	3,2%	1.527	3,3%	1.554	3,3%	1.572	3,4%	1.596	3,4%	1.627	3,4%
La Rioja	271	0,6%	268	0,6%	266	0,6%	276	0,6%	268	0,6%	275	0,6%
Madrid	15.155	31,8%	15.274	32,7%	15.394	33,2%	15.551	33,5%	15.704	33,5%	15.861	33,5%
Murcia	786	1,6%	782	1,7%	790	1,7%	805	1,7%	807	1,7%	810	1,7%
Navarra	861	1,8%	853	1,8%	846	1,8%	852	1,8%	849	1,8%	849	1,8%
País Vasco	2.592	5,4%	2.612	5,6%	2.635	5,7%	2.674	5,8%	2.726	5,8%	2.770	5,8%
Ceuta/ Melilla	53	0,1%	46	0,1%	42	0,1%	39	0,1%	43	0,1%	48	0,1%
Total	47.660	100%	46.774	100%	46.430	100%	46.485	100%	46.889	100%	47.372	100%

Fuente: Anuario SGAE 2020

## Capítulo 2. Impronta del marco jurídico del control del contenido en España.

En el Estado Español, en la última década se han dedicado grandes esfuerzos para la protección de la infancia y del menor, y, por ende, del contenido que consumen. Por esta razón, los tres poderes estatales junto con el gobierno estuvieron de acuerdo en hacer leyes claves que controlan el contenido que infantes y adolescentes consumen, en este caso nos encontramos con las siguientes leyes: la Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia y la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, esta se extrapola a todas las representaciones y funciones exhibidas en el estado español. Se han citado estas leyes y en concreto los artículos siguientes porque son claves para el control de contenidos en el teatro infantil, estas leyes tratan de delimitar el contenido que pueden ver/vivir los menores, por eso, compañías de teatro y productoras no contemplarán que los siguientes actos citados en las leyes aparezcan en ninguna de sus obras teatrales sin ningún tipo de justificación. Cabe destacar que el apartado prevención es clave, ya que se propone la acción conjunta entre la administración pública y el sector privado y esta es clave para en

este caso, la producción y exhibición teatral, también cabe recordar que las subvenciones a la producción de obras infantiles muchas veces si tienen contenido que es considerado inapropiado no es subvencionado y esas obras no son producidas, por lo que este apartado también es clave para el control de contenidos en el teatro infantil y para comprender las orientaciones y los límites que aparecen en este tipo de teatro. Además, cabe destacar la importancia de las franjas horarias para la delimitación temporal y guía temporal del contenido, ya que está delimitado por ley que se puede emitir, para quien se emite y cuando se emite.

En primer lugar, la Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia en el Artículo 1 expone los ítems que se van a proteger y así mismo, establece los objetos a protección de esta ley. Los mismos son los siguientes:

1. La ley tiene por objeto garantizar los derechos fundamentales de los niños, niñas y adolescentes a su integridad física, psíquica, psicológica y moral frente a cualquier forma de violencia, asegurando el libre desarrollo de su personalidad y estableciendo medidas de protección integral, que incluyan la sensibilización, la prevención, la detección precoz, la protección y la reparación del daño en todos los ámbitos en los que se desarrolla su vida.

2. A los efectos de esta ley, se entiende por violencia toda acción, omisión o trato negligente que priva a las personas menores de edad de sus derechos y bienestar, que amenaza o interfiere su ordenado desarrollo físico, psíquico o social, con independencia de su forma y medio de comisión, incluida la realizada a través de las tecnologías de la información y la comunicación, especialmente la violencia digital.

En cualquier caso, se entenderá por violencia el maltrato físico, psicológico o emocional, los castigos físicos, humillantes o denigrantes, el descuido o trato negligente, las amenazas, injurias y calumnias, la explotación, incluyendo la violencia sexual, la corrupción, la pornografía infantil, la prostitución, el acoso escolar, el acoso sexual, el ciberacoso, la violencia de género, la mutilación genital, la trata de seres humanos con cualquier fin, el matrimonio forzado, el matrimonio infantil, el acceso no solicitado a pornografía, la extorsión sexual, la difusión pública de datos privados así como la presencia de cualquier comportamiento violento en su ámbito familiar.

3. Se entiende por buen trato a los efectos de la presente ley aquel que, respetando los derechos fundamentales de los niños, niñas y adolescentes, promueve activamente los principios de respeto mutuo, dignidad del ser humano, convivencia democrática, solución pacífica de conflictos, derecho a igual protección de la ley, igualdad de oportunidades y prohibición de discriminación de los niños, niñas y adolescentes.

Así mismo, en el Artículo 2 se explica que el ámbito de aplicación de esta ley es para “todas las personas físicas o jurídicas, públicas o privadas, que actúen o se encuentren en territorio español. A estos efectos, se entenderá que una persona jurídica se encuentra en territorio español cuando tenga domicilio social, sede de dirección efectiva, sucursal, delegación o establecimiento de cualquier naturaleza en territorio español.”

En el Artículo 3 se exponen los fines de esta ley, entre estos encontramos los siguientes:

a) Garantizar la implementación de medidas de sensibilización para el rechazo y eliminación de todo tipo de violencia sobre la infancia y la adolescencia, dotando a los poderes públicos, a los niños, niñas y adolescentes y a las familias, de instrumentos eficaces en todos los ámbitos, de las redes sociales e Internet, especialmente en el familiar, educativo, sanitario, de los servicios sociales, del ámbito judicial, de las nuevas tecnologías, del deporte y el ocio, de la Administración de Justicia y de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad.

b) Establecer medidas de prevención efectivas frente a la violencia sobre la infancia y la adolescencia, mediante una información adecuada a los niños, niñas y adolescentes, la especialización y la mejora de la práctica profesional en los distintos ámbitos de intervención, el acompañamiento de las familias, dotándolas de herramientas de parentalidad positiva, y el refuerzo de la participación de las personas menores de edad.

d) Reforzar los conocimientos y habilidades de los niños, niñas y adolescentes para que sean parte activa en la promoción del buen trato y puedan reconocer la violencia y reaccionar frente a la misma.

En el Artículo 4 se exponen los criterios generales de interpretación para el interés del menor, entre los siguientes se encuentran los siguientes la prioridad de las actuaciones de carácter preventivo y la promoción de la igualdad de trato de niños y niñas mediante la coeducación y el fomento de la enseñanza en equidad, y la deconstrucción de los roles y estereotipos de género.

En el Artículo 8 se destaca la importancia de la colaboración de entidades públicas como privadas, ya que esto va a facilitar la prevención, la detención precoz y la intervención en situaciones de violencia sobre la infancia y la adolescencia.

Como se puede observar en este texto, los límites que se dictan para la protección del menor están claros, pero a su vez, estos están difusos, ya que con respecto a muchos temas estos límites quedan al juicio de cada persona, al igual que el juicio de qué está fuera de estos límites y qué no. Así mismo, este tipo de textos ayudan a la protección de las fases de aprendizaje de los niños y de su desarrollo como personas funcionales.

Con respecto a las medidas que se toman en cuanto la prevención, en esta ley nos encontramos con los artículos 22 dedicado a la sensibilización y el 23 dedicado a la prevención. Con respecto al Artículo 22 en el mismo se expone que:

1. Las administraciones públicas promoverán, en el ámbito de sus competencias, campañas y acciones concretas de información evaluables y basadas en la evidencia, destinadas a concienciar a la sociedad acerca del derecho de los niños, niñas y adolescentes a recibir un buen trato. Dichas campañas incluirán medidas contra aquellas conductas, discursos y actos que favorecen la violencia sobre la infancia y la adolescencia en sus distintas manifestaciones, incluida la discriminación, la criminalización y el odio, con el objetivo de promover el cambio de actitudes en el contexto social.

Asimismo, las administraciones públicas impulsarán campañas específicas de sensibilización para promover un uso seguro y responsable de Internet, desde un enfoque de aprovechamiento de las oportunidades y su uso en positivo, incorporando la perspectiva y opiniones de los propios niños, niñas y adolescentes.

2. Estas campañas se realizarán de modo accesible, diferenciando por tramos de edad, de manera que se garantice el acceso a las mismas a todas las personas menores de edad y especialmente, a aquellas que por razón de su discapacidad necesiten de apoyos específicos.

El Artículo 23, mencionado anteriormente, dedicado a la prevención expone las siguientes medidas para que esta prevención sea real y eficaz. En la misma se enuncia las siguientes medidas:

1. Las administraciones públicas competentes establecerán planes y programas de prevención para la erradicación de la violencia sobre la infancia y la adolescencia.

Estos planes y programas comprenderán medidas específicas en los ámbitos familiar, educativo, sanitario, de los servicios sociales, de las nuevas tecnologías, del deporte y el ocio y de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, en el marco de la estrategia de erradicación de la violencia sobre la infancia y la adolescencia, y deberán ser evaluados en los términos que establezcan las administraciones públicas competentes.

. En todo caso, tendrán la consideración de actuaciones en materia de prevención las siguientes:

a) Las dirigidas a la promoción del buen trato en todos los ámbitos de la vida de los niños, niñas y adolescentes, así como todas las orientadas a la formación en parentalidad positiva.

b) Las dirigidas a detectar, reducir o evitar las situaciones que provocan los procesos de exclusión o inadaptación social, que dificultan el bienestar y pleno desarrollo de los niños, niñas y adolescentes.

c) Las que tienen por objeto mitigar o compensar los factores que favorecen el deterioro del entorno familiar y social de las personas menores de edad.

d) Las que persiguen reducir o eliminar las situaciones de desprotección debidas a cualquier forma de violencia sobre la infancia y la adolescencia.

e) Las que promuevan la información dirigida a los niños, niñas y adolescentes, la participación infantil y juvenil, así como la implicación de las personas menores de edad en los propios procesos de sensibilización y prevención.

f) Las que fomenten la conciliación familiar y laboral, así como la corresponsabilidad parental.

g) Las enfocadas a fomentar tanto en las personas adultas como en las menores de edad el conocimiento de los principios y disposiciones de la Convención sobre los Derechos del Niño.

h) Las dirigidas a concienciar a la sociedad de todas las barreras que sitúan a los niños, niñas y adolescentes en situaciones de desventaja social y riesgo de sufrir violencia, así como las dirigidas a reducir o eliminar dichas barreras.

i) Las destinadas a fomentar la seguridad en todos los ámbitos de la infancia y la adolescencia.

j) Las dirigidas al fomento de relaciones igualitarias entre los niños y niñas, en las que se identifiquen las distintas formas de violencia contra niñas, adolescentes y mujeres.

k) Las dirigidas a formar de manera continua y especializada a los profesionales que intervienen habitualmente con niños, niñas y adolescentes, en cuestiones relacionadas con la atención a la infancia y adolescencia, con particular atención a los colectivos en situación de especial vulnerabilidad.

l) Las encaminadas a evitar que niñas, niños y adolescentes abandonen sus estudios para asumir compromisos laborales y familiares, no acordes con su edad, con especial atención al matrimonio infantil, que afecta a las niñas en razón de sexo.

m) Cualquier otra que se recoja en relación a los distintos ámbitos de actuación regulados en esta ley.

Las líneas de prevención expuestas serán importantes para la no exposición del menor a los mismos y la concienciación de los adultos sobre el “(no) todo vale” con respecto a los contenidos. Así mismo, la colaboración de entidades públicas y privadas será benefactora para, en nuestro caso, las compañías de teatro, ya que esto les permitirá realizar obras de teatro con un contenido actualizado y reivindicativo amparado por estas medidas.

Con respecto a la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual, esta se extrapola a todas las representaciones y funciones exhibidas en el estado español y que contempla que se puede emitir, para quien se emite y cuando se emite.

Como se observa en el Artículo 4 del Capítulo I, se exponen unos límites que las representaciones tienen que respetar, así mismo, estas no solamente son características de nuestro país, sino que también están amparadas en el marco internacional por los Derechos Humanos. Además, contempla otros Derechos Humanos como el acceso a la información y a la cultura.

1. Todas las personas tienen el derecho a que la comunicación audiovisual se preste a través de una pluralidad de medios, tanto públicos, comerciales como comunitarios que reflejen el pluralismo ideológico, político y cultural de la sociedad. Además, todas las personas tienen el derecho a que la comunicación audiovisual se preste a través de una

diversidad de fuentes y de contenidos y a la existencia de diferentes ámbitos de cobertura, acordes con la organización territorial del Estado. Esta prestación plural debe asegurar una comunicación audiovisual cuya programación incluya distintos géneros y atienda a los diversos intereses de la sociedad, especialmente cuando se realice a través de prestadores de titularidad pública.

Reglamentariamente se determinarán los requisitos y condiciones en que deberán prestarse los servicios audiovisuales de pago.

2. La comunicación audiovisual nunca podrá incitar al odio o a la discriminación por razón de género o cualquier circunstancia personal o social y debe ser respetuosa con la dignidad humana y los valores constitucionales, con especial atención a la erradicación de conductas favorecedoras de situaciones de desigualdad de las mujeres.

3. Los operadores de servicios de comunicación audiovisual promoverán el conocimiento y la difusión de las lenguas oficiales en el Estado y de sus expresiones culturales. En este sentido, los operadores de titularidad pública contribuirán a la promoción de la industria cultural, en especial a la de creaciones audiovisuales vinculadas a las distintas lenguas y culturas existentes en el Estado.

4. La comunicación audiovisual debe respetar el honor, la intimidad y la propia imagen de las personas y garantizar los derechos de rectificación y réplica. Todo ello en los términos previstos por la normativa vigente.

5. Todas las personas tienen el derecho a que la comunicación informativa se elabore de acuerdo con el deber de diligencia en la comprobación de la veracidad de la información y a que sea respetuosa con el pluralismo político, social y cultural.

6. Todas las personas tienen el derecho a ser informados de los acontecimientos de interés general y a recibir de forma claramente diferenciada la información de la opinión.

Así mismo, dentro de esta ley nos encontramos con que el Artículo 7 especifica los derechos de los menores en este sector para así, como se ha expuesto anteriormente en la Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia, no se vulneren los derechos del menor y se vela por cumplirlos.

1. Los menores tienen el derecho a que su imagen y voz no sean utilizadas en los servicios de comunicación audiovisual sin su consentimiento o el de su representante legal, de acuerdo con la normativa vigente.

En todo caso, está prohibida la difusión del nombre, la imagen u otros datos que permitan la identificación de los menores en el contexto de hechos delictivos o emisiones que discutan su tutela o filiación.

2. Está prohibida la emisión de contenidos audiovisuales que puedan perjudicar seriamente el desarrollo físico, mental o moral de los menores, y, en particular, la de aquellos programas que incluyan escenas de pornografía, maltrato, violencia de género o violencia gratuita.

Aquellos otros contenidos que puedan resultar perjudiciales para el desarrollo físico, mental o moral de los menores solo podrán emitirse en abierto entre las 22 y las 6 horas, debiendo ir siempre precedidos por un aviso acústico y visual, según los criterios que fije la autoridad audiovisual competente. El indicador visual deberá mantenerse a lo largo de todo el programa en el que se incluyan dichos contenidos. Cuando este tipo de contenidos se emita mediante un sistema de acceso condicional, los prestadores del servicio de comunicación audiovisual deberán incorporar sistemas de control parental.

Asimismo, se establecen tres franjas horarias consideradas de protección reforzada, tomando como referencia el horario peninsular: entre las 8 y las 9 horas y entre las 17 y las 20 horas, en el caso de días laborables, y entre las 9 y las 12 horas sábados, domingos y fiestas de ámbito estatal. Los contenidos calificados como recomendados para mayores de 13 años deberán emitirse fuera de esas franjas horarias, manteniendo a lo largo de la emisión del programa que los incluye el indicativo visual de su calificación por edades.

Será de aplicación la franja de protección horaria de sábados y domingos a los siguientes días: 1 y 6 de enero, Viernes Santo, 1 de mayo, 12 de octubre, 1 de noviembre y 6, 8 y 25 de diciembre.

Todos los prestadores de servicios de comunicación audiovisual televisiva, incluidos los de a petición, utilizarán, para la clasificación por edades de sus contenidos, una codificación digital que permita el ejercicio del control parental. El sistema de codificación deberá estar homologado por la autoridad audiovisual.



Los programas dedicados a juegos de azar y apuestas, sólo pueden emitirse entre la 1 y las 5 de la mañana. Aquellos con contenido relacionado con el esoterismo y las paraciencias, solo podrán emitirse entre las 22 horas y las 7 de la mañana. En todo caso, los prestadores del servicio de comunicación audiovisual tendrán responsabilidad subsidiaria sobre los fraudes que se puedan producir a través de estos programas.

Quedan exceptuados de tal restricción horaria los sorteos de las modalidades y productos de juego con finalidad pública.

En horario de protección al menor, los prestadores del servicio de comunicación audiovisual no podrán insertar comunicaciones comerciales que promuevan el culto al cuerpo y el rechazo a la autoimagen, tales como productos adelgazantes, intervenciones quirúrgicas o tratamientos de estética, que apelen al rechazo social por la condición física, o al éxito debido a factores de peso o estética.

3. Las comunicaciones comerciales no deberán producir perjuicio moral o físico a los menores. En consecuencia, tendrán las siguientes limitaciones:

a) No deben incitar directamente a los menores a la compra o arrendamiento de productos o servicios aprovechando su inexperiencia o credulidad.

b) No deben animar directamente a los menores a que persuadan a sus padres o terceros para que compren bienes o servicios publicitados.

c) No deben explotar la especial relación de confianza que los menores depositan en sus padres, profesores, u otras personas.

d) No deben mostrar, sin motivos justificados, a menores en situaciones peligrosas.

e) No deben incitar conductas que favorezcan la desigualdad entre hombres y mujeres.

f) Las comunicaciones comerciales sobre productos especialmente dirigidos a menores, como los juguetes, no deberán inducir a error sobre las características de los mismos, ni sobre su seguridad, ni tampoco sobre la capacidad y aptitudes necesarias en el menor para utilizarlas sin producir daño para sí o a terceros.

[...]

5. Cuando se realice el servicio de comunicación audiovisual mediante un catálogo de programas, los prestadores deberán elaborar catálogos separados para aquellos contenidos que puedan perjudicar seriamente el desarrollo físico, mental o moral de los menores. A estos efectos los prestadores establecerán dispositivos, programas o mecanismos eficaces, actualizables y fáciles de utilizar que permitan el control parental a través del bloqueo a los contenidos perjudiciales para los menores, de forma que estos no puedan acceder a los contenidos que no estén dirigidos a ellos.

6. Todos los productos audiovisuales distribuidos a través de servicios de comunicación audiovisual televisiva deben disponer de una calificación por edades, de acuerdo con las instrucciones sobre su gradación que dicte el Consejo Estatal de Medios Audiovisuales.

La gradación de la calificación debe ser la homologada por el Código de Autorregulación de Contenidos Televisivos e Infancia.

Corresponde a la autoridad audiovisual competente, la vigilancia, control y sanción de la adecuada calificación de los programas por parte de los prestadores del servicio de comunicación audiovisual televisiva.

Como se expone en el Artículo 9, todo ciudadano tiene derecho a intervenir en el control de contenido haciéndole participe no solamente en el consumo, sino que también en la producción y selección de contenidos. Concretamente el Artículo expone lo siguiente:

1. Cualquier persona física o jurídica puede solicitar a la autoridad audiovisual competente el control de la adecuación de los contenidos audiovisuales con el ordenamiento vigente o los códigos de autorregulación.

La autoridad, si lo considera oportuno, dictará recomendaciones para un mejor cumplimiento de la normativa vigente.

2. Cuando la autoridad audiovisual competente aprecie que se ha emitido un contenido aparentemente ilícito dará audiencia al prestador del servicio implicado y, en su caso, a la persona que solicitó la intervención de la autoridad.

La autoridad audiovisual competente podrá alcanzar acuerdos con el prestador de servicios para modificar el contenido audiovisual o, en su caso, poner fin a la emisión del contenido ilícito. El efectivo cumplimiento del acuerdo por parte del prestador pondrá fin

a los procedimientos sancionadores que se hubiesen iniciado en relación con el contenido audiovisual objeto del acuerdo cuando se tratare de hechos que pudieran ser constitutivos de infracción leve. La reincidencia por un comportamiento análogo en un plazo de noventa días tendrá la consideración de infracción grave.

3. Cuando el contenido audiovisual contradiga un código de autorregulación suscrito por el prestador, la autoridad requerirá a éste la adecuación inmediata del contenido a las disposiciones del código o la finalización de su emisión.

4. La autoridad audiovisual competente deberá llevar a cabo actuaciones destinadas a articular la relación de los prestadores del servicio de comunicación audiovisual con las víctimas de acontecimientos especialmente graves.

5. Las previsiones contenidas en el presente artículo se entienden sin perjuicio de las especificidades que se derivan de la normativa en materia de procedimiento sancionador dictada por las Comunidades Autónomas.

Como se puede observar el control parental del contenido va a ser clave para salvaguardar los derechos del menor y protegerle frente a contenido que puede resultar violento al menor.

Así mismo, como se ha expresado anteriormente, el marco legal regulatorio es ambiguo y muchas veces la interpretación de los hechos es subjetiva, por lo que explícitamente estas normas citas se tienen que respetar, pero, implícitamente muchas veces estos límites se sobrepasan. Como se puede observar en la realidad, actos homófobos, machistas, clasistas, ... son impunes, normalizados y expuestos en muchas representaciones.

### **Controversias y polémicas ciudadanas previas**

El contenido es una cuestión que causa controversia y polémicas, esto se aprecia dirigiendo la mirada a nuestros días y a nuestra actualidad. Cabe precisar que el contenido que genera estos altercados es el contenido dirigido a los niños y a las niñas, ya que la protección del menor se ha vuelto un ítem esencial en nuestra sociedad, además, como se ha mencionado anteriormente, la Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia ampara este derecho. Cabe destacar que, indudablemente, el contenido expuesto en las obras teatrales está ciertamente ligado con la ideología, con las diferentes formas de pensar, sentir y vivir el mundo. Ideologías conservadoras tienden a tener cierto rechazo a los conceptos y

contenidos de diversidad de género, diversidad de etnias, ... por lo que si este contenido es expuesto en obras teatrales infantiles va a surgir descontento en el público que no esta de acuerdo con estos valores.

Así mismo, la ideología no es el único factor que da pie a polémicas, el sector poblacional de los padres y madres en su conjunto es un sector al que se le ha dado relegado el papel de protección y la responsabilidad de controlar que contenido consumen sus hijos e hijas. El descontento de muchos padres y madres con respecto al contenido consumido también provoca controversias. Escenas de violencia, de muerte, de drogas, de consumo de alcohol, ... son los principales objetivos de estas polémicas. Las controversias que se van analizar a continuación son el resultado de quejas por parte de padres y madres, sobre todo, en el sector audiovisual, ya que es el sector que más relevancia tienen en los medios de comunicación. Con respecto al teatro, las quejas sobre el contenido y la adecuación del mismo en diversas franjas etarias se quedan en cada sala, ya que la reproducción de las mismas no es masiva como en el sector audiovisual.

La primera polémica que nos encontramos con respecto al contenido en el sector teatral infantil es con la obra *Rey y rey* estrenada en Viena en 2008. Esta obra está basada en el libro para niños de Linda de Haan. Esta obra aparentemente es una obra normativa, dos personas de la corona se enamoran, se casan y viven felices para siempre, el detalle es que esas dos personas no es un hombre y una mujer, sino que son dos hombres. La polémica llegó tan lejos que, como afirma Julieta Rudich (2008) para el periódico El País muchos grupos escolares que iban a acudir como público cancelaron su asistencia, del mismo modo, otros grupos escolares aprovecharon la oportunidad y acudieron a ver la obra, ya que lo consideraron un acto anti- homófobo y una oportunidad de normalizar otro tipo de relaciones no heterosexuales. Además, este libro infantil causó furor en E.E.U.U, en donde padres denunciaron a profesores por haber mandado leer a sus hijos este libro, los padres alegaron que “transmite mensajes subliminales a favor de los gays” (Rudich, 2008).

Comenzando con las artes audiovisuales, encontramos variedad de polémicas, comenzaremos con la polémica surgida con la película *Red* esta película trata sobre la menstruación y ha causado furor debido a esto. La polémica ha surgido debido a que los padres y madres espectadores han considerado que hablar de la menstruación a niños y niñas es demasiado maduro para su edad, muchos niños y niñas no han entendido lo que la película quería transmitir, al igual que la queja de los padres y madres por considerar

este contenido inapropiado para su edad. Películas clásicas como *La sirenita* causaron y causan polémica, ya que una chica de 16 años renuncia a su lugar de origen, a su familia, incluso a su voz para estar con un hombre mayor que ella del que solo sabe que es guapo. Renuncia a su personalidad por estar con un hombre guapo. *Blanca nieves y los siete enanitos* también ha causado polémica, ya que su contenido consiste en una mujer que huye porque la quieren matar y la única protección que encuentra es la de siete hombres que trabajan y que la dejan quedarse con ellos a cambio de que haga las tareas del hogar. Así mismo, la película *El Rey León* ha causado polémica debido al contenido tan explícito de muerte que tiene, de la misma manera, los valores de traición y culpabilidad también se exponen de la misma manera por lo que muchos niños y niñas han sufrido un gran impacto emocional debido a esta animación. El filme *Toy Story 3* no se queda atrás, y es que estos juguetes con vida se enfrentan directamente a la inminencia de la muerte, a la inminencia de desaparecer y no dejar rastro. Padres y madres realizaron quejas a Pixar debido a que nos les pareció pertinente la exposición de la muerte de esta forma tan abrupta a tan temprana edad.

### **Listado de riesgos**

Los riesgos que se asumen a hacer producciones con contenido que incita a la polémica pueden ser positivos o negativos. A continuación, se expondrán algunos de los mismos:

Riesgos positivos: aumento de público crítico, normalización de situaciones inminentes, des- infantilización de los menores, incentivación hacia un pensamiento crítico y diverso.

Riesgos negativos: pérdida de público, exclusión de la película/ obra de teatro, pérdida de subvenciones y ayudas públicas, pérdidas económicas generalizadas con respecto a la sala/ productora.

### **Capítulo 3. Marco teórico del control de contenidos**

Para comenzar a hablar del control de contenidos, cabe destacar que, como expone Spindler (1987), el control del contenido en todas las facetas de la sociedad es un ítem que se da en todas las culturas y esto viene marcado por la tradición y los valores de la misma, por eso mismo el control del contenido que se da en España, en Europa, en China, en Estados Unidos, en Colombia, ... no es el mismo, ya que, al cambiar los valores culturales, el contenido que se controla es diferente (Spindler 1987, p. 211).

En nuestro país, el Instituto de la Cinematografía y de las Artes Visuales realiza un texto llamado “Criterios orientativos para la calificación por grupos de edad de las películas cinematográficas y otras obras audiovisuales” en el que se expone de forma general que contenidos son inapropiados para la calificación por edades que se realiza, pero no especifica como se tiene que exponer cada tipo de contenido para cada calificación etaria. La Comisión de los Mercados y la Competencia expone la siguiente calificación para los contenidos audiovisuales: “Especialmente recomendado para la infancia”, “No recomendado para menores de 7 años”, “No recomendado para menores de 12 años”, “No recomendado para menores de 16 años”, “No recomendado para menores de 18 años” y “Contenidos X”. Así mismo, exponen que se han tenido en cuenta los criterios positivos y los potencialmente negativos para infancia. Entre estos último se encuentran los siguientes: violencia, sexo, drogas y sustancias tóxicas, miedo o angustia, discriminación, conductas imitables y lenguaje (CNMC, 2015). Dentro de esta categorización de contenidos negativos, se expone de cada uno de ellos cómo pueden aparecer en la calificación por edades anteriormente mencionada, por lo que esta tipología de imágenes no se prohíbe, se controla de qué forma aparece, cómo aparece y en qué contexto, por lo que dependiendo de estos factores la calificación por edades es una u otra. Por ejemplo, con respecto a la discriminación se toman las siguientes características para mostrar este contenido. Cuando es “Apto para todos los públicos” este tipo de imágenes tiene que ser de una presencia accesorio, mínima y fugaz, cuando es “No recomendado para menores de 7 años” la presencia de estas imágenes no tiene que tener consecuencias relevantes y tiene que tener solución posible, cuando la recomendación no es para mayores de 12 años, es porque contiene imágenes detalladas del hecho discriminatorio, cuando aparece “No recomendado para menores de 16 años” es porque aparecen hechos con consecuencias negativas graves y, por último, cuando es “No recomendado para menores de 28 años” es porque aparece una presentación positiva del

hecho discriminatorio (CNMC, 2015). Como se puede observar con este ejemplo, el control de este contenido está presente en todas las edades hasta los 18 años, la no prohibición deja espacio para reflexionar entre esta guía de control del contenido y la ley que ampara a los menores y el propio contenido, ya que, según se interpreta la misma, se puede o no se puede exponer este tipo de argumentación en las producciones audiovisuales y en el resto de las mismas.

Escogeremos las plataformas Netflix y Disney + para así analizar cómo realizan el control del contenido y por ende la calificación por edades. Cabe destacar que ambas plataformas cuentan con el “Control Parental”, el cual da la opción al usuario de mostrar o no cierto contenido que no es recomendado para ciertas edades, es decir, los padres pueden controlar el contenido que ven sus hijos a partir de las calificaciones etarias que se aportan en ambas plataformas.

Por un lado, Netflix (s.f) expone que la calificación por edades que existe en su plataforma es o bien aportada por la propia plataforma o por los estándares locales, destaca que la calificación de las series varía según la región. Además, expone que esta calificación se realiza en función de la frecuencia y el impacto de este contenido, así como la cantidad de escenas de violencia, sexo, lenguaje mal sonante, desnudos o consumo de drogas o sustancias tóxicas que aparezcan en el audiovisual. También, ofrece información sobre cómo restringir el contenido si lo creen conveniente. Esta tarea se facilitará mediante la clasificación por colores por lo que el control de contenido se vuelve más manipulable y sencillo por parte de los adultos. Así mismo la calificación por edades que presentan es la siguiente:

**Tabla 10**

<b>Infantil</b>	
<b>0+</b>	Recomendada para todos los públicos
<b>7+</b>	Recomendada para mayores de 7 años
<b>Adolescentes</b>	
<b>12+</b>	Recomendada para mayores de 12 años
<b>Adultos</b>	
<b>16+</b>	Recomendada para mayores de 16 años
<b>18+</b>	Recomendada para mayores de 18 años

Con respecto a Disney + (s.f) podemos decir que la plataforma expresa que la calificación que establece es concebida por los órganos competentes de cada región. Así mismo aclara que la recomendación general expone la edad adecuada para cada producto de su plataforma. En este caso, Disney + no realiza una catalogalización por colores, herramienta que facilita la clasificación por edades del contenido que se está consumiendo en el momento. Así mismo, esta plataforma utiliza la siguiente tabla para calificar las edades:

**Tabla 11**

<b>Calificación por edades</b>	<b>Descripción de la calificación</b>
<b>0+</b>	Para todos los públicos
<b>6+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 6 años
<b>9+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 9 años
<b>12+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 12 años
<b>14+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 14 años
<b>16+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 16 años
<b>18+</b>	Es posible que algunas escenas no sean adecuadas para menores de 18 años



Como podemos observar en las anteriores calificaciones no aportan el tipo de contenido que recomiendan para cada franja etaria, sino que como exponen en la página web de la plataforma Netflix estas recomendaciones están basadas en valores de cada país, pero no concretan cuáles son los mismos. Este hecho da pie a una gran ambigüedad de los contenidos expuestos y de las recomendaciones de edad, por lo que se puede decir que estas recomendaciones pueden estar hechas para salvaguardarse y adaptarse a la ley que exige la existencia de estas herramientas, pero a su vez la delimitación del contenido no es clara y precisa.

### **Iniciativa de autorregulación**

Como podemos observar, la autorregulación está marcada por ley, en concreto en la Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual en el Artículo 12. Mediante la misma se pretende regular al sector y, en caso de una controversia que la ley ayude y ampare a la hora de resolverla. En la misma se manifiesta lo siguiente:

1. Los prestadores del servicio de comunicación audiovisual tienen el derecho a aprobar códigos en los que se regulen los contenidos de la comunicación audiovisual y las reglas de diligencia profesional para su elaboración.

Dichos códigos deberán prever mecanismos de resolución de reclamaciones pudiendo dotarse de instrumentos de autocontrol previo, individual o colectivo.

2. Cuando un prestador apruebe un código por sí solo, o bien en colaboración con otros prestadores, o se adhiera a un código ya existente, deberá comunicarlo tanto a las autoridades audiovisuales competentes como al organismo de representación y consulta de los consumidores que correspondan en función del ámbito territorial de que se trate. Para los prestadores de ámbito estatal, dicho órgano es el Consejo de Consumidores y Usuarios. La autoridad audiovisual verificará la conformidad con la normativa vigente y de no haber contradicciones dispondrá su publicación.

3. Las autoridades audiovisuales deben velar por el cumplimiento de los códigos y, entre éstos, del Código de Autorregulación de Contenidos Televisivos e Infancia.

4. Los códigos de autorregulación deberán respetar la normativa sobre defensa de la competencia. Las funciones de la autoridad audiovisual a los efectos del apartado 2 del presente artículo se entienden sin perjuicio de las facultades de revisión de las autoridades de defensa de la competencia a este respecto.

Así mismo, podemos decir que la autorregulación tiene que estar en este marco, pero a su vez en esta está en la ambigüedad de la interpretación de los hechos por depender de quien lo haga. Por lo que los márgenes de la ley están marcados, pero a su vez difusos, con esto se pretende exponer que la autorregulación va a venir dada, en parte, por el programador o las compañías, dependiendo de los valores, la situación económica, la historia de vida y un sinnúmero de características que van a marcar estos límites. Aun así, como se puede observar, dependiendo del contexto del momento se realizan funciones más o menos controversiales y esto también es parte de la autorregulación. Cuando hay crisis económicas o sociales, no se exponen casi funciones que pueden generar controversia, en cambio, cuando hay auge económico y social podemos observar el aumento de este tipo de funciones.

### **Tipología de orientación**

Con respecto a la tipología de orientación, podemos decir que se proponen las siguientes clasificaciones dependiendo de las características de las funciones y de su carácter prescriptivo. Las características propuestas son las siguientes:

- Modelo preventivos-prescriptivos. Este modelo prohíbe cierto tipo de contenidos o se exige la estricta información de los mismos para la protección del espectador.
- Modelo preventivo orientativo. Este modelo no prohíbe ni obliga de manera sistemática, pero centra su atención en los espectáculos en los que el contenido pueda generar un impacto negativo o controversial en el espectador, incluyendo no solamente a los niños, sino que también a los familiares y su contexto. Esta concepción del “riesgo” es muy amplia por lo que esto se aplicará de una forma interseccional, es decir, a todas las personas con todo tipo de características y circunstancias.
- Modelo proactivo. Este modelo se enfoca en los positivos beneficios de cada espectáculo y destaca el potencial de cada espectáculo y su relación con las necesidades sociales y psicológicas de un determinado sector de la población. Teniendo en cuenta esto nos encontramos con los casos de *Recomendado para 6-9 años* y *Recomendado para promoción de valores de igualdad*.

## Capítulo 4

### **Antropología y psicología del proceso madurativo**

Los procesos madurativos son un conjunto de cambios que se dan a lo largo del ciclo de la vida de las personas (Limachi, 2020). Así mismo, desde la psicología podemos encontrar varias etapas madurativas en el desarrollo de una persona, entre estas encontramos las siguientes: Etapa prenatal, Etapa de la niñez e Infancia, Etapa de Adolescencia, Etapa de la Juventud, Etapa de la Adulthood, Etapa de la Ancianidad (Euroinnova, 2022).

Con respecto al desarrollo nos encontramos con varias acepciones y características apropiadas a este término. Según Piaget la evolución del cuerpo y de la mente de un ser humano a lo largo de su vida están diferenciados entre sí por diferentes procesos, pero sustantivamente explica que, la mente, como el cuerpo cambian a lo largo del desarrollo de la vida. Junto con esto explica que la forma de pensar y de razonar de los niños no están incompletas, sino que están en otro proceso y este es completamente válido (Triglia, 2015).

Cabe destacar, que el antropólogo Marvin Harris (2017) explica que, dentro del arte, en este caso, dentro del teatro en binarismo de contenido es clave para la atención y el seguimiento de una historia, el bueno frente al malo, lo alto frente a lo bajo, la magia frente a lo mundano, ... Así mismo Harris explica que Lévi-Strauss, precursor de la corriente de pensamiento estructuralista explica que los binarismos aparecen debido a la estructura neurológica del ser humano, ya que la encuentra especialmente atractiva, ya que estos se encuentran en lo profundo del pensamiento humano y de esta forma se experimentan transformaciones-representaciones inconscientes (Harris, 2017, p. 439-440). Según esta teoría de Harris, podemos decir que a los seres humanos desde pequeños se les brinda un contenido previamente filtrado por los adultos, este contenido brindado es contenido que es del gusto de los adultos, por lo que, biológicamente en su cerebro este contenido binario es de agrado por lo que es el contenido que les van a brindar, el contenido que no tenga esta formulación no será de agrado y, por ende, rechazado. De esta forma se ofrece un contenido binario a los niños, lo que reproduce generacionalmente el mismo contenido y cuando no aparece un contenido nuevo aparece el miedo y el rechazo producido por el miedo al cambio y el abandono a lo tradicional.

En relación con las compañías podemos decir que el contenido pedagógico de las mismas depende de la noción de teatro que tienen las mismas, siendo diferente así el enfoque de las obras y las representaciones de las mismas (Pinkert, 2011, pag. 119). Así mismo la adaptación y la representación de las obras y su contenido muchas veces va a depender de las compañías.

Como expone Pinkert (2011), el teatro pedagógico destinado a los niños tiene un componente antropológico en el que se pretende volver a la parte más “pura” del ser humano, por eso es característico de estas obras de teatro el juego como principal herramienta y principal actividad en el desarrollo de la obra de teatro (Pinkert, 2011, pag. 120).

Como expone Spindler (1987), en la temprana edad es cuando se educa a los infantes, por eso, en Occidente nos encontramos que a través de la dramatización se transmiten los valores culturales de lo que está bien y lo que está mal, por eso, estas temáticas, las dualidades y los conflictos morales básicos van a estar presente en las obras de características infantiles (Spindler, 1987, pag. 208). Así mismo Spindler explica que la escuela es una herramienta de transmisión del aprendizaje y de los valores, por lo que la diferenciación de cursos por edades en muchos casos va a marcar desde qué edad hasta qué edad se controla el contenido. Cabe destacar la función que tiene el teatro a la hora de que los infantes realicen un aprendizaje adecuado del contenido que se les muestra.

Así mismo, cabe destacar, que, como expone Bourdieu (2002) las clasificaciones por edad quieren y pretenden poner límites para que se siga reproduciendo un orden social, por lo que los contenidos mostrados en las diferentes obras de teatros van a tener esta intención, por eso, la calificación por edades y el control del contenido no es igual en todos los países (Bourdieu, 2002, p. 164).

### **Características de cada franja de edad según la psicología**

Según la Psicología, cada etapa etaria tiene unas características en el desarrollo no solamente cognitivo, sino que también moral. Como sabemos, en los cuerpos no se dan los cambios de uno a uno, sino que estos suceden simultáneamente, en nuestro caso, nos centraremos en los autores Jean Piaget y Lawrence Kohlberg cuyas teorías están relacionadas entre sí. Estos dos autores fueron precursores respectivamente del desarrollo cognitivo y el desarrollo moral de la época y de nuestros días.

Las etapas que se distinguen son las siguientes:

Para Piaget, la primera etapa del desarrollo cognitivo se da entre el nacimiento y el desarrollo del lenguaje articulado en oraciones simples, esto se corresponde a los 2 años. Esta etapa se caracteriza por la adquisición de conocimiento a través de la interacción con el entorno, de esta manera el desarrollo cognitivo se da a través de los juegos experimentales en los que la asociación de experiencias con la propia interacción con personas, objetos, situaciones, ... es clave para el mismo. En esta etapa la presencia del comportamiento egocéntrico en el cual se separa el "yo" del entorno. Cabe destacar que los bebés que se encuentran en esta etapa censo-motora utilizan el juego para satisfacer sus necesidades, además se adquiere la capacidad de entender que las cosas que no se perciben en un momento dado siguen existiendo a pesar de ello (Triglia, 2015). Para Kohlberg esta etapa se corresponde a la pre-convencional en la cual esta dura hasta los 9 años y trata en como el individuo juzga los acontecimientos según como le afecten a él. Este autor identifica dos etapas dentro de la misma: la primera etapa de orientación a la obediencia y el castigo y la segunda etapa orientación al interés propio se relacionan con la anteriormente descrita de Piaget. En estas etapas el individuo piensa en las consecuencias inmediatas de sus actos, evitando experiencias negativas vinculadas al castigo. En esta etapa surge la consideración del individuo como inocente de un hecho culpable por haber sido castigado, en este punto el razonamiento egocéntrico desarrollado tiene que ver con el bien y el mal de lo experimentado en cada individuo, no existe un dilema moral porque solamente se tiene en cuenta el punto de vista del individuo. Así mismo, en la segunda etapa, en la segunda etapa el individuo empieza a pensar más allá de él, pero el egocentrismo sigue presente por lo que se generan controversias de intereses. La solución adoptada a las mismas por el individuo son el relativismo y el individualismo, ya que al no existir valores identificatorios con lo colectivo cada uno defiende lo suyo (Triglia, 2016).

La segunda etapa que identifica Piaget es la etapa preoperacional, la cual aparece de los 2 a los 7 años. En esta etapa los individuos comienzan a desarrollar empatía, se ponen en el lugar de los demás, actúan y juegan con roles ficticios. Aun así, el egocentrismo sigue presente por lo que no se llega a un desarrollo de pensamientos y reflexiones abstractas. Así mismo, se siguen las normas para llegar a conclusiones válidas ya que no se ha desarrollado la capacidad de manejo de información. Se realizan asociaciones básicas para dar sentido al mundo (Triglia, 2015). La segunda fase que identifica Kohlberg es la

fase convencional, en la que se considera que los demás individuos tienen intereses propios además de un entendimiento social de lo bueno y lo malo. Este autor identifica dos etapas dentro de esta: la etapa de orientación hacia el consenso y la orientación a la autoridad. En estas aparece la necesidad de aceptación por la sociedad y el individuo trata de que sus actos encajen en la moral común y en los valores comunes. Así mismo, lo considerado bueno y malo surge de unas normas que son percibidas como ajenas a lo individual. El bien es cumplir las reglas y el mal incumplirlas. Destaca la imposibilidad de saltarse estas reglas y la disgregación entre lo bueno o lo malo depende de las mismas. Se amplía el círculo ético a todas las personas que están amparadas por estas normas (Triglia, 2016).

La tercera etapa de Piaget es las operaciones concretas, las cuales aparecen entre los 7 y los 12 años, se comienza a usar la lógica para llegar a conclusiones concretas. Las categorías de clasificación con respecto a la realidad se vuelven más complejas y el egocentrismo se va dejando de lado (Triglia, 2015). La tercera etapa que identifica Kohlberg es la fase post-convencional en la que los individuos se referencian en los valores propios a la hora de actuar y no en los comunes, aunque existe un cierto apoyo en los mismos. Kohlberg identifica otra etapa dentro de la misma: la orientación hacia el contrato social. En esta fase se desarrolla un pensamiento crítico sobre si las normas son buenas o no, así mismo, se reflexiona sobre si las modalidades de pensamiento de la sociedad en su conjunto pueden afectar a la calidad de vida de los propios individuos y como cambiar estas normas para la mejora de vida de los ciudadanos (Triglia, 2016).

Piaget identifica como cuarta etapa la fase de las operaciones formales, la cual aparece desde los 12 años en adelante. El autor explica que en esta etapa se adquiere el uso de la lógica para sacar conclusiones abstractas sobre situaciones no vividas, además se desarrolla el razonamiento hipotético deductivo (Triglia, 2015). Así mismo, Kohlberg identifica como cuarta etapa la etapa de orientación a los principios universales que se encuentra dentro de su fase post-convencional mencionada anteriormente. En esta etapa se desarrolla un abstracto razonamiento sobre lo moral, durante esta etapa se crean moralidades universales distintas a las normas ya establecidas. Un ejemplo de esto es cuando se cree que las normas son injustas (Triglia, 2016).

## Capítulo 5. Propuesta

El control del contenido para niños se refiere a las diversas herramientas y técnicas que se utilizan para proteger a los niños de contenidos inapropiados en línea, en la televisión y en otros medios. El objetivo es filtrar el contenido que los niños pueden ver o acceder y asegurarse de que sea adecuado para su edad y desarrollo.

A continuación, se presenta una guía general para el control de contenido en diferentes medios:

1. **Televisión:** Muchas cadenas y proveedores de televisión por cable ofrecen bloqueos parentales que pueden limitar el acceso a ciertos canales y programas, así como también establecer límites en función de la clasificación por edades. Además, los padres pueden supervisar el contenido que sus hijos están viendo, ver programas junto a ellos y discutir cualquier preocupación o duda que surja.
2. **Internet:** Los padres pueden instalar software de control parental que filtre y bloquee contenido inapropiado para la edad, así como también limitar el acceso a ciertos sitios web y redes sociales. También es importante hablar con los niños sobre el uso responsable y seguro de internet, así como también establecer límites de tiempo y monitorear las actividades en línea.
3. **Películas:** Al igual que con la televisión, las películas también se clasifican según la edad y el contenido. Los padres pueden revisar las clasificaciones y sinopsis antes de permitir que sus hijos vean una película y pueden optar por verla juntos para discutir cualquier tema que pueda surgir.
4. **Música:** Los padres pueden revisar las letras y la clasificación de las canciones antes de permitir que sus hijos las escuchen. También es importante hablar con los niños sobre los temas y la letra de las canciones y cómo pueden afectar su comportamiento y perspectiva.
5. **Videojuegos:** Al igual que con la televisión y las películas, los videojuegos también se clasifican según la edad y el contenido. Los padres pueden revisar las clasificaciones y las reseñas antes de permitir que sus hijos jueguen un videojuego y pueden supervisar su juego para asegurarse de que el contenido sea apropiado.

En resumen, el control de contenido implica revisar y limitar el acceso de los niños a contenido inapropiado para su edad y madurez emocional. También implica la supervisión y el diálogo entre los padres y los niños sobre los temas y el contenido que están consumiendo. Es importante recordar que cada familia tiene sus propios valores y normas, y que es importante encontrar un equilibrio adecuado entre proteger a los niños y permitirles explorar y aprender de manera segura.

Como se puede observar no hay contenido referente al teatro y, por ende, el control del contenido del mismo no se refiere a una guía establecida porque no existe, para orientarse el sector teatral se referenció en el control del contenido que se realiza en el cine y en la televisión.

Con respecto al control de contenido en la TV nos encontramos con diversas formas de hacerlo:

1. Bloqueo de contenido inapropiado: los controles parentales pueden utilizarse para bloquear sitios web, aplicaciones o juegos que contengan contenido inapropiado o peligroso para los niños.
2. Filtro de búsqueda: se puede utilizar un filtro de búsqueda para limitar los resultados de búsqueda en línea a contenido apropiado para la edad de los niños.
3. Restricciones de tiempo: los padres pueden establecer límites de tiempo para el uso de dispositivos electrónicos, como la televisión, los teléfonos móviles o las tabletas.
4. Monitorización de actividades: algunos controles parentales pueden monitorizar las actividades en línea de los niños, incluyendo los sitios web que visitan, los mensajes que envían y reciben, y las aplicaciones que utilizan.
5. Control de compras: los padres pueden establecer límites de gasto o desactivar la opción de realizar compras dentro de aplicaciones o juegos en línea.
6. Configuración de perfiles: los controles parentales pueden permitir a los padres establecer perfiles específicos para cada niño, con restricciones de acceso y límites de tiempo personalizados.
7. Alertas de seguridad: algunos controles parentales pueden enviar alertas a los padres cuando se detecta actividad sospechosa o inapropiada en línea.



La clasificación por edad y contenido en obras teatrales se refiere a la práctica de calificar las obras teatrales según su contenido y asignarles una clasificación de edad recomendada para la audiencia. Esto ayuda a los padres, tutores y cuidadores a determinar si una obra es apropiada para sus hijos o para ellos mismos, y también permite a los teatros cumplir con las normas legales y culturales.

En muchos países, existen sistemas de clasificación por edad para obras teatrales similares a los que se usan para las películas. Por ejemplo, en Estados Unidos, el sistema de clasificación de la Motion Picture Association of America (MPAA) se utiliza ampliamente para clasificar las obras teatrales según la edad recomendada. Las clasificaciones van desde G (para todas las edades) hasta NC-17 (solo para adultos).

La clasificación por edad se basa en el contenido de la obra y puede incluir temas, lenguaje, violencia, sexualidad y otros factores. Por ejemplo, una obra que contiene lenguaje vulgar, escenas de violencia gráfica o desnudos podría recibir una clasificación más alta que una obra que no incluye estos elementos.

Es importante destacar que la clasificación por edad y contenido en obras teatrales es una guía y no una prohibición. Los padres y tutores pueden decidir si permitir que sus hijos asistan a una obra clasificada para una edad mayor, y los adultos también tienen la libertad de elegir si asistir o no a una obra clasificada para una edad menor.

La clasificación por edad y contenido en obras teatrales es una práctica común en muchos países y ayuda a los padres, tutores y cuidadores a determinar si una obra es apropiada para su audiencia. Sin embargo, es importante recordar que esta clasificación es solo una guía y que la elección final de asistir a una obra teatral siempre depende del individuo. Además, es importante recordar que no siempre las calificaciones más altas tienen por qué tener un contenido extremadamente dañino, muchas veces pequeñas dosis de ciertas temáticas ayudan a comprender y descubrir nuevos temas y aspectos cotidianos de la vida como la muerte, la sexualidad, ...

Para elaborar esta guía práctica de recomendación de contenido para obras teatrales no solamente se han tenido en cuenta las repercusiones de los contenidos no recomendados para ciertas edades, sino que también se han tenido en cuenta estos contenidos en una forma y disposición positiva, es decir, los beneficios que podría tener el consumo de este contenido supervisado por un adulto previamente. Algunos de los beneficios que puede haber son los siguientes:

1. Desarrollo de habilidades críticas: Ver contenido no recomendado para niños puede ayudar a desarrollar habilidades críticas, como la capacidad de cuestionar y evaluar la información, comprender diferentes perspectivas y puntos de vista y formar opiniones y juicios bien fundamentados.
2. Exposición a nuevas ideas y culturas: Al ver contenido que no está destinado específicamente para niños, los niños pueden ser expuestos a nuevas ideas y culturas que no encuentran en su vida cotidiana. Esto puede ayudar a ampliar su conocimiento y perspectiva del mundo.
3. Preparación para situaciones reales: En algunos casos, ver contenido no recomendado para niños puede ayudarlos a estar preparados para situaciones reales y difíciles que puedan enfrentar en el futuro. Por ejemplo, ver contenido que incluye situaciones de acoso escolar o discriminación puede ayudar a los niños a comprender estas situaciones y estar preparados para lidiar con ellas si ocurren.
4. Fomento de la creatividad: Ver contenido no recomendado para niños puede estimular la imaginación y la creatividad al exponer a los niños a ideas y conceptos que pueden no haber considerado antes.
5. Ampliación de la perspectiva: Ver contenido que aborda temas complejos, incluso si no son aptos para niños, puede ayudar a los niños a comprender mejor el mundo que les rodea y a desarrollar una mayor empatía y comprensión de diferentes perspectivas.

Es importante destacar que los beneficios de ver contenido no recomendado para niños pueden variar según la edad y la madurez del niño, y que los padres y tutores deben considerar cuidadosamente la exposición de los niños a este tipo de contenido y asegurarse de que estén supervisados adecuadamente.

En resumen, el control de contenido en el teatro implica revisar y limitar el acceso de los niños a contenido inapropiado para su edad y madurez emocional. También implica la supervisión y el diálogo entre los padres y los niños sobre los temas y el contenido que están consumiendo. Es importante recordar que cada familia tiene sus propios valores y normas, y que es importante encontrar un equilibrio adecuado entre proteger a los niños y permitirles explorar y aprender de manera segura.

Las recomendaciones que nos encontramos en nuestro país con respecto al control del contenido en TV son las siguientes: “Especialmente recomendado para la infancia”, “No recomendado para menores de 7 años”, “No recomendado para menores de 12 años”, “No recomendado para menores de 16 años”, “No recomendado para menores de 18 años” y “Contenidos X”, estas recomendaciones están dispuestas por la Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia la cual es la encargada de controlar los contenidos, los mismos que están regulados por el Ministerio de Cultura y Deportes. Se ha escogido en el sector televisivo porque es uno de los más consumidos en nuestro país.

Con respecto al control del contenido del teatro infantil no existe ninguna guía de referencia por el momento y la forma más efectiva de hacerlo es creando una guía de recomendación por edad, es por eso que a continuación se propone una:

### **Propuesta**

A continuación, se detallan los parámetros generales que se han planteado a la Comisión de Formación de La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública como propuesta aplicable para desarrollar un estándar de control de edad.

La propuesta en sí misma es compleja y controvertida por las siguientes cuestiones:

- a) El sector teatro no está habituado ni simpatiza con la idea de control de contenidos.
- b) El sector del teatro infantil suele tener un funcionamiento abierto en el que prefieren contar con el máximo de espectadores, ampliando las franjas de edad y generando dinámicas abiertas. La expresión que da idea de esta concepción es la de “espectáculo para público de 0 a 100 años”, que todavía se cita humorísticamente en algunas representaciones.
- c) Cualquier proceso de control de contenidos lleva asociado un coste procedimental que el sector no está en condiciones de asumir en la actualidad y que, probablemente, tampoco sea asumible en el futuro.
- d) Incluso en el caso de que pudiera ser asumido este coste, habría debate importante sobre la agencia responsable de la evaluación de contenidos, puesto que hay diversos órganos que podrían asumir esta responsabilidad.
- e) Por último, la propia naturaleza del hecho escénico dificulta la evaluación de contenidos con antelación al estreno. La dinámica de la exhibición hace poco

viables prácticas, como las habituales en la cinematografía, basadas en la visualización previa al estreno para establecer una clasificación por edad.

Partiendo de estos condicionantes, el presente trabajo recoge las líneas de la propuesta planteada a La Red Española para ser debatida y ampliada en el futuro.

- a) *Objeto de la recomendación por edad.* Dado el volumen de espectáculos exhibidos cada año en los espacios escénicos españoles no parece viable una cobertura total de los procesos de recomendación. Como primer paso para esta recomendación, se considerará aplicarlo a los siguientes tipos de espectáculos.
  1. Espectáculos que figuren en los Cuadernos de Espectáculos de La Red Española
  2. Espectáculos subvencionados por el INAEM y Platea.
  3. Espectáculos financiados en algún circuito escénico de referencia. Por su carácter innovador y calidad en la gestión se plantea SAREA, circuito vasco de artes escénicas y ODA, circuito de la Diputación de Barcelona.
- b) *Agente evaluador.* Se plantea la necesidad de generar un órgano independiente respecto a los marcos institucionales. Para ello se ha propuesto una comisión independiente formada por los siguientes miembros:
  1. Un/a representante de la Comisión de Formación de La Red Española de Teatro.
  2. Un/a representante de la Academia de Artes Escénicas
  3. Un/a representante de la Federación Estatal de Asociaciones de Empresas de Teatro y Danza (FAETEDA)
  4. Un representante de ASSITEJ-ESPAÑA Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud
  5. Un representante de las enseñanzas de arte dramático especialista en teatro infantil.
  6. Un representante del entorno universitario especialista en educación infantil y primaria.

El agente evaluador aprobará los informes elaborados por un equipo técnico realizado en convenio con el Centro de Investigación Transdisciplinar en Educación de la Universidad de Valladolid, la Asociación TE VEO y un equipo de técnicos de La Red.

c) Franjas de recomendación. Aunque la psicología evolutiva plantea muchas posibles clasificaciones alternativas, a efectos de las recomendaciones se recomienda seguir las mismas franjas que las que se establecen para la educación escolar. Esto es debido al fuerte ajuste que tiene la programación escolar y la programación familiar, como sistemas de exhibición en artes escénicas.

Las franjas, por tanto, quedarían establecidas de la siguiente manera:

- 0-3 años (Primer Ciclo de Educación Infantil).
- 4-6 años (Segundo Ciclo de Educación Infantil).
- 6-10 años (Primer y Segundo ciclo de Primaria).
- 11-12 años (Tercer ciclo de Primaria).
- 12-14 años (Primer ciclo de ESO).
- 14-16 años (Segundo ciclo de ESO).
- 16-18 años (Enseñanza postobligatoria).

Esta clasificación es muy adecuada para el contexto escolar pero algo compleja para la programación familiar, motivo por el cual se propone una clasificación alternativa con el siguiente perfil:

- 0-3 años. Teatro para bebés y teatro infantil temprano.
- Menos de 6 años. Teatro infantil medio
- Menos de 12 años Teatro infantil avanzado
- Menos de 16. Teatro juvenil
- Menos de 18. Teatro juvenil avanzado.

d) Tipología de recomendación

La recomendación se plantea a partir de enumeración de riesgos y potencialidades. La presencia de un riesgo no supone un consenso universal sobre su efecto negativo, sino que se plantea para la consideración de la persona que debe tomar la decisión. Un desnudo, por ejemplo, puede ser valorado como adecuado o inadecuado en función de muchas cuestiones culturales y de valores. En cualquier caso, su enumeración como riesgo es relevante.

Todavía no existe un catálogo de riesgos, pero se plantean como categorías algunas de las siguientes:

<i>Sustancias adictivas</i>	<i>Sexo</i>	<i>Desnudo</i>
<i>Fallecimiento personajes</i>	<i>Lenguaje procaz</i>	<i>Sexismo</i>
<i>Angustia</i>	<i>Alcohol</i>	<i>Complejidad argumental</i>
<i>Violencia</i>	<i>Suicidio</i>	<i>Sonido elevado</i>
<i>Conductas imitables</i>	<i>Autolesión</i>	

Lógicamente, este listado no es exhaustivo y será el objeto de trabajo de la comisión. Hay que recordar que la idea de riesgo remite a dos posibles interpretaciones:

- 1) Riesgos de impacto psicológico o moral que afecte negativamente al espectador.
- 2) Riesgo de inadecuación del contenido a las capacidades cognitivas del espectador, que impida la comprensión y disfrute de la obra.

Con este enfoque, la obligación de informar sobre si una obra se representa en un idioma concreto, o si es compleja la trama, incide en el riesgo de que no sea comprensible para una parte del público.

e) *Proceso de recomendación.* El problema de la recomendación por edad en el contexto teatral es la dificultad de determinar el procedimiento, debido a la gran diversidad de exhibidores y la dificultad de tener acceso a una obra con antelación. Por este motivo, se ha negociado un proceso de recomendación que sería el siguiente:

1. La compañía que pretende exhibir una obra en La Red, en Platea, en los circuitos seleccionados, presenta una solicitud acompañada de un video de la representación en su ensayo general.
2. En la solicitud, la compañía puede elaborar su propuesta de clasificación por edad y su enumeración de riesgos y fortalezas.
3. La comisión visualiza con una periodicidad mensual las propuestas remitidas, emitiendo un dictamen sobre su clasificación por edad y su enumeración de riesgos.
4. Cuando el potencial educativo sea elevado, la propuesta obtendrá un sello de calidad en materia educacional.

5. La enumeración de riesgos y potenciales estará disponible en los cuadernos de espectáculos de La Red, en los catálogos de SAREA y ODA y en el INAEM.
6. Se recomendará que esta clasificación figure en la promoción que la compañía realiza y en la publicidad de la obra realizada por los espacios escénicos. Esta recomendación, a día de hoy, no puede ser prescriptiva, pero sería interesante valorar el nivel de obligatoriedad futura de esta propuesta.

Gran parte de la problemática de todo el proceso se deriva de dos hechos:

- 1) El primero es el coste. La tarea de evaluación de las propuestas escénicas es muy exigente en tiempo. Se ha estimado un escenario de evaluación de 300 espectáculos, con un tiempo estimado de dos horas por espectáculo ( 1 hora de visualización y otra hora de evaluación). Esto da un total de 600 horas por persona. Se valora que la media de personas por evaluación de espectáculo es de cuatro horas. Con este formato se llega a un volumen de 2400 horas de trabajo. La remuneración media por persona se valora cómo 60 horas. Esto supone una cifra de 144.000 euros, a la que habría que añadir otros 56.000 euros para unificar los criterios y elaborar el sistema de trabajo.

<b>Resumen de costes del proyecto de recomendación por edad.</b>	
<b>Concepto</b>	<b>Número</b>
Número de espectáculos previstos	300
Horas de trabajo para evaluar cada espectáculo	2
Número de evaluadores por espectáculo	4
Número total de horas necesarias para evaluar los 300 espectáculos	2400
Coste hora por cada evaluador	60
Coste total del proceso de evaluación de los 300 espectáculos	144.000
Costes adicionales para generar el sistema de evaluación	56.000
<b>Costes finales netos del proyecto</b>	<b>200.000</b>

Esta estimación de costes debería ser asumida por tres instancias diferentes:

- La Red Española de Teatro
- El INAEM
- Los circuitos locales

En líneas generales, estos costes podrían asumirse como salarios de los técnicos de estas instituciones o contratación de externos para esta tarea. El único agente evaluador externo considerado, el CETIE percibiría una remuneración de 60.000 euros (sin IVA) pagada a través de contrato Artículo 60.

- 2) El segundo gran problema de esta propuesta es la recepción por parte del sector. Los profesionales del teatro tienen poca simpatía por cualquier forma de control de contenidos. Por otra parte, están habituados a estar fuera del “espíritu de la sospecha”. Frente a la crítica permanente a los contenidos audiovisuales, el sector teatral ha vivido con la convicción de que sus contenidos son, incuestionablemente, positivos y beneficiosos. Esta idea, como todas las ideas preconcebidas, es muy discutible, de manera que la evaluación de contenidos y de sus riesgos es pertinente. El problema es que, probablemente, contará con la oposición de la mayoría del sector escénico

Para subsanar esta problemática se plantea como alternativa el generar una dinámica participativa en la Escuela de Artes Escénicas de Almagro, en el que participen de manera activa los diferentes actores implicados, fundamentalmente compañías y espacios escénicos. Se trata de una dinámica oportuna pero que debe ser bien pilotada.

## **Conclusión.**

El teatro infantil constituye uno de los pulmones de las artes escénicas, por su buen comportamiento en las crisis y por la continuidad de sus ingresos. De hecho, es un sector que asegura ingresos estables para una parte muy relevante de los profesionales del sector.

Por otra parte, se trata de un sector fundamental para la construcción de públicos y la educación teatral y, consecuentemente, constituye una garantía de continuidad para las artes escénicas.



A pesar de esta importancia, habitualmente no ha sido considerado un sector central en las políticas ni en los modelos de gestión escénica, manteniendo un protagonismo menor.

Aunque en España no se han desarrollado polémicas especialmente intensas, la adecuación de los contenidos teatrales a las edades recomendadas para su asistencia es un tema sensible y complejo. Esta temática está continuamente presente en el control de contenidos audiovisuales e informáticos, pero no en el teatro. Para anticiparnos a un probable incremento del control en esta materia para garantizar la protección de la infancia, este trabajo ha planteado un sistema de recomendación por edad para ser incorporado a la gestión teatral.

Como idea este trabajo nace de una petición expresa planteada por la Comisión de Formación al equipo de trabajo de sociología de las artes escénicas. La propuesta que se ha defendido supone una transposición de las aplicadas en el sector audiovisual, intentando integrar aspectos de control de riesgos y valoración de oportunidades.

Los posibles desarrollos futuros de este trabajo pasan por una ampliación de los riesgos y, sobre todo, por el desarrollo de una dinámica de participación en el sector para acordar unos criterios de trabajo. El objetivo último es equilibrar la protección a la infancia con la libertad de creación que caracteriza al teatro.

## Bibliografía

- Almena, F. (1994). *Teatro realizado por niños y jóvenes. Teatro en la escuela*. Actas I Jornadas de teatro infantil y Juvenil de la UNED, p.21-34.
- Almodóvar, M. A. (1987) *Teatro de, por, para... los niños*. Madrid, Acción Educativa D.L.
- Bonet y Villarroya, (2009) La estructura de mercado del sector de las artes escénicas en España, *Estudios de economía aplicada* 1697-5731, Vol. 27, Nº 1, 2009
- Bourdieu (2002). *Campo de Poder, Campo Intelectual*, Montessor.
- Cervera, J. (2002). *Historia crítica del teatro infantil español*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfq9r7>
- Colomer, J. (2014). *Análisis de la situación de las Artes Escénicas en España*, Academia de Artes Escénicas.
- Colomer, J. y Casso, B. (2016). La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales. *Quadernos de Cultura*, nº 4
- Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (2015). *Resolución por la que aprueban los criterios orientadores para la calificación de contenidos audiovisuales*. CRITERIOS/DTSA/001/15
- Bonet, LL. y Schargorodsky, C. (2016). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Gescénic
- Disney +. (s.f). *Calificación por edades en Disney+*.  
[https://help.disneyplus.com/csp?id=csp\\_article\\_content&sys\\_kb\\_id=439db441dbfe38502ad9eadc1396194f](https://help.disneyplus.com/csp?id=csp_article_content&sys_kb_id=439db441dbfe38502ad9eadc1396194f)
- Echevarría, M. (1970). *Reacciones de los niños ante el teatro*. Entrevista de Gavert Parada, Lucia. Recogida en El Mercurio (Santiago, Chile). Mar.29, p.64

Foces, J. I. (2021, octubre 23). Luis César Herrero: «El consumo cultural tiene carácter adictivo». El Norte de Castilla.

<https://www.elnortedecastilla.es/castillayleon/luiscesar-herrero-20211023173027-nt.html>

Harris, M. (2011). *Antropología cultural*. Alianza Editorial Sa.

Ministerio de Cultura (2022). *Encuesta de Hábitos y Prácticas Culturales en España (2021-2022)*.

Netflix (s.f). *Maturity ratings for TV shows and movies on Netflix*. Help Center.

<https://help.netflix.com/en/node/2064>

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (2012). *Informe mercartes, 2012*.

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (2014), *Mapa de Programación*

La Red Española de Teatros, Auditorios, Circuitos y Festivales de Titularidad Pública (2015), *Mapa de Programación*

Ley Orgánica 8/2021, de 4 de junio, de protección integral a la infancia y la adolescencia frente a la violencia.

Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual.

Miravalles, L. (1990). *Iniciación al teatro, teoría y práctica*. Diputación Provincial de Valladolid.

Montiel, L. (28/02/2013). *Beneficios del teatro para los niños*. Periódico “El Confidencial”. Recuperado en: [http://blogs.elconfidencial.com/alma-corazonvida/relacion-padres-e-hijos/2013-02-28/beneficios-del-teatro-para-losninos\\_204736/](http://blogs.elconfidencial.com/alma-corazonvida/relacion-padres-e-hijos/2013-02-28/beneficios-del-teatro-para-losninos_204736/)

- Muñoz, B. (2006). *Panorama de los textos teatrales para niños y jóvenes*. Madrid: ASSITEJ-ESPAÑA.
- Observatorio Vasco de Cultural (2013). *Informe de programación*.
- Pinkert, U. (2010). The concept of theatre in theatre pedagogy. In Schonmann, S. (ed.), *Key Concepts in Theatre /Drama Education*, p. 119 – 124.
- Rausell-Köster (2012). *Culture as a factor of economic and social innovation*, Sostenuto Final Report.
- Reina Ruiz, C. (2009). El teatro infantil. Revista digital de Innovación y experiencias educativas, 15, (45), p.5
- Sampedro, L. (2016). *Manual de teatro para niñas, niños y jóvenes de la era de Internet*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- SGAE (2021). Anuario SGAE, 2021, Sociedad General de Autores Españoles.
- Spindler, G. (1987). *Interpretive ethnography of education: At home and abroad*. Lawrence Erlbaum Associates
- Tejerina, I. (1993). *Estudio de los textos teatrales para niños*. Universidad de Cantabria.
- Tejerina, I. (1994). *Dramatización y teatro infantil. Dimensiones psicopedagógicas y expresivas*. Madrid: Siglo XXI. - Vallon, C. (1984). *Práctica del teatro para niños*. Barcelona: Ceac
- Throsby y Withers (1979). *The Economics of the Performing Arts*. St. Martin's Press.
- Triglia (2015, 23 diciembre). *Las 4 etapas del desarrollo cognitivo de Jean Piaget*. <https://psicologiymente.com/desarrollo/etapas-desarrollo-cognitivo-jean-piaget>
- Triglia (2016, 24 noviembre). *La teoría del desarrollo moral de Lawrence Kohlberg*. <https://psicologiymente.com/desarrollo/teoria-desarrollo-moral-lawrence-kohlberg>