

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El derecho de autor de los artistas

Discurso leído el día 9 de abril de 1945 en el acto de
su recepción pública por el

EXCMO. SR. D. JOSE FORNS

y Contestación por el

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO



MADRID

1 9 4 5

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El derecho de autor de los artistas

Discurso leído el día 9 de abril de 1945 en el acto de
su recepción pública por el

Excmo. Sr. D. JOSE FORNS

EL DERECHO DE AUTOR DE LOS ARTISTAS

y Comendado por el

Excmo. Sr. D. CONRADO DEL CAMPO



MADRID

1945

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El derecho de autor de los artistas

Discurso leído el día 9 de abril de 1945 en el acto de
su recepción pública por el

EXCMO. SR. D. JOSE FORNS

y Contestación por el

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO



MADRID

1945

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN FERNANDO

El derecho de autor de los artistas

Discurso leído el día 9 de abril de 1925 en el acto de
su recepción pública por el

EXCMO. SR. D. JOSE FORNS

y Contralor por el

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO



TALLERES GRAFICOS
M A R I S A L
M A D R I D
1 9 2 5
Pl. de Oriente, 1 y 2.-MADRID

SEÑORES ACADEMICOS:

No creáis que si comienzo hablando de la emoción que en estos momentos me embarga es por acogerme a un obligado tópico ni para resaltar el honor que me habéis concedido al admitirme en esta Docta Casa para aportar mi modesta cooperación a vuestros importantes trabajos. Se trata en mi caso de una paladina confesión del estado anímico en que me encuentro, al conseguir, merced a vuestra benevolencia y cariño, un puesto en el que desde bien pequeño soñara. Así como en esas ilusiones juveniles, siempre ambiciosas en su optimismo, la mayoría de los niños solían poner por meta hasta hace algunos años ser Ministro o General, y más recientemente ser aviador o actor de cine, yo consideraba como suprema cumbre a alcanzar la de ser Académico. Quizá fuese ello debido al ambiente en que tuve la fortuna de formarme desde los primeros años. Si mi llorado padre militó profesionalmente en el campo de la Medicina, su vocación, sus aficiones y su cariño se inclinaban aun más a este mundo magnífico de la fantasía y de la belleza que constituyen las Bellas Artes.

Entre mis primeros recuerdos, con las figuras de un Cajal y de un Ferrán, se funden en más íntima y cordial veneración los nombres de artistas ilustrísimos, conocidos en la intimidad del hogar: Sorolla, Larregla, Benedito, Cecilio Plá, Garnelo, Blay, Santamaría, Emilio Serrano, Alvarez de Sotomayor, Fernández Bordas, Chicharro, Del Campo, López Mezquita, Hermoso, y tantos otros gloriosos, jalonan las indelebles impresiones de la edad primera, mezclados con la emoción inefable de las funciones de ópera, a las que me llevaron desde los cuatro años, y de los primeros conciertos que a igual edad comencé a frecuentar. ¿Puede a nadie sorprender el que educado en tal ambiente, el Arte y los Artistas fuesen

principal objetivo de esa serie de conscientes o subconscientes ansias de futuro que van formando el carácter y decidiendo el rumbo del porvenir, al influir en la propia sensibilidad, brújula más segura y eficaz que la misma reflexión o el razonamiento?

Mi formación compaginó las disciplinas universitarias con los estudios artísticos y ello pudo determinar el cambio de rumbo que experimentaron mis actividades, inclinándome definitivamente al mundo de la Música cuando más dispuesto y preparado parecía para abordar un envidiable puesto en el campo jurídico.

Yo querría ser Académico —decía de niño—. Y el día ha llegado por fin. Permitidme que esta confesión íntima os muestre como a través de pecho de cristal la emoción de intenso y profundo gozo que hoy domina en mi alma, mezclada con esa tierna amargura que produce el transformar ya en pasado, por ser presente, lo que durante toda una infancia y una juventud nos pareció lejano y futuro. Para todos vosotros, queridos compañeros y amigos, mi agradecimiento fervoroso.

* * *

Mezcla de alegrías y tristezas es la vida toda. Pero mezcla tan confusa en ese complejo y divino mundo subjetivo de nuestro propio yo, que apenas pueden unas separarse de las otras y así muchas veces no sabemos si es la amargura la que nos hace sonreír o la felicidad la que nos incita a llorar. Tal es mi caso al dedicar el obligado recuerdo al insigne Académico cuyo sillón vengo a ocupar. Si por un lado, orgullo muy legítimo me produce poder sucederle y tomarle por modelo, en este puesto que cuenta en su historial con el nombre de un Castelar, no sin profunda pena puedo resignarme a evocar como perdido para siempre a amigo tan dilecto, caballero tan cumplido, espíritu tan fino y cultivado, y para mí tan paternal y bondadoso como lo fué en vida el Excmo. Sr. Don José Joaquín Herrero. Su memoria tendrá siempre culto vivo en mi corazón. El fué quien presidió el Tribunal que a los veintidós años, por unánime voto, me adjudicó la Cátedra que hoy desempeño en el Real Conservatorio de Música y Declamación, y del cual formaba parte otro amigo entrañable, el ilustre Presidente de la Sección de Música, Maestro Larregla.

Sabia fué la iniciativa de mezclar entre los miembros de número de esta Academia los artistas exclusivamente profesionales con aquellas otras personalidades que sin consagrar toda su actividad a la creación artística sienten por las Bellas Artes veneración y contribuyen con aportaciones tan estimables y a veces aun más valiosas para su brillo, esplendor y desenvolvimiento. El Arte, aunque lenguaje universal en toda su magnífica amplitud de espacio y de tiempo, es floración la más selecta y delicada del espíritu, que para su libre desarrollo reclama paz, tranquilidad, reposo, y casi nos atreveríamos a decir que bienestar. Convulsiones, guerras o revueltas hacen descender desde los puros y sublimes planos de la belleza, a los prosaicos y perentorios de las materiales necesidades, y aun la inteligencia y la imaginación se ven forzadas a atender más que al recreo y perfeccionamiento de nuestras anímicas facultades, a imperiosas exigencias de orden económico, cuando no de lucha, destrucción y ruína.

Es ley fatal la que hace coincidir los períodos de apogeo artístico con aquellos de bienandanza en que la humanidad siente fácilmente satisfecha una vida cómoda y holgada. Si el siglo de Pericles dió en Grecia la pauta a un futuro que hasta nosotros llega, las Bellas Artes en todos los tiempos se acogieron al amparo de príncipes y magnates, y el mecenazgo resolvió durante siglos el problema de los artistas. Al separarse los conceptos de Nación y de Estado de la propia personalidad de los Soberanos, el mecenazgo sufre una crisis, y se echa de ver la necesidad de que la sociedad misma tome a su cargo como deber ineludible la organización y estímulo de las actividades artísticas, florón el máspreciado de toda raza o civilización que en algo se estime. No puede confiarse a la esporádica iniciativa privada responsabilidad de tal trascendencia como la de que el arte progrese o decaiga. Se inició, pues, una tutela del Poder Público, reflejada en leyes y disposiciones que garantizasen a los artistas posibilidades de subsistencia y respeto para sus creaciones. Pero la intervención del Poder Público puede resultar contraproducente si no la preside un criterio amplio, comprensivo y sobre todo conocedor de los problemas artísticos. Precisamente la causa y razón de esta Docta Corporación no son otras que proporcionar a la orientación y desenvolvimiento oficiales del Arte, la altura de miras, competencia y elevado nivel estético que sirvan de timón firme, seguro y progresivo. Que Academia no

significa inercia y la legítima tendencia tradicionalista y conservadora no puede ni debe confundirse con cicatería o anquilosis. Por eso, la labor de quienes, como mi antecesor ilustre, han tenido oportunidad de servir de lazo de unión entre la Academia y la Gaceta, con valiosísimas aportaciones en la gestión legislativa y con una actuación brillante y acertadísima al frente de las Bellas Artes, no sólo resulta merítísima y preciosa dentro de esta Casa y para el Arte práctico en general, sino que es necesaria e imprescindible como complemento obligado de la específica actividad creadora que los artistas profesionales aquí representan.

Patricios como mi ilustre antecesor pueden convertir en realidades y dar forma adecuada a aspiraciones, necesidades y proyectos que el artista muchas veces siente o presiente, pero no acierta a formular ni resolver. Y en este sentido la figura de don José Joaquín Herrero se agiganta dentro de esta Casa y se hace acreedora a agradecimiento y recuerdo impercederos.

Preparación y talento sobrados le capacitaron para convertirse en providencial benefactor del Arte patrio en las múltiples ocasiones que le proporcionó su larga y brillante carrera. Ya durante su vida universitaria tuvo ocasión de que sus aficiones literarias plasmasen en bellos libros de poesías originales y en una exquisita traducción de Heine. Desde su ingreso en el Cuerpo de Archiveros no descansa en su labor investigadora que proporciona aportaciones valiosísimas a la reconstrucción de nuestra Historia artística, y, llevado de su vocación política, consagra a la protección de todas las artes y a su reflexivo encauzamiento, la infatigable actividad que a través de varios lustros desarrolla como Subsecretario, Director e Inspector general de Bellas Artes, Diputado a Cortes, Senador, Consejero de Instrucción Pública, Vocal de las Juntas de Iconografía y Archiveros, Presidente del Patronato del Museo de Reproducciones y otra serie de cargos de alta representación y responsabilidad que sirvieron para contrastar el oro puro de su capacidad intelectual selectamente cultivada. Su hermoso discurso de ingreso en esta Real Academia es pieza oratoria digna por sí sola de cimentar merecido prestigio y autoridad, tanto por su magnífica orientación como por la varia y sólida cultura que revela.

Pudo realizar tan útil misión por el entusiasmo e interés que siempre sintió por las Artes, debido sin duda a que en el fondo él era un verdadero artista, ligado además por víncu-

los de parentesco a uno de los inmortales nombres que más han contribuido a que España figurase en sobresaliente lugar dentro de la Opera universal: nos referimos al inolvidable Julián Gayarre.

Este nombre evoca en nosotros glorias pretéritas que nunca debimos dejar perder. Más de medio siglo de existencia del Teatro Real, durante el cual, la dignidad de sus espectáculos, la categoría de sus artistas entre los que figuraban nombres españoles célebres en el mundo entero, el lujo, empaque y buen gusto del local, predilecto de la Corte, y, quizá aun más que todo, la fina sensibilidad y exigente juicio crítico de un público aficionado e inteligente, que igual sabía consagrar reputaciones que destruir falsos ídolos, prestaron a nuestro Regio Coliseo prestigio internacional indiscutible, hasta el punto de que los mejores cantantes llegaban a imprimir como blasón en sus tarjetas: «Del Teatro Real de Madrid».

Todo ello se nos presenta como un recuerdo ya lejano; tantos son los años transcurridos. Mas no queríamos silenciar en este solemne momento nuestro deseo vehementísimo, que estamos seguros comparten todos los músicos españoles, de que Madrid vuelva a disponer en el más breve plazo posible de un teatro de ópera digno de su jerarquía de capital de una gran Nación, cuyo más legítimo orgullo ha sido siempre y seguirá siéndolo, la universalidad de su Cultura y de su Arte.

Si durante más de veinte años hubieran permanecido clausurados el Museo del Prado o el de Arte Moderno el general clamor hubiera determinado remedio rápido y eficaz. Pues téngase en cuenta que el Teatro de Opera, Real o Nacional, representa en todos los países para el Arte lírico, lo que las pinacotecas significan para la Pintura. Si lamentable fuera que una generación entera llegase a la mayoría de edad sin haber podido admirar un cuadro de Velázquez o de Goya, no lo es menos que cuantos madrileños han cumplido los veinte años no hayan podido escuchar ni ver en la capital de España, no ya las recientes obras dramáticas de los compositores contemporáneos, sino las más difundidas del repertorio clásico y romántico que ni aun en estos tiempos de contienda mundial pasa día sin que resuenen en las más diversas latitudes.

La carencia de un teatro de ópera oficial y estable, debidamente protegido, no se puede suplir con campañas breves y es-

porádicas en locales inadecuados y con escasez y mezquidad de medios. La ópera no es un espectáculo que admita representaciones deficientes sin peligro de degenerar en parodia. De no representarse con la altura artística y holgura de elementos precisos —son asombrosas las modernas realizaciones de los grandes directores de escena hasta para las producciones clásicas—, más vale suprimirla definitivamente. El desvío que la juventud siente hacia ese espectáculo, prócer entre todos los teatrales, se debe, sin duda, a haber recibido de él una impresión, más que fragmentaria e incompleta, falsa y lamentable. Algo así como si se les hubiese obligado a contemplar las obras maestras de la plástica con lentes de deformación que convirtiesen en extravagantes caricaturas las líneas perfectas del dibujo y en arbitrarios manchones los más finos matices de color.

Por otra parte, la falta de Teatro Real sitúa cada día más lejana la ambicionada ilusión por la que vienen laborando y luchando nuestros más gloriosos compositores desde los tiempos de Carnicer: la creación definitiva como género, de la ópera nacional española.

Confiemos en que tan pronto como otras atenciones más perentorias lo consientan, sea resuelto un problema de tal trascendencia, no ya concretamente para la Música y el Teatro lírico, sino para la total cultura y vida social de nuestra Patria.

Fácil me hubiera sido elegir un tema de alguna de mis especialidades, Estética o Historia de la Música, propicia la primera a sugestivos comentarios, pródiga la segunda en interesantes motivos de monografía. Mas he creído preferible sacrificar el personal lucimiento a ofrecer una aportación de carácter práctico que a la clara comprensión de mis compañeros desde hoy, ofrezca perspectivas de posibles y beneficiosas innovaciones. No en balde pertenezco a una generación que, por designio de los hados adversos, abrió los ojos a la realidad entre los horrores de una guerra mundial, y hubimos de descender desde el plano idealista para buscar soluciones y remedios a la crisis general que en todos los sectores intelectuales determinó la postguerra, creando dificultades de orden material, especialmente en las profesiones artísticas.

El feliz y despreocupado soñar de los románticos, se transformó para nosotros en necesidad imperiosa de afrontar problemas acuciantes de la vida real. Si en horas robadas a la cotidiana lucha podía uno aislarse brevemente en su torre de marfil para dejar volar la fantasía con visiones de arte puro y elevado, reclamaban nuestras energías y nos inclinaba nuestro temperamento luchador a romper lanzas en favor de las profesiones musicales y artísticas; a mejorar las condiciones de trabajo de unos valiosos propulsores del arte, cuya situación económica dejaba mucho que desear con relación a las crecientes exigencias vitales, y a procurar elevar el plano cultural y social de quienes, con heroica vocación, desdeñaban actividades más cómodas, fáciles y lucrativas, para consagrarse al cultivo de un Arte que si en el más venturoso caso excepcional quizá podría proporcionarles la gloria, es seguro que no les produciría la riqueza.

Aprovechando exclusivamente para esta finalidad mi preparación jurídica, me aficioné desde la primera juventud al estudio de la Propiedad Intelectual, con el deseo de favorecer las posibilidades de compositores y artistas. La organización ya antigua, de la Sociedad de Autores, proporcionó marco a estas mis inclinaciones, y me ha cabido la satisfacción de poder intervenir desde hace años en la defensa de los derechos de los autores en el ámbito nacional e internacional y convertir en brillante y palpable realidad la nueva fuente de posibles ingresos que para escritores y músicos ofrecía el cine sonoro. Pero con ello no terminan mis ambiciones en este sentido. En la Sociedad General de Autores sólo se ha podido resolver satisfactoriamente lo referente al arte dramático y en parte al sinfónico, desde un punto de vista exclusivamente económico y patrimonial. Mas quedan muchos problemas de importancia para los artistas músicos, que rebasan el carácter administrativo de esa prestigiosa Entidad, y ni aun como comentario teórico se han abordado cuestiones interesantísimas relacionadas con la defensa de los artistas plásticos.

¿Dónde podría tener mejor cabida y más acogedora comprensión que en esta Real Academia toda una serie de sugerencias y proyectos que están llamados a cambiar el concepto jurídico del artista, poniéndole en posesión de la plenitud de derechos sobre sus propias obras? En el artículo 1.º de los Estatutos de esta Academia figura como esencial Instituto promover el estudio y cultivo, y estimular el ejercicio de las Bellas Artes, especificándose en su artículo 2.º que puede pro-

poner al Gobierno cuanto juzgue conveniente para su progreso.

Por lo tanto, ¿qué Organismo más adecuado y mejor capacitado que éste para abordar con su autoridad indiscutible la implantación en nuestra Patria de aquellas medidas que han de despertar en los profesionales de las Bellas Artes esa «íntima satisfacción» de que hablan las Ordenanzas militares, tan necesaria para desempeñar el individual cometido con ilusión y amor?

* * *

1. Si por haber sido los autores dramáticos y musicales los primeros en organizarse nacional e internacionalmente, se suele entender por derechos de autor los beneficios que proporcionan la representación y ejecución de sus obras, el término Autor tiene, desde el punto de vista jurídico y legal, comprensión mucho más amplia, pues no sólo abarca el total de los artistas creadores —pintores, escultores, novelistas, etcétera—, sino que se extiende a los trabajos y diseños científicos en todas sus manifestaciones posibles.

El que la importancia máxima del derecho de autor se haya concentrado modernamente en las modalidades más propicias a la explotación industrial, ni significa que las demás formas no se hallen protegidas, ni tampoco que ellas determinasen históricamente el reconocimiento del derecho de los autores.

2. Se llegó a mediados del siglo XV, fecha de la invención de la imprenta, sin pensar siquiera en que el autor de una obra pudiese beneficiarse de su difusión, pues era ésta tan difícil y costosa que aun de los libros más célebres sólo existía un reducidísimo número de ejemplares copiados a mano. Respecto a las Artes plásticas o figurativas, apenas se hallaban deslindadas de la artesanía, y de no realizarse por un asalariado, su rendimiento dependía tan sólo de la munificencia y liberalidad de quien encargase el trabajo. Los músicos o pertenecían a la Iglesia, o dependían de ella, o formaban parte del séquito o corte de los grandes señores. El movimiento trovadoresco fué cortesana diversión de caballería, y los juglares o ministriles se diferenciaban bien poco de nuestros trashumantes saltimbanquis.

Mas la aparición de la imprenta no sólo determinó la más grande revolución intelectual operada en el mundo, sino una importantísima conmoción económica, ya que iniciaba la po-

sibilidad de la reproducción de las obras del ingenio, que tan maravillosas e insospechadas facetas había de adquirir con el progreso técnico y mecánico.

Desde el primer momento, y sin duda con el ánimo de evitar la circulación de las ideas mediante una especie de censura preventiva, hallamos disposiciones y edictos que prohibían la reproducción y venta de las obras sin el permiso de la Autoridad. Mas la natural competencia, fué causa de que sobre 1.470 tales permisos se transformasen en privilegios editoriales, concedidos a libreros e impresores, de los que el primero que se conoce es el otorgado por la República de Venecia a Herman Lichtenstein para la impresión del «Speculum historiale», de Vicenzo de Beauvais.

Se justificaron originariamente tales privilegios en la consideración a los gastos y riesgos de su empresa. «Quod qui onus et impensam habuerunt consequantur etiam utilitatem et commodum», rezaban las primeras concesiones de la República Veneta. No tardaron en transformarse en «grace fondée en justice»; pero el sistema se prolongó durante cerca de tres siglos sin que, mientras se protegía la reproducción material de la obra, pasase por las mientes de nadie que quien concibió y realizó tal obra merecía también, y quizá con más razón que su editor, el reconocimiento y amparo de sus legítimos derechos.

Corresponde a Inglaterra el honor de haberse preocupado por primera vez de los intereses de los autores en el célebre Estatuto de la Reina Ana, de 1710, concediéndoles un derecho de reimpresión por veintidós años si la obra ya estaba publicada, y por catorce, ampliables a otros catorce, si no se hallaba publicada todavía. Es la primera sanción legal del **Copyright**, cuando escasamente hacía tres lustros que el inquebrantable espíritu liberal anglosajón se había anticipado a todas las demás naciones, suprimiendo los privilegios sobre 1694.

Mas si tan loable iniciativa representa un indiscutible beneficio para el autor, sigue aún imperando exclusivamente el concepto editorial, y aunque se incluye en él a los autores, el sistema de los privilegios apenas sufre modificación.

También se otorgaron en forma de privilegios las primitivas concesiones para representar obras dramáticas, especialmente en beneficio de las Corporaciones de histriones o actores, pues al autor sólo se le atribuían ciertas compensaciones económicas, asimismo en calidad de privilegio, que, ni teórica ni prácticamente, pueden considerarse como atisbo siquiera de reconocimiento de un verdadero y propio derecho de autor.

A este régimen de privilegios para la representación de obras dramáticas concedidos a corporaciones de actores, pertenecen las cartas patentadas, que ya en 1402 había otorgado Carlos IV en Francia a la Cofradía de la Pasión, y que confirmaron el Parlamento en 1438 y Francisco I en 1518; las patentes de Carlos VII por las que autorizaba a los «Enfants de Sans-Soucy» a representar «soties»; el famoso privilegio «para representar obras musicales» que Lully pudo adquirir de su primer poseedor, el Abate Perrin, y que en 1763 le confirmó Luis XV para él y sus hijos, al permitirle establecer la Real Academia de Música, y análogas exclusivas que hallamos en los demás países, como las que en Italia disfrutaban la Compañía de Gonfalone y la «Confraternità dei Battuti».

3. Aun hoy, no pocas personas cultas no aciertan a captar la naturaleza especial del derecho de autor. ¿Pero los compositores cobran cada vez que en un café u otro sitio público se escuchan sus obras? —hay quien pregunta ingenuamente y no sin disimular su asombro. Si esto acontece en pleno siglo XX, y después de ciento cincuenta años del formal reconocimiento de tal derecho, ¿cuál no sería la incomprensión en los primeros tiempos de la Edad Moderna? Los primeros autores y artistas tenían a gala y honor el no obtener beneficio alguno del comercio de sus obras. Su consideración social se había elevado notablemente con el movimiento cultural y artístico que representa el Renacimiento. Los artistas fueron deificados; Pontífices y Reyes se vanagloriaban de ser sus amigos y se disputaban por obsequiarlos y agasajarlos en sus palacios, donde se les consideraba más como huéspedes de selección, que como vasallos o servidores. El mecenazgo estaba en su apogeo, y fuera pueril preocuparse del problema de la subsistencia quienes a mesa y mantel principesco podían elegir país y residencia. Si Boileau declara, no sin cierta jactancia: «El autor es un servidor del progreso, que se debe dar al bien de la comunidad sin otro premio para sí que la gloria», es porque seguramente encontraba resuelto no sólo lo necesario, sino lo superfluo y suntuario para su vida cotidiana. Pues como con valentía proclama Pallavicino: «Sólo los dioses, de todas las cosas creadas, no quieren para sí otro producto que el honor y la gloria».

Tan feliz período sirvió para que un concepto erróneo se impusiese sobre no pocos pensadores en relación con la actividad de los artistas, dificultando y retrasando el teórico re-

conocimiento del derecho de autor. Complica aún más la cuestión una nueva tendencia, la cual, al observar que el escritor, el pintor y aun el músico emplean como elementos constitutivos de su producción intelectual materia prima no inventada por ellos, pues no pueden prescindir de la ideología y sensibilidad de su tiempo, se oponen a reconocerles derecho alguno sobre la obra artística por no ser de su propia creación todas las ideas que exteriorizan. Vemos así que un Proudhon, un Macaulay y un Miraglia niegan a los artistas todos los derechos económicos por estimar que la primera materia no les pertenece, ya que las ideas no son del autor, sino que surgen de una fuente constituída por el patrimonio dejado a todos en herencia en virtud de la experiencia y meditaciones de generaciones pretéritas.

Decir que las obras son de todos porque de todos son las ideas que han contribuído a crearlas, es sostener un absurdo, pues ya es sabido que sólo al Sumo Hacedor le es dado crear de la nada, y nuestra menguada imaginación ha de conformarse con buscar formas nuevas al contenido eternamente limitado que la Divina voluntad ha impuesto a la humanidad toda. Ciertamente que el escritor y el artista reflejan su época, se aprovechan de cuantos elementos les brinda el progreso espiritual y social del momento en que viven; pero eso no es privativo del autor, ya que tal beneficio lo disfrutaban todas las actividades intelectuales y aun materiales. Que no era igual empeño progresar en Medicina en las épocas de Hipócrates o de Galeno, que en este siglo de rayos X y asombrosos avances físicos, químicos y biológicos. La inteligente comprensión de Goethe ya aclaraba: «Todo lo que tiene un valor, se ha pensado ya. Sólo es necesario buscar el modo de pensarlo de nuevo.» Y con más gráfico ejemplo, añade Pascal: «También en el juego de la pala, la pala siempre es la misma, y, sin embargo, hay jugadores buenos y malos.» ¡Se vé que la dificultad en Arte es ser buen jugador!

Ambas equivocadas teorías, la de la gloria y los honores como compensación única y la de suponer que el mecenazgo debe bastar para subvenir las necesidades todas de los artistas, condujeron, fundiéndose, a una concepción mixta, que considerando la producción intelectual como bien común, cree que es deber social sostener al artista si no lo hace la munificencia privada. Reflejo de esta errónea tendencia, que por desgracia han pretendido invocar para justificar injustificables intervencionismos algunas actuales escuelas socializantes o to-

talitarias, son las un tanto pintorescas afirmaciones de Mazzini y Tommaseo. Según el primero, nadie puede impedir la circulación de la verdad. El pensamiento es una manifestación de todos; es un bien común. El aliento del alma humana no puede constituir un monopolio. La obra del ingenio es **res communis** de propiedad social. Claro que el autor capaz de grandes ideas y pobre, debiera encontrar en toda República bien organizada ayuda y estímulo por parte de la Nación. El segundo afirma que las naciones deben recompensar las obras dignas, dejando libre su difusión, que es su más noble tributo. Tan utópicas concepciones llevan en la práctica aparejado el desengaño, aun para sus más decididos defensores. Pues si en un pequeño país, como Finlandia, ha podido resultar una solución que el Estado atribuyese una pensión a su genio nacional, Sibelius, y aun su joven y célebre sucesor Kilpinen, en Italia, en pleno apogeo del fascismo, doctrina de máxima intervención estatal, un ilustre abogado, Ettore Valerio, tiene que reconocer paladinamente la fatal quiebra de tal sistema, sometido en la realidad a favoritismos y pasiones políticas. Si el Estado debiese compensar las obras del ingenio —nos dice—, se volvería a una nueva forma de mecenazgo, pero más arbitraria e insuficiente. La misión del Estado es promover, dictar y hacer respetar las leyes protectoras del trabajo artístico. Pretender que el Estado intervenga con premios y subvenciones a decidir sobre las obras del ingenio y a retribuir según su mérito, es empresa vana e inútil porque la producción intelectual sólo puede ser juzgada por quien ha de apreciarla: el público. Todas las iniciativas tendentes a atribuir al Estado el deber de pagar las obras intelectuales, están destinadas al fracaso, con grave perjuicio para el erario y ningún beneficio tangible para el Arte.

4. Piola Caselli, el más preparado y clarividente especialista italiano de los últimos años en Propiedad Intelectual, sostiene la tesis, que juzgamos irrefutable, de que el derecho de autor surgió como consecuencia de una invención de nuevos medios de reproducción de la obra, en relación con los resultados económicos de la invención misma, y se enlaza, como última causa eficiente, en un determinado sistema económico-político-social. El factor económico fué el que en el período de los orígenes —fines del XVIII y principios del XIX— dió su carácter al nuevo derecho, que por eso apareció con contenido y alcance muy semejante al antiguo privilegio librero. No

se encuentra entre el material legislativo del que proceden los más antiguos reglamentos, ninguna traza de justificación de tal derecho que no sea la que se basa en el interés legítimo de disfrutar económicamente la obra creada. Ya esto representaba un gran avance en relación a las primeras orientaciones que hemos examinado. Si el derecho de autor, en su especial y compleja calidad, no acierta a definirse, al menos se reconoce al autor como dueño de lo que produce. Se establece un vínculo entre el creador y la obra creada y se afirma de este modo un derecho absoluto de disposición sobre la cosa material producida.

Sir William Blackstone, en sus «Comentarios a las leyes inglesas», publicados por primera vez en Oxford de 1765 al 68, atribuye al autor un derecho de ocupación sobre sus obras, pues cuando un hombre, con sus estudios, ha producido una obra original, es dueño de disponer de ella a su criterio, y cualquier acto ajeno que tienda a apropiarse la obra o a cambiar su disposición constitutiva, es un atentado contra su derecho de propiedad. Y pocos años antes, el abogado francés Louis d'Hericourt, precursor afortunado, en violenta controversia suscitada entre librerías, tuvo la osadía de defender en un memorial que la creación del autor le pertenece y puede disponer de ella como se le antoje, siendo su derecho independiente de los privilegios de los librerías. Tan revolucionaria pareció tal aseveración en aquella época, que el impresor de la Memoria hubo de huir de París para no ser encarcelado, y tuvieron que dimitir sus cargos los Síndicos de la Corporación de Librerías que habían presentado el memorial.

Fué en Francia donde, después de la gran reforma de Colbert y Turgot, la Asamblea Nacional, en su deseo de proclamar la propiedad privada e individual como garantía básica de los derechos de todo ciudadano, por Decreto de 13 al 19 de enero de 1791, aventuró el primer tímido reconocimiento del derecho de propiedad del autor, al prohibir la representación de las obras de autores vivos sin su consentimiento y conceder a los propietarios, por herencia o cesión, igual derecho durante cinco años después de la muerte del causante. Más rotunda fué la Ley de la Convención, de 19-24 de junio de 1793, al reconocer el derecho exclusivo del autor para todas las obras del ingenio y extenderlo para los herederos y cesionarios hasta diez años después de la muerte de aquél. La Propiedad Intelectual, según proclama Chapellier en su famosa relación sobre el Decreto de 1791, es sancionada como «la propriété la

plus sacrée»; pues, al reivindicar los derechos de la personalidad individual secularmente conculcados, se considera que la personalidad se afirma sobre todo en la individualidad creadora. El derecho toma así la limitada comprensión de reconocer al autor el disfrute económico de la propia obra, con la forma legal de un privilegio exclusivo. Y bajo el epígrafe, que aún perdura, de Propiedad Intelectual o Propiedad Literaria y Artística, se incluyó en ella a los creadores de las diversas modalidades que constituyen las Bellas Artes. Unicamente la voz solitaria del filósofo de Königsberg proclamaba en el vacío una razón diversa. «El libro es un discurso que el autor hace al público, valiéndose del editor como intermediario; es un medio de extrinsecación de la propia libertad y de la propia personalidad, y como tal, es protegido», leemos en la «Metaphisik der Sitten», de Kant.

Tardaron tales palabras en hallar eco entre los pensadores y juristas. Mas las exigencias de la realidad hicieron que el derecho de autor progresara y se consolidara de día en día, riñendo durante más de un siglo verdaderas batallas, de cada una de las cuales resultaba triunfador y fortalecido.

Hemos de admitir con Piola Caselli que la calidad y figura de derecho exclusivo individualista y patrimonial dirigido esencialmente al disfrute legítimo de la obra, facilitó no poco su reconocimiento durante toda la última centuria. La fase evolutiva de los tres elementos, económico, político y social, había llegado a un período de estabilidad en que, mientras la libertad y la igualdad ciudadanas se consideraban como fundamentales, se hacían asentar sobre la propiedad privada todas las bases de la organización social y económica.

El criterio, teóricamente más o menos legítimo y discutible, de limitar el derecho de autor a una forma del derecho de propiedad, siquiera fuese nueva y especial, fué pabellón de indudable oportunismo, pues amparado en tal concepto jurídico pudo robustecerse y ensancharse, extendiendo su dominio a las obras teatrales dramáticas y líricas, científicas, coreográficas, pantomímicas y cinematográficas, a la vez que a las Artes plásticas, gráficas y figurativas. Primero, a las Artes mayores, Escultura y Pintura; luego, al Grabado y la Litografía, y más tarde, rebasando el campo literario, artístico y científico, invade el sector técnico para acoger la Arquitectura y la Ingeniería y ampliarse, por último, a la Fotografía y a las Artes industriales.

Cada vez se van concretando y diferenciando nuevas y más

numerosas facultades exclusivas del autor sobre su propia obra, a la que el progreso técnico e industrial ofrecen de día en día mayores posibilidades de explotación. Se llega a mucho más. Se echa de ver que la producción intelectual no encierra sólo un valor estético o científico sin inmediata eficacia en el campo de la producción. Se comprende, por fin, que, muy al contrario, lo intelectual nace para ser utilizado y explotado, y la creación intelectual es la que en la realidad guía y rige la economía de los pueblos. Los recientes adelantos han demostrado que la comunidad social no sólo necesita, utiliza y consume productos de la agricultura, la mecánica o la ciencia, sino que en el dilatado cauce de las actuales relaciones económicas internacionales tienen su cabida hasta aquellas creaciones intelectuales aparentemente de más pura concepción estética. El cine, la radio, el teatro, las exposiciones, con la rapidez del intercambio internacional, proporcionan, aun al arte más puro, categoría de fuente de riqueza.

«Es erróneo el concepto de que el trabajo manual sea más productivo y útil que el intelectual —nos dice un escritor moderno de marcada tendencia socialista—, ya que ambos constituyen la natural armonía entre pensamiento y materia, entre las energías espirituales y las físicas; y en la alianza de tales fuerzas está el destino de la civilización.» Y mientras tanto, Arnaldo Mussolini, figura de las más representativas de un concepto totalitario, tiene que reconocer asimismo que «el Arte necesita un punto de partida, formado por facilidades, estimación y cálido y estimable ambiente de simpatía, condiciones necesarias para que pueda volver a florecer en nuestro tiempo y disfrutemos de él nosotros y los hijos de nuestros hijos».

5. El propio e insospechado desarrollo del derecho de autor hizo ver la necesidad de buscar un fundamento filosófico y jurídico para justificar la soberanía del autor sobre su obra, diferente de la simple teoría de la propiedad, bajo cuya bandera tantas y tan valiosas conquistas había realizado. Al verse obligados a extender y reforzar su tutela, se comprobó que una protección meramente económica de los derechos de exclusiva de publicación y reproducción de la obra, no bastaba a satisfacer los legítimos intereses de los autores. Había que defender al autor, no ya contra el editor y el explotador industrial de su obra, sino contra el mismo público, garantizándole esenciales derechos personales que aquellas exclusivas no siempre podían cubrir, y proporcionarle también un medio de defensa

jurídica contra los posibles abusos de ocasionales cesionarios de sus derechos exclusivos. Y entonces, el concepto de los llamados **derechos morales** surgió en primer plano, en su doble aspecto de defensa de la paternidad e integridad de la obra.

Si curiosa resulta la evolución histórica del rápido progreso práctico de la Propiedad Intelectual en Derecho constituyente y constituido, mayor interés ofrece, a no dudar, para el que quiere profundizar su verdadera esencia, razonado fundamento y compleja calidad, el estudio de las encontradas corrientes y teorías que se han sucedido, y ni aun hoy han logrado llegar a una coincidencia total. Afortunadamente, con el derecho de autor ha pasado lo que con la electricidad: el no acertar a desentrañar en qué consiste, no ha impedido obtener en su aplicación excelentes y magníficos resultados.

La influencia siempre decisiva del Derecho romano, con su concepción realista y tripartita de derechos reales, personales y de obligaciones, no ofrecía marco adecuado donde encuadrar el derecho de autor, que desde los más diversos puntos de vista se esforzaban por justificar.

Campeones de la teoría del derecho de propiedad fueron Fichte y Shering. Siguiendo la orientación de Kant, Gierke sienta los principios de un derecho de la propia personalidad del autor. De la fusión de ambas tendencias surge el sistema de la obligación «ex delicto», que, aunque vacila en reconocer al autor derecho alguno sobre sus obras, establece una protección jurídica de sus intereses, basada en la inviolabilidad del principio que prohíbe reproducir obras ajenas, según patrocinan Gerber y Labaud. Se esbozan también las teorías de los **bienes jurídicos inmateriales** y del **usufructo**, mientras algunos, que, como Marion y Bernard, siguen con la convicción de que las ideas pertenecen a la comunidad, confunden el derecho de autor con una especie de privilegio por contrato ideal entre el creador y la sociedad, la cual, como premio en compensación por el servicio recibido, le otorga las facultades de reproducción y difusión.

La influencia de uno u otro punto de vista no deja de imprimir carácter diferente en la manera que cada país planteó y resolvió el problema del derecho de autor. La teoría anglosajona, que aparte de informar las Leyes de Inglaterra, vigentes asimismo en la mayoría de sus Colonias y Dominios, ha servido de modelo a la legislación norteamericana, no ha podido desposeerse de la tara de origen de considerar el derecho de autor integrado en el término **Copyright**, que parece

resumirlo tan sólo en un privilegio exclusivo de reproducción por copia con sanciones. Felizmente, este punto de vista no resulta en la realidad tan agnóstico y casuístico como a primera vista pudiera parecer, pues el derecho anglosajón no se rige exclusivamente por las leyes votadas en el Parlamento, sino que la «Common law», nacida de la jurisprudencia, más que mero complemento de aquéllas, constituye el fondo general y normal de las resoluciones en justicia y ya era invocada antes del célebre Estatuto de la Reina Ana. La «Common law», impregnada del tradicional espíritu inglés a favor de la personalidad humana, ha asumido siempre la protección del honor y la reputación del autor cada vez que se ha ofendido la integridad o la paternidad de su obra.

Aunque la exquisita sensibilidad francesa advirtió la diferencia entre las obras del ingenio y los demás bienes económicos; entre el derecho de autor y el derecho patrimonial corriente, no era cuestión de hacer peligrar el porvenir de un nuevo derecho que con tanto vigor nacía amparado en el prestigio del principio de propiedad, cambiando tal fisonomía por otra figura jurídica más compleja y difícil de comprender. Por eso se limitaron los franceses, hasta época muy reciente, a considerar el derecho de autor sólo en relación con la especulación comercial de que pueden ser objeto el libro, la obra musical o dramática, la estatua o el cuadro, dejando voluntaria y premeditadamente de lado «las cuestiones susceptibles de interesar únicamente al amor propio del autor, a su gloria literaria o al mayor o menor éxito reservado a sus ideas», según textuales palabras de Renouard, uno de los más antiguos tratadistas franceses, aunque quizá el mejor de todos. En su «Traité des droits d'auteur», publicado en París del 1838 al 39, después de afirmar que «el manuscrito —o el boceto— es el pensamiento escrito del autor; es una conversación consigo mismo; es el santuario de su conciencia», ha de llegar a la conclusión jurídica de que «sólo se convierte en un bien, en una cosa, en un objeto de derecho, cuando el autor, dueño absoluto de modificarlo o destruirlo, ha querido que se convierta en un libro, en un cuadro o en una estatua y sea comunicado al público».

Predomina así en el derecho y en la jurisprudencia franceses una tendencia a no reconocer como verdadero y legítimo título originario del derecho de autor el acto de la creación, sino que lo asimila a una relación de carácter patrimonial, susceptible por tal naturaleza de otras formas originarias de adqui-

rir. Con ello han llegado a resultados peligrosos y equívocos para los autores, como es el atribuir en ciertos casos al editor el derecho de aquéllos, considerándolo como autor fingido, padre putativo o cesionario, tendencia que domina para las obras anónimas, las realizadas por encargo y las colectivas.

No podía satisfacer prisma tan materialista a espíritus tan sutiles como los franceses, y así, modernamente, se inició un movimiento espiritual, sentimental y generoso, incapaz, por excesivamente platónico, de fecundar en originales normas jurídicas, tendente a que el derecho de autor, desbordando el aspecto económico, invadiera el más elevado plano de la ética, por lo que esta nueva aplicación se calificó de **«droit moral»**, que es ofendido cuando se desvirtúa o deforma la obra o se falsea su paternidad. Tal es el origen del nombre **«derecho moral»**, que con razón muchos consideran inadecuado, ya que todos los derechos han de ser morales. Los belgas han adoptado el término **«droit au respect»**, y algunos juristas abogan a favor de llamarlo **«derecho personal o individual»**, nomenclatura que no ha sido aceptada por prestarse a confusión al habérsela apropiado la escuela de los derechos de la personalidad en su más amplia comprensión político-social.

Picard, el escritor belga que, frente a la Escuela Materialista, se erige en campeón de la Intelectualista, basándose en algunos geniales atisbos de Renuard, sostiene en sus «Pandectas belgas», publicado en 1879, que en pura filosofía el derecho de autor no puede considerarse como un derecho real, sino como un derecho intelectual. Según él, debieran, pues, eliminarse los términos Propiedad Intelectual, Literaria o Artística, que sugieren la idea de **iura in re intellectuali**, adoptando exclusivamente la denominación de **derecho de autor** en su más extenso contenido y significado.

El mismo criterio predominó en Alemania, considerando al **Urheberrecht** o **Autorenrecht** en una cuarta categoría jurídica de **Geistiges Eigentum** o propiedad espiritual, convirtiendo así en tesis jurídica la idea de Olagnier al considerar el derecho de autor como una consecuencia de la proyección del espíritu del hombre en el mundo exterior.

Fué Alemania el primer país que elevó a problema jurídico el de la protección de los intereses morales de los autores. Tres doctrinas sucesivas han pretendido resolverlo. Por orden cronológico fué la primera la expuesta por el ya citado Gierke, que estableció una nueva categoría de derechos privados hasta entonces sólo reconocidos y difundidos en la esfe-

ra del derecho público. Partiendo de que el concepto inicial del derecho de autor surge de un acto tan íntimamente personal como es la creación, y de que las facultades que ese derecho confiere se reducen en sustancia al poder originario de mantener su obra en secreto o de comunicarla al público, lo concibe, no como un derecho patrimonial sobre un bien económico, sino como un derecho de la personalidad del autor. De ese modo la nueva categoría de derechos de la personalidad en el sector privado realiza jurídicamente la idea en abstracto expuesta por Kant sobre el derecho de autor. Y también así, los derechos exclusivos que del derecho de autor emanan no han de tener necesariamente un fin económico, ya que también defienden la personalidad, sin que altere su naturaleza el hecho de que sean transferibles, pues la transferencia, ni es absoluta, ni excluye el mantener el señorío general del autor.

La segunda teoría ha tomado el nombre de Kohler, su principal propulsor. Aunque conforme con una nueva categoría de derechos de la personalidad dentro del ámbito del Derecho privado, estima que el derecho de autor no forma parte de ella, siquiera el autor pueda ejercitar o hacer valer tales derechos para la protección de sus intereses personales en relación con la obra. No admite tampoco que el derecho de autor pueda asimilarse al derecho de propiedad y demuestra los graves daños que para los autores se derivan de tal asimilación. El derecho de autor es siempre para él un derecho patrimonial sobre cosas o bienes inmateriales o, según la terminología alemana, un **Inmaterialgüterrecht**. Su ejercicio puede ir acompañado o apoyado subsidiariamente por el ejercicio de facultades personales —**Individualrechte**— que competen al autor, no para la protección de su obra, sino como salvaguarda de su propia personalidad. Esta teoría se llama también **Dualistische Theorie** o del doble derecho.

Frente a ella, la más moderna **Monistische Theorie**, con Allfeld a la cabeza, opone que es absurdo excluir del cuadro del derecho de autor las facultades de orden personal que competen al autor como tal y que, al igual que las de orden patrimonial, se refieren a la obra creada. El derecho de autor no puede partirse ni fragmentarse, y nada impide incluir en su complejo contenido facultades de orden patrimonial y de orden personal.

En Italia, ya Scialoja, inspirador de la Ley de 1865, advertía el contenido personal del derecho de autor al escribir: «La obra del ingenio lleva el sello de la propia persona. El autor

debe poderla condenar como debe poderla mejorar.» Y si con anterioridad a la guerra del 14 el «Germania docet» impulsa a un Stolfi, inspirándose en Kohler, a ver en el derecho de autor una forma especial del derecho de propiedad, desde 1901 Piola Caselli se había decidido por la Teoría unitaria, sosteniendo que dentro del cuadro único del derecho de autor coinciden y conviven facultades de naturaleza personal —no genéricas, sino individualizadas por la naturaleza misma de la relación entre autor y obra— con facultades patrimoniales constituidas por los derechos exclusivos que garantizan todas las posibilidades de disfrute del rendimiento económico de la obra.

6. Hasta hace unos veinticinco años las teorías sociales no habrían ejercido influjo apreciable sobre el concepto y justificación del derecho de autor. Mas a partir de entonces, frente a todas las orientaciones expuestas en las que predomina el Derecho privado y se protege al autor como personalidad individual, constituyendo en conjunto la llamada tendencia liberal, surgió el grupo colectivista o estatal, que desde diversos puntos de vista, y con variedad de matices, pretende justificar el predominio del interés general sobre el del escritor o artista creador y, supeditando al Derecho Público el Privado, quiere someter al autor a un principio de autoridad.

Así la primitiva negativa de la U. R. S. S. a reconocer tanto la propiedad como los derechos privados, absorbiendo el Estado los intereses totales de autores y artistas, cuya labor se halla sometida a un jornal o estipendio como cualquier otra variedad proletaria. No tardaron en advertir los pésimos resultados de tal despojo para una actividad tan personal y voluntaria como es la creación intelectual y artística, y ya por Decreto de 26 de noviembre de 1918, al par que se nacionalizaban las obras musicales declarándolas propiedad del Estado—se incluían nominalmente las óperas de Borodin, Musorgsky, Chaikowsky, Rubinstein y Scriabin— se reconocían, al parecer, ciertos derechos a los autores, que expiraban a los seis meses de su muerte.

Al iniciarse posteriormente la nueva política económica soviética, fué la tutela del derecho de autor uno de los puntos más avanzados en la protección del derecho individual. A fines de 1925 conoció Occidente que por iniciativa del Comisario de Instrucción, Linatcharsky, muerto al poco tiempo, el Comité Ejecutivo Central y el Consejo de Comisarios del Pueblo habían aprobado una Ley con fecha 30 de enero de dicho año,

que fué minuciosamente analizada por un jurista ruso en la revista «Le Droit D'auteur». A partir de tal disposición se inicia dentro de la U. R. S. S. y de la E. S. F. S. R. una actividad legislativa a favor del derecho de autor, otorgando protección en forma de privilegios y ventajas a las obras del espíritu dentro de un cuadro suficientemente vasto aún para el punto de vista europeo.

El nuevo Decreto de la U. R. S. S. de 16 de mayo que fija las bases del derecho de autor, puede tomarse como punto de partida de esa orientación favorable, al encomendar a las legislaciones soviéticas particulares la elaboración de leyes detalladas sobre la materia, de acuerdo con la Ordenanza aclaratoria de 8 de octubre del mismo año. Mas la verdadera Ley fundamental para toda la U. R. S. S. fué publicada en 8 de octubre de 1929 y a ella siguieron a corto plazo una serie de decretos, decisiones e instrucciones con el carácter de leyes suplementarias o disposiciones ejecutorias que han ampliado considerablemente la extensión de la protección establecida por los Decretos anteriores. En virtud de ellas se reconoce al autor el derecho exclusivo de publicar su obra con su propio nombre, con seudónimo o anónima, así como de reproducirla y difundirla, reclamando por ello compensaciones económicas por cuantos medios le proporciona la ley; se reglamenta el contrato de edición, que el editor no puede ceder a tercero sin permiso escrito del autor, y se concede al autor el derecho durante su vida —salvo para las obras cinematográficas, que sólo se protegen diez años— y a los herederos por un período de quince años después de la muerte de aquél. Mas con el absorbente espíritu nacionalista característico del pueblo ruso, para que se reconozca el derecho de autor es necesario que las obras se hallen editadas dentro de su territorio, ya sean sus autores nacionales o extranjeros, negando, en cambio, toda protección al resto de la producción mundial, abusivamente atropellada y explotada en la Rusia soviética.

La socialización de los derechos intelectuales en Alemania y en Italia tomó rumbo diferente, pues sin llegar a la rotunda negación rusa fué sustituyendo el derecho de autor por una protección muy mermada a fuerza de licencias legales que supeditaban al interés colectivo la libre explotación de la obra y vinculaba tal protección a la organización corporativa. Las justificaciones teóricas de tal sistema las hallamos en los trabajos de los letrados que han formado parte de la Asociación alemana de jurisconsultos nacional-socialistas, entre los

que destacan los Doctores Rintelen, Kópsch, Erlanger y Richter. Algunos de ellos siguen admitiendo como razón del derecho de autor el derecho a la personalidad; pero como ésta se halla supeditada al encuadramiento dentro de la disciplina y organización del partido, conciben tal derecho de personalidad del autor en un sentido más que diferente, opuesto al espíritu de amplia libertad que Kant le daba al enunciarlo románticamente por vez primera. Mas la mayoría de esos tratadistas hacen derivar el nuevo concepto del derecho de autor, del derecho al trabajo y, de esta manera, la producción científica, literaria y artística deja de ser para sus autores una propiedad, transformándose en un derecho a la remuneración por el esfuerzo realizado. Tal remuneración por el disfrute de su obra no se liga a un concepto abstracto de laboriosidad o trabajo del autor en general, sino que se concreta en el resultado de esa laboriosidad que jurídicamente se identifica con la obra. Este criterio, que ha sido combatido incluso por algunos alemanes, como el Dr. De Boor, se infiltró en el proyecto de Ley francesa de 13 de agosto de 1936, patrocinado por Escarra Rault y Help, y se ha reflejado asimismo en la legislación italiana del período fascista y en las leyes de Francia y de otros países durante la ocupación germánica, adoptando la forma de una serie de cortapisas y trabas que se oponen a la libre disposición del autor con respecto a la explotación, especialmente industrial, de su obra.

Más ecléctico es el punto de vista del Dr. Munck al considerar el derecho de autor como un derecho único que comprende un complejo de prerrogativas personales y patrimoniales que el Estado tiene el deber de salvaguardar aun en contra del autor mismo, impidiendo el abuso pecuniario por parte de éste o el que por un afán de lucro permita la reproducción o ejecución de su obra mutilada o sin la debida dignidad artística.

7. Si tantas y tan variadas teorías se han disputado y siguen disputándose el haber logrado desentrañar y justificar la especialísima naturaleza jurídica y la causa y razón de ser del derecho de autor, es porque, en efecto, el complejo de facultades que al autor corresponde ni es fácil de constreñir en concretas disposiciones de derecho, ni tampoco su extensión y ejercicio se adaptan ni encajan dentro de las usuales y corrientes fórmulas del Derecho común. Así hasta ilustres y competentísimos jurisconsultos y abogados, de autoridad in-

discutible en otras ramas —civil, mercantil, público y hasta administrativo—, no acaban de captar la naturaleza de un derecho que cada vez que se intenta encerrar en normas destinadas a definir o limitar de un modo preciso su extensión y contenido, con ágil cabriola, cual si procediese de esa misma fantasía, cuyas creaciones tutela, se escapa de ellas para adoptar nuevas formas y modalidades no previstas.

El origen, la razón de ser y la única legitimación legal del derecho de autor, no pueden, a nuestro juicio, aparecer más claros, rotundos, morales y sencillos, ya que estriban en el hecho mismo de la creación de la obra. El libro, la estatua, el cuadro, la sinfonía deben su existencia a quien las ideó y realizó. Son sus hijos espirituales; más hijos quizás que los de carne y hueso, pues ni para ellos se necesitó la obligada colaboración de la pareja, ni se les pudo infiltrar tal cantidad de vida propia e independiente que les hiciese capaces de borrar y sobreponerse a la personalidad de su progenitor. Viene a ser un derecho de paternidad espiritual y en ciertos aspectos ofrece características muy semejantes a la paternidad carnal. Pues al igual que un hijo por mucho que se independice y separe de su padre, ni moralmente puede desligarse de profundos nexos psíquicos, ni aunque lo pretenda, puede quebrar la ley de la sangre que le prodigará sus dones o le doblegará con sus taras hereditarias, del mismo modo, el que la obra producida se separe del autor; el que la posesión económica de la cosa tangible que constituye la obra de arte pase a manos de terceras personas, no desliga a la obra de su autor, ni rompe el vínculo, quizá por invisible e inefable, imposible de destruir, que a perpetuidad une a la obra con quien la ha concebido y creado.

También, y como en el ser humano, el proceso generador queda fuera de la órbita jurídica; el arte subjetivo, en el fondo de la propia conciencia, escapa a todo estamento purfídico o legal. E igual que hasta que el hijo nace y vive resultaría ocioso, si no grotesco, hablar de patria potestad, no puede tampoco hablarse de derecho de autor mientras la concepción mental no ha plasmado en material y tangible forma expresiva. Por eso, reiteradamente hemos alabado y no nos cansaremos de hacerlo, el admirable acierto de los redactores de la vigente Ley española de Propiedad Intelectual, al emplear para caracterizar las producciones del ingenio, los insustituibles e inmejorables términos, obras «que pueden darse a luz por cualquier medio». Dar a luz es la expresión exacta que co-

responde a que en el mundo exterior se concrete con caracteres propios e independientes una creación que hasta entonces no había existido. Y, sabiamente previsores, comprendieron los redactores de nuestra Ley que lo de menos era el medio empleado para ese parto espiritual, susceptible de infinitas e inagotables modalidades, que fuera inútil pretender limitar a priori. Por eso, aun siendo muy amplia la enumeración que aparece en el artículo segundo de la Revisión de Roma del Convenio de Berna, no llega a comprender, ni con mucho, el total de posibilidades, y se ha de recurrir finalmente a englobarlas como término general en las palabras «cualquiera que sea la manera o forma de expresión», frase, que con cuarenta años de retraso y producto elaborado por preclaras inteligencias de muchos países, no puede parangonarse en acierto con la consignada en nuestra Ley.

De la creación misma emana la obra que, como razona muy acertadamente el Profesor Mario Ghiron, no debe considerarse como un bien material, sino como fuente y origen de muchos bienes inmateriales: tantos, como ordenamientos legales positivos del mundo admiten exclusivas transmisibles sobre la obra, haciendo que a esa pluralidad de bienes inmateriales corresponda la correlativa pluralidad de derechos reales ejercitables. Unánse a tales prerrogativas, de carácter predominantemente económico, otra serie de derechos absolutos e intransmisibles —los llamados morales— multiplicados también tantas veces, como ordenamientos legales positivos los reconocen y amparan. Y a todos ellos hay que sumar un derecho real, único, sobre la cosa corpórea que constituye el original de la obra.

Apenas creada ésta, la pluralidad de derechos nacidos de la creación se acumula en manos del autor, que reúne así una pluralidad de riqueza jurídicamente protegida y una pluralidad de derechos reales correspondientes, más la pluralidad de derechos morales y la propiedad del original. Este complejo convergente en una persona, le proporciona facultades que no existirían si el derecho estuviese fragmentado o repartido, tales como destruir la obra, reservarla, modificarla, etc.

Por eso, mejor que como un derecho único de carácter mixto, el derecho de autor debe concebirse como una familia única de derechos, que, en grupo, constituyen una unidad, aunque pueden ejercitarse por separado y son aptos muchos de ellos de encuadrarse en el sistema general del derecho civil y de atribuirles términos de éste, tales como propiedad, usufruc-

to, uso y cualquier otro derecho real compatible con la inmaterialidad de la obra como producción individualizada, aparte del objeto físico que el original o cada una de sus reproducciones constituye.

La serie de derechos de carácter patrimonial sobre la obra publicada, diversificados en forma de facultades exclusivas, debe considerarse según algunos tratadistas modernos, más como un derecho de actuar o un **facere**, que como la protección de una propiedad o un **habere**. Su conjunto se designa según la más reciente terminología como derecho de **privativa** o exclusiva, en Italia, **droit pecuniaire** o pecuniario, en Francia y **Verwertungsrecht** o derecho de valoración, en Alemania, oponiendo a este grupo patrimonial el otro grupo de facultades que el derecho moral abarca.

* * *

No es nuestro propósito, pues reclamaría un libro entero, el analizar una por una las aplicaciones prácticas a que en las diversas Bellas Artes ha llegado el derecho de autor, ni mucho menos señalar las inmensas posibilidades que le están reservadas, sin duda, en un porvenir próximo. Nos limitaremos, pues, a exponer tan sólo cuáles son las más destacadas facultades atribuidas al autor en las obras musicales y en las Artes Plásticas, sector este último muy abandonado en nuestra Patria.

Estas facultades suelen adoptar en las legislaciones constituidas, la forma de derechos exclusivos atribuidos al autor. Según el sistema que podíamos llamar latino, aunque la última ley italiana se inclinara al modelo opuesto, la propia naturaleza compleja del derecho de autor hace que se consideren posibles todas las modalidades de disfrute del mismo, sin necesidad de que el legislador las enumere. Ese es en el fondo el sistema de nuestra Ley al atribuir al autor la propiedad intelectual en toda su extensión en el artículo primero, siquiera en otros artículos de la propia Ley y de su Reglamento, especifique diversas facultades en que tal propiedad se manifiesta, nunca con carácter limitativo, sino, por el contrario, ampliatorio.

El sistema germánico, en contraste, subdivide el derecho de exclusiva en determinadas facultades que de manera limitati-

va enumera la propia Ley. Si ofrece la ventaja de delimitar de modo concreto las diversas prerrogativas, facilitando así su desglose y el poderlas enajenar separadamente, tiene, en cambio, el inconveniente de que si entre las facultades enumeradas no abarcan por entero el complejo de posibilidades de disfrute, el autor resulta perjudicado, pues pueden quedar sin defensa algunas de sus facultades esenciales, amén de la dificultad de ampliación dentro de la propia Ley, cada vez que un nuevo progreso mecánico se convierte en fuente de insospechadas modalidades del derecho de autor.

Para darse idea de la multiplicidad y variedad de facultades exclusivas en que el derecho de autor se desdobra en la práctica jurídica contemporánea, bastará citar la enumeración que la última Ley italiana de 22 de abril de 1941 hace en su capítulo tercero:

- a) Derecho exclusivo de publicar la obra.
- b) Derecho exclusivo de reproducirla.
- c) Derecho exclusivo de transcribirla.
- d) Derecho exclusivo de ejecutarla, representarla o recitarla en público.
- e) Derecho exclusivo de difundirla.
- f) Derecho exclusivo de ponerla en circulación o comercio.
- g) Derecho exclusivo de traducirla.
- h) Derecho exclusivo de transformarla.

Cada uno de estos derechos es independiente y se extiende sobre la obra total y sobre cada una de las partes de la misma. El autor puede enajenarlos o reservárselos conjunta o separadamente, y el ejercicio de uno de ellos no excluye el de cada uno de los demás.

- i) Derecho de reivindicar la paternidad de la obra.
- j) Derecho de oponerse a cualquier deformación o mutilación. Estas dos últimas facultades que corresponden al derecho moral, son inalienables e intransmisibles y las conservan el autor y sus herederos, aunque hayan enajenado la obra, velando el Estado por su cumplimiento en ausencia de parte interesada.

Tanto en el sistema enumerativo como en el que engloba todas las facultades del autor en un derecho único, el total de posibilidades que a éste se le ofrecen, puede agruparse sistemáticamente en tres categorías:

- a) Derecho de publicación o de presentación al público de la obra, el cual corresponde exclusivamente al autor, quien puede prohibir su ejercicio hasta por acto de última voluntad.

b) Derecho de reproducción, sea del original o de una copia, o sea aquélla óptica o acústica, directa o indirecta. La impresión de la música es un ejemplo de reproducción directa; el disco, de reproducción indirecta. En este derecho de reproducción se halla comprendida la facultad de autorizar la utilización comercial de las copias, derecho en muchos casos separado e independiente del de autorizar la reproducción misma.

c) Derecho de elaboración o transformación, por el cual únicamente el autor está capacitado para cambiar o autorizar el cambio de la forma interna o externa de la obra original, o para hacer derivar de ella una obra nueva con propia individualidad, aunque dependiente de la primera, como acontece con la traducción, adaptación de un género literario a otro, adaptación al cinematógrafo y la serie de variaciones comprendidas bajo el epígrafe genérico de reproducciones transformadas.

* * *

Examinaremos, siquiera sea sucintamente, las diversas modalidades que estas tres categorías de posibilidades han revestido en la práctica legislativa, tanto en favor de los músicos como de los artistas plásticos —pintores, escultores y arquitectos— cuya feliz conjunción integra este docto Organismo.

1. **Derechos de los compositores.**—Como en el lenguaje hablado, en el musical, el autor se halla protegido respecto a su obra. No se protegen los sonidos, como no se protegen las palabras sueltas, material común de aquéllos y de éstos, sino la composición musical en el sentido de discurso sonoro, sea cual fuere su extensión, importancia y complejidad. Basta una simple y breve frase melódica, siempre que tenga fisonomía propia y reconocible y sea original. Frases ajenas, sólo pueden utilizarse las de carácter popular, que pertenecen al acervo colectivo; pero el compositor se convierte en propietario de la especial fisonomía que con su vestidura armónica y rítmica haya logrado prestarles, aunque no puede impedir que otros las utilicen de nuevo. En cambio, es completamente equivocado y antijurídico el difundido error de que pueden tomar-

se ocho compases de una obra ajena protegida como tema de la obra propia, ya que la más insignificante melodía o serie armónica que pueda constituir un motivo, es de exclusiva propiedad de quien la ha ideado, el cual puede perseguir a todo el que pretenda utilizarla sin su permiso.

Del mismo modo, corresponde exclusivamente al compositor el realizar o autorizar cualquier género de cambios, variaciones o arreglos, así como reducciones, transcripciones para otros instrumentos o versiones de fácil ejecución. Están especialmente comprendidas entre las reproducciones ilícitas a las que es aplicable el Convenio de Berna, las apropiaciones indirectas no autorizadas, tales como adaptaciones o arreglos de música, cuando no son más que la reproducción en la misma o bajo otra forma de la obra imitada, sin presentar caracteres de una nueva obra original. Sólo se puede permitir con miras a la enseñanza y a la cultura, la citación sin permiso de breves fragmentos en libros históricos, biográficos o antologías, si bien algunas legislaciones limitan el número total de compases que pueden tomarse de cada autor, aunque sea entre obras diferentes.

El derecho de edición es uno de los más importantes para el compositor. La obra musical no sólo se desarrolla en el tiempo con medios intangibles cuales son los sonidos, sino que su representación gráfica resulta jeroglífica para quien desconoce la notación, por lo que es necesario ejecutarla cada vez que se desea comunicar al público, siendo preciso para ello el material correspondiente. Mas la impresión musical, sea cual fuere el procedimiento utilizado —ya el grabado con fotolitos, la litografía o el más reciente símilgrabado—, siempre ha resultado costosa, especialmente para las obras de orquesta que, además de la partitura, reclaman papeles para los diversos ejecutantes, en número considerable y con el consiguiente deterioro que implica su manejo. Tal carestía impide prácticamente que el propio autor ejercite por su cuenta su derecho editorial, y determinó, en cambio, que en la mayoría de los países surgiesen importantes entidades industriales consagradas exclusivamente a la edición musical. Si las grandes casas editoras han contribuido a la difusión de la música y han ayudado en gran parte al reconocimiento legal y efectivo del derecho de autor, no siempre ha sido en beneficio económico de los compositores. Hasta que un punto de vista más justo y equitativo estableció el principio de que el autor debe seguir económicamente la suerte de su obra —princi-

pio que ha determinado que la mayoría de los contratos editoriales se establezcan hoy en participación, o sea reservando al compositor un porcentaje sobre todas las formas de explotación editorial de su partitura—, era lo más frecuente la compra en firme por el editor, el cual casi siempre, por una cantidad pagada de una vez y no con demasiada largueza, se subrogaba como adquirente en todos los derechos del autor. De este modo y con la calidad de propietario, disfrutaba del total de cuantos beneficios económicos producía la obra, no sólo por concepto de venta o alquiler de los materiales por él editados, lo cual siquiera hubiera sido defendible, sino hasta en lo producido por la ejecución de esos materiales en teatros y conciertos, o sea lo que actualmente designamos con los nombres de derecho de representación y de ejecución, o grande y pequeño derechos. Al adquirir desarrollo considerable la organización colectiva de los autores para recaudar los últimos derechos citados, se echó de ver lo injusto de los primitivos contratos editoriales en forma de venta total y se procuró redactar nuevas fórmulas de contrato más beneficiosas para los compositores.

El moderno contrato de edición tiene características peculiares, ya que se trata de un contrato especial, distinto de la venta, del alquiler, de la prestación de servicios o de cualquier otra figura civil o mercantil. Este contrato, al que el Tribunal Civil del Sena definió como «innominado, sinalagmático y consensual», ha merecido y merece cada día más singular atención, dadas las imprevisibles explotaciones de que la obra musical es susceptible con los recientes avances técnicos del cine, la radio y la televisión. Por ello, si el Bureau Permanente de Editores de Berna, publicó ya en 1906 una recopilación de contratos en uso por las casas editoras en los diversos países, se tiende a la instauración de un contrato tipo único con carácter internacional. Mientras esto se consigue, varias Sociedades de Autores han establecido modelos de contrato para sus socios, y aun algunas legislaciones recientes han acogido la reglamentación del contrato editorial, bien en la Ley general de Propiedad Intelectual o en disposiciones especiales. En todo caso, hoy suele darse tanto a los contratos editoriales como a todos los de cesión de exclusivas, sea cual fuere su forma y extensión, una interpretación restringida, de acuerdo con el principio de la jurisprudencia francesa, universalmente aceptado: «El autor retiene todo lo que no cede expresamente.»

En España, el problema editorial de la música reviste caracteres graves para nuestros compositores, especialmente para los que se consagran a la música sinfónica y de concierto, ya que para los que cultivan el teatro, la Sección Lírica de la Sociedad General de Autores, si no llega a suplir la iniciativa editorial en cuanto a difusión y colocación de las obras, al menos resuelve el problema de que el material pueda obtenerse. Los compositores españoles de fines del siglo último, cansados de que sus obras sólo produjesen beneficios a lo que aquí se llamaban «Galerías», pues casas editoriales fuertes no había ninguna en España, procuraron independizarse y recuperar la disposición de su archivo teatral, decisión que determinó precisamente la creación de la primitiva Sociedad de Autores. Al suprimir en España al editor, se ha creado un verdadero conflicto para quienes por escribir obras de concierto no encuentran casa editora nacional a la que confiar la edición de sus obras, absolutamente imprescindible para la difusión y expansión que hoy podría obtener la música sinfónica patria.

Un proyecto, que, aunque mío, debo confesar sin modestia que creo ofrece la fórmula más fácil y viable, en combinación económica con la suma que por dominio público percibe actualmente el Estado y con la aportación técnica de la Sociedad de Autores, ha sido presentado ya hace tiempo al Ministerio de Educación Nacional y sería por demás oportuno que esta Real Academia, con su autoridad y prestigio, influyese para que, lo antes posible cristalizara en disposición oficial, con las modificaciones que se juzgasen oportunas. De no conseguirlo, se seguirá dando el tristísimo caso de que igual que antaño Sarasate y hoy Falla, Turina y tantos otros, tengan los españoles que acudir a editoriales de otros países, que, aparte de ser lamentable desde el prisma patriótico, ofrece el terrible inconveniente de convertir en extranjeras partituras nacionales, ya que, según el Convenio de Berna, la nacionalidad de la obra es la de su primera impresión, sin que influya el lugar del estreno ni la nacionalidad del autor.

Tanto para la representación de la obra, si es dramática, como para su ejecución, si es musical, es imprescindible la autorización del autor siempre que tenga lugar en sitio público, y por cada representación o ejecución se cobran los correspondientes derechos, cuya recaudación y administración el total de los autores españoles voluntariamente habían concentrado en la Sociedad General de Autores de España la cual, por Ley de 24 de junio de 1941, fué reconocida oficialmente como enti-

dad única que asume la representación y gestión de los derechos de autor en España y en el extranjero.

Los llamados derechos mecánicos, independientes de los anteriormente enunciados, que se refieren a la edición y ejecución por medio de fonógrafos, gramófonos, pianolas y demás aparatos análogos, revisten para el autor dos formas exclusivas. Es la primera el autorizar su reproducción para tales aparatos, cuyo permiso lleva como anejo el de la venta y utilización en privado de esas reproducciones. Se ha dudado sobre si este derecho debía atribuírse al editor adquirente por un contrato de cesión general hecho cuando no existían aparatos mecánicos, o si correspondía, por el contrario, al autor o sus herederos, aunque éste hubiese enajenado la obra. Si en Francia y en otros países donde la industria editorial goza de omnímodo valimiento e influencia, algunas sentencias se han dictado en sentido opuesto, creemos que en sana teoría jurídica y de acuerdo con el principio «nemo dat quod non habet», todos los derechos desconocidos que cada nuevo medio de explotación al inventarse proporcione, deben acrecer al autor, único titular originario, y no considerarse que en la enajenación o cesión, aun siendo general, estaban comprendidos, de no constar específicamente como cláusula expresa que la cesión se hace para cuantos medios se inventen en lo porvenir. Así se ha venido interpretando en España, y no nos cansaremos de insistir cerca de los compositores sobre la conveniencia de que consulten previamente en la Sociedad de Autores acerca de cuantos contratos de edición hayan de suscribir, dada la cantidad de repercusiones económicas que lleva aparejadas su texto. Los permisos para la reproducción mecánica se conceden por contrato —también existen hoy contratos-tipo—, bien directamente, bien por el organismo internacional llamado BIEM, al que está adherida España, el cual se encarga asimismo del cobro y reparto por venta de discos, en sustitución del sello individual con que suelen cobrar los autores directamente.

Este derecho exclusivo ha sufrido graves ataques y mutilaciones en virtud de la «licencia obligatoria» impuesta en varias naciones con el pretexto de favorecer su industria y evitar los monopolios; tales los casos de Estados Unidos, Gran Bretaña, Suiza, Alemania y Austria. La licencia obligatoria consiste en que, una vez autorizada por el autor la primera reproducción de su obra, puede libremente reproducirla de nuevo quien lo desee, con tal de satisfacer un canon o «royalty».

La otra forma del derecho mecánico es la facultad exclusiva de autorizar la ejecución pública de esas mismas obras por medio de esos instrumentos, derecho cuya recaudación y administración han asumido las Sociedades de Autores en todos los países.

Se discute aún sobre si la impresión en banda sonora, metálica o película, que parece tiende a sustituir a los discos, debe considerarse como instrumento mecánico o englobada en la modalidad cinematográfica, en relación a su protección por el Convenio de Berna. A nuestro entender, cuando el sonido va separado de toda imagen visual, no hay duda de que debe incluirse entre las formas mecánicas de reproducción.

En el cine, también el compositor, como el literato, posee un doble derecho exclusivo. Es el primero el de autorizar la **reproducción** de su partitura, o **adaptación** si se trata de obras pre-existentes y el permiso se concede por medio de contrato con las Casas productoras mediante el pago de una cantidad a tanto alzado, y en general, con carácter de exclusiva por un plazo de cinco a diez años, según modelo que proporciona y visa la Sociedad de Autores por medio de la Sección que yo dirijo. El otro derecho es el de autorizar la **presentación pública**, y se hace efectivo mediante contrato que las Sociedades de Autores formalizan con los locales, encargándose ellas de cobrarlo y administrarlo internacionalmente.

La radio lleva también aparejados múltiples derechos para el compositor, todavía no bien aclarados ni delimitados, aunque en principio se hallan ya internacionalmente reconocidos al precisar el artículo 11 bis de la Revisión de Roma del Convenio de Berna que los autores «gozarán del derecho exclusivo de autorizar la comunicación de sus obras al público por la radiodifusión», siquiera añadida que las legislaciones nacionales son las llamadas a reglamentar el ejercicio de este derecho, con efecto limitado al país que las haya establecido, y sin que, en ningún caso, puedan lesionar ni el derecho moral del autor ni el derecho que le corresponde a obtener una remuneración equitativa.

Suponemos que cuando en breve se implante la televisión, determinará para los compositores una nueva serie de derechos análogos a los que con la radio han surgido.

2. **Derechos de los ejecutantes.**—La posibilidad de impresionar en disco o en banda la interpretación de un solista o de un conjunto para poder ofrecer audiciones sucesivas, ha de-

terminado que en el campo jurídico se discutiese sobre la posibilidad de atribuir algún derecho especial a los músicos ejecutantes, especialmente a aquellos cuya personal interpretación avalora, por su maestría o prestigio, la obra reproducida. Nadie discute el derecho moral de un virtuoso o de un conjunto para evitar que se ponga en mercado una impresión deficiente, capaz de menoscabar su reputación. Y en Estados Unidos se ha dado el caso de llegar a prohibir judicialmente un concertista la ejecución pública y transmisión por radio de discos suyos antiguos que no respondían a su valor técnico y artístico actual. También se acepta como legítimo que por las ejecuciones dedicadas a la impresión o difusión perciban los artistas remuneración superior a la que es habitual para un concierto corriente. Pero donde surge el problema es al pretender atribuirles un derecho especial con carácter exclusivo, capaz de continuar ligado a la explotación industrial de la reproducción de sus interpretaciones. Algunos tratadistas han pretendido concederles un verdadero derecho de autor, bien basándose en que ciertas versiones pueden llegar a tener carácter de creación o en que, por lo menos, constituyen una elaboración o **Bearbeitung**, según la terminología alemana. Mas tales puntos de vista no han prosperado, predominando la teoría del Dr. Marwitz, que funda en el derecho de la personalidad el de los artistas ejecutantes.

De esta forma ha surgido el concepto que en Alemania fué calificado de **derechos afines** —Angrenzende-Rechtsgebiete—; en Italia de **derechos conexos** y en Austria de **derechos parientes** —Verwandte Schutzrechte—, y que nosotros preferimos llamar **derechos derivados**, los cuales, si bien no constituyen verdadero derecho de autor, son consecuencia del mismo y se relacionan con él íntimamente. En este grupo, que ha sido incluido en las últimas leyes austríaca e italiana, están comprendidos los artistas ejecutantes, los fabricantes o productores de discos, el retrato, la correspondencia epistolar y otras modalidades especiales, relacionadas con el derecho de autor sin llegarlo a constituir.

3. **Derechos de los autores de obras plásticas.**—El grupo de Artes figurativas o plásticas se suele considerar en conjunto en las diversas legislaciones, pues revisten caracteres comunes. Si todos los países protegen la pintura, la escultura, el grabado y el dibujo, no coinciden en cuanto a la extensión del derecho en algunas modalidades, como la arquitectura, ni

en cuanto a las formas derivadas que han de considerarse incluidas dentro del derecho de autor y aquellas otras que se conceptúan más bien mecánicas o meramente industriales.

En las Artes Plásticas, las ideas y la belleza se expresan por líneas, masas y colores, que se desarrollan en el espacio y son perceptibles por la vista. La fantasía del artista obtiene de los mismos elementos de la realidad que puedan servirle de modelos, una visión espiritual que le lleva a una creación propia, siendo este acto psíquico de creación la fuente y razón de su derecho de autor. Por eso se le protege, otorgándole facultades de disposición exclusiva sobre el producto de su fantasía, que al objetivarse en formas reales, lleva la marca de su talento individual, al cual queda ligado, aunque el objeto material —cuadro, estatua, edificio, etc.— pase por manos o propiedades diferentes.

Se exige como fundamento imprescindible para la protección el carácter de originalidad, que imprima el sello personal a la obra. Tal originalidad puede existir aun en obras que podríamos llamar derivadas, por consistir en copias o reproducciones lícitas, siempre que en ellas puedan diferenciarse de un modo patente rasgos característicos de su creación y estilo; privilegio que se niega tanto a las reproducciones mecánicas como a las aportaciones manuales de artesanos que realicen actos puramente mecánicos o técnicos, bien en la propia realización o en la reproducción de las obras.

El pintor, el escultor o el dibujante tienen ante todo un derecho de disposición de su obra, que se extiende en primer término al dominio y propiedad sobre el objeto que constituye la obra de arte, la cual puede ofrecer al público, retenerla, modificarla o destruirla. El normal producto de tales profesiones consiste precisamente en la enajenación de ese objeto material —cuadro, estatua, dibujo, etc.—, gozando de libertad absoluta para fijarle precio y sin que su facultad de vender y cobrar pueda considerarse como una actividad mercantil.

Se ha escrito bastante respecto a los bocetos o apuntes previos para la realización de una obra. Son desde luego de absoluta propiedad del artista, quien dispone de ellos libremente, sin que en ningún caso pueda reclamarlos el adquirente de la obra definitiva, ni se consideren ligados a ella. Se ha llegado a más; pues, considerando que por ser en su mayoría labores incompletas que no reflejan debidamente la idea e intención del autor, se discute si sus propios herederos pueden enajenarlos o publicarlos a la muerte del artista, o si, amparándose en el

derecho moral, cabría impedir por intervención de la Autoridad que un deseo de lucro de tales herederos lanzase al mercado obras capaces de perjudicar la reputación de su autor.

Otro de los derechos privativos del artista plástico es el derecho de reproducción, que no va ligado a la enajenación de la obra. Sólo la ley francesa, hasta hace algunos años, concedía al adquirente el derecho de reproducirla, tesis combatida sin cesar hasta que logró modificarse. La mayoría de las leyes—la nuestra entre ellas— reconocen explícitamente que la enajenación de una obra de arte no lleva aparejada, salvo pacto en contrario, la enajenación del derecho de reproducción. Por lo tanto, sin autorización expresa del autor, ni el dueño del cuadro o de la estatua puede reproducirlos, ni nadie puede sin tal permiso copiarlos, considerándose como especialmente comprendidas entre las reproducciones ilícitas las apropiaciones indirectas de una obra artística.

Más delicado y complejo es el problema de si un artista puede repetir su propia obra una vez enajenada. Ni el Convenio de Berna ni ninguna de sus revisiones hacen alusión al particular y en los diversos países predominan criterios opuestos. Algunas naciones, como Bélgica, basándose en que el artista tiene el monopolio de reproducción de su propia obra y tomando como precedente la antigua costumbre de los grandes pintores de hacer varios ejemplares de la misma obra —del Juicio de París, de Rubens existen cuatro o cinco—, reconoce al autor el derecho de ejecutar él mismo réplicas de sus obras, salvo en el caso de cesión expresa del derecho de reproducción, pues si ha cedido el original a un industrial con destino a ser reproducido, la replica o duplicación hecha por el autor constituirá defraudación ilícita de su propia obra. En cambio, y aunque la legislación francesa no contiene ninguna disposición expresa sobre el caso, todas las sentencias han sido coincidentes en que después de haber cedido su obra a un comerciante o a un particular, no puede el artista repetirla exactamente sin incurrir en defraudación o, al menos, en competencia ilícita. Sólo se admite que puede abordar el mismo tema, pero con variantes capaces de poder diferenciar fácilmente las diversas obras.

Algunos países hacen una excepción de la exclusiva de reproducción con las obras propiedad del Estado; mas si en casi todas las naciones se autoriza la reproducción en fotografía o la copia por dibujo o pintura de las estatuas, edificios y monumentos públicos que se hallan al aire libre, muchas legis-

laciones la prohíben cuando se trata de obras existentes en Museos o Galerías, que sin permiso del autor no pueden copiarse ni reproducirse. Nuestra Ley exige tal permiso durante toda la vida del autor, ya sea para copiarlas o reproducirlas en las mismas o en otras dimensiones y por cualquier medio. Es decir, que no sólo abarca la copia en cuadro o dibujo, sino la reproducción fotográfica en catálogos, postales, etc., pudiendo el autor exigir una compensación económica por la explotación mercantil de tales catálogos o fotografías. Asimismo se reconoce que todas las obras artísticas publicadas en los periódicos de un país unionista no pueden ser reproducidas en los otros países sin el permiso del autor, quien puede exigir por ello una compensación económica.

Otro derecho que algunas legislaciones atribuyen al adquirente, pero que la mayoría, entre ellas la nuestra, reservan al autor aun después de vendida la obra, es el de exposición pública de la misma. Por lo general, para exponer una obra vendida se requiere el doble consentimiento del autor y del propietario, ya que éste ha de facilitar el objeto material que se halla en su poder. Caso especial es el del retrato, para cuya reproducción y exposición, algunas legislaciones como la belga, exigen expresamente el asentimiento de la persona retratada, además del acuerdo entre poseedor y autor. En general, tal consentimiento se requiere en todos los países, y hasta un plazo después de la muerte del retratado —veinte años en Bélgica—, tal derecho se transfiere a sus derechohabientes. Esta regla general tiene numerosas excepciones prácticas. Así, los Estados Unidos autorizan la reproducción y exposición de retratos de hombres públicos sin necesidad de su consentimiento. También es libre la reproducción cuando se trata de actos públicos o de retratos colectivos; mas esto interesa especialmente a la fotografía. Los cuadros realizados con modelos profesionales en ningún caso se consideran como retratos.

Si nadie niega al comprador su derecho a destruir la obra adquirida, no puede en cambio, ni él ni persona alguna, modificarla, inutilizarla ni alterarla, lo que, además de lesionar el derecho moral, daría lugar a indemnización por daños y perjuicios.

El artista tiene el derecho inalienable a firmar su obra con su nombre o signo distintivo sin que el adquirente o propietario esté autorizado para borrarlo o suprimirlo. En contraposición, se castiga como delito de defraudación el falsificar o utilizar la firma de un artista atribuyéndole obras que no son suyas. Tam-

bién se considera fraudulenta la falsificación por imitación o pastiche, que en las Artes plásticas tiene consideración análoga al plagio en materia literaria o musical.

4. Los grabados propiamente dichos, sea cual fuere el procedimiento empleado, se consideran como obras artísticas protegidas sin atender a su mérito y destino. Si ya nuestra Ley del 79 aclara el término general de su artículo 1.º, incluyendo entre los beneficiarios no sólo los autores de obras de arte reproducibles por cualquier medio, sino a los autores de mapas, planos y diseños científicos (art. 2.º), y en el artículo 1.º del Reglamento del 80 se especifica que deben entenderse por obras «todas las que se producen y puedan publicarse por los procedimientos de la escritura, el dibujo, la imprenta, la pintura, el grabado, la litografía, la estampación, la autografía, la fotografía, o cualquier otro de los sistemas impresores o reproductores conocidos o que se inventen en lo sucesivo»; en el texto de la Revisión de Roma, hoy vigente, al determinar su artículo 2.º el alcance de la expresión «obras literarias y artísticas», precisa que «comprende toda producción del dominio literario, científico o artístico, cualquiera que sea la manera o forma de expresión», y enumera taxativamente las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado y litografía, así como las ilustraciones, las cartas geográficas, los planos, croquis y obras plásticas relativas a la geografía, la topografía, la arquitectura o las ciencias.

5. El derecho más reciente reconocido a los artistas plásticos es el llamado «droit de suite», para que puedan beneficiarse, al menos con mínima parte del producto de su creación, aun después de la venta del objeto material que la exterioriza.

Ya en 1896, Mack y Vannois se instituyeron en paladines de conceder a autores y herederos una suma sobre las cesiones ulteriores a la enajenación inicial. De este modo se buscaba remediar la situación realmente intolerable de algunos artistas que, obligados por la necesidad a vender sus obras a precios irrisorios, contemplaban, al lograr acreditarse, cómo a través de ventas y reventas sucesivas, aquéllas alcanzaban cotizaciones astronómicas en exclusivo beneficio de traficantes y coleccionistas. Se citaba como representativo el caso del «Angelus», de Millet, que, cedido por él en 1.200 francos, fué sucesivamente revendido en 70.000 y 550.000, para ser, por último, adquirido en un millón por Chauchard. «El artista, su viuda o sus here-

deros asisten a veces, desde el fondo de su miseria, a brillantes multiplicaciones de las que no les llegará ni una migaja», escribía León Berard en su patética Memoria.

Fué en Francia donde, por Ley de 20 de mayo de 1920, se creó el «**droit de suite**», en beneficio de los artistas, sobre las ventas públicas de sus obras. Se justificaba jurídicamente tal derecho como una supervivencia del derecho de reproducción conservado por el artista aun después de la cesión de su obra. Por respeto a la personalidad y al prestigio del autor, las legislaciones suelen prohibir al cesionario editar la obra que ha adquirido. El la ha comprado para sí, y si de objeto de belleza, para su propio disfrute, quiere transformarla en fuente de riqueza, justo es que reserve una modesta parte para quien le ha proporcionado ese beneficio. La razón es el carácter especial de la propiedad de las obras de arte, que, aunque de hecho pertenezcan a una persona, siguen ligadas a la individualidad de quien las creó. Derivado del derecho moral, el derecho de **suite** presenta un carácter nuevo e interesante. Para que pueda cumplir su misión sólo se le concibe como unido indisolublemente a la persona del autor, que únicamente puede transmitirlo a sus herederos, considerándose inalienable en cualquier otro caso. Ni el artista ni sus herederos pueden cederlo o enajenarlo para evitar que lo malbaraten.

En la Ley de 1920 sólo se aplicaba el **droit de suite** a las obras originales —excepción hecha de las arquitectónicas y de los grabados— que fuesen vendidas en pública subasta, y consistía en un porcentaje del 1 al 3 por 100 del precio de venta. Pero más tarde se ha aumentado hasta el 6, ampliándose a toda venta en la que interviene un intermediario comerciante.

El ejemplo de Francia lo siguió casi inmediatamente Bélgica con su Ley de 25 de junio de 1921, que establece una tarifa del 2 al 6 por 100 a partir de 1.000 francos. En la Memoria de Wauvermans, justificando esta Ley, se declaraba que el derecho del autor de una obra artística no encuentra generalmente otra remuneración que el resultante de la venta de la obra, cuyo carácter de ejemplar único justifica su valor. Checoslovaquia admitió el derecho de **suite**, pero sólo atribuído a los artistas personalmente —menos los arquitectos—, y en compensación grava todas las transacciones no sólo de la obra original, sino de las reproducciones de carácter personal fabricadas por el propio autor, y extiende el cobro a las ventas privadas, aunque el porcentaje sólo se percibe sobre la plusvalía. Las últimas leyes austríaca e italiana han acogido el derecho de

suite con ligeras variantes, y también en Alemania se han discutido varios proyectos. En España, sobre el año 1928, se presentó al Senado un proyecto de Ley tendente a asegurar a los artistas el 2 por 100 sobre las ventas ulteriores de sus obras; pero, desgraciadamente, naufragó como tantas iniciativas loables.

6. Creemos necesario hacer ciertas consideraciones acerca de la Arquitectura, que por el carácter predominantemente utilitario de la mayoría de sus producciones y la extraordinaria participación de la técnica en la concepción y realización de las mismas, ha hallado mayores obstáculos para su protección, y aun hoy día no puede asimilarse por completo a las demás Artes plásticas, según acabamos de mostrar al no concederles el derecho de **suite**.

En la famosa Instauración de los derechos del Hombre y del Ciudadano de 1793, los arquitectos no fueron reconocidos al lado de los pintores y dibujantes. Y si durante largos años la jurisprudencia consintió en proteger sus planos y croquis, fué asimilándolos a los dibujos, de tal modo que las concepciones arquitectónicas se beneficiaban de la protección otorgada a las obras literarias. La Conferencia de Berna la protección de los planos, siquiera el Acta adicional de París de 1896 añadiese que en aquellos países donde, además de los planos, se hallaban protegidas las obras o realización material de aquéllos, éstas eran admitidas a disfrutar de los beneficios del Convenio. Fué necesario llegar a la Revisión de Berlín de 1908 para que las obras arquitectónicas se protegiesen por sí mismas e independientemente de los planos o croquis. En eso, nuestra Ley de 1879 se anticipó a la mayoría de las legislaciones extranjeras, pues considera incluidos a los arquitectos entre los autores de obras de Arte, ya que, a tenor del artículo 37, se hallan excluidos de la obligación de registro y depósito los cuadros, estatuas, bajos y altos relieves, modelos de arquitectura y, en general, todas las obras de arte pictórico, escultural o plástico. Asimismo se incluyeron expresamente las obras arquitectónicas como disposición adicional del tratado bilateral que España concluyó con Francia en 1880.

La actual práctica internacional, con escasas excepciones, protege al arquitecto tanto respecto a la reproducción gráfica de sus planos o dibujos, como referente a la utilización de los mismos para la edificación, que, de verificarse sin su consen-

timiento, constituye la defraudación más grave y perjudicial de su derecho de autor. El derecho del arquitecto se extiende, pues, según ya consigna explícitamente la Ley francesa de 1902, a la facultad exclusiva de reproducir su obra tanto sobre el papel como sobre el terreno, y el propietario del edificio no puede, salvo pacto en contrario, ni encargar la edificación ni la reedificación de la obra arquitectónica original a arquitecto distinto del que la ha concebido, sin la autorización expresa y formal de éste.

Aunque en general el derecho de autor del arquitecto no protege la obra desde el punto de vista constructivo, sino desde el plano artístico o propiamente arquitectónico, por lo que se reclama como cualidad esencial la originalidad de la creación, sus facultades se ejercitan sobre la realización material y se extienden más allá del edificio a la concepción arquitectónica, que es la que justifica su derecho. Por eso, aunque sus planos estén pagados, conserva la propiedad de los mismos y puede reproducirlos, exponerlos o publicarlos sueltos o en colección; pero no puede, salvo pacto en contrario, repetir la realización para otro edificio, como, en compensación, tampoco puede el cliente, salvo especial permiso, utilizarlos más de una vez.

Derecho esencial del arquitecto, como de todos los autores, es estampar su firma o signo distintivo en el edificio y perseguir a quien pretenda suplantarlos. Del mismo modo puede oponerse a toda alteración, cambio o mutilación al construir la obra, que, por excederse del detalle práctico o técnico, pueda desvirtuar, falsear o modificar su idea. Este derecho, que se transmite a sus herederos durante el plazo de protección «post mortem» impide al propietario del inmueble toda alteración o modificación de estilo en ulteriores reparaciones, aunque se halla capacitado para derribar el edificio.

La copia, aun encubierta, de la fachada o cualquier peculiaridad de idea o estilo de los planos o edificio, es perseguible, pues constituye defraudación, y el arquitecto conserva también el derecho exclusivo de autorizar la reproducción gráfica por pintura, dibujo, fotografía o cualquier otro procedimiento, aun tratándose de edificios situados en vías públicas, a no ser en vista general o paisaje rústico o urbano en que tal edificio no tenga importancia predominante, sino accesoria u ornamental.

7. Es muy importante hacer una última advertencia refe-

rente al total de las Artes plásticas. Como la primitiva redacción del Convenio de Berna data de una época en que todavía la impresión se consideraba como el procedimiento reproductor por antonomasia, el concepto jurídico **publicación** adquiere, dentro de la terminología legal internacional, un significado muy distinto del que es habitual atribuirle en la vida corriente. Y así, sólo se entiende internacionalmente por obras publicadas aquellas que estén editadas o reproducidas por un procedimiento gráfico, por lo cual, si no se considera como publicación la representación de una obra dramática o dramático-musical ni la ejecución pública de una obra musical, según hemos advertido, ni la exposición de una obra de arte ni la construcción de una obra de arquitectura constituyen tampoco publicación. Dato que hay que tener muy presente para la nacionalidad y fuero legales de la obra, ya que si se toma por país de origen aquel a que pertenece el autor mientras las obras no se hallen publicadas, en cuanto se publican adquieren la nacionalidad de la primera publicación, por lo que un edificio erigido en España, o un cuadro o una estatua exhibidos por un español en nuestra Patria, dejan de ser españoles y de ampararse en las más liberales y acogedoras normas de nuestra Ley, por el simple hecho de que sea en el extranjero donde por primera vez se reproduzcan gráficamente, aunque sólo sea en fotografía.

3. Los derechos de los artistas plásticos no han de tardar en acrecerse con una nueva modalidad análoga a la que para la comunicación por la radio concede el artículo 11 bis de la Revisión de Roma del Convenio de Berna, tan pronto como la televisión haga posible la presentación de obras figurativas a grandes distancias. Quién sabe a qué nuevas e insospechadas formas de reproducción y explotación industrial y mercantil pueden llegar con los incesantes descubrimientos en el terreno de la física y de la química las creaciones de la humana fantasía, que con cada nuevo invento ensancha asimismo sus geniales visiones al disponer de elementos cada vez más dilatados para forjar con ellos inéditos e inefables aspectos de esa eterna y divina calidad que constituye la belleza.

9. Si en principio todas las obras de arte y suntuarias de carácter artístico han de considerarse protegidas por las leyes de Propiedad Intelectual, el moderno progreso de la mecánica ha originado la aplicación y multiplicación industriales de ob-

jetos y utensilios en los que a su fin práctico y utilitario se suma la calidad de belleza artística, creando cierta dificultad para delimitar dónde termina el arte propiamente dicho para dejar paso a la mera industria. No sin razón escribía el filósofo Henri Bergson: «No se ha hecho resaltar lo bastante que la invención mecánica ha sido en un principio la manifestación esencial de la humana inteligencia; aun hoy, nuestra vida social gravita alrededor de la fabricación de instrumentos artificiales.»

Fué también Francia la primera nación en abordar este problema de las **Artes decorativas**, sin duda por ser desde hace siglos el país que ha lanzado e impuesto en el mundo enteros productos de la moda. Ya en 1806, al lado de la Ley de 19 y 24 de julio de 1793, que protegía las obras de arte puro, se dicta la de 18 de mayo destinada a que los productos del arte aplicado encuentren la necesaria protección para hallarse a cubierto de cualquier competencia desleal. Y se daba el caso, un tanto paradójico, de que así como por la Ley de 1793 el autor de artes figurativas se encontraba amparado contra toda utilización o aplicación industrial de su obra, que se conceptuaba como defraudación, las aplicaciones industriales realizadas directamente por el propio autor no se consideraban incluidas dentro del derecho de autor, sino tuteladas como diseños o modelos ornamentales, según la Ley de 1806.

Fué la Ley de 11 de marzo de 1902 la que, al venir a modificar la de 1793, dió el paso decisivo para integrar el arte industrial dentro del arte puro, al enumerar entre los escritores, compositores y demás artistas protegidos a los escultores y dibujante de adornos, «cualquiera que sea el mérito y destino de la obra»; es decir, aceptando el sentido puramente técnico de las palabras escultura y dibujo, sin preocuparse de lo artístico. Surgió así un confusionismo, que hubo de zanjar la Ley de 14 de julio de 1909, sobre diseños y modelos industriales, que completa, sin derogarla, a la de 1806, otorgándose por ella a los autores la posibilidad de acogerse a la doble protección artística e industrial al autorizarles para ejercitar ambas a la vez.

También en Alemania se abordó la cuestión, aunque casi un siglo después, dedicando la Ley de 9 de enero de 1876 a las artes figurativas, y la de 11 de enero del mismo año a los tipos y modelos ornamentales —**Mustern und Modellen. Geschmacks-mustern**—. Mas allí no se llegó a régimen tan amplio como el francés, sino que la jurisprudencia busca en cada caso concreto

la diferenciación basada esencialmente en los caracteres distintivos de la creación artística que con tan clara visión establece Kohler entre **Kunstwerk** y **Geschmacksmuster**.

En Italia se marca también la distinción entre bello y ornamental, y las disposiciones que regulan el derecho de autor no son aplicables a los modelos y diseños. Análoga solución unilateral adopta la legislación inglesa al establecer que no se consideran como obras de arte más que los modelos y diseños sin destino industrial.

Estamos, pues, en el período constituyente de un derecho positivo uniforme capaz de acoger las cada día más numerosas aplicaciones industriales del Arte. Si en la última Revisión de Roma se quiso dar carta de naturaleza jurídica a la nueva modalidad, incluyendo las obras de arte aplicado a la industria en la enumeración del artículo 2.º, se echó de ver que aún era prematuro establecer una reglamentación general con carácter universal, que hubiera requerido la unanimidad de criterios de que tan lejos estaban todavía sus participantes, por lo que hubieron de limitarse a consignar que se protegerán «tanto como lo permita la legislación interior de cada país».

Nuestra Ley, en su amplia concepción general, no excluye las Artes decorativas; pero tampoco ofrece su texto base suficiente para una práctica y positiva implantación de su protección efectiva en España. Es una de las lagunas que con mayor urgencia conviene llenar con adecuada disposición complementaria, pues hay que tener en cuenta que por tradición y abuelo la artesanía patria cae de lleno en gran parte dentro de las más legítimas disciplinas artísticas, y algunas especialidades, como la imaginería, la cerámica y el hierro forjado, por no mencionar sino las principales, han sido y son por su calidad y belleza brillantes flores del arte ornamental español, difundido, admirado y cotizado en el mundo entero.

Queremos, por último, dar una breve referencia sobre la organización corporativa de los autores. En España sólo ha existido la Sociedad General de Autores de España, hoy con carácter oficial, como organismo corporativo voluntario de común administración y defensa económica profesional del derecho de autor, consagrada exclusivamente al teatro, cine o ejecución mu-

sical en sus diversas modalidades. Ni la Asociación de Escritores y Artistas, ni la de Pintores y Escultores desbordaron nunca su carácter cultural y romántico para abordar en ningún momento la gestión y administración de derechos económicos.

En cambio, en Francia, donde el espíritu de cooperación de clase determinó que ya en 1791 Beaumarchais abogase por la unión de los autores para la defensa de sus intereses y derechos, tuvieron su origen las agrupaciones voluntarias de carácter corporativo profesional de autores y artistas, y allí hallamos los modelos de organizaciones consagradas a las diferentes modalidades del derecho de autor, con tal acierto, rendimiento y eficacia, que ni aun en los países de más rígida constitución corporativa estatal, como lo es Alemania y lo fué Italia, se han decidido a sustituir las Sociedades que crearon antaño, a imitación de las francesas, por otros organismos oficiales o del partido, respetando a aquéllas su autonomía de administración y de gestión, difícilmente mejorables.

Fué Scribe quien, en 1829, fundó la primera Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, por desgracia limitada al teatro, y que hoy perdura, poderosa y boyante, conocida por el nombre abreviado de «**Dramatique**».

En 1837 se crea, para combatir la piratería de la Prensa y salvaguardar la reproducción y traducción de artículos, la **Société des Gens de Lettres**.

En 1851 aparece la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, conocida en el mundo entero por «**Sacem**», y a la que se puede afirmar debe su vida el derecho de ejecución musical.

En 1896, por iniciativa de Robert Fleury, se funda el **Syndicat de la Propriété Artistique**, como asociación de defensa profesional que ampara a los artistas plásticos, repartidos en tres secciones:

- a) Pintores, dibujantes, arquitectos y grabadores.
- b) Escultores y grabadores en medallas y piedras finas.
- c) Artistas decorativos.

Su misión originaria fué percibir los derechos de autor sobre toda clase de reproducciones gráficas o plásticas de las obras de sus miembros y aconsejarles en el ejercicio y explotación de sus derechos, guiándolos y sustituyéndolos en sus relaciones con los editores, ayudando a la colocación de las obras y defendiendo contenciosamente los derechos de los artistas, a cuyo favor obtienen cada año numerosas sentencias favorables con que acrecentar la jurisprudencia. Se ocupa así-

mismo de gestionar y promover cerca de los Poderes Públicos las reformas legislativas que juzga necesarias para la protección de la Propiedad artística. A partir de 1920, en que se estableció el derecho de **suite**, una cuarta sección se ocupaba de la administración, gestión y cobro de este derecho.

De 1907 data la **Société Generale Internationale d'Edition Phonographique** —«Edifo»—, hoy fundida en el «Biem», del que ya hemos hecho mención.

En 1920 surgió, atraída también por el reciente **droit de suite**, la **Société du Droit d'Auteur aux Artists**, que si al principio actuó en competencia con el Sindicato, poco tardó en unirse a él para trabajar en común.

La entidad más moderna ha sido la de «**Oradores y Conferenciantes**», establecida en 1926, que, bajo el lema «Ningún trabajo gratuito y ningún beneficio indebido», agrupa a profesores, conferenciantes y oradores para salvaguardar los derechos del «**pensamiento hablado**», como califican a la actuación ante el micrófono.

* * *

Damos aquí fin a la resumida y un tanto calidoscópica presentación de formas y modalidades que el derecho de autor reviste en el momento actual para aquellas ramas artísticas que abarca esta elevada Corporación. No hemos querido profundizar ni detenernos en el examen de razonamientos filosóficos o teóricos, ni en detallados estudios de legislación comparada sobre cada caso concreto, pues, si bien hubieran puesto de manifiesto el pro y el contra de los diversos sistemas adoptados, sugiriendo la solución más acertada y viable para ser implantada en nuestra Patria, hubieran requerido extensión muy superior a la de un discurso académico.

Mas se nos antoja que el simple planteamiento de tema tan importante y actual como los derechos de los artistas y la rápida visión general que de su complejidad y diversificación hemos presentado, son suficientes para interesar y estimular a esta Real Academia, abriendo un nuevo y dilatado horizonte a sus trascendentales actividades.

Como no cesaremos de proclamar, nuestra magnífica Ley de Propiedad Intelectual no debe ser ni derogada ni sustituida. Conviene, por el contrario, conservarla como base inmutable y fundamental de una serie de disposiciones complementarias —Decretos y Ordenes— que, dentro del espíritu de la Ley que no debe alterarse, marquen cauce jurídico y legal para que el artista español, de universal prestigio histórico y presente, obtenga de su talento y de su esfuerzo toda la satisfacción moral y todo el rendimiento económico a que legítimamente puede y debe aspirar. Que esta Real Academia, ampliando sus actividades, al proteger al Arte, proteja al artista. Que reclame para sí, en primer término, el ejercicio de la fiscalización del derecho moral en las obras de dominio público. Que presente continuadamente a los Poderes Públicos fórmulas de ordenamiento legislativo que, respondiendo a la realidad de cada mo-

mento, no consientan la inferioridad de nuestros artistas en el plano nacional ni internacional en cuanto a prerrogativas patrimoniales y espirituales. Nadie mejor capacitado que esta Corporación para, con perfecto conocimiento de causa, plena serenidad y equilibrio, ajena a los vaivenes de orientaciones a la moda, y profunda conocedora de las exigencias estéticas y técnicas del Arte, proponer soluciones claras, prácticas y precisas, que conviertan los enunciados problemas en viva fuente legislativa capaz de continuar y aun acrecentar el tradicional prestigio patrio en el frondoso y universal dominio de la Propiedad Intelectual.

Reconozcamos que es mucho el camino por recorrer; pero con tesón y constancia, la realidad acabaría por superar a los más ambiciosos proyectos. Ya hemos destacado la urgencia de resolver el problema editorial para la Música sinfónica y de establecer para nuestras Artes, aplicadas el mínimo de garantías que su valor estético merece. Sucesivamente podrían abordarse la instauración del derecho de «suite», propósito que el precedente legislativo del año 28, que hemos citado, serviría para allanar; una reglamentación adecuada de la reproducción gráfica de las obras artísticas tanto en catálogos, colecciones y postales como en la Prensa diaria y periódica, estableciendo tarifas mínimas, medios coercitivos de cobro y posible reciprocidad internacional; la fijación detallada de los derechos y deberes del comprador de la obra de arte y del artista cedente; el Estatuto legal de los arquitectos; las bases del contrato editorial tipo conforme a los modelos más perfectos; una legislación clara y moderna sobre los derechos conexos o derivados. Y no queremos continuar la enumeración porque resultaría interminable.

Después, o a la vez, habría de abordarse la ampliación de los vigentes y la implantación de nuevos Convenios bilaterales con las Repúblicas sudamericanas, donde nuestra Música y nuestras Artes plásticas especialmente, apenas encuentran salvaguarda. Y hay que tener muy en cuenta que la América española debe ser para nosotros la legítima prolongación del suelo patrio.

No olvidemos que la contienda mundial se halla en su última fase. Que poco puede faltar para que a los horribles clarines de la guerra sucedan las armoniosas campanas de la paz. Y con ese feliz momento, y con el resurgir esplendoroso que la enorme fuerza vital tiene por ley divina sobre las ruinas, la destrucción y la muerte, nos hallaremos de improviso en un

apogeo de actividades internacionales; de universal cambio, tanto de productos como de ideas; con un mundo achicado por las facilidades de comunicación y puesto, por decirlo así, al alcance de nuestra mano. Si Kohler pudo enseñar que toda obra de arte da a luz una idea de creación universal, nunca resultará más cierto que en un cercano futuro en el que el artista, borrando fronteras y utilizando el aire o el éter, lo mismo podrá trasladarse de un punto a otro para sus personales intervenciones, que ofrendar simultáneamente su obra a los dos hemisferios. España, que descubrió uno de ellos, tiene el derecho y la obligación de continuar manteniendo su hegemonía espiritual, y nosotros, desde esta docta Casa, tenemos la misión de facilitar tan ambicioso empeño, procurando que si el artista, aun siendo creador, no pueda alcanzar la condición divina, al menos se halle suficientemente garantizado y protegido para disfrutar la fortuna y la gloria que su genialidad pueda proporcionarle. Las cuales no sólo redundarán en beneficio propio, sino en el más alto, noble y elevado honor de la Patria, madre y norte de nuestros cariños, para que podamos seguir proclamando ante el mundo nuestro orgullo de ser españoles.

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO

SEÑORES ACADEMICOS:

Debo daros muy efusivos gracias por el vivo placer que me habéis proporcionado confiándome el honoroso cargo de dar en vuestro nombre la bienvenida a esta noble mansión de las Bellas Artes al nuevo colega, Sr. Conrado del Campo, quien, a partir de este momento, impartirá las nobles tareas de la Corporación con el arte y la ciencia vehemencia de mi arbitrio temperamental, vuestro afecto y el mío.

CONTESTACIÓN

DEL

EXCMO. SR. D. CONRADO DEL CAMPO

Vivo muy agradecido por una elección que me honra y me abre nuevas posibilidades en este espacio en que mi voz resuena, trémula y temerosa, para saludar al nuevo compañero, y en mi pensamiento surge el recuerdo de horas lejanas, intensas e ilusionadas horas de convivencia artística en el campo frondoso, dilatado y en constante y fecunda renovación ideológica, de la más ardientemente ardua: horas agudas en las que, discípulo y maestro, el Sr. Conrado del Campo y quien ahora os dirige la palabra, laborábamos juntos y abnegadamente, ahondando en los misterios profundos e insuperables misterios de la sublime belleza, olvidados del tiempo que corre y de las penurias, preocupaciones e imperiosas exigencias de la humana realidad.

José Ferra, nuestro nuevo compañero, el mismo nos lo ha manifestado en los primeros párrafos de su docto, sustancioso y acertadamente pensado discurso que escuchamos de escuchar. He ahí a este hombre en formación intelectual ahondando persistentemente, con igual tenacidad, constancia y arduo empeño, las disciplinas universitarias y los estudios musicales.

Fue en aquellos años a ver recompensados sus esfuerzos con diferentes premios extraordinarios y la conquista, al fin, del arduo título de Doctor en Derecho brillantemente ganado, en la no menos difícil y compleja rama de la música.

SEÑORES ACADEMICOS:

Debo daros muy efusivas gracias por el vivo placer que me habéis proporcionado confiándome el honroso cargo de dar en vuestro nombre la bienvenida a esta noble mansión de las Bellas Artes al nuevo académico D. José Fornes y Quadras, quien, a partir de este momento, compartirá las nobles tareas de la Corporación con el ardor y apasionada vehemencia de su arrebatado temperamento, jamás rendido a la fatiga.

Vivo placer, os digo, y también el agitado palpitar de una emoción muy honda, que no hay por qué ocultar, mueven mi ánimo en este instante en que mi voz resuena, trémula y conmovida, para saludar al nuevo compañero, y en mi pensamiento surge el recuerdo de horas lejanas, intensas e ilusionadas horas de convivencia artística en el campo frondoso, dilatado y en constante y fecunda renovación ideológica, de la música ardientemente amada; horas aquellas en las que, discípulo y maestro, «Pepe» Fornes y quien ahora os dirige la palabra, laborábamos conjunta y afanosamente, ahondando en los eternos, profundos e inquietadores misterios de la sublime belleza, olvidados del tiempo que corría y de los problemas, preocupaciones e imperativas exigencias de la humana realidad.

José Fornes, nuestro nuevo compañero, él mismo nos lo ha manifestado en los primeros párrafos de su docto, sustancioso y seriamente pensado discurso que acabamos de escuchar, llevó a feliz término su formación intelectual abordando paralelamente, con igual tenacidad, constancia y acendrado empeño, las disciplinas universitarias y los estudios musicales.

Y si en aquéllas alcanzó a ver recompensados sus esfuerzos con diferentes premios extraordinarios y la conquista, al fin, del anhelado título de Doctor en Derecho brillantísimamente ganado, en la no menos difícil y compleja rama de la música,

estudiada por Forns muy a fondo y en aquellas materias de más difícil y costoso dominio —Armonía, Fuga, Instrumentación y Formas musicales, sinfónicas y dramáticas—, en suma, las enseñanzas más arduas y trascendentales, no fueron menos afortunadas sus empresas ni menos brillantes los resultados obtenidos, confirmados, por último, con el Primer Premio de Composición, otorgado por voto unánime del Jurado calificador en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid.

Desde aquella fecha consagra Forns a la música, si no en absoluto con muy acusada preferencia, su fogoso y juvenil temperamento y los dones y destellos de su inteligencia privilegiada. Cualidades éstas que, favorecidas y cada día más vivamente estimuladas por el factor de una cultura literaria, artística y filosófica, incesantemente incrementada por renovadas lecturas, sujetas al examen y a la meditación de un espíritu crítico clarividente y ponderado, han colocado a nuestro nuevo compañero en lugar eminente dentro de las actividades y renovadoras orientaciones de la música española en la hora actual.

Catedrático, por oposición, de la enseñanza de Estética e Historia de la Música en el Real Conservatorio, plaza por él ganada después de muy duros y reñidos ejercicios, que evidenciaron la capacidad mental y la cultura de que es dueño; escritor de ágil pluma y vehemente estilo; espíritu inquieto y batallador, pero incapaz de esgrimir las frías armas de la malicia o del encono, y siempre dispuesto a salir en defensa de la música de España en esta hora de afirmación gozosa de nuestra vitalidad creadora a impulsos de una gloriosa, y durante un tiempo punto menos que olvidada, tradición nacional, Forns, desde su cátedra de Estética e Historia, en sabrosas y animadas lecciones, con el auxilio de su palabra cálida, persuasiva y alentadora, viene realizando con tesón infatigable una labor fecunda y altamente educadora, encaminada siempre a despertar entusiasmos, estimular afanes, combatir tibiezas, vencer pasividades, destruir prejuicios, encender amores y caldear temperamentos lánguidos y propicios a la frivolidad que enturbia el ambiente lírico, brindando a la atención de los alumnos el animado panorama de la historia de la música española en las pasadas épocas de su magnífico esplendor, cuando ella ocupaba lugar preeminente entre la de los demás pueblos de Europa por la nobleza, independencia, novedad y gallardía que vibran y resplandecen en las obras de los distintos géneros, religioso, cortesano y popular.

Pero no ha bastado, para satisfacer y calmar las nobles y generosas ambiciones artísticas de nuestro compañero, el ejercicio de estas tan eficaces y tan certeramente enfocadas actividades musicales.

Desde hace algunos años, y en consonancia con las obligaciones y responsabilidades inherentes al cargo que en la actualidad desempeña en la Sociedad General de Autores de jefe de la Sección de Cinematografía, ha tenido necesidad de enfrentarse con arduos, escabrosos y temibles problemas de Propiedad Intelectual, cuya complejidad de aspectos, dentro del Derecho de Autor, tanto y tan vivamente viene preocupando a los legisladores de todos los países de constante y cada día más difuncida producción en el terreno de las Bellas Artes.

A este tema, de interés palpitante y trascendencia que es ocioso ante vosotros encarecer, ha dedicado su discurso nuestro compañero. No incurriré en la falta, que con razón habría de ser tachada de ridícula pedantería, de fatigar vuestra atención cortés con el comentario, aunque muy breve fuese, de tan claro, objetivo y razonado escrito. Vuestro elevado juicio habrá hecho el justo y merecido elogio de tan admirable trabajo que añade a los grandes méritos en él contenidos, el de la más acertada y feliz oportunidad

Oportunidad, sí, porque importa mucho que el autor, constantemente preocupado y absorto en la contemplación interior de las vagas imágenes de su fantasía, sepa que está amparado en sus derechos económicos por la mirada vigilante del Estado, que vela solícito por sus legítimos intereses, fruto de sus afanes por alcanzar cumbres de perfección inaccesibles al esfuerzo humano. Pero importa tanto, y acaso más, para la futura salvaguardia de las obras maestras, aquellas que en su fondo encierran valor de eternidad, que las leyes cuiden de su defensa e impidan que se altere en lo más mínimo su forma, su carácter, la auténtica y genuina expresión que la fantasía y el genio del artista infundió en ella al darla emocionada vida, vida ideal y espiritual encanto que nadie, y por razón alguna, tiene el derecho de alterar, corregir ni mancillar con su mano pecadora.

Y no parezca exagerado cuanto digo, ya que todos conocemos y repetidas veces hemos padecido, no sin íntima protesta, las licencias, abusos y aun ultrajes, que con páginas musicales de admirable belleza y hondo patetismo han osado permitirse ciertos desenfadados y poco aprensivos adaptadores. ¡Cuán oportuna, pues, además de acertada y generosa, la elección de

tema tan importante!, y hoy, como nunca, merecedor de atento y meditado estudio, cual es el del derecho de autor en toda la actual complejidad de aspectos y problemas de índole artística, cultural y económica, que el gigantesco desarrollo de la vida intelectual, y los poderosos medios de divulgación e intercambio de ideas, formas e inspiraciones, por todos los ámbitos del universo, ha creado.

Ni uno solo de tales problemas ha dejado de plantearse en el amplio, certero y documentado discurso que acabáis de escuchar. Demostración luminosa y evidente afirmación del profundo estudio que sobre tan ardua materia ha realizado el nuevo académico, quien nada desconoce de cuanto en relación con la defensa de la Propiedad Intelectual se ha legislado en Europa y América. Resumen histórico, informativo y doctrinal, sobre esta tan noble rama del derecho, es, pues, este discurso, cuya atenta y meditada lectura tan provechosa puede ser para el artista que, habitualmente abstraído y ensimismado en la intensa y jamás plenamente lograda misión de traducir en adecuadas formas el ardiente arrebato de sus imágenes, de sus ideas y de sus ensueños, olvídense de la vigilancia de sus legítimos intereses, artísticos y materiales, que el Estado se encarga de amparar y defender mediante la aplicación de leyes largamente meditadas y ceñidas a los severos postulados de la razón, de la moral y de la justicia.

No quisiera poner punto final a este escrito, con el que cumplo, desmañada y torpemente, la misión que bondadosamente me confiasteis de saludar en vuestro nombre y representación al nuevo compañero, sin añadir un breve comentario a ciertos párrafos que en la primera parte de la disertación del señor Forns figuran, y que, seguro estoy de ello, habéis escuchado con tan vivo interés como simpatía.

Me refiero a la llamada de atención, discreta y oportuna, sobre el trastorno que en la vida musical madrileña ha ocasionado la paralización durante tantos años de las actividades artísticas del Teatro Real.

Problema, por cierto, el planteado por tan prolongada clausura, que no solamente afecta al cultivo normal de la ópera, en las condiciones de elevación, amplitud y selección de elementos que el espectáculo exige, sino también a los demás aspectos y modalidades diversas del teatro lírico, el cual, aunque no reclama para alcanzar el éxito apetecido y cumplir su finalidad artística, amable, regocijada y pasajera, la deslumbrante fastuosidad del gran escenario de la ópera, ni necesite movili-

zar para sus campañas artistas de tanta categoría, ni conjuntos tan numerosos, severamente organizados y selectos como la ópera requiere, no puede prescindir del vivo y constante estímulo, ni del alto ejemplo que la calidad del mejor repertorio operístico le ofrece, para que cuantos contribuyen a su existencia y esplendor, compositores y libretistas; directores y cantantes; escenógrafos, masas corales y conjuntos coreográficos, y con todos ellos, las empresas, sobre las que pesan las diarias responsabilidades del desenvolvimiento activo de las temporadas, escrupulosamente atiendan a que el espectáculo se desenvuelva siempre, sea cual fuere la orientación artística, la índole, el propósito y el matiz escénico de las obras representadas, en el sentido y rango del mejor gusto, decoro y calidad interpretativa. Y no sería aventurado añadir que tampoco las manifestaciones musicales más elevadas y puramente estéticas del concierto, sinfónico y de «cámara», dejan de padecer alguna perturbación en el desenvolvimiento de sus actividades, a causa de esta larga interrupción de las temporadas de ópera del Teatro Real, foco radiante de vida lírica que infundía calor, prestaba animación y gozosamente iluminaba el panorama musical madrileño desde el comienzo del otoño hasta la llegada de los claros días primaverales.

Atinadamente dice el nuevo académico en su discurso, refiriéndose a la circunstancia lamentable de que nuestra juventud desconozca la evolución de la ópera y muchas de las más geniales y representativas partituras de los sucesivos períodos de esplendor, debido a la falta de amplias, periódicas y seriamente orientadas campañas: «El desvío que la juventud siente hacia ese espectáculo —la ópera—, prócer entre todos los teatrales, se debe sin duda a haber recibido de él una impresión, más que fragmentaria e incompleta, falsa y lamentable». Severos son los términos en que nuestro compañero se expresa; pero ellos reflejan, concisa y llanamente, ¿por qué negarlo?, la realidad.

Desde que el Real fué clausurado, la música dramática española arrastra vida difícil, azarosa y problemática, sin que logren enderezar su rumbo, ensanchar sus horizontes y asegurar su existencia los esfuerzos tenaces, gallardos y nunca rendidos al desaliento de algunos nobles músicos, los más calificados y prestigiosos ante el público, sin que la autoridad y peso de la fama de que estos nombres, de todos conocidos y admirados, gozan, hayan conseguido conjurar la crisis, allanar los obstáculos del camino y devolver de nuevo a nuestro genuino

y castizo teatro lírico popular —la Zarzuela—, con toda la diversidad de sus facetas y modalidades propias, aquel brillo, aquella animación desenfadada y pintoresca de sus años de prosperidad y lozanía.

Podrá haber sido casual la coincidencia; pero yo, francamente lo declaro, me inclino a creer que el interés, calidad y abundancia de la producción lírica en aquella época, presente en la memoria de cuantos la conocimos, porque gozábamos de juventud, en buena parte obedecía y se animaba al impulso y por el ritmo que a la vida musical imprimían las campañas líricas vibrantes y apasionadas del Teatro Real.

Entonces era cuestión palpitante y tema favorito que obsesionaba a los compositores españoles, la posible existencia de la ópera nacional ¡La ópera nacional!, dorado sueño; empeño generoso y romántico, que tanto ilusionó a nuestros músicos del pasado siglo; desde Eslava y Arrieta hasta Bretón, Pedrell, Chapí, y Barbieri también; ya que no fué indiferente, sino, por el contrario, propagandista fervoroso de tan noble y legítima aspiración artística, encendida en amores y a lo auténtico, tradicional y característico del sentimiento lírico nacional —lírica nacionalizada—, que dijo Pedrell en repetidas ocasiones, el inspirado y casticísimo autor de «Pan y toros».

Ahora, en cambio, ¿quién se decide y anima a tomar la pluma e iluminada el alma por los resplandores de tan bella químera, salir al alba por los «Campos de Montiel» en defensa de la ópera española?... Y acaso sea éste el momento más propicio, más oportuno y justificado para emprender con brío, risueña, gozosa y apasionadamente, la soñada aventura en pro de la existencia de nuestra ópera; de nuestro verdadero, propio e inconfundible teatro lírico nacional.

Pero ¿cómo lograrlo plenamente, ni siquiera avanzar sin titubeos ni vacilaciones, por la difícil senda, que no es aun ancho y seguro camino, cerrado y en silencio el Teatro Real? El Teatro Real, aquel donde hallaron estímulo, vislumbraron esperanza y templaron sus armas algunos de aquellos músicos que, no sin emoción, he recordado antes, y que en el curso de su vida artística, activa e ilusionada, supieron llevar al pentagrama los donaires chispeantes de «La verbena de la Paloma» o de «La Venta de Don Quijote», y los aciertos de más elevado estilo, en el terreno de la ópera, contenidos en «Garín», «La Dolores» y «Margarita la Tornera».

Perdonadme, excelentísimos señores, sí, abusando de vuestra benevolencia extremada, me he apartado en cierto modo

del cumplimiento estricto de la honrosa misión que me confiasteis. Más fuerte ha sido que mi voluntad la tentación de dedicar algunos párrafos a un problema como el del teatro Real, que para nosotros, los músicos españoles, así como para la inmensa mayoría de los verdaderos aficionados a tan noble arte como el de la música, es de la más cadente y poderosa actualidad. Y he dicho que me he apartado en «cierto modo» porque, en verdad, nada hay que más profundamente se compenetre y relacine con el derecho de autor, en la vasta complejidad de sus modalidades, que cuanto se refiera a las cuestiones, alternativas y vicisitudes que afectan al primordial asunto de la creación artística, que ha de ser objeto de la protección y defensa del Estado. Y es natural que cuanto mayor altura, belleza y perfección alcance la obra, más expuesta quedará a la ajena codicia y más necesitada, pues, de amparo y custodia.

Termino ahora, saludando de nuevo con el mayor cariño al nuevo compañero y dándole la bienvenida a esta Real Academia, con la íntima satisfacción de verle entre nosotros, propicio a colaborar en el seno de la Corporación con los envidiables dotes de su inteligencia privilegiada y con la acalorada vehemencia de su apasionado y fogoso temperamento.

