

Las artistas españolas y su actividad económica: trabajo precario en tiempos de crisis. Análisis y comparativa a partir de un estudio global

Spanish Women Artists and their Economic Activity: Precarious Work at Times of Crisis. Analysis and Comparison on the Basis of a Global Study

As artistas espanholas e a sua atividade econômica: trabalho precário em tempos de crise. Análise e comparativo a partir dum estudo global

Marta Pérez Ibáñez

Investigadora independiente, Madrid, España

Isidro López-Aparicio Pérez

Departamento de Dibujo, Universidad de Granada, Granada, España

Recibido el 8 de octubre de 2018; aceptado el 18 de junio de 2019

Disponible en Internet el 15 de noviembre de 2019

Resumen: Este artículo describe la actividad profesional y económica de las artistas españolas, a partir de los resultados obtenidos en el estudio realizado por los autores a nivel nacional con datos provistos por más de 1,100 artistas. Es el primer análisis en profundidad sobre el sector de artistas plásticas/os y visuales en España, su actividad profesional y circunstancias económicas y laborales, su relación con agentes del mercado del arte y la evolución histórica de las últimas décadas. Se ha segmentado el colectivo de mujeres artistas, 52% del total, y se han contextualizado y analizado sus circunstancias en comparación con las de los hombres y con los datos globales, dentro de la actual coyuntura económica española. Además de ofrecer

Correo electrónico: martaperezib@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0001-5804-7993>

Correo electrónico: isidro@ugr.es; <https://orcid.org/0000-0002-9284-7422>

Debate Feminista 59 (2020) pp. 115-142

ISSN: 0188-9478, Año 30, vol. 59 / enero-junio de 2020/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2020.59.06>

© 2020 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

aspectos generales de la actividad artística de las mujeres en España y su relación con el mercado, se aportan datos que reafirman nuestra hipótesis sobre el grado de precariedad y desigualdad que sufren las artistas españolas, agravada por su menor visibilidad en el sistema del arte.

Palabras clave: Artista; Mujer; Mercado del arte; Precariedad; Crisis; Economía

Abstract: This article describes the professional and economic activity of female Spanish artists, based on the results obtained in a study conducted by the authors nationwide with data provided by over 1,100 artists. It is the first in-depth analysis of the plastic and/or visual arts sector in Spain, their professional activity and economic and work circumstances, their relationship with art market agents and the historical evolution in recent decades. The group of female artists, comprising 52% of the total, has been identified, and their circumstances contextualized and analyzed in comparison with those of men and global data, within the current economic situation in Spain. In addition to describing general aspects of the artistic activity of women in Spain, and their relationship with the market, data are provided that reaffirm our hypothesis about the degree of precariousness and inequality suffered by Spanish female artists, exacerbated by their lower visibility in the art system.

Key words: Artist; Woman; Art market; Precariousness; Crisis; Economy

Resumo: Este artigo descreve a atividade profissional e econômica das artistas espanholas, com base nos resultados obtidos no estudo realizado pelos autores em todo o país. Com dados fornecidos por mais de 1,100 artistas, esta é a primeira análise aprofundada do setor de artistas plásticos e visuais na Espanha, sua atividade profissional e circunstâncias econômicas e laborais, seu relacionamento com os agentes do mercado de arte e a evolução histórica das últimas décadas. As circunstâncias do 52% do total do grupo de artistas mulheres foram contextualizadas e analisadas em comparação com aquelas dos homens, e com dados globais da atual situação econômica espanhola. Além de oferecer aspectos gerais da atividade artística das mulheres na Espanha e sua relação com o mercado, são fornecidos dados que reafirmam nossa hipótese sobre o grau de precariedade e desigualdade sofrida pelas artistas espanholas, agravada por sua menor visibilidade no sistema artístico.

Palavras-chave: Artista; Mulher; Mercado da arte; Precariedade; Crise; Economia

Introducción

Las razones que nos llevaron a profundizar en la situación económica de los¹ artistas en España, sus relaciones con el sistema y el mercado del arte, y la necesaria adaptación a una habitual situación de precariedad, agravada por la actual crisis,² se materializaron en un amplio proyecto de investigación que fue publicado en febrero de 2017 (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017). Esta publicación, con los resultados globales de los datos aportados por 1,105 artistas en una encuesta, de los cuales 52% (569) son mujeres, supone un hito en el conocimiento del sector artístico en nuestro país; se trata del primer estudio y análisis en profundidad de hasta qué punto afecta la actual coyuntura económica del país a las y los creadores en España.

La investigación de la que parte este artículo tuvo como intención defender los derechos de los y las artistas, haciendo una equiparación con el del resto de trabajadores y profesionales, y reconociendo su importancia en el desarrollo cultural español. La segmentación que se ha hecho de los datos provistos por las 569 mujeres encuestadas supera cualquier estudio previo realizado en España, y arroja luz sobre detalles muy concretos de la actividad de nuestras artistas y de las diferencias respecto a los datos globales y al grupo de hombres en el estudio realizado. Así, partiendo de un contexto teórico basado en nuevas teorías feministas y en la contextualización del papel de las mujeres en el mundo laboral y en la creación artística, este artículo profundizará en aspectos concretos que nos permitirán dilucidar la situación de las artistas españolas a partir de los datos aportados por ellas mismas.

¹ Somos conscientes de que el lenguaje debe ser un vehículo de expresión inclusivo, igualitario y no sexista. Siempre que ha sido posible hemos usado términos incluyentes. No obstante, hay momentos en que, por economía de lenguaje y para permitir una narración fluida, hemos recurrido al masculino universal, sin renunciar por ello a nuestro respeto por la igualdad de género.

² Coincidimos con otras fuentes en poner el punto de corte respecto del inicio de la actual crisis económica en 2008, fecha de la caída de la financiera Lehman Brothers, si bien fuentes del ámbito anglosajón (Walter, 2015: 235) sitúan su inicio en el año anterior, 2007. Por lo que respecta a la situación en nuestro país, la doctora Clare McAndrew en su estudio de 2012 sobre el mercado español del arte (p. 11), se refiere a “dos años de contracción del mercado, de 2007 a 2009”. Hacemos nuestra esa referencia y situamos en nuestro análisis el año 2008 como momento de inflexión a partir del cual cambia la situación general del mercado en España.

Marco teórico

La revolución ideológica que, durante las últimas décadas, se ha desarrollado en todos los ámbitos de la sociedad contemporánea, ha permitido que progresivamente cambie la forma en que las mujeres son percibidas, apreciadas y visibilizadas, como parte integrante fundamental de nuestra sociedad. Podemos considerar al feminismo como el movimiento social y político que ha alimentado de forma más fehaciente al pensamiento social y humanístico del último medio siglo, desde muchos ámbitos y con múltiples alcances y manifestaciones (Moreno y Alcántara, 2018). En palabras de Cristina Morini (2014, p. 197), “el feminismo está obligado a superar cualquier circuito autorreferencial que aparezca detrás de los procesos de feminización y fragmentación de la socialidad”. Más allá de consideraciones teóricas, el relato del papel de las mujeres en la sociedad, las conexiones de los distintos nodos con los que se relaciona, los ámbitos de la familia, el trabajo, el territorio, la militancia, los afectos, las dependencias, están claramente marcados por la actividad de los nuevos feminismos.

La teoría feminista, aplicada a la identificación y al reconocimiento de las mujeres en el arte, ha evolucionado también en esa línea durante las últimas décadas. Desde la primera publicación de *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, en 1981, obra de Rozsika Parker y Griselda Pollock, referencia fundamental en la crítica sobre arte y género, hasta su reedición en 2013, tras la muerte de Parker, muchas cosas cambiaron. El intento iniciado al comienzo de la década de 1970 principalmente por Linda Nochlin³ supuso la primera aproximación a la historia del arte desde un enfoque feminista, hasta entonces inexistente. En esta primera etapa se basó en la recuperación de nombres olvidados de mujeres que reclamaban su espacio y en la necesaria constatación del impacto negativo que el machismo institucional había provocado a lo largo de la historia, al negar a aquellas artistas el lugar que merecían, y al relegarlas a un lugar de amateurismo y práctica doméstica. En la historia del arte, el modelo masculino-occidental-blanco ha demostrado

³ El artículo “Why Have There Been No Great Women Artists?”, publicado inicialmente como capítulo 21 del libro *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*, y recogido con otros ensayos de Linda Nochlin en *Women, Art and Power and Other Essays* (2018), marca el inicio de una teoría feminista en el estudio de las mujeres en el arte que ha sido continuada tanto por la autora como por las numerosas teóricas que han analizado este tema desde entonces.

ser inadecuado, como sostiene Nochlin, no solo por motivos morales y éticos, y por su carácter elitista, sino principalmente por razones intelectuales. La pregunta de Nochlin “¿Por qué no ha habido grandes artistas mujeres?” presupone una realidad falsa y esconde una respuesta malintencionada, dando a entender que ninguna mujer artista es capaz o digna de una grandeza al mismo nivel que un hombre. Pero no se puede hablar de un arte “femenino”, ni en los temas ni en la técnica ni en los materiales, como también lo expone Hustvedt (2017). El arte implica un acto consciente de libre creación, sujeto o no a convenciones, esquemas o sistemas preestablecidos, desarrollados mediante la enseñanza, el aprendizaje o la práctica individual, tanto por hombres como por mujeres. La diferencia no radica en la propia práctica artística, ni en su formación ni en su desarrollo. Como planteaba Nochlin:

La falla [...] no reposa en nuestras estrellas, nuestras hormonas, nuestros ciclos menstruales o nuestros vacíos espacios internos, sino en nuestras instituciones y en nuestra educación; educación entendida como aquello que incluye todo lo que nos ocurre desde el momento en que entramos en este mundo de símbolos, signos y señales significativos (Gornick y Moran, 1971: 483; las traducciones son nuestras).

Las palabras de Nochlin aluden a un problema que, lejos de haberse resuelto en las décadas que median entre esa cita y nuestros días, sigue afectando a diferentes niveles, como veremos a lo largo de nuestro estudio. El enfoque feminista exige enfatizar el carácter sistémico y relacional de la desigualdad de género (Castro, 2016), a la vez que permite profundizar en el estudio de las diferencias y complementariedades entre género y sexo, al investigar los mecanismos de construcción de la propia identidad dentro del proceso de desarrollo ideológico y cultural (Serret, 2018). No en vano, movimientos como las denuncias llevadas a cabo por las Guerrilla Girls desde mediados de la década de 1980 han instado a la sociedad a replantearse la inapelable invisibilidad de las mujeres artistas en museos y galerías y la apremiante necesidad de cambiar este discurso. Por su parte, Pollock y Parker ofrecieron un cambio de paradigma en la línea iniciada por Nochlin, expusieron una pregunta y dieron una respuesta. “En realidad, ¿importa lo que la gente vea y conozca en los museos, las galerías de arte, los libros de historia del arte, los cursos en universidades?” (Parker y Pollock, 2013, p. XXVII). Para ellas, en efecto importa; una cultura segregada, limitada, en la que las mujeres o las minorías étnicas o sociales están marginadas, ofrece ante la sociedad una imagen parcial, irreal, mutilada de su propia identidad, al

haber cercenado la visión plural e integradora de una sociedad variada y singular que construimos entre todos.

En España, a juicio de Méndez (2010), el canon que provoca una infra-representación de mujeres en las programaciones de instituciones y galerías, no se soluciona con cuotas ni con una discriminación positiva; la autora coincide con el planteamiento de Parker y Pollock (2013, p. XXVII) de que “Las generaciones están marcadas por lo que mostramos y contamos, y por lo que no mostramos y no contamos”. La reivindicación de visibilidad de las artistas, negada durante siglos, llega también a convertirse en obra de arte, como es el caso de la performance “Queridas viejas” de María Gimeno en la que, partiendo del libro *Historia del arte* de Gombrich, publicado en 1950, en el que no se menciona a una sola mujer, incorpora a casi ochenta mujeres artistas, contextualizando su obra y biografía entre los hombres citados por el historiador (Gimeno, 2018). El uso de un cuchillo de notables dimensiones en esta performance entronca con el uso que otras muchas artistas han hecho de armas y elementos de ataque y defensa (Torrent, 2017), y refuerza así no solo un ataque al sometimiento de la obra de las artistas por el discurso machista hegemónico utilizado por Gombrich, sino una defensa de la visibilidad y reconocimiento de la artista muy propia de las prácticas feministas en nuestros días.

Las notables diferencias laborales entre hombres y mujeres que hoy siguen siendo evidentes están en la base de la problemática que nos asalta al analizar el lugar de las mujeres en el arte, y trasciende la visibilidad y el reconocimiento de ellas en el sistema artístico. Trasciende también el problema de la identificación de las mujeres en el contexto social (Nash, 2014 y 2012; Martínez, 1995). Como lo plantea Acereda (2015), el *derecho al trabajo* ha dejado de ser un reconocimiento principalmente adscrito a los hombres con cargas familiares y se ha extendido a toda la sociedad por igual, correspondiéndose con una mayor implicación de las mujeres en el mercado laboral. Actualmente, el empleo femenino ha dejado de responder a razones de estricta supervivencia para cumplir un rol de realización profesional y personal, ligado a la creación, en el caso de las artistas, y una forma de mantener un determinado nivel de vida. En la economía familiar, se ha generalizado la existencia de dos fuentes de ingresos, así como es cada vez más habitual que las mujeres mantengan el peso de las familias monoparentales: mujeres solas con hijos a su cargo o con mayores dependientes, aunque el problema de la conciliación sigue estando asociado a las mujeres y a su situación laboral (Morini, 2014).

Además, la evolución de los modelos laborales femeninos en las últimas décadas, el paso de las *madres trabajadoras* a las *hijas trabajadoras* según Aceveda (2015, pp. 43 y ss.), implica también que en los grupos de edades más avanzadas podemos encontrar un menor número de artistas activas, como corroboraremos posteriormente. El *opting-out* o abandono de la actividad laboral (López Puig, 2015, pp. 119 y ss.) ha marcado el trabajo de numerosas mujeres que iniciaron su actividad artística en décadas pasadas, y luego la dejaron por razones de índole familiar o económica. Otro efecto de la crisis en la economía laboral española es el aumento del trabajo a tiempo parcial. Según datos aportados por Viejo (2015, p. 105), a partir de informes de la Encuesta de Población Activa (EPA) y del Instituto Nacional de Estadística (INE),⁴ casi dos de cada tres personas con empleo a tiempo parcial son mujeres. Como vemos, las diferencias del contexto laboral femenino, también en el sector artístico, nos han llevado a analizar aquellos puntos en que la desigualdad y la brecha son más llamativas.

El trabajo en los ámbitos de la cultura y la creación ha presentado signos de precariedad desde hace décadas, mucho antes del desarrollo de la actual crisis económica (Doellgast *et al.*, 2018; Rowan, 2017; Throsby, 2010), siendo esta una realidad que comparten hombres y mujeres, y especialmente las y los artistas plásticos y visuales (Bille, 2012; Abbing, 2002; Mitchell y Karttunen, 1992), con altos niveles de autoempleo, baja retribución, inestabilidad y poca tasa de afiliación a los sistemas de seguridad social de los distintos países. En los últimos años, y debido a la crisis, deben ejercer un papel de autogestión, comunicación y promoción profesional de manera simultánea con la producción artística, aunque haya un alto nivel de aceptación de su situación y de su identidad como artistas (Zafra, 2017; Lena y Lindemann, 2014; Steiner y Schneider, 2013), y una visión positiva de su trabajo, a pesar de la precariedad. En países como España, la especial virulencia de la crisis provocó el cierre de numerosas galerías entre 2010 y 2012, con lo que la fuente de ingresos de muchos artistas, procedente de la comercialización de la obra, se vio seriamente perjudicada, de modo que comparten muchos rasgos del concepto de *precariado* que plantea Standing (2013) y del *biotopo artístico* de

⁴ Además, los datos de la publicación del Instituto Nacional de Estadística (INE, 2017) *Mujeres y hombres en España*, nos han permitido comparar detalladamente los datos de nuestro estudio con los datos globales.

Pascal Gielen (2014), especialmente las mujeres artistas (Van den Bosch, 1998; Nash, 2014). Además, la ausencia de un reconocimiento institucional de la figura profesional del artista o de un estatuto que regule su actividad, de un censo que cuantifique a las y los profesionales de este sector y sus condiciones laborales, la baja afiliación en asociaciones profesionales —única estructura de protección laboral—, más el deterioro general del sistema del arte, hace imprescindible un estudio que permita aventurar modos de actuación y optimización de recursos a medio y largo plazo.

Estos rasgos de precariedad que mencionamos, así como la definición de una identidad profesional como creador o creadora, son comunes a hombres y mujeres artistas (Apostolos-Cappadona y Ebersole, 1995; Bain, 2004, 2005; Barrios, 2010; McCall, 1978; Battersby, 1989; Dekel, 2014; Feist, 1999), especialmente en España. Podemos considerar que la creación artística, como otras ocupaciones relacionadas con la cultura o la educación, se consideran “profesiones feminizadas” (López Puig, 2015, p. 123), con mayores porcentajes de mujeres. Durante las últimas décadas, la presencia femenina en las escuelas de Bellas Artes españolas ronda el 70%.⁵ Igualmente, según nuestro estudio, en los grupos de edad más jóvenes, la presencia de mujeres es mayoritaria (Pérez Ibáñez, 2018, p. 227) y se reduce a medida que la edad de los artistas aumenta. Sin embargo, según los informes de Mujeres en las Artes Visuales (MAV, 2018a, 2018b, 2018c, 2018d),⁶ la presencia de artistas mujeres en las ferias de arte es significativamente menor. Asimismo, las artistas representadas por las galerías de arte suelen ser minoría, aunque aún no se ha hecho un estudio detallado.⁷ También destaca el hecho de que, entre quienes trabajan en las galerías españolas existe una suerte de “segregación vertical”, como menciona López Puig (2015, p. 123); se trata de un sector en el que el trabajo de las mujeres es mayoritario, pero los hombres suelen ocupar los puestos de mayor responsabilidad.

⁵ Información procedente del informe de 2016 “Datos y cifras del sistema universitario español. Curso 2015-2016”. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica.

⁶ Tanto los informes sobre la presencia de mujeres en las distintas ferias celebradas en 2018 como el informe global de Berástegui-Sampedro y Miranda de 2017 aportan cumplida información sobre esta desigualdad.

⁷ La artista Noelia Muriana, días antes de inaugurarse ARCOmadrid 2018, realizó un video que se viralizó rápidamente en el que hace notar que, en 2017, la presencia de mujeres en ARCO había sido del 25% y rastrea la diferencia de hombres y mujeres entre los artistas representados por numerosas galerías españolas.

Una de las consecuencias más drásticas derivadas de la crisis económica de 2008 fue el mencionado cierre masivo de galerías y la consiguiente disminución de ingresos de artistas asociadas/os con ellas, lo que afectó especialmente a las artistas españolas. La Encuesta de Población Activa (EPA) mostraba que, en los años previos a la crisis, la tasa de actividad femenina aumentó notoriamente, de 34.5% en 1990 a 48.9% en 2007. Sin embargo, esta situación ha ido acompañada claramente de precariedad, de empleos de duración corta e inestable, más empleos a tiempo parcial y peor retribuidos, categorías más bajas, segregación según ocupaciones, dobles jornadas en que se carga a la vez con empleos remunerados y trabajo doméstico, etcétera (Viejo, 2015, p. 101), elementos que de nuevo contextualizan la situación laboral de las mujeres dentro de los parámetros de feminización del trabajo (Morini, 2014).

La artista y el artista, nuestro objeto de estudio

La definición del concepto de artista plástico y visual ha sido fundamental para nuestro estudio, y nos ha permitido no solo conocer el volumen de artistas profesionales en activo en nuestro país, sino sus demandas y necesidades y la dimensión económica de su actividad. A diferencia de otros sectores en que los registros oficiales, las fuentes sindicales o los colegios profesionales permiten tener un censo de trabajadores en una actividad específica, en el caso de las y los artistas esto no existe. Dada la dificultad para definir el concepto de *artista profesional*, ajustándonos a la realidad del contexto, según las distintas formas de desarrollo artístico, hemos partido de los numerosos estudios que desde la década de 1980 analizan la actividad artística profesional. Muchos de estos definen la figura del artista según la categorización de Frey y Pommerehne (1989) en ocho criterios, a saber: el tiempo dedicado a la actividad creativa, los ingresos obtenidos, la reputación ante el público, el reconocimiento de otros artistas, la calidad de la obra producida, la pertenencia a gremios o asociaciones profesionales, la formación artística y el autoreconocimiento como tal. Otros teóricos, como Lena y Lindemann (2014, pp. 71-74), plantean cinco ámbitos de aproximación al concepto de *artista* que no se concentran tanto en qué o quién es artista, sino que lo consideran una unidad de análisis en sí misma, en su relación con el entorno y con objetivos de estudio más amplios, que incluyen el contexto social, cultural, económico y político. Dichos ámbitos son el capital humano, los censos y

registros de población activa, las industrias creativas, el entorno creativo y la autolegitimación.

Conscientes de las particularidades de España en la forma de considerar la actividad de los artistas en la actual coyuntura sociopolítica, hemos evaluado tres factores principales para nuestra estrategia de aproximación:

- la actividad artística, la creación, exposición y relación con el mercado,
- la relación entre dicha actividad y los ingresos percibidos, a fin de conocer qué dimensión representan en la economía de la artista,
- la vinculación con asociaciones profesionales y con el sector del arte en su conjunto.

El perfil de artista que ha participado en nuestro estudio representa plenamente la actualidad de este sector, de todas las edades y uno u sexo, desde artistas noveles hasta consagrados, desde artistas ajenos al mercado del arte hasta aquellos con una actividad expositiva y comercial continua. Para las mujeres, encontraremos todas las opciones posibles, una muestra plural y realista de las artistas españolas de hoy.

Metodología

La observación sistemática que hemos realizado desde dentro del sistema durante los últimos años (Grinell, 1997), el papel del artista como soporte estructural de la actividad artística en España, y la evolución sufrida durante la última década, nos han mostrado la manera en que actualmente la figura del artista adopta un nuevo rol vinculado a todos los agentes del sistema y una dimensión diferente que es necesario analizar. Este primer contacto con la situación general debía ser avalado con datos proporcionados por los propios artistas en una encuesta, fuente fundamental de esta investigación (Yapu, 2016).

En España, en términos fiscales o tributarios, el concepto de artista profesional es complejo en su definición e implicaciones. Existen distintos sistemas de clasificación que engloban a las y los creadores, pero falta un criterio uniforme que permita delimitar al sector y analizar su actividad profesional y económica a través de estos registros, por lo que estos datos

resultan relativamente útiles. Así, dada la dificultad de cuantificar la población objeto de nuestro estudio, al carecer de un censo sobre el número de artistas profesionales en España, hemos contado primeramente con la bibliografía existente (McAndrew, 2014 y 2017; Eurostat, 2016; AAVC, 2006), más los datos aportados por los registros que engloban a las y los artistas por su actividad fiscal o tributaria (Agencia Tributaria, Seguridad Social, Instituto Nacional de Empleo, y también Eurostat),⁸ así como las bases de datos de las numerosas asociaciones profesionales de artistas y diversas plataformas *online* de artistas en activo. Todo ello nos llevó a determinar un número total de artistas plásticos y visuales profesionales y activos en España en torno a 25,000 individuos.

Para obtener los datos, tras definir las preguntas de investigación y formular las hipótesis correspondientes, se diseñó una encuesta —de 42 preguntas divididas en tres grandes grupos, “Sobre el artista”, “Sobre la economía del artista” y “Sobre la relación del artista con el mercado”— que fue evaluada con diferentes profesionales del sector.

Para conseguir una muestra representativa que minimizase el sesgo muestral, se optó por emitir una encuesta en formato *online* a través de Google Forms, método predominante actualmente según investigaciones recientes (Calegario, Manfreda y Vehovar, 2015), que nos garantizaría versatilidad, facilidad de manejo, adaptabilidad a diferentes dispositivos y navegadores gracias a las mejoras de los sistemas CAWI (Computer Assisted Web Interviewing), capacidad de viralización para adecuarse al muestreo bola de nieve elegido y, principalmente, respeto del anonimato, imprescindible por la sensibilidad de los datos que se pedían. La muestra final de respuestas válidas sobre la que se basó nuestra investigación fue de 1,105 individuos. Así, según la tabla de Fisher, Arkin y Colton (1995), garantizamos un nivel de confianza de 95% con un error máximo de 3% y, por lo tanto, un alto grado de precisión.

Respecto al grado de control interno que aplicaríamos como estrategia de investigación (Castro Sánchez, 2016, p. 79), optamos por un diseño selectivo a partir de las diferentes decisiones que se tomarían en el proceso:

⁸ Entre los meses de diciembre de 2016 y abril de 2017, a través del Portal de Transparencia del Gobierno de España, nos pusimos en contacto con los estamentos estatales que proveen de información sobre datos concernientes a las administraciones públicas, que nos ayudaron a confeccionar nuestra cuantificación de artistas profesionales en España y que se pueden consultar en nuestro estudio (Pérez Ibáñez, 2018, pp. 58-59).

operación de variables, establecimiento de la muestra, condiciones y periodo de recolección de datos, etcétera. La posterior segmentación de los datos aportados por mujeres artistas ha seguido las mismas pautas de análisis y estudio utilizadas para los datos globales, teniendo en cuenta las implicaciones laborales, económicas y sociales del trabajo de las mujeres en las artes y comparándolas con los resultados aportados por los hombres.

Resultados

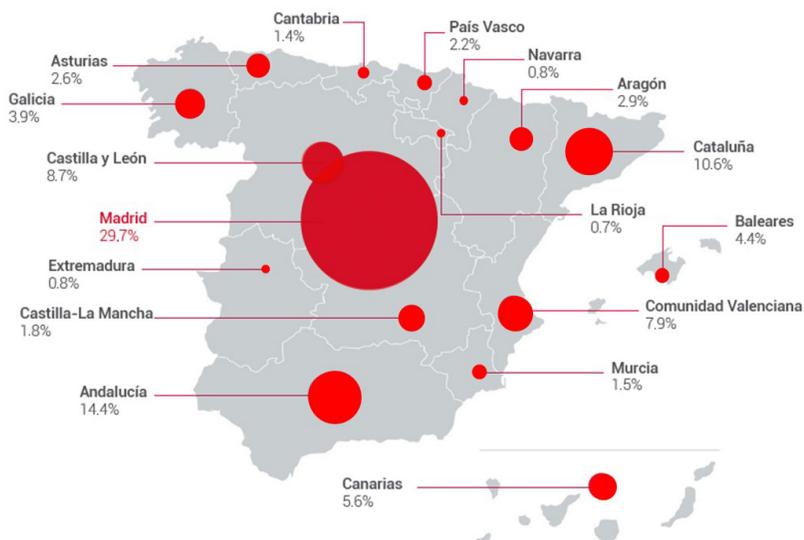
En nuestro estudio, la proporción entre los sexos está muy equilibrada, con un 51.7% de mujeres y un 48.3% de hombres (Pérez Ibáñez, 2018, p. 227). Pero este equilibrio no se mantiene en la relación entre sexo y edad. Entre los artistas más jóvenes, las mujeres son una mayoría muy amplia: entre los menores de 20 años, las mujeres son 84.6% del total, y entre 21 y 30 años la cifra se sitúa en 62.5%. Sin embargo, esta proporción va decreciendo progresivamente hasta que, en el tramo de edad superior a 70 años, solo encontramos 23.8% de mujeres. La masiva incorporación femenina a las artes visuales —ese 70% de mujeres estudiantes de Bellas Artes en las últimas décadas— es directamente proporcional a la menor cantidad de mujeres artistas en edades mayores. Igualmente, en muchos otros aspectos de la actividad de hombres y mujeres artistas se pueden notar diferencias sensibles entre ambos, como menor número de años cotizados a la Seguridad Social, menor nivel general de ingresos, etcétera, lo cual deja constancia de los problemas que las mujeres artistas deben superar en la actualidad.

La distribución geográfica de artistas en el territorio nacional es similar a la detectada en los datos globales de nuestro estudio, con una alta concentración de creadores en Madrid (29.7%), Andalucía (14.4%) y Cataluña (10.6%), que va decreciendo en el resto de áreas geográficas, con pocas variaciones proporcionales en cuanto al sexo de los artistas participantes (gráfica 1).

Asimismo, incluimos en nuestro estudio los datos de sesenta artistas que viven temporalmente en otros países, un pequeño 5.4% del total de encuestados, que demostraron diferencias (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017, p. 30) en la edad, formación y procedencia respecto de los datos globales, lo que indica no solo un cambio generacional que implica mayor movilidad en artistas menores de 40 años y con estudios superiores, sino también el resultado de determinadas políticas de fomento de la formación en el extranjero gracias a ayudas y becas; políticas que difieren según las comu-

nidades autónomas y que determinan el hecho de que artistas procedentes de ciertas comunidades tengan más presencia exterior que de otras. Pero el dato que nos sorprendió en este punto es que, entre los artistas españoles en países extranjeros, la mayoría son mujeres: 60% del total (Pérez Ibáñez, 2018, p. 228), mientras que el dato general de mujeres en nuestro estudio las sitúa en 51.7% del total, las artistas desplazadas al extranjero suponen 60% del total de creadores españoles fuera de nuestro país. Si estudiamos el perfil de la artista española afincada en otros países, sorprende también el dato de la edad: 75%, tiene menos de 40 años, un grupo joven de mujeres artistas emergentes y en el inicio de su media carrera que apuestan por desarrollarla fuera de España.

Gráfica 1. Proporción de artistas por Comunidades Autónomas



Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 110.

Asimismo, al analizar el nivel de ingresos globales de artistas que viven fuera de España, también resulta interesante ver cómo las medias difieren respecto de los datos generales de nuestro estudio. Mientras que en el total de la encuesta, 46.9% declara percibir ingresos por debajo de 8,000 euros anuales,

en artistas que viven en el extranjero este dato baja a 37.3%, y el grupo de artistas con ingresos superiores a 50,000 euros al año sube de 1.4% a 6.8%. Sin duda, una de las razones para que nuestros artistas se afinquen en otros países es que el rendimiento de su trabajo es más alto. Según nuestro estudio, las artistas españolas que viven fuera de nuestro país muestran, en efecto, un ligeramente mayor poder adquisitivo, con lo que disminuye el grupo que tiene ingresos menores de 8,000 euros al año hasta 42.5% y aumenta el de aquellas con ingresos por encima de 50,000 euros hasta 5%, lo cual es significativo, considerando que, en los datos globales, el total de artistas con ingresos superiores a 50,000 euros no llega a 1.5 por ciento.

Los datos sobre escolaridad en nuestro estudio indican la forma en que se ha consolidado la formación superior artística en los últimos años, y que la mayoría de artistas que respondieron la encuesta han recibido, en muchos casos, una formación superior. La relación entre hombres y mujeres en cuanto a la formación artística sigue la misma pauta que en el resto de disciplinas, con un mayor acceso de las mujeres a la formación superior, donde la franja femenina de egresadas representa 58.5% en grados y el 56.2% en másteres. En nuestro estudio, 72% de las mujeres encuestadas declara haber realizado estudios superiores en materia artística, frente a 53.6% de los hombres (Pérez Ibáñez, 2018, p. 229). Si extrapolamos la diferencia de género entre artistas que estudian en el extranjero, vemos cómo la mayoría (57.7%) son hombres, frente a 42.7% de mujeres. Sin embargo, como hemos visto anteriormente, entre quienes viven en países extranjeros, la mayoría es de mujeres, 6.4% del total, frente al 4.5 de hombres.

La participación en colectivos artísticos y proyectos comunes de creación también marca diferencias, aunque ligeras, que demuestran una mayor tendencia de las mujeres a organizarse y crear en proyectos comunes: 72% de las mujeres está o ha estado vinculada a colectivos de cocreación, frente a 69.1% de los hombres (Pérez Ibáñez, 2018, p. 230).

La pregunta sobre la pertenencia de las y los artistas encuestados a asociaciones profesionales artísticas nos ha permitido reflexionar no solo sobre el papel que estas deben desempeñar en favor del sector, como bisagra entre las y los creadores y el resto de actores del sistema del arte, sino sobre cómo dicha labor es apreciada por los propios artistas, si realmente están comunicando su mensaje de apoyo y protección de los derechos de los creadores, o si este mensaje se pierde o no es percibido como tal por aquellos a quienes se debe. En este sentido, vemos la forma en que la pro-

porción entre los sexos es bastante paritaria, aunque el número de mujeres que nunca han estado asociadas es ligeramente superior al de los hombres (Pérez Ibáñez, 2018, p. 230).

En ambos casos, sin embargo, nos ha llamado la atención ese porcentaje, cercano a 40%, de escepticismo respecto de las asociaciones. Posiblemente, un estudio en mayor profundidad nos aportaría los datos necesarios para conocer cómo entienden su labor las y los artistas, especialmente si se conocen los resultados de su gestión y si se aprecia cómo pueden contribuir en el desarrollo de la actividad de los asociados. Existe en España una cierta falta de tradición histórica del asociacionismo profesional (Muñoz, 2016), frente a otros países en el que es mucho más común,⁹ especialmente en el sector artístico. Este hecho, aunado a la inexistencia de una estructura a nivel nacional que lo apoye y fomente, hace que el tejido de las asociaciones españolas sea débil y dependa casi exclusivamente de los propios asociados y de su gestión.

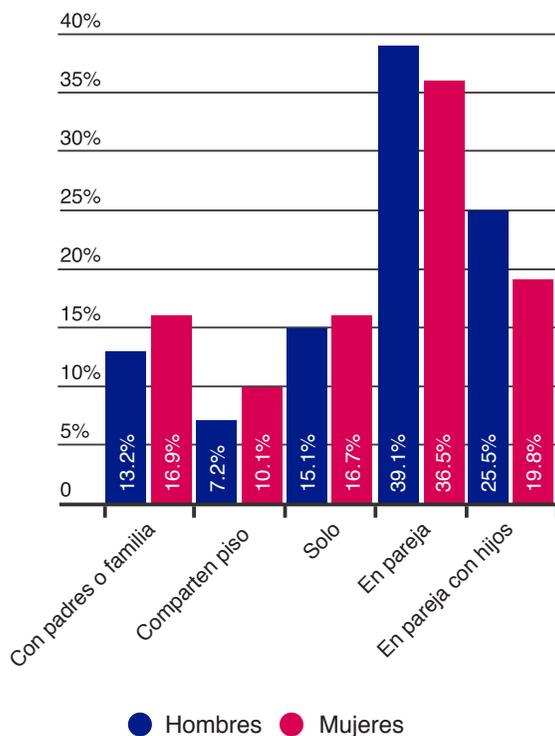
La relación de los y las artistas de nuestro estudio con las entidades de gestión de derechos ofrece diferencias, manteniéndose en ambos casos el desapego ante dichas entidades. Mientras que 78.8% de los hombres no está asociado, las mujeres suben a 89.5%. La VEGAP (Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos) es la entidad con más aceptación entre nuestros artistas respecto de otras, como la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), pero también con diferencias notables: 16.5% de los asociados a VEGAP son hombres, mientras que solo el 6.7% son mujeres (Pérez Ibáñez, 2018, p. 231). Menos de la mitad de los artistas que ponen en manos de VEGAP la gestión de sus derechos de propiedad intelectual son mujeres.

Al analizar sus distintas formas de residencia, vemos que las fórmulas en las que predominan las mujeres son las unidades familiares monoparentales, generalmente con familiares a su cargo, ya sean hijos/as o progenitores, así como quienes viven solas o comparten piso con otras personas. La fórmula

⁹ El artículo de Lola L. Muñoz señala el descenso de los niveles de afiliados y la pérdida en los porcentajes de representación de los dos sindicatos mayoritarios en España durante los últimos años, y la gran diferencia respecto de otros países de nuestro entorno europeo. “Dinamarca, Finlandia, Suecia y Noruega tienen las tasas de afiliación más altas de la Unión Europea. Frente al 16% del caso español, un 80% de los trabajadores daneses están afiliados a un sindicato, un 74% en el caso de los finlandeses, un 78% de los suecos y un 53% de los noruegos. Y es que en los países nórdicos prima un sistema distinto al español: los acuerdos que negocian los sindicatos únicamente afectan a sus afiliados”.

de residencia más habitual en nuestra encuesta, no obstante, es la vida en pareja, con o sin hijos (gráfica 2).

Gráfica 2. Fórmulas de residencia



Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 232.

En cuanto al aporte económico de las y los artistas a los gastos de la unidad familiar, destaca el hecho de que las mujeres manifiesten mayor dependencia de los ingresos de otras personas, con 45% de mujeres que contribuye a los gastos comunes con menos de 20%, siendo siempre minoría en el porcentaje de gastos soportados (Pérez Ibáñez, 2018, p. 233).

Es una minoría (41.8%) la proporción de mujeres que declara tener una vivienda en propiedad (Pérez Ibáñez, 2018, p. 233), así como aquellas que manifiestan haberla podido adquirir con ingresos procedentes de la activi-

dad artística (6%, en comparación con 11.8% de los hombres; Pérez Ibáñez, 2018, p. 234).

Una de las cuestiones de mayor importancia para nuestro estudio, una vez contextualizados los datos generales sobre las y los artistas encuestados y la realidad económica y profesional de este sector en España, era conocer los ingresos totales anuales y qué parte de estos procede de las actividades artísticas, lo que nos aportó un contexto muy útil para el objetivo final de esta investigación.

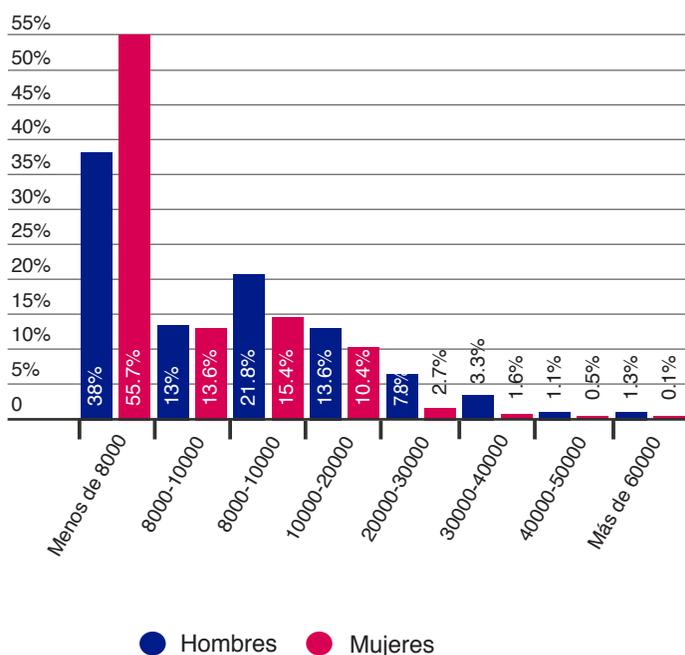
Según los resultados globales de nuestro estudio, casi la mitad de artistas encuestadas/os, 46.9% (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2017, p. 40), declaró que sus ingresos totales anuales, contabilizando todas sus actividades profesionales, artísticas o no, es igual o inferior a 8,000 euros al año. Esta cifra, considerada como el umbral del salario mínimo interprofesional,¹⁰ resulta significativa pues nos aporta un primer dato palmario sobre la precariedad del trabajo de las y los artistas en nuestro país. Sin embargo, aún más significativo nos parece el dato de los ingresos entre las artistas españolas y su relación con los ingresos percibidos por los hombres (gráfica 3): si 38% de los hombres declara percibir menos de 8,000 euros anuales, para las mujeres el porcentaje asciende a 55.7%, y solo 4.9% declara recibir más de 30,000 euros al año, en comparación con 13.5% de los hombres.

Pero es ante la pregunta sobre la proporción de ingresos procedentes de actividades artísticas dentro de los ingresos anuales de cada artista que se encuestó, donde nos encontramos con datos aún más interesantes para nuestro estudio. Entre los hombres, 62.4% declara que sus ingresos por actividades

¹⁰ El Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, en el Real Decreto 1171/2015, del 29 de diciembre (B.O.E. n° 312, 30 de diciembre de 2015), fijó el salario mínimo interprofesional para 2016, “tanto para los trabajadores fijos como para los eventuales o temporeros, así como para los empleados de hogar”, en 655.20 euros al mes, lo que aplicado, a 12 meses, da un total de 7,862.04 €/año. De ahí nuestra aproximación a los 8,000.00 €/año como punto de corte a partir del cual analizar el nivel de ingresos de las y los artistas en España. El ministerio menciona que a dicho salario se añadirán complementos salariales, incentivos a la producción y pagas extra, “sin que en ningún caso pueda considerarse una cuantía anual inferior a 9,172.80 euros”. Dado que la mayoría de artistas encuestadas/os, como veremos más adelante, declara trabajar de manera autónoma, y dado que no existe un salario mínimo interprofesional para este colectivo laboral, nuestro umbral de 8,000.00 €/año nos ha parecido la mejor aproximación al salario mínimo del trabajo por cuenta ajena. Teniendo en cuenta que, según la Encuesta de Población Activa del tercer trimestre de 2016, quienes trabajan por cuenta ajena en España suponían 16.8% del total de la población ocupada, el dato que aporta nuestro estudio nos parece muy significativo.

artísticas suponen entre cero y 20% de sus ingresos totales, es decir, no pueden mantenerse económicamente solo de su actividad como artistas. Entre las mujeres, este porcentaje sube al 65.1%. Si nos centramos en artistas que se mantienen exclusivamente o casi de su actividad artística, es decir, para quienes los ingresos procedentes del arte suponen entre 80 y 100% de sus ingresos totales, vemos también una desigualdad entre hombres y mujeres: ellos son 17.9% y ellas 11.6% (Pérez Ibáñez, 2018, p. 236). De nuevo, datos que hablan de una mayor precariedad entre las mujeres artistas.

Gráfica 3. Nivel de ingresos anuales totales (en todas las actividades)

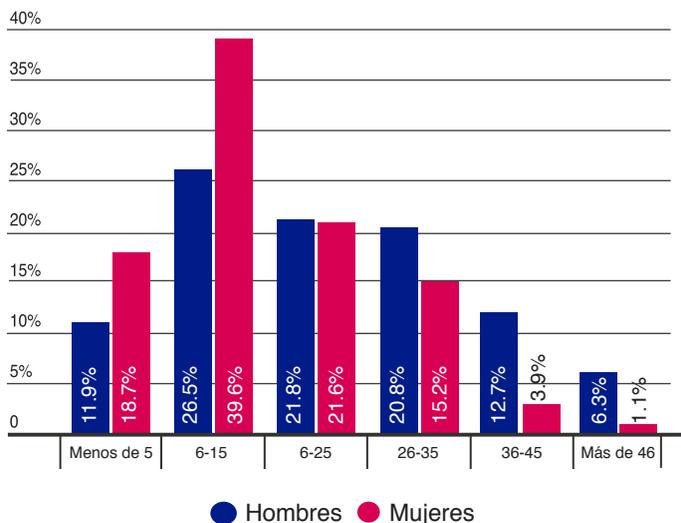


Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 235.

El número de años dedicados a la actividad artística es un dato que concuerda con la relación entre edad y sexo de las y los artistas de nuestro estudio: es altamente mayoritario el número de mujeres dedicadas a la creación desde hace menos de 15 años; los grupos de hombres y mujeres

que tienen entre 16 y 25 años son muy parecidos y decrecen significativamente las mujeres artistas con más de 26 años de carrera artística (gráfica 4). De nuevo se nos muestra una generación de jóvenes mujeres artistas altamente activas a nivel profesional.

Gráfica 4. Número de años dedicados a la actividad artística



Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 236.

Sin embargo, los años de cotización a la seguridad social son, en proporción, muchos menos para las mujeres; es casi inexistente el grupo de mujeres que ha cotizado más de 35 años. La juventud de las artistas de nuestro estudio, elemento que ya hemos comentado, parece indicar que tanto el tiempo de dedicación como los años cotizados son especialmente bajos para ellas (Pérez Ibáñez, 2018, p. 237).

La situación fiscal de hombres y mujeres en nuestro estudio es también bastante desigual. Es significativamente mayor el número de mujeres desempleadas y trabajadoras por cuenta ajena, y menor el de autónomas. También es mucho más reducido el número de jubiladas, lo que concuerda con el desequilibrio en la relación sexo-edad que comentamos más arriba: a menor número de mujeres en los grupos de edad más maduros, menor número de artistas jubiladas. Los valores de funcionarios/as, empresarios/as y personas en baja laboral están más equilibrados.

Asimismo, al cotizar como trabajador/a autónomo/a se vuelve a hacer patente la precariedad, dado que la mayoría de las y los artistas que se declaran como tales solo pueden hacer frente a la cuota mensual en los periodos en que han tenido ingresos por su actividad artística. Aquí, también, la situación de las mujeres es más débil respecto de la de los hombres en similares circunstancias: son solo 6% —menos de la mitad que los hombres— las mujeres que pueden hacer frente a la cuota de trabajadora autónoma permanentemente (Pérez Ibáñez, 2018, p. 238).

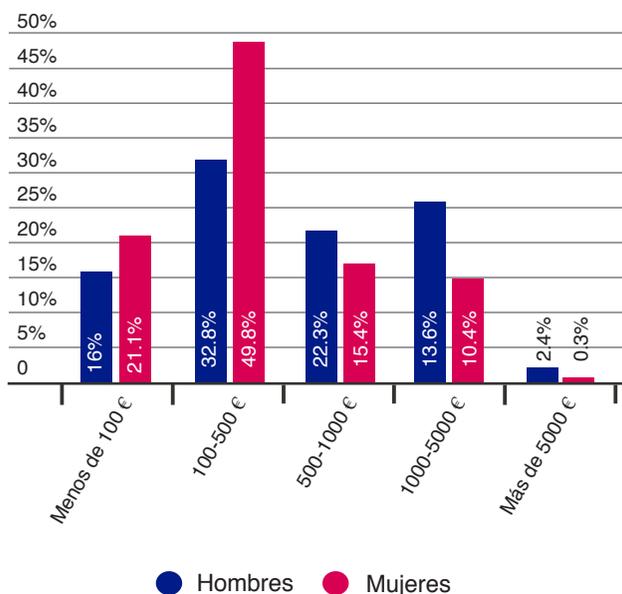
La actividad expositiva de las y los artistas es uno de los factores que nos han permitido delimitar el nivel de profesionalización de nuestro objeto de estudio. Así, la alta participación en exposiciones de todo tipo, desde las realizadas en espacios alternativos o en sus propios estudios hasta las institucionales, en museos o galerías, ha sido la tónica general. En nuestra segmentación de datos, nos ha sorprendido ver cómo las artistas son ligeramente más activas que los hombres para exponer su obra, aunque los valores son muy similares (Pérez Ibáñez, 2018, p. 238).

La proporción de artistas hombres y mujeres que han vendido obras en exposiciones durante los últimos años se mantiene muy pareja. Sin embargo, el precio medio de las obras vendidas por las mujeres es significativamente menor al de los hombres. Casi 88% de las mujeres vende sus obras por debajo de los 1,000 euros, mientras que entre los hombres este grupo se reduce a 71.1%. La proporción de mujeres que vende sus obras con precios medios superiores a 5,000 euros ronda apenas 0.3%, frente a 2.4% de los hombres (gráfica 5).

La relación estable con galerías o marchantes durante los últimos años también presenta diferencias para hombres y mujeres artistas. Son más los hombres (36.6%) que las mantienen, en comparación con las mujeres (27%), pero en ambos casos queda claro que la crisis iniciada en 2008 ha reducido sensiblemente la estabilidad en la vinculación entre artistas y galerías (Pérez Ibáñez, 2018, p. 239).

Además, los contratos que vinculan a artistas y galerías benefician ligeramente a los hombres: 17.9% de ellos redactan contratos por escrito con sus galerías de referencia, frente a 14.6% de mujeres. Una vez más, resulta evidente la necesidad de hacer patente la necesidad de proteger los derechos y obligaciones de ambas partes mediante acuerdos por escrito a los que se ciñan las condiciones de trabajo que se establezcan entre galerías y artistas (Pérez Ibáñez, 2018, p. 240).

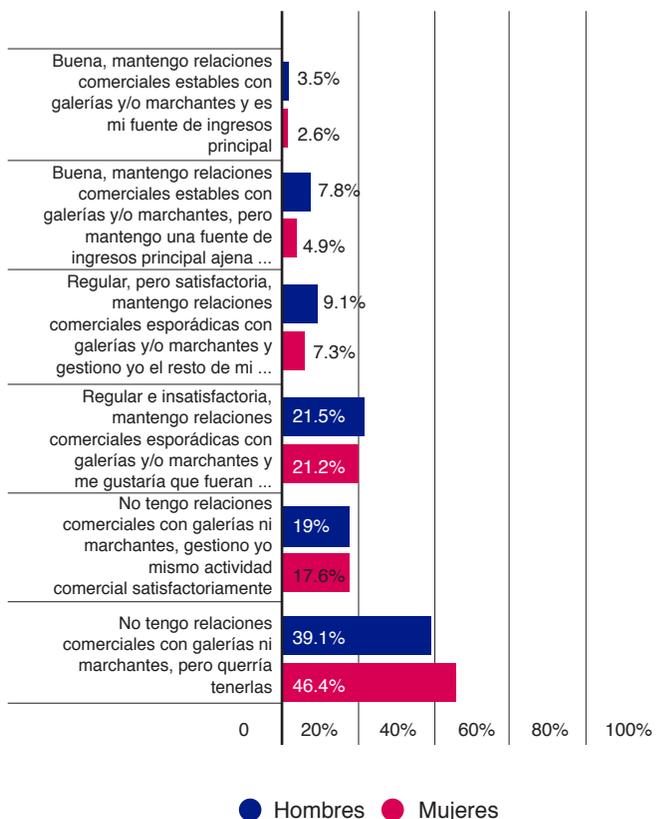
Gráfica 5. Precio medio de las obras vendidas



Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 239.

También es llamativa la respuesta sobre la apreciación de hombres y mujeres artistas respecto de su relación con el mercado. Tal y como ha quedado en evidencia en las respuestas anteriores, el porcentaje de mujeres vinculadas a galerías es menor que el de hombres, y las respuestas que manifiestan relaciones permanentes o puntuales satisfactorias con galerías son mayoritariamente masculinas. Es menor el número de mujeres que autogestiona su carrera de forma independiente y satisfactoria, y está muy parejo el grupo de hombres y mujeres cuya relación esporádica con galerías es insatisfactoria, aunque aumenta de forma visible el porcentaje de mujeres artistas sin relación con galerías, pero que querría tenerlas. Vuelve a ser evidente, como ya constatamos en los resultados globales de nuestro estudio, y como nos queda claro al segmentar la situación de las mujeres, que la idea de una vinculación con galerías de arte se mantiene como un objetivo para la mayoría de los y las artistas. El hecho de que los y las artistas con más ingresos sean quienes mantengan dicho tipo de relación con agentes del mercado se percibe como un valor añadido al que dedicar sus esfuerzos.

Gráfica 6. Apreciación de las artistas sobre su actual situación respecto del mercado



Fuente: Pérez Ibáñez, 2018, p. 241.

Conclusiones

Las palabras de Linda Nochlin que recuperábamos al inicio de este texto han servido como marco referencial para circunscribir una reflexión que consideramos imprescindible en nuestros días, más allá del análisis de una problemática compleja y de incierta solución en un corto plazo, pero que tiene visos de modificar conductas y resultados en el medio y largo plazos. A nuestro juicio, no solo el hecho de que no haya grandes mujeres artistas en la historia androcéntrica del arte, sino la escasa visibilidad que han tenido

durante siglos y hasta hoy, nos hace pensar que queda mucho trabajo por hacer, y confiamos en que investigaciones como la nuestra contribuyan a estimular discursos y reflexiones nuevas y a reorientar esta tendencia.

A tenor de los datos aportados por nuestro estudio, las desigualdades entre hombres y mujeres en el actual sistema del arte español contemporáneo son evidentes y no afectan solamente a criterios expositivos, tanto en galerías y ferias como en museos, sino que trascienden toda la actividad de las artistas. En lo que respecta al panorama español actual, los datos que aportan los informes de MAV sobre la visibilidad de las artistas en nuestro sistema dejan clara dicha desigualdad, difícil de acometer cuando los criterios que rigen a galeristas, comisarios o directores de museos están basados en la calidad de la obra y de la carrera de cada artista, y no en su sexo. Sin embargo, como vemos a través de los resultados que arroja nuestra investigación, aunque es mucho mayor el número de mujeres activas en la creación artística, su actividad y el rendimiento económico de la misma distan de equipararse a los de los hombres. Ellas presentan una menor cotización a la Seguridad Social, provocada por ingresos más irregulares y menos predecibles, ingresos que son, además, más bajos que los de los hombres; hay mayor número de mujeres con carga familiar, ya sea en familias monoparentales con hijos o con personas mayores a su cargo, pero también mayor dependencia económica dentro de la unidad familiar; las mujeres tienen una situación fiscal también más precaria, con un número significativamente más alto de desempleadas, lo que explica la inferior cotización a la Seguridad Social; hay un menor número de mujeres con relaciones estables con galerías de arte, lo que lleva a las artistas a buscar espacios alternativos de exposición y venta, y conlleva también precios de venta notablemente más bajos que los precios medios para las obras de los hombres.

Consideramos, en definitiva, que estudios como el que hemos resumido en este texto, además de ofrecer datos concretos sobre una situación alarmante que debe ser revisada, pueden contribuir a generar una reflexión profunda en la sociedad y en los estamentos públicos. Confiamos en que la próxima generación de artistas, galeristas, comisarias, coleccionistas y gestoras, en quienes recaerá el desarrollo del futuro ecosistema del arte, demostrarán que la equiparación social y laboral pasa por el reconocimiento de la labor de las artistas al mismo nivel que el de los hombres, y se tomen las medidas necesarias para evitar la brecha. Hoy no podemos entender un mundo ajeno al arte producido por las mujeres, en el que la voz de las

artistas no se escuche, porque las mujeres son la mitad de nuestra sociedad, y es el momento de revertir esta desigualdad. Como indicábamos en páginas anteriores, si el pensamiento feminista ha sido el movimiento que con más fuerza ha transformado las estructuras sociales, políticas y culturales de nuestra era, esperamos que estudios y análisis como este surtan efecto.

Referencias

- Abbing, Hans. (2002). *Why Are Artists Poor?* Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Acereda Extremiana, Amparo. (2015). La incorporación de la mujer al mundo laboral: dificultades y obstáculos asociados. En Acereda, Amparo (coord.), *La mujer incansable. Barreras y retos laborales* (pp. 29-38). Madrid: Síntesis.
- Apostolos-Cappadona, Diane y Ebersole, Lucinda (comps.). (1995). *Women, Creativity, and the Arts: Critical and Autobiographical Perspectives*. Nueva York: Continuum.
- Asociació d'Artistes Visuals de Catalunya (AAVC). (2006). La dimensión económica de las artes visuales en España. Barcelona: Associació d'Artistes Visuals de Catalunya. Recuperado el 5 de septiembre de 2019 de <<https://avvac.files.wordpress.com/2009/03/deave-all2.pdf>>.
- Bain, Alison. (2004). Female Artistic Identity in Place: The Studio. *Social and Cultural Geography*, 5, 171-193.
- Bain, Alison. (2005). Constructing an Artistic Identity. *Work, Employment and Society*, 19(1), 25-46.
- Barrios, Olga. (comp.). (2010). *La mujer en las artes visuales y escénicas. Transgresión, pluralidad y compromiso social*. Madrid: Fundamentos.
- Battersby, Christine. (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Londres: The Women's Press.
- Berástegui-Sampedro, Moira J. y Miranda, Vanessa. (2017). *Informe ARCO 2017*, en Mujeres en las Artes Visuales MAV [en línea], Madrid, MAV, 2017. Recuperado el 15 de mayo de 2018 de: <<http://mav.org.es/documentacion/informes/informe-mav-16-presencia-de-mujeres-artistas-en-arco-madrid-art-madrid-hybrid-y-justmad-2017/>>.
- Bille, Trine. (2012). Creative Labor: Who Are They? What Do They Do? Where Do They Work? A Discussion Based on a Quatitative Study from Denmark. En Mathieu, Chris (ed.), *Careers in creative industries* (pp. 36-65). Nueva York: Routledge.
- Boletín Oficial del Estado B.O.E. n° 312, 30 de diciembre de 2015. Recuperado el 5 de septiembre de 2019 de <<https://www.boe.es/boe/dias/2015/12/30/pdfs/BOE-S-2015-312.pdf>>.
- Callegaro, Mario, Manfreda, Katja L. y Vehovar, Vasja. (2015). *Web Survey Methodology*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications.