

La ópera como actividad de ocio a lo largo de la historia

Opera as a leisure activity throughout history

Macarena Cuenca Amigo¹

Resumen

Este artículo se sitúa en el punto de vista del público de la ópera y realiza un pequeño recorrido acerca de cómo se ha vivido la ópera como actividad de ocio a lo largo de su historia. En concreto, nuestro objetivo es reflexionar sobre las dimensiones predominantes del ocio en el público de la ópera para cada una de las épocas seleccionadas: los siglos XVII y XVIII; el siglo XIX y el siglo XX. En la actualidad, el estudio del público desde el horizonte de los Estudios de Ocio resulta innovador. Para poder, en un futuro, diseñar propuestas de desarrollo de audiencias desde el punto de vista del ocio, resulta necesario partir primero de una reflexión histórica, que es lo que en este artículo nos proponemos. Precisamente, al tratarse de una reflexión, la metodología utilizada es la propia de la investigación en el marco del discurso teórico, que consiste en una revisión de la literatura científica. La estructura del artículo es clara y sencilla, ya que se establece un apartado diferenciado para cada una de las épocas analizadas. Finalmente, las conclusiones relacionan todo lo estudiado con conceptos procedentes de la Teoría del Ocio.

Palabras clave: Opera. Ocio. Historia de la ópera.

Abstract

This article stands at the perspective of the opera's audience and takes a short tour about how opera has been lived as a leisure activity throughout its history. Specifically, our goal is to reflect on the dimensions of leisure prevailing in the opera's audience for each of the selected periods: the seventeenth and eighteenth centuries, the nineteenth and twentieth century. Nowadays, the study of the public from the horizon of Leisure Studies is innovative.

¹ Doctora en Ocio y Desarrollo Humano. Profesora de estrategia en el grado en Administración y Dirección de Empresas de Deusto Business School, escuela en la que también coordina los diferentes programas de prácticas en empresa y el programa de tutorías. Miembro del equipo de investigación del Instituto de Estudios de Ocio, donde colabora en diferentes investigaciones y programas de postgrado. Su principal línea de investigación está relacionada con el desarrollo de audiencias culturales. Email:

Contacto: macarena.cuenca@deusto.es

To be able, in the future, to create audience development proposals based on the foundations of leisure, it is necessary to start with a historical reflection, which is what we propose in this article. The methodology used is typical of research in the framework of a theoretical discourse, consisting of a review of the scientific literature. The structure of the article is clear and simple, as it establishes a separate section for each of the analyzed periods. Finally, the conclusions relate everything studied with concepts from the Theory of Leisure.

Keywords: Opera. Leisure. History of opera.

Introducción

Desde su nacimiento, en el año 1607, la ópera fue un espectáculo de elevado coste y de gran prestigio entre la nobleza. Se utilizaba en los festejos de las familias importantes de la época, que lo financiaban y, así, trataban de impresionar a la sociedad del momento y de ostentar su poder. Tuvieron que pasar todavía treinta años para que la ópera comenzara su acercamiento al pueblo italiano y fue en el año 1637, cuando la familia Tron inauguró en Venecia el que sería el primer teatro de ópera, el Teatro San Cassiano. El teatro abrió sus puertas con la ópera *Andromeda*, de Francesco Manelli, y poco tiempo después inició allí su carrera Francesco Cavalli, discípulo de Monteverdi. Había nacido un nuevo fenómeno: la ópera como espectáculo público. Este hecho tiene una gran importancia en la historia del género, ya que el éxito posterior de la ópera no sólo se debe a su importancia musical, sino también a la aprobación popular (Alier, 2002, 2004; Brockway y Weinstock, 1946). La ópera se había integrado fuertemente como actividad de ocio en las vidas de los italianos.

Con *Andromeda*, de Manelli, por primera vez, se representaba una ópera en un teatro, aceptando la asistencia del público civil a cambio del pago de una entrada. A partir de ese momento, se comenzaron a crear teatros públicos muy rápidamente y este fenómeno permitió que las funciones de ópera estuviesen al alcance de todos los niveles sociales de la población. Esto supuso un cambio sustancial en el desarrollo de la ópera, ya que ahora el público adquiriría un derecho a opinar (mediante su asistencia / no asistencia), que antes, como invitado, no había podido ejercer. Las óperas que gustaban al público producían unos rendimientos muy superiores a las que no y los empresarios, no ajenos a esta cuestión, procuraban contentar al público que pagaba, ofreciendo espectáculos que estuvieran en concordancia con sus gustos. Este fue uno de los motivos importantes, gracias al cual la ópera fue cambiando gradualmente y de forma constante a lo largo de los años (ALIER, 2002, 2004).

Sin embargo, en este artículo no pretendemos analizar la evolución del género operístico a lo largo de la historia, sino situarnos en el punto de vista del público y realizar un pequeño recorrido histórico acerca de cómo se ha vivido la ópera como actividad de ocio a lo largo de su historia. En concreto, nuestro objetivo es reflexionar sobre las dimensiones predominantes del ocio en el público de la ópera para cada una de las épocas seleccionadas: los siglos XVII y XVIII; el siglo XIX y el siglo XX.

La preocupación por el público es, en la actualidad, un denominador común a todas las artes escénicas. La presente coyuntura europea, en la que España es uno de los países más afectados, ha contribuido aún más, si cabe, a señalar la importancia del tema. En nuestro país, la crisis económica está sacudiendo fuertemente al sector cultural, que no sólo está sufriendo graves recortes en las ayudas públicas recibidas, sino que también ha pasado de tributar de un tipo de IVA reducido del 8% a otro tipo general del 21% desde el pasado 1 de septiembre de 2012.

El caso concreto de la ópera constituye uno de los ejemplos más extremos, dado que se trata del género más caro de todas las artes escénicas y que, además, cuenta con un público muy minoritario. Sin embargo, a pesar de ser minoritario, el público de la ópera ha experimentado en la primera década del siglo XXI en España un crecimiento sustancial. Tal y como indican los datos de la Fundación Autor (2011), desde el año 2003 al 2008, el número de espectadores operísticos ha ido creciendo al tiempo que, como señala Campos (2010), se reinauguraban algunos coliseos (Teatro Real en Madrid, Gran Teatro del Liceo en Barcelona) y otros abrían sus puertas por primera vez (Teatro Euskalduna en Bilbao, Teatro de la Maestranza en Sevilla, Palau de les Arts en Valencia...).

Dada la actualidad del tema, consideramos que nuestro objetivo cobra plenamente sentido, ya que el estudio del público desde el horizonte de los Estudios de Ocio resulta innovador. Para poder, en un futuro, diseñar propuestas de desarrollo de audiencias desde el punto de vista del ocio, resulta necesario partir primero de una reflexión histórica, que es lo que en este artículo nos proponemos. Precisamente, al tratarse de una reflexión, la metodología utilizada es la propia de la investigación en el marco del discurso teórico, que consiste en una revisión de la literatura científica. La estructura del artículo es clara y sencilla. Estableceremos un apartado diferenciado para cada una de las épocas analizadas y terminaremos con unas conclusiones en las que relacionaremos lo estudiado con conceptos procedentes de la Teoría del Ocio.

El ocio en los teatros en los siglos XVII y XVIII

A lo largo de este apartado, repasaremos qué hacía el público en los teatros durante los siglos XVII y XVIII y cómo se vivía esta actividad de ocio. Al ser la ópera nuestro objeto de estudio, tomaremos como referencia los teatros de ópera italianos y su público. En relación a este tema existe abundante documentación, probablemente no sólo porque Italia sea la cuna de la ópera, sino sobre todo por su popularidad. Según Blanning (2002), la ópera en Italia, a pesar de ser organizada por las cortes y los nobles, era un espectáculo genuinamente popular. Así lo acreditan la gran cantidad de teatros públicos que había en la ciudad de Venecia², mientras que otras grandes ciudades europeas sólo contaban con un teatro de ópera, normalmente unido a la corte.

Los teatros surgieron a imitación de las plazas públicas y se convirtieron en un lugar de reunión, donde la gente iba todos los días a pasear, a encontrarse con los demás, a charlar e, incluso, a hacer negocios o mantener relaciones amorosas (Alier, 2002, 2004). A pesar de ser mucho más agradables que las poco higiénicas calles, los teatros eran oscuros y malolientes y los bancos que tenían, que eran de madera tosca y sin pulir, iban en consonancia con lo anterior. Sólo algunos palcos estaban lujosamente decorados y amueblados. Los empresarios italianos preferían gastar sus limitados presupuestos en contratar cantantes famosos y en la fastuosidad de las puestas en escena antes que en el acondicionamiento de los teatros (BROCKWAY y WEINSTOCK, 1946).

Es fácil pensar en los teatros italianos de la época, porque sólo tenemos que imaginar algunos cambios con respecto a muchos de los teatros que existen hoy en día en España y en muchos otros países. Esto es así, porque el trazado de los teatros de ópera italianos dominó en toda Europa hasta finales del siglo XIX, con la única excepción de Francia. Los teatros clásicos italianos tenían forma de herradura, de campana o de U, con varios pisos en ella, y una zona central a modo de plazuela, justo delante del escenario. Los miembros de la alta sociedad se sentaban en los palcos que estaban distribuidos en las distintas plantas. En cuanto a la zona central, que hoy en día es la más cara de todo el teatro, en el siglo XVII era la más barata. No contaba con asientos fijos como

² Antes de que finalizara el siglo XVII, Venecia contaba con no menos de dieciséis teatros, dando incremento al prestigio de la ópera y enriqueciendo a las grandes familias, como Tron, Grimani, Giustiniani, Vendremin, Vernier y Labia (Brockway y Weinstock, 1946).

ahora, sino con una explanada que imitaba una plaza o un patio y, como mucho, con unos bancos en la parte más cercana al escenario, preparados para aquellos que quisieran seguir más atentamente la función, que no eran muchos (ALIER, 2002, 2004; ROSSELLI, 1998).

El escenario estaba situado a una cierta altura enfrente del patio y, en un principio, acogía tanto la escena como la orquesta. Con el tiempo, la orquesta fue ganando importancia y fue aumentando el número de músicos, que cada vez dificultaban más la visión de la representación. Por ello, poco a poco, se fue rebajando la zona donde se situaban los músicos (Alier, 2004). Actualmente, el espacio donde se sitúa la orquesta se denomina foso y está a un nivel inferior que el patio de butacas. Únicamente en las representaciones de óperas barrocas es habitual que nos encontremos la orquesta en el propio escenario.

Durante los siglos XVII y XVIII, la gente que no pagaba una localidad concreta, sino únicamente una entrada de paseo, deambulaba por el teatro y, salvo el día del estreno, prestaba una escasa atención al espectáculo (Alier, 2002, 2004; Rosselli, 1998). El día del estreno era decisivo para las compañías, ya que se juzgaba todo, desde la partitura hasta la puesta en escena o la labor de los cantantes. A partir de ahí, la ópera se representaba durante varios días y los espectadores, que era habitual que acudieran diariamente al teatro, sólo prestaban atención en los momentos que en la primera función se habían considerado excepcionales. El público reconocía al instante cuando la *prima donna* o el *primo castrato* acometían sus arias más complicadas y sólo entonces se hacía silencio. Por ello, no es de extrañar que existiera una competencia feroz entre los propios cantantes en su intento de lograr captar la atención del público. Cuanto mayores fueran los aplausos, más probable era la renovación mejorada de su contrato (ALIER, 2002, 2004).

Evidentemente, las circunstancias de entonces nada tienen que ver con las de ahora y uno de los aspectos que contribuyó a generar este ambiente entre el público, fue la iluminación. Al no existir la iluminación eléctrica, los teatros estaban iluminados con grandes lámparas de aceite, que no podían apagarse durante la función, porque el local se hubiera llenado de humo. Esto incitaba al público a ser más ruidoso y a restar importancia a la representación. Por otro lado, los teatros, además del espectáculo, ofrecían refrescos, lugares para fumar, jugar y mantener relaciones sociales, comerciales e incluso amorosas. Precisamente, la oferta de estos servicios adicionales fue lo que les permitía a muchos teatros equilibrar sus presupuestos y cubrir las pérdidas (Alier, 2002,

2004). Rosselli (1998) apunta que estas circunstancias explicaban cómo la gente era capaz de aguantar veladas de más de cuatro horas de duración.

Las personas de las clases sociales más elevadas, en lugar de adquirir una entrada de paseo, alquilaban una butaca o un palco para toda la temporada. En los palcos cabían cuatro o cinco personas, que, además de ver la función, podían hablar, jugar a cartas e incluso beber y comer (ALIER, 2002, 2004). Según Rosselli (1998), en La Scala de Milán, antes de 1830, incluso se podían aislar los palcos del auditorio corriendo una cortina, de forma que se propiciaban las partidas de naipes o conversaciones íntimas apuntadas ya por Alier (2002, 2004). Por lo general, estaba permitido acondicionar los palcos con mobiliario y percheros diversos y para la servidumbre el teatro de la ópera era una prolongación de la casa, casi siempre más cálido que esta última, ya que los *palazzos* italianos, de piedra, eran muy difíciles de caldear.

Alier (2004) señala que era muy habitual que en los palcos se recibieran y se devolvieran visitas. Zilli (2001), comentando la construcción del Teatro San Carlo de Nápoles, que tuvo lugar en el año 1737, explica que ni siquiera gran parte de la nobleza podía permitirse el lujo de tener un palco. Sin embargo, existía una forma indirecta para acceder a estas localidades privilegiadas. Al parecer, una costumbre de la época era que los nobles cedieran ocasionalmente la llave de su palco a profesionales, como por ejemplo, médicos o abogados, para pagarles por sus servicios.

Como podemos observar a partir de las descripciones realizadas hasta el momento, la ópera, como actividad de ocio en aquella época, tenía un elevado componente festivo, así como de diversión y entretenimiento. La motivación para acudir al teatro no residía, necesariamente, en la programación, sino, como mucho, en los cantantes y, sobre todo, en el propio espacio físico, concebido como lugar de encuentro social.

El ocio en los teatros en el siglo XIX

De la primera mitad del siglo XIX en España, encontramos en Peña y Goñi (2004) una detallada descripción de lo que ocurría entre el público que acudía a la ópera en Madrid durante el periodo que discurre entre los años 1826 y 1831, momento que el autor califica como de “agitada época de furor filarmónico italiano”. Durante aquellos años, el fervor del público madrileño por los cantantes italianos era tal, que se agotaban rápidamente las entradas y

la gente llegaba a pasar la noche en la calle para ser de los primeros cuando al día siguiente se abriera la taquilla. También tenía lugar reventa de entradas, a pesar de estar prohibida, pero el riesgo quedaba compensado con la posibilidad de conseguir un asiento. La ópera se puso tan de moda que los cantantes influían hasta en las costumbres o en el modo de vestir de la época. La gente averiguaba hasta lo que comían los cantantes y alardeaba de vivir como ellos.

Robinson (2000) afirma que, ya a finales del siglo XVIII, en el teatro de Los Caños del Peral, durante el periodo que él analiza, era posible comprar un abono para cualquiera de las localidades que estaban a la venta en el teatro. Los abonos se adquirían para una determinada temporada, que correspondía con un número determinado de representaciones o con un periodo entre dos fechas. Peña y Goñi (2004), refiriéndose al primer tercio del siglo XIX, afirma que el abonado era probablemente en aquel tiempo el principal sostenedor del espectáculo y citando a Mesonero Romanos³, nos proporciona un retrato del abonado de la época, del cual escogemos únicamente unos breves fragmentos:

En esta region principal (la luneta) es donde tiene su asiento el abonado [...].

[...] es de rigor que ha de entrar con solemnidad á la segunda escena del segundo acto, y atravesar en movimiento ondulatorio por el estrecho límite que permiten las piernas de los demás espectadores, no sin desagrado de estos, que en tal momento miran interponerse aquel cuerpo extraño entre sus ojos y la escena; pero la política exige el mayor disimulo, y que se repriman las muestras de aquel enojo para corresponder con afectada sonrisa al elegante Adónis, que reparte sendas cabezadas á todos sus compañeros de banco. Llegado despues á su término final, á su luneta, que le espera para recibirle en sus brazos, es indispensable que ha de bajar el asiento con notable estrépito, y de este modo atraer hácia su persona la puntería de todos los anteojos de los palcos, á cuya interesante atencion corresponde el abonado permaneciendo en pié largo rato con la espalda hácia la escena, componiendo simétricamente el cabello con el anteado guante, sacando despues el pañuelo,

³ Mesonero Romanos (1803-1882) destacó como escritor costumbrista, sobre todo en la pintura de gentes, lugares y ambientes de Madrid. Escribió, entre otras obras, Escenas matritenses, de donde Peña y Goñi extrajo el fragmento citado.

impregnado en *patchouly* y *bálsamo de Turquía*, limpiando cuidadosamente los cristales del doble antejo, y dirigiéndoles después circularmente á todos los aposentos, la cazuela y la tertulia.

[...] El abonado, por lo demás, presta poca atención al espectáculo, y este nunca es nuevo para él, porque si es segunda representación asistió igualmente á la primera, y si es primera vió también el ensayo, nada puede interesarle [...]

Durante el entre acto, el abonado sube á visitar los palcos, y como bola de cubilete entra y sale de una en otra casilla, y ora le vemos en un palco [...], ora en un principal [...] (PEÑA y GOÑI, 2004, p. 90-92).

La anterior descripción refleja una vivencia de la ópera como actividad de ocio totalmente distinta a la descrita para los siglos anteriores. El componente festivo, de diversión y entretenimiento que veíamos que se manifestaba claramente a todos los niveles sociales en los teatros italianos de los siglos XVII y XVIII o en los corrales de comedias españoles, aquí ha desaparecido. El retrato que realiza Mesonero Romanos del abonado madrileño transmite únicamente un deseo de ostentación. La persona descrita se aburre con la representación y no se divierte con ninguna otra actividad complementaria, como por ejemplo charlar con amigos, jugar a cartas o comer y beber, como ocurría en tiempos pasados. La asistencia a la ópera, en este caso, se convierte en un medio para la exhibición social.

Herbert (1989), que a través de la pintura realiza un recorrido por la época impresionista de la segunda mitad del siglo XIX, refleja cómo la ostentación y el exhibicionismo social eran necesarios para las clases más altas del París de la época. El autor afirma, por ejemplo, que el emperador Luis Napoleón, del que se decía que no tenía ningún amor a la ópera, “se sentía obligado a aparecer frecuentemente en aquella palestra de exhibición social” (HERBERT, 1989, p.103). Alier (2004) también alude al mencionado exhibicionismo social de las personas que acudían a los palcos y cómo existían los *palcos reales*, reservados a la familia reinante del lugar.

De entre los impresionistas, Degas, Renoir y Cassat pintaron cuadros de espectadores en el teatro, normalmente sentados en palcos. Aunque las razones no están claras, parece ser que preferían estas localidades por motivos técnicos, ya que el encuadre era mejor. En cualquier caso, sea cual sea la razón, lo cierto

es que estos pintores han dejado ilustrado lo que allí ocurría. El principal significado de los palcos era social, ya que las personas que ocupaban dichas localidades eran personajes notables de la ciudad, cuyas acciones o forma de vestir interesaban a los demás. Las personas de los palcos inmortalizadas por los citados pintores no miran todas en la dirección del escenario, sino que cada una mira en una dirección, generalmente a otros palcos. Queda reflejado cómo las miradas se lanzaban sin ningún tipo de disimulo, llegando a utilizar para ello hasta los anteojos (Herbert, 1989).

A lo largo del siglo XIX, los teatros fueron cambiando sus estructuras. La zona de patio se llenó de filas de butacas fijas, los palcos permanecieron y las personas más humildes quedaron relegadas a los pisos más altos del teatro. Rosselli (1998) explica cómo el Teatro de la Ópera de Roma, que abrió sus puertas en 1880, se apartaba ya del viejo modelo. Este teatro, en lugar de albergar palcos en todas sus plantas, sólo disponía de tres plantas de palcos, sobre las que se extendían dos galerías de anfiteatro sin separaciones, algo que fue criticado por las clases altas del momento.

En relación a la iluminación, se produjo un gran avance a mediados de siglo con la introducción de la luz de gas y otro a finales con el descubrimiento de la electricidad. Wagner fue el primer impulsor de la reducción de luces en las salas para aumentar el efecto de fascinación del espectador ante el escenario. La implantación de este cambio encontró resistencias, ya que supuso una modificación sustancial de la vivencia de la actividad de ocio: a partir de entonces las reuniones sociales quedaban relegadas a los descansos (Alier, 2004). Según Rosselli (1998), también famosos directores del momento, como Arturo Toscanini o Gustav Mahler, impusieron la norma de apagar las luces en el auditorio, disuadiendo así a los tardones empedernidos. Rosselli (1998) cuenta la siguiente anécdota:

Cuenta la historia que cuando el emperador Francisco José se enteró de las medidas disciplinarias que utilizaba Mahler, comentó: «Al fin y al cabo, el teatro tiene que ser un placer». Por aquel entonces, algunos empezaban a creer que ir a la ópera era una penitencia. A muchos no les habían gustado determinadas obras, y otros no tenían la menor duda de su falta de musicalidad. Pero eso no importaba demasiado cuando podías hablar con los amigos, echar un vistazo al vestuario, fijarte en quién estaba con quién o pasear un poco por el vestíbulo, echando, quizás, una mano de cartas. Ahora

estábamos atrapados, la sala oscura y, para más inri, había que estarse quieto. No, es pues, de extrañar que a algunos *Parsifal* les pareciera eterna, o que incluso *Aida* sólo se animara cuando empezaba el ballet (ROSSELLI, 1998, p. 479-480).

El ocio en los teatros en el siglo XX

El primer cuarto del siglo XX supone una continuación del carácter elitista que había caracterizado los teatros de la época romántica. Así, por ejemplo, en España, entre los años 1900 y 1925, el Teatro Real de Madrid pasó por una de sus fases más elitistas. Díaz (1999) recuerda que tanto los palcos como las butacas estaban ocupados por personas de la aristocracia, que contaban con abonos para toda la temporada. El autor relata cómo se producían comentarios cuando en dichas localidades se sentaban personas diferentes a las abonadas. Durante aquella época, se mantenía la costumbre de llegar tarde, especialmente cuando se trataba de personas de las clases sociales más altas. Díaz (1999), a propósito del Teatro Real y citando a Tomás Bretón, escribe lo siguiente:

(...) de los asientos de palco para abajo, así principie la función a las ocho, no acude el público sino desde las nueve y media en adelante, y muy paulatinamente. Entre las diez y media y las once de la noche es cuando el teatro alcanza todo su esplendor (DÍAZ, 1999, p. 70).

Actualmente, este comportamiento es totalmente impensable, ya que la ópera es el más puntual de los espectáculos y es costumbre que las puertas de la sala se cierren y no pueda entrar nadie hasta el momento del descanso. Las personas que llegan tarde no tienen más remedio que ver lo que está ocurriendo en el auditorio a través de una grabación de vídeo en directo.

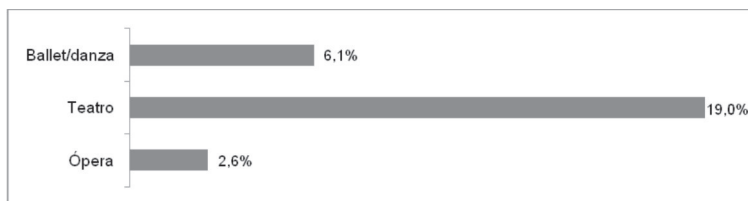
Uría (2001) revela que el cierre del Teatro Real, en 1925, simboliza el punto final de un lento declive del mundo de la ópera y del teatro serio *de verso* en España. Aparecen nuevas realidades que los sustituyen y el cine, el nuevo espectáculo de masas, causó un fuerte daño a la vida teatral europea (Alier, 2004). En España, la ópera quedó enormemente reducida a lo largo de las décadas centrales del siglo XX⁴ y comenzó a recuperarse gradualmente a finales

⁴ Durante la época franquista, la ópera fue un fenómeno aislado (Alier, 1998).

de siglo. La Expo de Sevilla de 1992, la puesta en funcionamiento del Teatro Real de Madrid en 1997 o la reinauguración del Liceu de Barcelona en 1999 fueron algunos de los acontecimientos que alentaron dicha recuperación (Alier, 2004).

Hoy en día, se ha reducido el aura de prestigio social que rodeaba el mundo de la ópera (ALIER, 2004). Sin embargo, estas connotaciones elitistas, que actualmente se perciben como negativas, han perjudicado la percepción de la ópera como actividad de ocio, ya que han ido creando barreras al consumo. Así, si revisamos las estadísticas (Ministerio de Cultura, 2011), comprobaremos que, en el siglo XXI, el género lírico es el más minoritario de las artes escénicas, seguido muy de cerca por el ballet.

Gráfico 1: Porcentaje de personas que asistieron en el último año a espectáculos de diferentes géneros de artes escénicas en España durante el periodo 2010-2011⁵



Fuente: Elaboración propia a partir de Ministerio de Cultura (2011).

Conclusiones

Como hemos analizado a lo largo del artículo, la ópera como actividad de ocio ha ido evolucionando a lo largo de la historia. Llegados a este punto, vamos a relacionar las características predominantes del ocio de las épocas analizadas con las coordenadas y dimensiones del ocio que propone Cuenca (2000, 2004). Según Cuenca (2004), el ocio no siempre se vive como experiencia valiosa y profunda, sino que es dinámico y se puede presentar de diversas formas, ya sean positivas o negativas. Así, el ocio puede ubicarse en cuatro coordenadas:

⁵ Interpretación de los datos: del total de personas encuestadas por el Ministerio de Cultura (2011), sólo el 2,6% habían asistido a la ópera en el último año, mientras que el 19% lo habían hecho al teatro. Pregunta de respuesta múltiple.

autotélica, exotélica, ausente y nociva, donde las dos primeras se corresponden con una direccionalidad positiva y las dos últimas con una negativa. Aludiremos únicamente a las integradas en la direccionalidad positiva. El ocio autotélico se caracteriza por actuaciones libres, satisfactorias y con un fin en sí mismas. Puede concretarse en cinco dimensiones: lúdica, creativa, ambiental-ecológica, festiva y solidaria (CUENCA, 2000). En cambio, en el ocio exotélico, por el contrario, desaparece ese carácter desinteresado y el ocio se practica como medio para conseguir otra meta. A continuación, veamos cómo estos conceptos se pueden ver plasmados en el recorrido histórico que hemos analizado.

A pesar de que en todas las épocas ha habido personas interesadas en disfrutar con la música y la escena, no siempre ha sido éste el objetivo primordial de la asistencia a los teatros. Así, en sus comienzos, el objetivo principal de la gente que acudía a estos lugares era entretenerse y divertirse, gracias, fundamentalmente, a los encuentros sociales que se producían durante las representaciones y al propio ambiente que se generaba. La ópera se concebía, por tanto, como una fiesta, pero también como entretenimiento y diversión, elementos característicos tanto de la dimensión festiva como de la dimensión lúdica del ocio.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la introducción de la luz eléctrica, los encuentros sociales quedaron reducidos a los entreactos y los teatros se convirtieron en lugares elitistas, donde las personalidades de la ciudad tenían el deber de aparecer, normalmente con la representación empezada para llamar aún más la atención. El objetivo de la diversión dio paso a otro de exhibicionismo social que, aunque hoy en día no tiene razón de ser, ha dejado una estela que alimenta la imagen elitista de la ópera. Durante esta etapa, un alto número de espectadores que acudía a los teatros, utilizaba el ocio como un instrumento (ocio exotélico) para conseguir prestigio social.

Actualmente, entre los asistentes podemos encontrar personas con mayor o menor grado de afición, pero ya no es habitual que el objetivo primordial de alguien que acude a la ópera sea el exhibicionismo social, ni la diversión, sino el propio disfrute de la ópera. La ópera, como actividad de ocio, compete en un amplio mercado, en el que existen otras alternativas para satisfacer las necesidades lúdicas de las personas. Este recorrido histórico de la ópera como actividad de ocio a lo largo de la historia, lo podemos sintetizar de forma esquemática en la tabla que aparece a continuación.

Tabla 1 - Evolución de la ópera como actividad de ocio a lo largo de la historia

Época	Objetivo principal de la actividad	Tipo de ocio predominante
Sociedad tradicional	Fiesta colectiva, entretenimiento y diversión	Ocio autotélico - dimensión festiva y lúdica
Sociedad laboralista	Ostentación y exhibicionismo social	Ocio exotélico
Sociedad vivencial	Disfrutar de la representación	Ocio autotélico - dimensión creativa En función del grado de desarrollo puede ser ocio serio o casual

Fuente: Elaboración propia.

Hoy en día, en la sociedad vivencial en la que vivimos, la ópera no se sostiene ya como instrumento para la ostentación, sino como experiencia creativa de ocio con la que vibrar y emocionarse.

Referencias

ALIER, R. *Historia de la ópera*. Barcelona: Robinbook, 2002.

ALIER, R. *¿Qué es esto de la ópera?: Introducción al mundo de la lírica*. Barcelona: Ma Non Troppo, 2004.

BLANNING, T. C. W. *Historia de Europa Oxford: el siglo XVIII*. Traducción de O. RODRÍGUEZ. Barcelona: Crítica, 2002.

BROCKWAY, W.; WEINSTOCK, H. *La ópera: historia de su creación y desarrollo, 1600-1941*. Barcelona: Pal-las, 1946.

CAMPOS, J. A. La insoportable levedad de la ópera. In: VELA DEL CAMPO, J. A. (Ed.). *El humanismo de la ópera*. Madrid: Arte y Estética, 2010. p. 117-137.

CUENCA CABEZA, M. *Ocio humanista: dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2000.

CUENCA CABEZA, M. *Pedagogía del ocio: modelos y propuestas*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2004.

DÍAZ, L. *La España alegre: ocio y diversión en el siglo XX*. Madrid: Espasa, 1999.

ESPAÑA. Ministerio de Cultura. *Encuesta de hábitos y prácticas culturales 2010-2011*. Disponible en: <<http://www.mcu.es/estadisticas/MC/EHC/2010/Presentacion.html>>. Acceso: 15 mayo 2013.

FUNDACIÓN AUTOR. *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2011*. Disponible en: <<http://www.anuariosgae.com>>. Acceso: 15 oct. 2013.

HERBERT, R. L. *El impresionismo: arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza, 1989.

PEÑA Y GOÑI, A. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX: apuntes históricos*. Madrid: ICCMU, 2004. 1ª ed. de 1885.

ROBINSON, M. F. Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799. In: BOYD, M.; CARRERAS, J. J. (Ed.). *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press, 2000. p. 41-63.

ROSSELLI, J. La ópera como acontecimiento social. In: PARKER, R. (Ed.). *Historia ilustrada de la ópera*. Tradução de J. C. GUIX. Barcelona: Paidós, 1998. p. 451-482.

URIA, J. El camino hacia el ocio de masas. Las industrias culturales en España antes de 1914. In: RIBOT GARCÍA, L. A. y ISTITUTO ITALIANO PER GLI STUDI FILOSOFICI (Ed.). *Trabajo y ocio en la época moderna*. Madrid: Actas, 2001. p. 139-179.

ZILLI, I. (2001). El árbol de la cucaña: ocio y tiempo libre en el Nápoles del XVIII. In: RIBOT GARCÍA, L. A. (Ed.). *Trabajo y ocio en la época moderna*. Madrid: Actas, 2001. p. 267-294.

Data da submissão: 27/08/2013

Data do aceite: 14/10/2013