



## El origen de los derechos morales de autor y la importancia de la jurisprudencia y doctrina francesas en su reconocimiento

Paula Vega García<sup>1</sup>

Recibido: 17/01/2022 / Aceptado: 25/02/2022

**Resumen.** La protección de las obras como propiedad de los artistas surge del progresivo reconocimiento a los autores de un poder de control económico sobre su creación. Si bien los primeros privilegios y, posteriormente, derechos que se atribuyen a los autores tienen un carácter patrimonial, la recuperación progresiva del vínculo personal entre creador y obra da lugar a una serie de facultades denominadas “morales” por su relación con la personalidad y sentimiento del autor. Aunque se ubica el origen de la propiedad intelectual en el Estatuto de la Reina Ana, los derechos morales aparecen de manera más tardía y por vía fundamentalmente jurisprudencial: a través de las resoluciones de tribunales franceses durante el siglo XIX y principios del XX. Dicha jurisprudencia fue en su momento objeto de estudio y de debate, dando impulso a una corriente de pensamiento que culminó con el reconocimiento de los derechos morales de autor en el Convenio de Berna y, en consecuencia, también en sus países firmantes. Este trabajo realiza un breve repaso de la evolución de los intereses personales de los autores y su progresiva aparición y protección, incidiendo en la influencia que no solo la jurisprudencia francesa, sino también su doctrina, tuvo en su consagración legal.

**Palabras clave:** Derechos morales de autor, jurisprudencia francesa, evolución histórica

### [en] The origin of author’s moral rights and the importance of French jurisprudence and doctrine in its recognition

**Abstract.** The protection of the property of artists’ works arises from the progressive recognition to authors of an economic control over their creation. Although the first privileges and, subsequently, the rights attributed to authors have a patrimonial sign, the gradual recovery of the personal link between creator and work gives rise to a series of faculties called “moral” by its relationship with the personality and inner self of the author. Even if the origin of intellectual property is located in the Statute of Queen Anne, moral rights appear much later and mainly through jurisprudence: fundamentally, the 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries decisions of French courts. This case law was at the time the subject of study and debate, giving strength to a trend of thought that culminated in the recognition of moral copyright in the Berne Convention and, consequently, also in its signatory countries. This paper presents a brief review of the evolution of the authors’ personal interests and their progressive emergence and protection, focusing on the influence that not only French jurisprudence, but also its doctrine, had in its legal consecration.

**Keywords:** Autor’s moral rights, French jurisprudence, historic evolution

---

<sup>1</sup> Doctora en Derecho  
Investigadora Postdoctoral “Severo Ochoa”  
Universidad de Oviedo  
[vegapaula@uniovi.es](mailto:vegapaula@uniovi.es)

## [fr] L'origine du droit moral de l'auteur et l'importance de la jurisprudence et de la doctrine françaises dans sa reconnaissance.

**Résumé.** La protection des œuvres en tant que propriété des artistes découle de la reconnaissance progressive aux auteurs d'un pouvoir de contrôle économique sur leur création. Bien que les premiers privilèges et, plus tard, les droits attribués aux auteurs aient un caractère patrimonial, la récupération progressive du lien personnel entre le créateur et l'œuvre fait naître une série de facultés dites « morales » en raison de leur rapport à la personnalité et à l'esprit de l'auteur. Si l'origine de la propriété intellectuelle se situe dans le Statut de la Reine Anne, le droit moral apparaît plus tardivement et fondamentalement à travers la jurisprudence formée par les résolutions des tribunaux français au cours du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Cette jurisprudence a fait l'objet à l'époque d'études et de débats, donnant naissance à un courant de pensée qui a abouti à la reconnaissance du droit moral des auteurs dans la Convention de Berne et, par conséquent, dans ses pays signataires. Cet ouvrage fait un bref rappel de l'évolution des intérêts personnels des auteurs et de leur apparition et protection progressives, soulignant l'influence que non seulement la jurisprudence française, mais aussi sa doctrine, ont eue dans sa consécration juridique.

**Mots clé :** Droit moral des auteurs, Jurisprudence française, évolution historique

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Primeros hitos de la propiedad intelectual. 3. Consagración de los derechos morales de autor: la jurisprudencia francesa del siglo XIX. 4. El reconocimiento internacional de los derechos morales de autor e influencia en el derecho español. 5. Conclusiones. 6. Bibliografía.

**Cómo citar:** Vega García, P. (2022). El origen de los derechos morales de autor y la importancia de la jurisprudencia y doctrina francesas en su reconocimiento, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 29, 215-238.

### 1. Introducción

La actividad inventiva es inherente a la naturaleza humana y los frutos de tal creatividad tienen un cierto vínculo “personal” con quienes han participado de su elaboración. Y si bien desde la invención de la imprenta de tipos móviles (año 1449) comenzaron a aparecer normas jurídicas que concedían monopolios de explotación sobre manuscritos (obras escritas), las primeras leyes que, en sentido estricto, aluden a un derecho perteneciente a los autores sobre sus creaciones datan del siglo XVIII. Con todo, no se puede negar que, antes de tal siglo, existía cierta preocupación por la conservación de la obra y el reconocimiento a la autoría, elementos ambos que, aunque no considerados “derechos”, sí eran objeto de respeto y protección. Tal reconocimiento es el fundamento de lo que hoy se conoce como el derecho moral de autor<sup>2</sup>.

En el presente trabajo se revisarán los orígenes históricos de lo que actualmente se conoce como “propiedad intelectual”, el paso de los “privilegios de impresión” a los “derechos de autor” y la importancia que tuvo la doctrina y legislación francesa en dicho proceso, así como en la redacción de las primeras normas españolas en torno a tal disciplina. Tras ello, se procederá a analizar de manera específica el sur-

<sup>2</sup> En general, sobre el origen y la evolución de los derechos de autor, cfr. J. Forn, “Derecho de propiedad intelectual en sus relaciones con el interés público y la cultura”, *Anuario de Derecho Civil*, julio septiembre 1951, pp. 988-989; F. Bondía Román, *Propiedad intelectual. Su significado en la sociedad de la información*, Trivium, Madrid, 1988, pp.70-108.

gimiento y consagración de los llamados “derechos o facultades morales de autor”, desde sus orígenes jurisprudenciales en los pronunciamientos de Tribunales franceses hasta su definitiva plasmación en el artículo 14 de la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987.

## 2. Primeros hitos de la propiedad intelectual

Tomando como punto de partida el Derecho Romano, en él no figura ninguna referencia a lo que hoy día serían los derechos de propiedad intelectual sobre la obra de ingenio y el creador no obtenía de sus creaciones más que lo que se pudiera obtener de la enajenación del soporte que la contuviese. Si con posterioridad se realizaban copias, el autor no recibía ningún tipo de contraprestación suplementaria por ello. La ausencia de una remuneración por las reproducciones realizadas de una obra se debía a que, en la sociedad romana, se consideraba que las actividades creativas no merecían recompensa económica específica, al no implicar esfuerzo físico<sup>3</sup>. Los “premios” del creador por su actividad artística eran la fama y, eventualmente, la obtención del favor de un mecenas<sup>4</sup>.

Hasta tal punto llegaba el “rechazo” a retribuir este tipo de actividades que, durante la etapa clásica del Derecho Romano (27 a.C.-284 d.C.), se promulgó la *Lex Cincia de donis et muneribus* (año 204 a.C.) que limitaba las remuneraciones que se podían recibir por donaciones y otros negocios jurídicos, a fin de controlar la ostentación y opulencia de las clases más pudientes de la sociedad romana. Dicha norma, entre otros, impedía cobrar por sus servicios a los abogados y otros profesionales liberales como, por ejemplo, los artistas<sup>5</sup>.

Sin embargo, a pesar de las limitaciones patrimoniales señalada, los autores sí denunciaban las “afrentas” que afectaban a su obra o a su cualidad de autores, así como la concepción original de su obra, ya desde la Grecia Clásica<sup>6</sup>. Esto se debe a que, como contribuyentes a la riqueza cultural, se les concedía un reconocimiento moral por su actividad creativa; una especie de “honor del artista”, que no un derecho. Dock menciona varios ejemplos que ilustran las reclamaciones que algunos autores de renombre realizaban cuando veían que sus obras se empleaban de formas

<sup>3</sup> Según Plaza Penadés, *El derecho de autor y su protección en el artículo 20, 1, b) de la Constitución*, Tirant lo Blanch, Valencia, pp. 44 y ss.), en la antigüedad clásica no se concebía que el autor recibiera su recompensa a través del dinero, sino del reconocimiento público. Tal concepción junto a la ausencia de medios de reproducción de las obras y a la inexistencia de diferenciación entre el bien material (*corpus mechanicum*) y el inmaterial (*corpus mysticum*) explican por qué en este momento histórico no se distinguiera entre la propiedad sobre el soporte y la obra que contenía. En relación a la situación de los autores en Roma profundizan H. Baylos Coroza, *Tratado de Derecho Industrial*, Madrid, 1978, pp. 123 y ss.; M. González López, *El derecho moral de autor en la Ley Española de Propiedad Intelectual*, Marcial Pons, Madrid, 1993, pp. 27 y ss.; S. Strömholm, *Le droit moral de l'auteur en droit Allemand, Français et Scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé*, Vol. I, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Estocolmo, 1967, pp. 56-59.

<sup>4</sup> Cfr. M-C. Dock, “Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire”, *Revue Internationale de Droit d'Auteur*, 1974, pp. 132-146; M. Yzquierdo Tolsada, «Evolución histórica del Derecho de propiedad Intelectual», *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, núm. 4, 1988, pp. 519

<sup>5</sup> Cfr L.A. Curchin, “The Lex Cincia and Lawyers’ Fees under the Republic”, *Echos du monde classique: Classical Views*, Univesrity of Toronto Press, vol. 27, n° 1, 1983, pp. 38; Durán Rivacoba, *Donación de inmuebles. Forma y Simulación*, Aranzadi, Pamplona, 1995, pp. 31.

<sup>6</sup> M.C. Dock, *op. cit.*, pp. 130; 148.

contrarias a lo que ellos habían deseado<sup>7</sup>. Por mencionar algunos de ellos, la autora recuerda como Platón se había opuesto a la venta de manuscritos de sus discursos por parte de Hemodoro o el plagio sufrido por Virgilio, que le llevó a pronunciar la famosa frase “*sic vos non vobis*” contra Bathilio, cuando este se atribuyó falsamente algunos de sus versos.

Así, ya en época romana, aunque no existía una acción específica contra actividades de terceros que pudieran “manchar” el nombre o la fama de un autor en su cualidad de tal, algunos autores afirman que sí se permitía el uso de acciones más generales, como la *actio iniuriarum* y la *actio furti*, para poner fin a tales ataques. No obstante, ninguna de dichas acciones tenía como fundamento la protección de un pretendido derecho sobre la obra, sino únicamente de ciertos aspectos relacionados con la titularidad sobre el soporte físico de lo creado o el referido derecho al honor del artista<sup>8</sup>.

Durante la Edad Media no se produjo ningún avance significativo en materia de derechos de autor; entre otras razones, porque entonces las copias de obras —destacando las literarias— seguían realizándose a mano. En efecto, en relación a los textos, las reproducciones que se podían hacer de los libros eran manuscritas y escasas. Además, en este ámbito, el potencial beneficio de la venta de tales ejemplares era para el copista o la institución que los realizaba —generalmente miembros de órdenes religiosas o de las incipientes Universidades— y no para su autor<sup>9</sup>. Aunque sí se concedía cierto reconocimiento honorífico al artista, no gozaba de ninguna protección o derecho “especial” sobre lo creado.

Aun a pesar de que en la Edad Media no hubo evolución notable en cuanto a la existencia o reconocimiento de un derecho al autor sobre su obra, sí que es cierto que existen ejemplos aislados y señalados por autores como Stromholm o Dock donde se manifiesta una cierta preocupación por actitudes que hoy consideraríamos atentatorias contra los derechos morales de autor, como son la modificación de un texto en su copia por parte de los escribas o la falta de indicación de la autoría de los cronistas que redactaron un original<sup>10</sup>.

Así las cosas, en la Edad Moderna se produjeron cambios significativos en el campo del derecho de autor gracias a la invención de la imprenta de tipos móviles<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. F. Bondía Román, *op.cit.*, pp. 71; E. Pérez Cuesta, “Una perspectiva histórico-jurídica sobre el derecho de autor”, *Revista de Derecho Privado*, abril, 1991, pp. 333 y Plaza Penadés, *op. cit.*, pp. 50.

<sup>8</sup> Según Miró Linares o Plaza Penadés, la *actio furti* se empleaba perseguir a aquellos que atentaban contra el derecho de propiedad sobre el manuscrito. Por su parte, la *actio iniuriarum* permitía reclamar frente a la publicación no autorizada o la publicación bajo nombre ajeno, pero no implicaba un reconocimiento de la cualidad de autor. Cfr. F. Miró Linares, “El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet”, *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. 1, núm. 2, marzo 2007, pp. 113. Otros autores, como Strömholm, en cambio, ponen en duda que tales acciones fueran empleadas en los sentidos apuntados, considerando que tales afirmaciones se basan en construcciones posteriores de las acciones indicadas. S. Strömholm, *op. cit.* pp. 61-63.

<sup>9</sup> Cfr. F. Bondía Román, *op.cit.*, pp. 72; H. Baylos Corroza, *op. cit.*, pp. 134; F. Pollaud-Dulian, *Le droit d’auteur*, Economica, Lonrai, 2014, pp. 17-19; J. Forns, *op.cit.*, pp. 989; M. Yzquierdo Tolsada, *op. cit.*, pp. 520 y 521.

<sup>10</sup> S. Stromholm, *op.cit.*, pp. 65, nota 39 o M.C. Dock, *op.cit.*, pp. 154 y ss.

<sup>11</sup> Es conocido que, antes de que Gutemberg inventara su modelo de imprenta, en China ya existía un tipo de imprenta de tipos fijos utilizadas para editar panfletos, estampas religiosas o cartas de juego. Pero los tipos móviles simplificaron la composición y copia de textos largos, permitiendo la reproducción en masa de obras literarias sin necesidad de fabricar una plancha nueva por cada página. Cfr. F. Miró Linares, F., *op.cit.*, pp.116; C.A. Vilalba, “La positivización del Derecho de autor”, *110 años de protección internacional del derecho de autor*:

Frente al trabajo de copia individual realizado durante los siglos anteriores, la imprenta de Gutenberg (año 1449) permitía generar un gran número de reproducciones de un mismo libro con rapidez y a bajo coste. Así comenzó a florecer una industria dedicada a la impresión y edición de libros, iniciando una primera revolución en el ámbito de la producción y de la difusión cultural<sup>12</sup>. El contexto social y económico favorable, que comenzaba a valorar en mayor medida la importancia de la adquisición y transmisión del conocimiento, contribuyó a que se produjera un incremento de la demanda de libros. Y, con la demanda, aumentaba también la oferta, apareciendo un notable número de nuevos impresores que, ante ausencia de una regulación sobre la producción de libros podían reproducir cualquiera obra sin restricción alguna, incluso las que ya estaban siendo comercializadas por otros. Con el paso del tiempo y cuando el mercado comenzó a estar saturado de idénticos libros editados por distintos impresores, aparecieron los primeros conflictos jurídicos por cuestiones de competencia<sup>13</sup>.

Es entonces cuando surgieron los “privilegios” en el ámbito de la producción literaria. Tales privilegios concedían el permiso —de un monarca o de quien ostentara el gobierno sobre un territorio— para la impresión de libros en una determinada zona geográfica. En ningún caso implicaba el reconocimiento de un derecho, ni a favor del autor ni mucho menos del impresor; solo una autorización para realizar actividades de reproducción<sup>14</sup>. Así pues, los primeros privilegios se configuraron como “monopolios de industria”, que impedían a más de un impresor ejercer su actividad en un mismo territorio, repartiéndose así las zonas donde cada uno podía distribuir sus libros. Más tarde aparecieron los que se conocen como “privilegios de impresión”, que concedían al impresor la exclusividad para la explotación de un concreto catálogo de obras. Como regla general, en la mayoría de privilegios —tanto de industria como de impresión— no se reconocía ningún poder de decisión al autor, que se limitaba a vender el manuscrito al impresor. Sin embargo, a pesar del escaso papel decisorio del creador en la realización de reproducciones, cabe afirmar que con los privilegios se produjo un avance importante: muchos establecían que el autor podía reclamar una compensación económica al impresor por la obra entregada. Por tanto, de forma indirecta, tales privilegios reconocían un “primitivo derecho patrimonial”<sup>15</sup>.

En esta línea, también hay constancia de supuestos donde un privilegio recaía sobre el propio autor, pero por ser el impresor de su obra, no por ser su escritor. Incluso existe algún ejemplo aislado de concesión de un privilegio al autor para con-

---

Berna 1886-Ginebra 1996. *III Congreso iberoamericano sobre Derecho de autor y derechos conexos*, R. Antequera Parilli y A.L. Robella (coord.), OMPI/Ministerio de Educación y Cultura/Consejo de Derechos de Autor del Uruguay/IIDA, Montevideo, 1997, pp. 62.

<sup>12</sup> Cfr. C. J. Álvarez Romero, *Significado de la publicación en el Derecho de Propiedad Intelectual*, Ilustre Colegio Nacional de Registradores de la Propiedad de España/Centro de Estudios Hipotecarios, Madrid, 1969, pp. 16; H. Baylos Coroza, *op. cit.*, pp. 123.

<sup>13</sup> Cfr. H. Baylos Coroza, *op. cit.*, pp. 123; J. Forns, *op. cit.*, pp. 989; D. Mallo Montoto., *op. cit.* pp. 32 y 34; F. Miró Linares, *op. cit.*, pp. 116; E. Pérez Cuesta, *op. cit.*, pp. 333; C. Rogel Vide, *Autores, coautores y propiedad intelectual*, Tecnos, Madrid, 1984, pp. 25.

<sup>14</sup> Cfr. F. Bondía Román, *op. cit.*, pp. 74; J. Marco Molina, “Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del derecho de autor”, *Anuario de Derecho Civil*, vol. 47, nº 1, 1994, pp. 124; C. Rogel Vide, *op. cit.*, pp. 25; C.A. Villalba, *op. cit.*, pp. 66-70.

<sup>15</sup> Cfr. H. Baylos Coroza, *op. cit.*, pp. 136; 519; J. Forns, *op. cit.*, pp. 1951; E. Pérez Cuesta, *op. cit.*, pp. 333-334; C. Rogel Vide, *op. cit.*, pp. 27.

trolar la reproducción de su obra con independencia de quien fuera el impresor que realizara las copias, como los casos de Cervantes o de las nietas de La Fontaine.

Sobre el privilegio concedido a Cervantes, dice Plaza Penadés que con él se premiaba el esfuerzo del autor en la creación del *Quijote*, así como la preocupación porque las reproducciones que se realizaran fueran copias exactas del texto original. Allí se ve una manifestación primaria del derecho a la integridad, aunque con fundamento en el deseo de controlar el contenido ideológico de la obra. Además, sobre sus condiciones, el privilegio duraba 10 años desde su concesión y marcaba el precio al que se venderían las copias<sup>16</sup>.

Por su parte, las nietas de La Fontaine, al expirar el privilegio del editor de las obras de su abuelo, reclamaron y se les concedió a ellas dicho privilegio, a través de un Decreto del Consejo<sup>17</sup> el 14 de septiembre de 1781.

Ciertamente, la concesión de privilegios a un escritor particular o a sus herederos era una práctica puntual, focalizada en aspectos relativos a la distribución de la obra, lo que no permite afirmar que de forma generalizada se reconocieran derechos al autor. Con todo, la mera existencia de tales privilegios, otorgados directamente a los autores o a sus herederos directos, apunta a que comenzaba a surgir una conciencia de que la creación es más que un mero objeto con el que comerciar y que el creador podía tener algo que decir respecto a la explotación de su obra. En efecto, se planteó si, para compensar al creador, es suficiente una remuneración a cambio de la venta del manuscrito<sup>18</sup>. La creciente preocupación por la implicación del autor en la explotación de la obra se ve reflejada también en la progresiva implantación de la obligatoriedad de requerir consentimiento previo del autor para poder conseguir un privilegio de impresión sobre sus creaciones<sup>19</sup>.

En el contexto apuntado, tradicionalmente se ubica el nacimiento de los derechos de autor, tal y como hoy los conocemos, en la promulgación en Gran Bretaña del llamado Estatuto de la Reina Ana en 1710. Frente al sistema de privilegios existente, por primera vez, una norma concede de forma general un derecho de copia (*copyright*) al autor, no al impresor<sup>20</sup>. Hasta este momento, como se ha visto, el autor recibía, a lo

<sup>16</sup> J. Plaza Penadés, *op. cit.*, pp. 57-58.

<sup>17</sup> Cfr. J. De Borchgrave, *Évolution Historique du Droit D'Auteur*, Bureaux Internationaux Reunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle, Bruxelles, 1916, pp. 21-22; C. Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, Paris, 1997, pp.3; M. Dupuis, *Les propriétés intellectuelles*, Ellipses, Paris, 2017, pp. 15. E. Pouillet, *Propriété Littéraire et artistique et du droit de représentation*, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence Marchal, Billard et Co. Paris, 1879, pp.10.

<sup>18</sup> Cfr. H. Baylos Coroza, *op. cit.*, pp. 150.

<sup>19</sup> Cfr. F. Miró Linares, *op. cit.*, pp. 124; A. Ollero Tassara, "Los llamados derechos "morales" del autor en los debates parlamentarios", *Cuadernos de Derecho Judicial. Propiedad intelectual: aspectos civiles y penales*, AA.VV., Consejo General del Poder Judicial, Madrid, 1995, pp. 34.

<sup>20</sup> El origen del Estatuto de la Reina Ana de 1710 estuvo en el conflicto entre la *Stationer's Company*, organización de libreros y editores de Londres encargados de llevar a cabo las labores de censura de todas las publicaciones británicas, y los impresores, que exigían la liberalización del sector para evitar que hubiera más privilegios. Sobre la influencia del Estatuto de la Reina Ana en otras regulaciones, Forns explica que, entre otras, inspiró las primeras normas en materia de protección de derechos de autor de algunos de los territorios que serían el germen de lo que más adelante serían los Estados Unidos. No obstante, debido al origen diverso de su población, en las leyes de algunos Estados, como los de Nueva York y Georgia, era evidente la influencia de las ideas sobre derecho natural de los autores sobre sus obras, que más adelante se plasmarían en la concepción "francesa o continental" de los derechos de autor. Si bien, con el triunfo de la Revolución Americana, sería la concepción anglosajona la que se impondría finalmente. Cfr. J. Forns, *op.cit.*, pp. 990- 995.

sumo, una remuneración por el manuscrito y tenía, así mismo, cierta capacidad para consentir que un impresor pudiera reproducir su obra, incluyéndola en el catálogo del privilegio de impresión correspondiente. En cambio, lo que planteaba el Estatuto de la Reina Ana era algo totalmente diferente: no otorgaba a los autores un privilegio atribuido de forma particular, sino que les reconocía a todos los creadores —por mero el hecho de serlo— un “derecho a autorizar la copia” de su producción, independiente de los derechos sobre el soporte físico que en su caso la contuviera. La principal e inmediata consecuencia de lo expuesto fue que el impresor solo podría reproducir obras ajenas cuando hubiera un contrato de cesión con un autor, por medio del cual se le hubiera transmitido un “derecho a copiar” la obra, pero no su propiedad. El mencionado sistema de conceder “*copyright*” a los autores ha sido, a partir de la promulgación del citado Estatuto, el elemento más característico de la regulación de los derechos de autor en los países del sistema jurídico anglosajón.

En cambio, en la Europa continental, los privilegios mencionados evolucionaron en una dirección notablemente distinta. Allí, el primer paso hacia el reconocimiento de un derecho a los autores se produce con unos Derechos promulgados por el rey Luis XVI de Francia en 1777 que modificaron los privilegios existentes hasta el momento<sup>21</sup>. Dichos privilegios podían ser concedidos tanto al impresor como al autor. En lo que ahora interesa, los que se atribuían al autor tenían un carácter exclusivo y perpetuo, de propiedad, y se transmitían automáticamente a los herederos<sup>22</sup>. No dejaban de ser privilegios, pero se empezaba a apuntar en la dirección de un derecho de autor tal y como se concibe en la actualidad; esto es, como algo que nace por el hecho de crear, sin necesidad de requerir de un reconocimiento por parte del poder público.

Aunque los Decretos franceses de 1777 ya habían aludido a una causalidad entre el acto de crear y la titularidad sobre lo creado, la concepción actual de propiedad intelectual del Derecho continental es heredera de la Revolución Francesa que tuvo lugar años después y de los ideales que la motivaron. De manera particular, destaca el principio de igualdad de todos los hombres ante la Ley, que trajo como consecuencia la abolición de los privilegios; no solo de las clases nobles y eclesiásticas, sino también de cualesquiera “colectividades y personas”, entre los que se incluyeron los de determinados gremios como los impresores y los autores.

Con la eliminación de los privilegios debía buscarse un nuevo fundamento a la protección de las actividades creadoras que no supusiera una ruptura del ideal de

<sup>21</sup> Los *Arrêts* o Decretos que Luis XVI promulgó en el año 1777 para regular los privilegios relacionados con las obras fueron seis. De ellos, el quinto, de fecha 30 de agosto de 1777 se refiere a la duración de los privilegios de librería. En concreto, establecía dos tipos diferentes de privilegios, unos para los autores y otros para los editores. Para los autores, se les reconoce el derecho a un privilegio de carácter perpetuo para explotar su obra, en el sentido de editarlas y venderlas. Sin dejar de ser un “acuerdo” —y así se reconoce en el preámbulo del Decreto—, para el autor esta “gracia”, en palabras de Dock, constituía un “derecho de propiedad exclusivo”. (M.C. Dock, *op. cit.*, pp. 76). Por otro lado, a los editores también se les concedió un privilegio para la impresión de las obras y, así, recuperar la inversión realizada, de duración limitada y, como máximo, extendida a la vida del autor. Posteriormente, a través del Decreto de 15 septiembre de 1786 se concedió una regulación general para los compositores de música similar al del Decreto de privilegios. Cfr. C. Caron, *Droit d'auteur et droits voisins*, LexisNexis, Paris, 2017, pp. 27-28; C. Colombet., *op. cit.*, pp. 3; G. De Broglie, *Le droit d'auteur et l'internet*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, pp. 11; F. Pollaud-Dulian, *Le droit d'auteur*, Economica, Lonrai, 2014, pp. 26.

<sup>22</sup> Cfr. D. Mallo Montoto., *op. cit.* pp. 35; F. Miró Linares, *op. cit.*, pp. 127.

igualdad y del principio libertad de industria, instaurados por la Revolución Francesa<sup>23</sup>. Teniendo presentes las ideas de Locke sobre el Derecho natural y la propiedad, se optó entonces por amparar a los autores dentro de otro de los derechos que salieron reforzados del proceso revolucionario: el de propiedad<sup>24</sup>. De este modo irrumpe el convencimiento de que el vínculo que une al creador con su obra surge con el acto mismo de creación, no por una atribución legal, y de que la categoría jurídica que mejor se adapta para regular la relación entre ambos es la propiedad.

Son los Decretos franceses de 1791 y 1793 los que, por primera vez, reconocen legalmente la “propiedad intelectual” del creador, que en aquel momento comprendía únicamente lo que hoy día son los derechos patrimoniales de autor<sup>25</sup>. El *Décret relatif aux spectacles* de 13 y 19 de enero de 1791 obligaba a que los autores formularan un consentimiento formal y por escrito para que su obra pudiera ser representada en cualquier teatro público, derecho que se transmitía a los herederos durante 5 años. Pasado ese tiempo, la obra entraba en dominio público.

Por su parte, el *Décret relatif aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs* de 19 y 24 de julio de 1793 establecía que sus beneficiarios tenían durante toda su vida el “derecho exclusivo de vender, hacer vender, distribuir sus obras en el territorio de la República y de ceder la propiedad en todo o en parte”. Los herederos del autor gozarían del mismo derecho durante diez años tras el fallecimiento del autor. Además, establecía una sanción de multa frente al “*contrefacteur*” —falsificador— y a quienes vendieran copias plagiadas. Los ponentes de ambos Decretos, Le Chapelier, Presidente de la Asamblea Constituyente francesa de 1789, por el de 1791 y Lakanal por la de 1793, defendieron de forma vehemente la protección de los derechos de los autores a través de la extensión del derecho de propiedad sobre las obras intelectuales. Son famosas las palabras del alegato de Le Chapelier, afirmando que se trataba de “la más sagrada, la más inatacable, la más personal de las propiedades todas” y de Lakanal, señalando que “de todas las propiedades, la menos susceptible de contestación es, sin duda, la de las producciones del genio”. Ambos Decretos estuvieron vigentes hasta su derogación por la *Loi de Propriété Littéraire et Artistique* de 1957.

Es en el marco histórico analizado cuando confluyen dos formas diversas de entender los derechos que tiene el autor sobre su obra: como un mero derecho a controlar la copia (*copyright*) o como una propiedad que surge del mismo acto creador. Se

<sup>23</sup> Cfr. A. Ollero Tassara, “Derechos de autor y propiedad intelectual. Apuntes de un debate”, *Revista de Derecho Político*, nº 27-28, 1988, pp. 120.

<sup>24</sup> Para Locke, la propiedad se justificaba por ser el fruto del trabajo, de ahí que los legisladores de la época, siguiendo la misma línea de pensamiento, consideraran que los autores que habían creado debían ser propietarios sobre el resultado de su esfuerzo. Cfr. H. Baylos Coroza, *op. cit.*, pp. 157. Para Ollero Tassara, en este momento, la propiedad era el derecho por excelencia, identificado con la libertad entendida con la capacidad de actuar como dueño de sí mismo. De ahí que, al conceder al autor dominio como propietario sobre la obra se le concedía un derecho fundamental en el entendimiento de aquel momento histórico. A. Ollero Tassara, “Los llamados derechos...”, *op. cit.*, pp. 34. Sobre Locke y su influencia en el origen de la propiedad intelectual, cfr. F. Bondia Román, *op. cit.*, pp. 82; S. Strömholm, *op. cit.* pp. 108; M. Vivant, «Le droit d'auteur, un droit de l'homme ?», *Revue Internationale de Droit d'Auteur*, nº 174, 1997, pp. 86.

<sup>25</sup> Cfr. A. Bertrand, *Le Droit d'Auteur et les Droits Voisins*, Masson, París, 1991, pp. 26-28; C. Colombet, *op. cit.*, pp. 4-5; M.C. Dock, *op. cit.*, pp. 198-200; M. Dupuis, *op. cit.*, pp. 17; P-Y. Gautier, *Propriété littéraire et artistique*, Presses Universitaires de France, París, 2019, pp. 17; E. Pouillet, *op. cit.*, pp. 12; A-C. Renouard, *Traite des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux arts*, Jules Renouard et cie, París, 1838, pp. 301-316.



produce entonces la génesis de la disparidad existente aun hoy día sobre la configuración del derecho de autor en los países del *Common Law* y los de tradición continental. Mientras que los primeros se centran en la defensa del derecho de copia del autor para garantizar la creación y difusión de sus obras, los segundos fundamentan la protección en el derecho de propiedad sobre la obra<sup>26</sup>.

Por lo que se refiere a España, el paso intermedio desde el sistema de privilegios del impresor al del derecho de propiedad del autor sobre la obra lo marca la Real Orden de Carlos III de 22 de marzo de 1763. Aunque esta Real Orden seguía refiriéndose a privilegios de impresión sobre libros, solo permitía su concesión a los propios escritores, no directamente a los impresores<sup>27</sup>. Otra Real Orden del mismo monarca, de 20 de octubre de 1764, convertía los privilegios referidos del autor en hereditarios a favor de sus descendientes<sup>28</sup>.

Con posterioridad, cabe destacar cómo la influencia de la regulación francesa de finales del siglo XVIII se reflejó tanto en la promulgación por las Cortes de Cádiz del Decreto nº 265 regulador de las Reglas para conservar a los escritores la propiedad de sus obras de 10 de junio de 1813 —que declara la propiedad de los autores sobre sus obras<sup>29</sup>—, como en la llamada “Ley Calatrava” de 5 de agosto de 1823. Tales disposiciones estuvieron vigentes durante los períodos de constitucionales de 1812-1814 y 1820-1823 y, tras su derogación, fue el Reglamento de Imprentas de 4 de enero de 1934 el que sirvió de puente entre los Decretos de Carlos III y la Ley de Propiedad Literaria de 10 de junio de 1847 (LPI 1847)<sup>30</sup>. Esta última reconoce por fin de manera cabal a los escritores como dueños de su obra, equiparando tal propiedad a la ordinaria, aunque circunscribiendo su ámbito objetivo a las obras escritas en formato de libro<sup>31</sup>. Por tanto, dicha Ley dejaba fuera a los demás creadores de obras diferentes de las escritas.

De todos modos, tal disposición fue sustituida por varias leyes y órdenes posteriores, promulgadas durante los años de la Restauración (1864-1873), hasta que finalmente se aprobó la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 (LPI 1879)<sup>32</sup>. Desarrollada por el Reglamento de 3 de septiembre 1880, incluye un concepto amplio de “obra”, lo que puede explicar que haya sido la más longeva de la historia de la propiedad intelectual española, pues no fue derogada hasta más de un siglo después<sup>33</sup>. Con todo, también introdujo una limitación a las creaciones que se

<sup>26</sup> Como dice Bondía Román (*op. cit.*, pp. 82), la diferencia entre la legislación continental y la anglosajona radica entre la protección de un derecho natural frente a un derecho legal basada en consideraciones de interés público.

<sup>27</sup> Cfr. J. Marco Molina, *op. cit.*, pp. 125 A. Viñao Frago, “1762-1763: una polémica sobre la libertad de impresión y precios de los libros de texto”, *Historia de la Educación*, nº 19, 2000, pp. 339.

<sup>28</sup> Cfr. P. Rodríguez-Toquero y Ramos, “Registro y propiedad intelectual”, *Anuario de la Facultad de Derecho*, nº 6, 1996-1997, pp. 57.

<sup>29</sup> La equivalencia entre ambas formas de propiedad —intelectual y ordinaria— que establecía la Ley Calatrava era tal que llegaba hasta el punto de considerar que ambas eran intemporales y, por tanto, perpetuas. Cfr. J. Giménez Bayo, y B. Rodríguez-Arias, *op. cit.*, pp. 186.

<sup>30</sup> Marco Molina (*op. cit.*, pp. 139-140) destaca que el Reglamento de Imprentas de 4 de enero de 1934, si bien intentaba volver al sistema de privilegios existentes antes del Decreto y la Ley de la etapa constitucional del XIX, también incluye preceptos claramente inspirados en las teorías de la propiedad sobre las obras.

<sup>31</sup> Cfr. R. Sánchez García, “La Propiedad Intelectual en la España contemporánea, 1847-1936”, *Hispania: Revista española de historia*, nº 121, 2002, pp. 1000; P. Rodríguez-Toquero y Ramos, *op. cit.*, pp. 257.

<sup>32</sup> Sobre su proceso de elaboración, cfr. J. Marco Molina, *op. cit.*, pp. 139-140.

<sup>33</sup> La *Ley de Propiedad Intelectual* de 1879 estuvo vigente durante 108 años, aunque fue continuamente actualizada y complementada por otras normas para adaptarla a las nuevas innovaciones tecnológicas. Además de crear

podían beneficiar de su régimen legal: solo se considerarían obras protegibles aquellas inscritas en los Registros habilitados al efecto (art. 36). Por tanto, con tal norma se amplían los tipos de obras protegidas, no solo las manuscritas, aunque se introduce un requisito previo para disfrutar de los derechos recogidos en la Ley: el registro.

Poco después de la aprobación de la LPI 1879, el *Código Civil* de 1889 haría referencia a la propiedad intelectual dentro del Título IV del Libro II, dedicado a la propiedad (arts. 428 y 429 CC). En particular, el artículo 428 CC —aún vigente— establece de manera expresa que el autor de cualquier obra literaria, artística o científica tiene el derecho de explotarla y disponer de ella a su voluntad.

Finalmente, en este breve recorrido histórico por la normativa española sobre propiedad intelectual en general es preciso mencionar que, tras la promulgación de la Constitución de 1978 y la entrada de España en la Unión Europea (1986), se aprobó la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987. Tal norma fue refundida y sigue vigente prácticamente en su integridad —aunque con modificaciones— dentro del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado el 12 de abril de 1996 (TRLPI). Varias son las novedades que destacan la LPI 1987 y el actual TRLPI frente a la normativa existente hasta entonces, como la eliminación de manera definitiva la obligación de registro de la obra para que sea objeto de protección. Pero, sobre todo, la LPI de 1987 es relevante porque, por primera vez, reconoce legalmente el denominado “derecho moral de autor” en su artículo 14.

### **3. Consagración de los derechos morales de autor: la jurisprudencia francesa del siglo XIX**

Como se ha visto, a lo largo de la historia, las primeras disposiciones de carácter normativo sobre las creaciones intelectuales —en especial las literarias— se centran únicamente en su dimensión económica, y se recurría a la figura del privilegio como vía de explotación. Más tarde, tales privilegios se convirtieron en derechos, aunque, al igual que aquellos, en un principio solo concedían al autor potestades “económicas”, dejando de lado cualquier aspecto no patrimonial. Tal es lo que sucedió, por ejemplo, con el derecho de copia acuñado en Gran Bretaña o con los derechos reconocidos tras la Revolución Francesa.

En lo atinente a la dimensión “personal”, se ha apuntado que en la Roma clásica los autores vislumbraron la existencia de intereses de carácter no patrimonial y ya entonces comenzaron a reclamar su protección; tendencia que permaneció incólume desde entonces e incluso tras la adopción de los mencionados privilegios, aunque sin plasmación legal alguna. En tal contexto, constituyó un hito que se considerara que el autor tenía sobre sus obras un derecho de propiedad y no meramente un privilegio de explotación económica. En efecto, al entender que el acto de creación es el origen de tal propiedad, ya se presupone que el individuo tiene una relación o vínculo personal con las obras que crea, además de una serie de intereses patrimoniales.

Sea ello como fuere, a pesar del clima favorable originado por el recurso a la categoría de la propiedad, el reconocimiento explícito y la plasmación legal de los

---

el Registro de la Propiedad Intelectual establecía que la inscripción es obligatoria para disfrutar de los derechos derivados de la Ley. También otorgaba un plazo muy amplio de protección de los derechos, hasta 80 años tras la muerte del autor, cuando la anterior Ley de 1947 solo lo concedía durante 50 años.

derechos de corte “personal” o “moral” sobre la obra fue bastante posterior al de los de explotación. Y el movimiento que reclamaba la protección de intereses de carácter no patrimonial, relacionados con la *autoría* de la obra o su conservación, no disminuyó hasta la regulación positiva de los derechos morales de autor: a pesar de no existir amparo legal de tales intereses “personales”, los autores sentían la necesidad de defenderse de ciertas vulneraciones que no tenían que ver con la explotación de la obra, pero que afectaban a cómo dicho aprovechamiento económico se pudiera realizar.

Uno de los primeros en manifestar su preocupación por el desconocimiento de una dimensión “personal” en la propiedad intelectual fue Kant. En su *Fundamentación para una Metafísica de las Costumbres* (1797) y en el ensayo “De la ilegalidad de la usurpación de las ediciones de libros”, publicado en la revista *Berlinische Montasscherift*, apuntaba a la existencia de elementos morales en el derecho de autor a la hora de elaborar sus teorías sobre el plagio y la usurpación de la obra. Otros autores, como Otto Von Gierke, consideraban que el fundamento de los derechos sobre las obras se encuentra en la personalidad del creador y que, por tanto, solo él podía decidir sobre su destino. Las construcciones doctrinales de ambos autores fueron fundamentales para configurar lo que en la actualidad son los derechos personales del autor sobre su obra en contraposición con los intereses patrimoniales<sup>34</sup>.

No obstante, la inexistencia de una regulación positiva de los derechos no impidió, por ejemplo, que en los Tribunales de Justicia franceses se intentara colmar tal vacío legal mediante el reconocimiento de cierto vínculo personal entre el autor y la obra para impedir injerencias de terceros en la forma de explotarla. La primera y vaga mención a un posible interés diferente del pecuniario en términos generales lo ubica Gorguette D’Argoeuves en la sentencia del Tribunal Correccional del Sena de 5 de enero de 1850, sobre una falsificación de una estatua. La demanda había sido interpuesta por el ministerio público, pero se había permitido la intervención del autor de la estatua, Clesinger, afirmando que “independientemente del interés pecuniario, existe para el artista un interés más precioso, el de la reputación”. Posteriormente, la Corte de París decidió inadmitir la intervención del autor en sentencia de 6 de abril de 1850.

A continuación, indica el referido autor, que en algunas sentencias se reconocía al autor que había cedido su obra —cesión que, en ese momento histórico, aún implicaba la pérdida de cualquier potestad ulterior sobre lo creado—, la posibilidad de participar en procesos contra la modificación no autorizada, como la de la Corte de Burdeos, de 24 de agosto de 1863. Sin embargo, también había otras en las que se le negaba la demanda precisamente por la falta de cobertura legal de tal posibilidad, siendo ejemplificativa la del Tribunal Correccional del Sena de 5 de febrero de 1891. Destaca en este momento la posición favorable del Tribunal Civil del Sena, que reconoció en sentencia de 9 de diciembre de 1893 un “interés moral incontestable a vigilar que su obra no sea desfigurada por los *contrefacteurs*”. Todos ellos son procesos en los que se valoraba que el autor tenía un vínculo con su obra que le permitía, incluso habiendo cedido los derechos pecuniarios sobre ella, seguir manteniendo

---

<sup>34</sup> Cfr. C. J. Álvarez Romero, *op. cit.*, pp. 52; J. Marco Molina, *op. cit.*, pp. 159-160; J. Plaza Penadés, *op. cit.*, pp. 90; P. Recht, *Le Droit d’Auteur, une nouvelle forme de propriété*, LGDJ, Paris, 1969, pp. 82-87; S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 184-215.

cierta conexión con ella<sup>35</sup>. De ahí la afirmación de que los tribunales, a pesar de que legalmente no existía tal “vínculo”, comenzaban a reconocerlo de manera indirecta. Pero, en las apuntadas sentencias, aunque se manifestaba un “interés personal”, este no se había traducido aún en concretos derechos.

Si las anteriores sentencias referían un vínculo entre el autor que había cedido su obra y esta, también comienzan a aparecer a lo largo de este periodo pronunciamientos que concretan los efectos de tal relación en “prerrogativas” o “derechos” diferentes de los patrimoniales legalmente reconocidos en los Decretos de 1791 y 1793. Strömholm, autor que ha realizado un amplio estudio de los orígenes del derecho moral del autor, considera que la primera sentencia que reconoce una suerte de *derecho moral a la integridad* de la obra se ubica en el pronunciamiento del Tribunal Civil del Sena de 17 de agosto de 1814, donde se discutían los cambios realizados por un editor en uno de los textos que había publicado sin consentimiento del autor. El Tribunal consideró que la obra debía ser publicada “en el estado en el que ha sido vendida”, salvo respecto a las faltas tipográficas o de ortografía.

Aunque en el supuesto analizado no se consideró que los cambios introducidos fueran “susceptibles de alterar el fondo de la obra ni de causar ningún perjuicio al autor o a su reputación literaria”, se trata de un precedente importante, que luego sería seguido por otras en sentido similar<sup>36</sup>. A modo de ejemplo, se puede citar la sentencia de 16 de diciembre de 1899, donde el Tribunal civil del Sena se pronunció sobre un asunto de modificación de una obra realizado por un editor antes de la publicación. Se trataba en este caso de los dibujos que un caricaturista (Sorel) había vendido a un editor (Stock), que a su vez se las había vendido a la compañía “*Fayard frères*” para su publicación en su revista “*Jeunesse amusante*”. No obstante, la publicación se hace con cambios tanto de las leyendas como los diálogos, los fondos de color y las dimensiones. El Tribunal consideró que tales actos habían atentado la “esperanza de reputación” del autor, siendo indiferente que este hubiera vendido dichos dibujos previamente, ya que la reputación era inalienable. En concreto, sobre la gravedad de los cambios, afirma el tribunal que tales alienaciones habían puesto en boca de Sorel temas que este no había tratado, desnaturalizando la composición y haciéndolo responsable de unas declaraciones que no eran suyas. No obstante, respecto a las modificaciones relativas a las dimensiones o al color, se consideró que no habían producido ningún menoscabo y que, reclamar por ellas está injustificado.

Si las de 1814 y 1899 pueden vincularse con una protección a la “integridad de la obra”, el derecho de divulgación se empieza a elaborar a partir de una sentencia de la Corte de París de 11 de enero de 1828, según Strömholm<sup>37</sup>. En ella se discutía si las partituras manuscritas del compositor Vergne podían incluirse entre sus bienes una vez fallecido este, a pesar de que él no las había publicado en vida, pero sí las había representado en dos iglesias. En lo que se ha visto como uno de los primeros casos en los que se ha tenido en cuenta el valor de la “divulgación”, la Corte de París confirmó la sentencia del Tribunal del Sena, donde se había determinado que, aunque durante su vida el autor podía impedir la venta y publicación de sus obras, sus herederos no tenían tal facultad. En consecuencia y “en ausencia

<sup>35</sup> S. Gorguette D'Argoeuves, *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique ou littéraire*, Imprimerie-Librairie Camille Robbe, Lille, 1924, pp. 52-54.

<sup>36</sup> S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 124-125.

<sup>37</sup> S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 128-129.

de toda manifestación sobre la voluntad del autor, es su intención presumible la que hay que consultar” que, en el analizado caso, al haber sido ya representada, era la de utilizar la obra.

Otra de las sentencias reputadas como “clave” por la doctrina francesa para la construcción jurisprudencial de los derechos morales es la pronunciada por la Corte de Apelaciones Lyon el 17 de julio de 1845, confirmando la resolución de 10 de junio de 1845 del Tribunal Correccional de la misma localidad<sup>38</sup>. En ella se reconocía al predicador Lacordaire “el doble y legítimo interés de conservar el derecho exclusivo de editar su obra o de cederla en propiedad” y que “desde el punto de vista de su personalidad moral y en interés de sus doctrinas, el autor debe siempre conservar el derecho de repasar y corregir su obra, de vigilar la fiel reproducción y de elegir el momento y el modo de su publicación”. No obstante, Strömholm considera que el *affaire* Lacordaire simplemente recoge una tendencia que ya se venía gestando en torno a los años 1830 y 1840 de reconocer al autor el derecho de comunicar la obra al público y de impedir la divulgación por terceros, lo que denomina “aspecto negativo” de la referida facultad<sup>39</sup>.

También se ha dado gran importancia en cuanto a confirmar el derecho del autor a decidir sobre la divulgación a los *affaires* Bonheur y Whistler y Rouault, relativos todos ellos a la titularidad de cuadros supuestamente “no divulgados”. Tanto los *affaires* Bonheur como Whistler tienen un supuesto de hecho común: el pintor que decide no entregar la obra que se le ha encargado. En el *affaire* Bonheur, la pintora Rosa Bonheur fue condenada en primera instancia a la realización de la obra en el plazo de seis meses y a una multa por cada día de retraso. Pero, en segunda instancia, la Corte de Apelaciones de París, en sentencia de 4 de julio de 1865, consideró que la entrega de una obra no era una entrega ordinaria y que no se podía obligar a un pintor a ejecutarla o terminarla una obra, condenando finalmente a la artista al pago de una indemnización por daños e intereses<sup>40</sup>.

En un sentido similar se resolvió el llamado *affaire* Whistler. Su origen está en el encargo realizado al pintor Whistler por parte Sir Eden de un retrato de su mujer, para lo cual le envió un adelanto del precio final, inferior al inicialmente previsto. El pintor decidió entonces exponer la obra en el Salon de los Campos de Marte con sus otras obras y tuvo tanto éxito que, resentido con Sir Eden, decidió devolverle el precio y no entregarle el cuadro. En consecuencia, Sir Eden demandó a Whistler para obligarlo a entregar el cuadro. El Tribunal Civil del Sena, en sentencia de 20 de marzo de 1895, acogió los argumentos de la demanda —valorando que se trataba de una venta de cosa futura— y condenó a la entrega. En cambio, la Corte de Apelaciones de París (sentencia de 2 de diciembre de 1897), declaró que lo acordado era una obligación de hacer y que, al no haberse entregado el cuadro, no se había transferido ninguna propiedad a Sir Eden. La Corte de Casación (sentencia de 14 de marzo de 1900), por su parte, confirmó la sentencia de apelación, argumentando que se trataba de un tipo de contrato especial, en el que la propiedad de la obra no pasaba al comendador hasta que el artista la hubiera puesto a su disposición<sup>41</sup>.

<sup>38</sup> Cfr. G. Gavin, *op. cit.*, pp. 17.

<sup>39</sup> S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 120-121.

<sup>40</sup> M., Rousselet, “Le droit moral de l’auteur”, *Revue des Deux Mondes*, octubre, 1962, pág. 500.

<sup>41</sup> Cfr. Gavin, G., *op. cit.*, pp. 32 ; O. Laligant, *op. cit.*, pp. 137-142 ; S. Gorguette D’Argoeuves, *op. cit.*, pp. 89-94.

El origen del *affaire* Rouault se encuentra en el mecenas de arte, Ambroise Vollard, quien llegó a un acuerdo con el pintor Georges Rouault para quedarse con todos los cuadros que realizara en el atelier que puso a su disposición. Aquellos finalizados y firmados pasaron a la propiedad de Vollard, no así los inacabados. Pero, a la muerte del mecenas, el pintor intentó recuperar los cuadros sin finalizar ni firmar de sus herederos, sin éxito. Tanto el Tribunal Civil del Sena (10 julio 1946) como la Corte de París (19 de marzo 1947) consideraron que tales cuadros no podían ser de titularidad de Vollard en tanto estuvieran inacabados y que debían devolverse al autor<sup>42</sup>.

En cuanto al derecho moral de autoría, también hubo a lo largo del siglo XIX pronunciamientos destinados a garantizar el reconocimiento de los creadores de diferentes obras. Así, el 1 de abril de 1834 el Tribunal del Comercio del Sena acogió una acción de “daños e intereses” contra el editor que había publicado una nueva edición de una obra sin incluir el nombre del autor, en el llamado *affaire* Lavenas c. Renault<sup>43</sup>. Gavin menciona otra sentencia posterior, esta de la Corte de París, que el 8 de agosto de 1837 decidió que el colaborador en una obra cuyo nombre se ha omitido de una obra podía reclamar su cualidad de tal y sus derechos correspondientes<sup>44</sup>.

En el referido contexto jurisprudencial, según Gorguette D’Argoeuves, fue André Morillot quien enunció por primera vez una concepción del derecho moral de autor en dos folletos: “De la personnalité du droit de copie qui appartient à un auteur vivant” (1872) y “De la protection aux œuvres d’art, aux photographies, aux dessins et modèles industriels et aux brevets d’invention dans l’empire d’Allemagne” (1878)<sup>45</sup>. En ellos se diferenciaba entre el “derecho moral del autor”, de naturaleza personal y considerado como un principio general del derecho; y un derecho exclusivo de reproducción, de naturaleza patrimonial y regulado expresamente en las vigentes leyes de propiedad intelectual.

Así las cosas, a principios del siglo XIX se fueron produciendo pronunciamientos en los tribunales franceses que, de forma aislada, reconocían ciertas facultades que hoy se consideran derechos morales de autor, como el de divulgación (sentencia de la Corte de París de 11 de enero de 1928), el de integridad (Tribunal de París, 22 de agosto de 1845; Corte de apelación de Lyon de 25 de junio de 1847) o el derecho al nombre (sentencia de la Corte de apelación de Lyon de 10 de agosto de 1858)<sup>46</sup>.

Sin embargo, los pronunciamientos más relevantes en torno a los derechos morales de autor fueron los que se produjeron en los tribunales franceses en el marco de procesos de liquidación de regímenes económicos matrimoniales entre finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, tanto en casos de fallecimiento de uno o de ambos cónyuges como de separación o divorcio.

El contexto de dichos procesos era el siguiente: la legislación civil francesa establecía en las normas sobre el régimen económico de un matrimonio que tanto en la comunidad

<sup>42</sup> O. Laligant, *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, LGDJ, París, 1983, pp. 142-147.

<sup>43</sup> S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 144. El mismo autor se refiere a una sentencia anterior, mencionada por Renouard, donde el Tribunal del Comercio del Sena de 1 de abril de 1834 se pronunció sobre un caso donde se había, por una parte, usurpado el nombre de Carulli para promocionar una obra con un método de guitarra, indicando el nombre del verdadero autor en letras más pequeñas.

<sup>44</sup> G. Gavin, *op. cit.*, pp. 50.

<sup>45</sup> S. Gorguette D’Argoeuves, *op. cit.*, pp. 54-55. También consideran a Morillot como el primero en elaborar una doctrina sobre el derecho moral de autor A. Bertrand, *op. cit.*, pp. 29-30; P. Recht, *op. cit.* pp. 57; S. Strömholm, *op. cit.*, pp. 29 y 272.

<sup>46</sup> Todas las sentencias son mencionadas por Bertrand, *op. cit.*, pp. 219.

legal de bienes —similar al régimen de gananciales español— como en la sociedad de adquisiciones los bienes muebles se integraban en la masa activa. De tal modo que, en caso de liquidación, los bienes muebles se dividían entre los cónyuges o entre el supérstite y sus herederos. La cuestión era que los derechos de autor y los soportes de las obras se consideraban —y aún se consideran— bienes muebles y, al ser indivisibles, por tanto, la aplicación estricta de las normas antes referidas originaba una situación de copropiedad sobre las obras entre el autor y su ex cónyuge o los herederos del cónyuge fallecido.

Para ejemplo de la consecuencia de la aplicación de la regla de copropiedad de las obras en caso de divorcio o fallecimiento del cónyuge está lo ocurrido en el *affaire Gaudichot*, donde se disputaba la titularidad de la obra del autor Michel Masson (Gaudichot padre) con su hijo tras la muerte de la madre de éste, Françoise Deliége. La sentencia de primera instancia del Tribunal del Sena del 13 de junio de 1878 determinó que los derechos de autor los productos de la explotación de las obras debían incorporarse a la masa activa de la comunidad legal que había existido entre Masson y Deliége. Por tanto, nombraba a Gaudichot hijo *copropietario de las obras publicadas por su padre*, así como de los beneficios obtenidos por su explotación. Para tal afirmación se basaba el Tribunal en que la propiedad literaria era una propiedad ordinaria, mobiliaria a la que debía aplicársele el mismo régimen general para la comunidad de bienes. En la apelación resuelta por la Cámara de Peticiones de la Corte de París se confirma la sentencia del Tribunal del Sena por adopción de motivos en su sentencia de 23 de marzo de 1880. Posteriormente, la Corte de Casación rechazó el recurso contra la sentencia de la segunda instancia (req. de 16 de agosto de 1880)<sup>47</sup>.

Sin embargo, la aplicación automática de la regla de copropiedad de las obras “muebles” fue cuestionada tomando como argumento el “derecho moral del autor” a partir del conocido como *affaire Lecocq*. En el *affaire Lecocq* se discutía la titularidad de una serie de obras tras el divorcio del autor Charles Lecocq y su ex esposa, la Dama Cinquin<sup>48</sup>. En primera instancia, el Tribunal Civil del Sena consideró a la esposa “copropietaria” de las óperas y operetas compuestas por su ex marido durante los años de su matrimonio (STCS 21 de mayo de 1889). Contra este pronunciamiento, la Corte de Apelaciones de París realizó una elaborada argumentación en su sentencia de 1 de febrero de 1900 para demostrar que no era posible aplicar a las obras el mismo régimen que al resto de bienes muebles, porque no se podían considerar como tal. Además, en su sentencia explicaba los motivos que desaconsejaban la introducción de las obras entre los bienes a repartir. Consideraba la Corte que, ante la imposibilidad de dividir la obra o de adjudicarla a uno de los cónyuges —por las desavenencias que habría en torno al valor que se le debería asignar—, se crearía una situación de indivisión. En concreto, afirmaba que “la mujer o sus causahabientes se convertirían en dueños, contra el mismo autor, de los derechos más sagrados, los más personales, los más difíciles de arrancar razonablemente de la voluntad productiva de la que emanan, a la dirección de una inteligencia de la que son como la sustancia; que el compositor, *cuyos derechos morales sobre una partitura, incluso cedida, no son discutidos*, no podría rediseñar su creación, embellecerla con las ganancias de un trabajo continuo o de un talento crecido, destruirla, si fuera necesario, si la encuentra

<sup>47</sup> Cfr. VVAA, “Michel Masson v. Gaudichot”, *Jurisprudence Générale*, 1880, pág. 169-170.

<sup>48</sup> VVAA, “Affaire Charles Lecocq”, *Revue des Grands Procès Contemporains*, t. XXIV, 1906, pp. 475-504; VVAA, “Œuvres musicales composées par l’un des époux pendant la communauté d’acquêts”, *Le Droit d’Auteur*, n° 4, abril 1900, pp. 43-44.

inferior al ideal al que se siente llevado y elevado”. Es decir, la Corte de París consideraba que no se podía atribuir a la esposa la copropiedad sobre la obra porque ello impediría al autor el ejercicio de sus derechos morales<sup>49</sup>.

En el recurso formulado contra la sentencia de la Corte de París y resuelta por la Corte de Casación el 25 de junio de 1902 se revocó el pronunciamiento y se consideró que la masa a repartir debía incluir los derechos de las obras publicadas durante el matrimonio. Sin embargo, también se establecía una previsión particular: esta puesta en común “no puede atentar contra la facultad del autor, inherente a su personalidad, de incorporar ulteriormente modificaciones a su creación o incluso destruirla” cuando ello no causara una lesión a su cónyuge o a los representantes de este. Por tanto, si bien es cierto que admite que los cónyuges divorciados puedan ser copropietarios de la obra de uno de ellos, atribuye al autor ciertas facultades que la Corte de París ya había considerado como morales: la de modificar y la de destruir a obra.

No fue el *affaire* Lecocq la última vez que se mencionaron derechos “inherentes” al autor que no se veían afectados por la cesión a terceros o la “copropiedad” creada tras una liquidación de la comunidad legal. Así, en el *affaire* Canal el problema estaba en la explotación de unas piezas musicales por parte del ex marido de la compositora Marguerite Canal. El Tribunal del Sena, siguiendo la línea marcada por la Corte de París en el *affaire* Lecocq, entendió en su sentencia de 1 de abril de 1936 que la compositora seguía siendo propietaria de todas sus obras y, además, realizó una serie de manifestaciones en relación a los derechos que tenía todo autor, afirmando que podía no solo “decidir si su obra literaria o musical debe o no ser publicada, sino también determinar la época, las condiciones y los límites en los cuales esta publicación tendrá lugar”. Afirmaba además el Tribunal del Sena que la facultad de decidir sobre la forma de publicación estaba “subordinada a un acto de voluntad puramente potestativo”. En efecto, se estaba reconociendo el “derecho de divulgación” a los autores, derecho potestativo que le permitía controlar el momento y la forma en que se explotaría económicamente su obra. La Corte de París admitió estos argumentos y confirmó la sentencia, pero, nuevamente, la Corte de Casación la rechazó usando los mismos argumentos que en el *affaire* Lecocq, reafirmando en su tesis de que las obras debían incluirse en la comunidad y ser repartidas en su caso (sentencia de 15 de mayo de 1945)<sup>50</sup>.

Un asunto que se trataba incidentalmente en el *affaire* Canal fue el de la obra inédita y su entrada o exclusión de la comunidad legal. En principio, la Corte de Casación afirmaba que no se debía considerar integrada en ella, en tanto no habría nacido ningún “monopolio de explotación” y, por tanto, no habría elemento “patrimonial” que incorporar al activo de la comunidad<sup>51</sup>. Sin embargo, tal pronunciamiento solo lo

<sup>49</sup> cfr. A. Darras, “Lettre de France”, *Le Droit D’Auteur*, nº 4, pp. 38-41.

<sup>50</sup> Ciertamente es que en el *affaire* Canal, la autora se había beneficiado de la Ley de 13 de julio de 1907 que, entre otros, declaraba como bienes reservados de la esposa todos aquellos adquiridos por ella durante el matrimonio (art. 5), incluyendo las obras que hubiera creado. La doctrina francesa del momento había considerado entonces que, en caso de renuncia a la comunidad de bienes, los “reservados” se debían considerar de propiedad exclusiva de la esposa, entrando en el activo a repartir solo los adquiridos anteriormente en tanto el Code Civil declaraba que todos los muebles que estuvieran en posesión de los cónyuges entraban en la comunidad (art. 1401 CCiv). En este caso, la Corte de Casación resolvió afirmando que las obras publicadas antes de contraído matrimonio y los frutos de su explotación debían repartirse entre Canal y su exmarido, Maxime Jamin. En cambio, las obras realizadas durante el matrimonio se consideraban reservadas a la autora.

<sup>51</sup> Nast había manifestado en su comentario a la sentencia del Tribunal del Sena que se debía haber valorado que la obra inédita nunca puede entrar en el régimen de comunidad porque, incluso sin publicar, el autor tiene sobre



hizo válido para obras como las literarias o las musicales por ser “reproducibles”. En cambio, cuando el objeto de debate eran obras plásticas, la opinión de la Corte de Casación fue diferente. Así se demuestra en el *affaire* Bonnard, donde el objeto de disputa no eran todas las obras realizadas por el pintor Pierre Bonnard sino aquellas que no habían sido divulgadas.

En el momento de plantearse la demanda, tanto Bonnard como su esposa, María Roussin, habían fallecido y el conflicto surge entre los sobrinos de ambos al descubrirse que el pintor había falsificado el testamento de su esposa para quedarse con sus bienes. En consecuencia, y aplicando la legislación vigente, Bonnard perdía el derecho a la herencia legal de su esposa que le correspondería, recayendo todos los bienes y derechos en los sobrinos de Roussin. Estos reclamaban no solo las propiedades de María sino la mitad de los bienes de la comunidad matrimonial, donde se incluían las pinturas de Bonnard.

Lo primero que cabe destacar de este asunto es que en ningún momento se discute la no inclusión en la comunidad de bienes de todas las pinturas del autor, sino solo de aquellas no divulgadas. Con ello se evidencia como, en el momento en el que se pronunciaron estas sentencias, los límites entre los derechos sobre el soporte físico —*corpus mechanicum*— y la obra —*corpus mysticum*— eran difusos. El problema se planteaba ya no respecto a las obras terminadas —que se integraban en la comunidad como bienes muebles— sino las que no habían sido “publicadas” —aquí en el sentido de divulgadas— por encontrarse en el atelier del autor, presuntamente inacabadas<sup>52</sup>. El Tribunal Civil del Sena, en sentencia de 10 de octubre de 1951 decidió realizar una interpretación amplia del concepto “publicación”, extendiéndolo a cualquier obra que hubiera sido expuesta para su venta en el atelier del autor, por entender que este ya había manifestado que ya se habían terminado<sup>53</sup>.

En cambio, la Corte de Apelación de París en sentencia de 19 de enero de 1953 repartió las obras en dos grupos: las obras acabadas, que entrarían en la comunidad de bienes con la esposa; y, las inacabadas, que formaban parte los bienes propios del autor, indicando que “la obra no divulgada es parte del patrimonio moral del autor y que, en tal estado, se encuentra fuera del comercio”<sup>54</sup>. No obstante, no se indicaba un criterio para determinar cuándo una creación estaba en uno u otro estado en ausencia de autor que pudiera dar la respuesta<sup>55</sup>.

---

ella una serie de derechos. No obstante, no trataba tales derechos como una emanación de la propiedad sobre la obra, sino como una suerte de especialidad de los derechos de la personalidad para el autor respecto a derechos que sí eran reconocidos por la legislación y la doctrina —el derecho a decidir la publicación, el derecho a modificar o eliminar la obra, el derecho al nombre, el derecho al respecto a la personalidad intelectual y moral del autor, el derecho a los frutos del trabajo propio—. M. Nast, «Comentaire au *affaire* Canal v. Jamin», *Recueil Périodique et critique*, 2<sup>a</sup> parte, 1936, pp. 65-69.

<sup>52</sup> H. Desbois, “Note au arrêt du 14 mai 1945”, *Recueil Dalloz analytique et critique de doctrine, de jurisprudence et de législation*, cahiers 35-36, 1945, pp. 286-288.

<sup>53</sup> Cfr. G. Lagarde, “Personnes et droits de famille” en *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1952, pp. 361.

<sup>54</sup> Señala Nerson (“Regimes matrimoniaux”, *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1970, pp. 565) que, al considerar los derechos de autor como “bienes extrapatrimoniales”, la Corte de París ya no tenía que preguntarse si se trataba de bienes “propios” —excluidos de la comunidad de bienes por el artículo 1470 CCiv— o de bienes comunes, porque no son bienes patrimoniales que puedan integrarse en el activo.

<sup>55</sup> Si bien, como critica Desbois (“Propriété littéraire et artistique”, *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1957, pp. 390-395), en el *affaire* Canal el Tribunal no establece ningún criterio para realizar la valoración de las obras inacabadas. Dicho autor rechaza que se pueda usar el valor artístico de la obra, ya que la Ley de 11 de marzo de 1902 impedía tener en cuenta el mérito para determinar el estatuto de las obras de espíritu. Del mismo modo, la

La Corte de Casación en su sentencia de 4 de diciembre de 1956 consideró que todas las creaciones, estuvieran en el estado que estuvieran, desde el momento de su planteamiento eran bienes susceptibles de integrarse en la comunidad legal. Pero, también estableció unas cautelas para garantizar los derechos del autor en casos como el presentado. Dos son del interés de este trabajo: primero, repite lo manifestado en el *affaire* Lecocq y atribuye al autor unas facultades de modificación o eliminación y, segundo, le permite “velar, ulteriormente, que su obra no sea desnaturalizada”. La última afirmación ha sido interpretada como una fórmula de reconocer al autor una suerte de derecho a la integridad de la obra, que ya había sido recogido en el Convenio de Berna pero que no había tenido aún reflejo en la legislación francesa sobre la materia.

Estos serían los *affaires* más paradigmáticos en lo que se refiere a los pronunciamientos sobre los derechos morales de autor en el marco de liquidaciones de regímenes matrimoniales<sup>56</sup>. Junto con los vistos anteriormente relativos a la defensa de la integridad, del nombre y de la divulgación se pone de manifiesto que ya durante el siglo XIX surgió una especial sensibilidad respecto a la existencia de intereses personales sobre las obras, más allá de los meramente económicos que se venían protegiendo hasta ese momento. Los juristas de la época realizaron amplios estudios de los referidos *affaires*, debatiendo sobre el contenido moral de los derechos de autor y la propia naturaleza de la propiedad intelectual como mera propiedad o como “algo más”<sup>57</sup>.

La tesis mantenida por la Corte de Apelación francesa fue defendida por Saleilles y tuvo su eco en la doctrina italiana, en las figuras de los reconocidos juristas Stolfi y, en especial, Piola-Caselli<sup>58</sup>. A Piola-Caselli se le atribuye la elaboración de una teoría de la personalidad sobre las creaciones que reforzaba la unión del autor con su obra, frente a la concepción totalmente patrimonialista que se venía defendiendo hasta el momento. Posteriormente, de nuevo en manos de la doctrina francesa, con Ascarelli como su creador y Desbois como principal valedor, se elabora la doctrina predominante hoy en día: la teoría del doble derecho, donde se aúnan los aspectos personales y patrimoniales del autor sobre su obra.

#### 4. El reconocimiento internacional de los derechos de autor e influencia en el derecho español

Así, la creciente preocupación por la vertiente “personal” de la relación autor-obra y su protección judicial propició que, a finales del siglo XIX y principios del XX, comenzara a darse cierto reconocimiento a una “dimensión moral” de la propiedad intelectual, sobre todo por parte de la doctrina. El impulso definitivo a la “consagra-

---

Corte impedía que se valorara el precio de mercado que pudieran llegar a tener los borradores y esquemas. La clave, según Desbois, estaba en la intención del pintor, expresa o implícita, de vender las obras.

<sup>56</sup> También cabe que en el marco de procesos relativos al reparto de obras de arte entre se produjeron otros *affaires* como el Mercié o el Picabia, pero siendo Bonnard el más representativo se ha preferido centrarse en este.

<sup>57</sup> Sobre esta evolución doctrinal, cfr. J. Rams Albesa, “La génesis de los derechos morales de los creadores”, *En torno a los derechos morales de los creadores*, C. Rogel Vide. (coord.), Reus, Madrid, 2003, pp. 32 – 36.

<sup>58</sup> Cfr. Stolfi, *La proprietà intellettuale* CEDAM, Turin, 1915; Piolla-Caselli, *Trattato del diritto di autore e del contratto de edizione*, CEDAM, Turin, 1927

ción” de tal vertiente personal se produce gracias al Convenio Internacional de la Unión de Berna, comúnmente denominado Convenio de Berna. Dicho Tratado, aprobado el 9 de septiembre de 1886 gracias al empeño de la Asociación Literaria y Artística Internacional (ALAI) —organización francesa apadrinada por Víctor Hugo— fue suscrito inicialmente por diez países: Alemania, Bélgica, Francia, Haití, Italia, Liberia, Reino Unido, Suiza, Túnez y España.

En un contexto de creciente conciencia sobre la necesidad de protección de los derechos de autor a nivel internacional, el Convenio de Berna es clave ya que, en su revisión del 2 de junio de 1928 incorporó el artículo 6 *bis* que incluye explícitamente ciertos derechos de carácter moral.

El Convenio de Berna ha sufrido varias revisiones a lo largo de su historia. Las principales en 1896 (París), 1908 (Berlín), 1914 (Berna), 1928 (Roma), 1948 (Bruselas), 1967 (Estocolmo) y 1971 (París). Ya antes de la de 1928 se había intentado incluir una regulación de los derechos morales de autor en la revisión de Berlín de 1908, sin éxito. Es más, según relata Plaza Penadés, ni siquiera era un tema a tratar en la Conferencia de Roma<sup>59</sup>. Fue la delegación italiana, influenciada por las ideas de Piolla-Caselli quien, a su vez, había realizado su teoría de la personalidad de los derechos de autor basándose en la jurisprudencia francesa de los derechos morales, la que presentó la moción que, apoyada por otros países con propuestas similares, llevaría al debate de su inclusión en el articulado del Convenio<sup>60</sup>.

La importancia de tal disposición es doble: de una parte, consagra de manera positiva algunos derechos como “morales”; y, de otra, constituye una regulación básica de aplicación a todos los países firmantes del Convenio —a día de hoy, 179—, ya provengan de tradición anglosajona o de la de Derecho continental. Es más, la influencia del Convenio de Berna resulta de mayor alcance pues, además de lo ya señalado, ha servido de paradigma para las regulaciones nacionales elaboradas con posterioridad, a la vez que ha inducido modificaciones en las ya existentes. Así pues, el Convenio de Berna ha constituido —y constituye— un elemento principal en la configuración actual de los derechos morales de autor.

Una de las legislaciones “afectadas” por el Convenio de Berna fue la española y, además, de manera un tanto particular. Por un lado, ha de tenerse presente que en el momento en que España ratifica el Convenio estaba vigente la *Ley de Propiedad Intelectual de 1879*. Dicha norma que concedía ciertas potestades “personalísimas” al autor relativas al consentimiento previo necesario para realizar ciertas cesiones de

<sup>59</sup> J., Plaza Penadés, *op. cit.*, pág. 97

<sup>60</sup> El texto de dicha moción era el siguiente:

*“Independientemente de la protección de los derechos patrimoniales, regulada por los artículos siguientes, y no obstante cualquier cesión, pertenece al autor en todo momento:*

a) *El derecho de reivindicar la paternidad de la obra.*

b) *El derecho de decidir si la obra ha de ser publicada.*

c) *El derecho a oponerse a cualquier modificación de la obra que perjudique sus intereses morales.*

*Queda reservada a la legislación nacional de las partes contratantes establecer disposiciones para reglamentar los derechos arriba indicados, y particularmente para conciliar el derecho exclusivo de publicación con las exigencias del interés público, así como para conciliar la facultad mencionada en la letra c) con el derecho del propietario del ejemplar de la obra.*

*Después de muerto el autor, los derechos serán ejercidos por las personas y órganos designados por la legislación del país de origen de la obra.*

*Los medios y recursos para salvaguardar los derechos serán regulados por la legislación del país de la protección que se reclama”.*

derechos y, aunque tales potestades puedan considerarse como un principio de reconocimiento de la especial posición del autor respecto a su creación, no cabe calificarlas como verdaderos derechos morales<sup>61</sup>. Así las cosas, desde la ratificación del Convenio de Berna los derechos morales de autor “comenzaron a existir” para el ordenamiento jurídico español, aunque carecían de regulación legal expresa, más allá de las potestades mencionadas y de lo que en breve se mencionará respecto de las obras cinematográficas<sup>62</sup>. La consecuencia de carecer de mención expresa en la LPI 1879 fue que los derechos morales de autor “existentes” no podían ser reclamados judicialmente: aunque existía un reconocimiento objetivo debido a la ratificación del Convenio de Berna, no había posibilidad de exigir su aplicación<sup>63</sup>.

El Tribunal Supremo tuvo ocasión de pronunciarse sobre tal situación anómala —en la que el Derecho interno no incorporaba positivamente las obligaciones de un Tratado internacional ratificado— en la sentencia de 21 de junio de 1965, la primera del llamado “Caso Serrano”; caso que, originado por una demanda del artista Pablo Serrano contra una compañía constructora por la destrucción de una escultura que le habían encargado para el vestíbulo de un hotel, se extendió durante décadas con diversos pronunciamientos tanto del Tribunal Supremo como del Constitucional. En lo que ahora interesa, y a pesar de que la destrucción suponga una vulneración del derecho a la integridad de la obra —reconocido como derecho moral de autor por el artículo 6.*bis* del Convenio de Berna—, el Tribunal Supremo afirmó que, mientras la legislación interna no regulara los derechos morales de autor de manera expresa, no se podían reconocer a nivel judicial. Con tal argumento, desestimó la demanda interpuesta.

Por otro lado, también ha de tenerse presente que, tras la ratificación del Convenio de Berna y a pesar de no modificarse la Ley de Propiedad Intelectual entonces en vigor —de 1879— para reconocer los derechos de autor de manera general, en el ámbito del cine, el artículo 4 de la Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas sí mencionaba y regulaba tales facultades. Tal mención se explica porque, en el momento de la promulgación de la citada norma, ya se había firmado el Convenio de Berna y, por ello, toda la normativa que se aprobase con posterioridad, lógicamente, debía respetar las disposiciones de dicho acuerdo internacional.

Así pues, durante décadas en España hubo un reconocimiento parcial de los derechos morales de los autores, exclusivo para el ámbito del cine, pero que no alcanzaba a la generalidad de los creadores. Finalmente, la ausencia de regulación positiva so-

<sup>61</sup> J. Giménez Bayo, y B. Rodríguez-Arias, *op. cit.*, pp. 109-115; J. Marco Molina, *La propiedad intelectual en la legislación española*, Marcial Pons, Madrid, 1995, pp. 133-150.

<sup>62</sup> *Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas*. Artículo 4. “Los autores de la obra cinematográfica, con independencia de los pactos que hayan estipulado con los productores, tendrán, en todo caso, los siguientes derechos. (...) Segundo. —A que su aportación se haga constar en la película y en cuantos actos de reproducción se lleven a cabo de la parte o actuación que les corresponda. Tercero. —A exigir, tanto en la realización como en la exhibición, el respeto a su aportación, pudiendo perseguir las alteraciones sustanciales que se lleven a cabo sin su autorización, así como los demás actos que atenten contra su derecho moral de autor”.

<sup>63</sup> En concreto, la referida STS de 21 de junio de 1965 establecía lo siguiente: “queda reservada a la legislación de cada país el establecer las condiciones de ejercicio del derecho moral del autor, dado que mientras los acuerdos de la citada conferencia no se desenvuelvan en disposiciones posteriores, son conceptos meramente programáticos, que no pueden servir de fundamento a un Tribunal para hacer declaraciones de derecho”.

bre tales derechos fue solventada por la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual. Los artículos 14 a 16 de dicha Ley expanden la regulación de los derechos morales de autor al resto de esferas artísticas, de modo que desde entonces todos los autores gozan de ellos. La redacción de tales preceptos —relativa a las facultades que contiene (artículo 14), su duración y ejercicio *post mortem auctoris* (artículos 15 y 16)— ha permanecido invariada, incluso tras su refundición en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, que en la actualidad recoge el núcleo principal de las disposiciones legales en materia de propiedad intelectual.

## 5. Conclusiones

Desde antiguo, los autores han tenido interés en proteger su condición de creadores y el contenido de sus obras. Las denuncias públicas de casos de plagio o de ataques al “honor del artista” existían antes de que se planteara la existencia de “derechos sobre las obras”. Así pues, se puede afirmar que la voluntad de proteger la obra y su vinculación con quien la ha creado tiene una larga historia, a pesar de que el reconocimiento legal de tales intereses haya sido tardío. Incluso cuando, tras la invención de la imprenta, aparecieron los privilegios atribuidos inicialmente a los impresores sobre los manuscritos, en su evolución se evidencia que progresivamente fueron teniendo más en cuenta a la figura del creador, como con la concesión de privilegios personales.

El reconocimiento de derechos al autor —de *copyright* o de propiedad según la influencia fuera del Estatuto de la Reina Ana o de la regulación revolucionaria francesa de 1791 y 1793— fue un nuevo hito que permitió al autor tener un mayor control sobre su obra. Allí donde el derecho de los autores se consideró como una propiedad especial —como, por ejemplo, en España con la Ley de Propiedad Literaria de 1847 y, luego, con la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 y su Reglamento de 1880—, aunque no se recogieran todavía los que más adelante serían “derechos morales” sí que establecían normas que atribuían a los autores facultades personalísimas, derivadas del acto de creación.

Gracias a los trabajos doctrinales de autores como Kant, Gierke o Morillot, desde principios del siglo XIX se comenzó a dar valor a la dimensión personal del proceso creador y a la necesidad de atribuirle al autor una serie de potestades de carácter no patrimonial diferentes de las que hasta el momento establecía la regulación. Tal doctrina tuvo su principal impacto en la jurisprudencia francesa, donde un número importante de sentencias —Lacordaire, Lecocq, Canal, etc.— se pronunciaron a favor de reconocer al autor ciertas prerrogativas personales no legalmente reconocidas. Entre ellas se encontraban la decisión sobre la divulgación de la obra, la necesidad de reconocer la autoría de un creador, la defensa de una producción tal y como fue creada o la posibilidad de modificar o destruir la obra. Del debate que tales pronunciamientos originaron se comenzó a cuestionar la naturaleza de la propiedad intelectual y la necesidad de regular expresamente ese aspecto “personal” de la creación.

Con la reforma del Convenio de Berna en 1928 se introduce el artículo 6 *bis* y, con él, el reconocimiento formal e internacional de dos de los ya llamados “derechos morales de autor”: los de autoría e integridad. En España, a pesar de ser uno de los países firmantes del Convenio, el peso de la concepción patrimonial en la Ley de 1879 y la ausencia de cambio normativo impidieron la protección de los derechos

morales de autor hasta la publicación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, que los regulaba de manera expresa en el artículo 14.

De la lenta evolución de los derechos morales de autor se extrae que, aunque el interés de los autores de defender aspectos no patrimoniales sobre sus creaciones existe desde antes de cualquier regulación legal de la propiedad intelectual, fue a su vez el aspecto que más tarde recibió protección, quizás lastrado por la importancia económica que las obras adquirieron justo después de la invención de la imprenta.

## 6. Bibliografía

- Álvarez Romero, C., *Significado de la publicación en el Derecho de Propiedad Intelectual*, Ilustre Colegio Nacional de Registradores de la Propiedad de España/Centro de Estudios Hipotecarios, Madrid, 1969.
- Baylos Coroza, H., *Tratado de Derecho Industrial*, Madrid, 1978.
- Bercovitz Rodríguez-Cano, R., “Bienes de la personalidad y derecho moral de autor”, *En torno a los derechos morales de los creadores*, Rogel Vide. C. (coord.), Reus, Madrid, 2003, pp. 96.
- Bertrand, A., *Le Droit d’Auteur et les Droits Voisins*, Masson, París, 1991.
- Bondía Román, F., *Propiedad intelectual. Su significado en la sociedad de la información*, Trivium, Madrid, 1988, pp.70-108.
- Caron, C., *Droit d’auteur et droits voisins*, LexisNexis, Paris, 2017.
- Colombet, C., *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Dalloz, París, 1997.
- Curchin, L.A., “The Lex Cincia and Lawyers’ Fees under the Republic”, *Echos du monde classique: Classical Views*, University of Toronto Press, vol. 27, nº 1, 1983, pp. 38, (disponible en *Project MUSE*, [muse.jhu.edu/article/655898](https://muse.jhu.edu/article/655898));
- Darras, A., “Lettre de France”, *Le Droit D’Auteur*, nº 4, pp. 38-41.
- De Borchgrave, J., *Évolution Historique du Droit D’Auteur*, Bureaux Internationaux Reunis pour la Protection de la Propriété Intellectuelle, Bruxelles, 1916.
- De Broglie, G., *Le droit d’auteur et l’internet*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001.
- Desbois, H., “Note au arrêt du 14 mai 1945”, *Recueil Dalloz analytique et critique de doctrine, de jurisprudence et de législation*, cahiers 35-36, 1945, pp. 286-288
- Desbois, H., “Propriété littéraire et artistique”, *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1957, pp. 390-395.
- Dock, M-C., “Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire”, *Revue Internationale de Droit d’Auteur*, 1974, pp. 127 –205.
- Dupuis, M., *Les propriétés intellectuelles*, Ellipses, Paris, 2017.
- Durán Rivacoba, R., *Donación de inmuebles. Forma y Simulación*, Aranzadi, Pamplona, 1995, pp. 31.
- Forns, J., “Derecho de propiedad intelectual en sus relaciones con el interés público y la cultura”, *Anuario de Derecho Civil*, julio-septiembre, 1951, pp. 985-1020.
- Gautier, P-Y., *Propriété littéraire et artistique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2019.
- Gavin, G., *Le droit moral de l’auteur dans la jurisprudence et la législation françaises*, Dalloz, París, 1960.
- Giménez Bayo, J. y Rodríguez-Arias, B., *La propiedad intelectual*, Reus, Madrid, 1949.
- González López, M., *El derecho moral de autor en la Ley Española de Propiedad Intelectual*, Marcial Pons, Madrid, 1993.

- GORGUETTE D' ARGOUVES, S., *Du droit moral de l'auteur sur son œuvre artistique ou littéraire*, Imprimerie-Librairie Camille Robbe, Lille, 1924.
- Laligant, O., *La divulgation des œuvres artistiques, littéraires et musicales en droit positif français*, LGDJ, Paris, 1983.
- Lagarde, G., "Personnes et droits de famille", *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1952, pp. 361-362.
- Mallo Montoto, D., *La difusión en Internet de contenidos sujetos al derecho de autor*, Reus, Madrid, 2018.
- Marco Molina, J., "Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del derecho de autor", *Anuario de Derecho Civil*, vol. 47, nº 1, 1994, pp. 121-208.
- Marco Molina, J., *La propiedad intelectual en la legislación española*, Marcial Pons, Madrid, 1995.
- Miró Linares, F., "El futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet", *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, vol. 1, núm. 2, marzo 2007, pp. 103-155.
- Nast, M., "Comentaire au affaire Canal v. Jamin", *Recueil Périodique et critique*, 2ª parte, 1936, pp. 65-69.
- Nerson, R., "Regimes matrimoniaux", *Revue Trimestrielle de Droit Civil*, 1970, pp. 565.
- Ollero Tassara, A., "Derechos de autor y propiedad intelectual. Apuntes de un debate", *Revista de Derecho Político*, nº 27-28, 1988, pp. 113-180.
- Ollero Tassara, A., "Los llamados derechos «morales» del autor en los debates parlamentarios", *Cuadernos de Derecho Judicial. Propiedad intelectual: aspectos civiles y penales*, AA.VV., Consejo General del Poder Judicial, Madrid, 1995, pp. 31-62.
- Pérez Cuesta, E., "Una perspectiva histórico-jurídica sobre el derecho de autor", *Revista de Derecho Privado*, abril, 1991, pp. 333-344.
- Plaza Penadés, J., *El derecho de autor y su protección en el artículo 20, 1, b) de la Constitución*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- Pollaud-Dulian, F., *Le droit d'auteur*, Economica, Lonrai, 2014.
- Pouillet, E., *Propriété Littéraire et artistique et du droit de représentation*, Imprimerie et librairie générale de jurisprudence Marchal, Billard et Co. Paris, 1879.
- Rams Albesa, J., "La génesis de los derechos morales de los creadores", *En torno a los derechos morales de los creadores*, Rogel Vide. C. (coord.), Reus, Madrid, 2003, pp. 32-36.
- Recht, P., *Le Droit d'Auteur, une nouvelle forme de propriété*, LGDJ, Paris, 1969.
- Renouard, A-C., *Traite des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux arts*, Jules Renuard et cle, Paris, 1838, pp. 301-316.
- Rodríguez Tapia, J.M., "Comentario al artículo 2º", *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*, Rodríguez Tapia, J.M. (coord.), Thomson Reuters, Cizur Menor, 2009, pp. 64-73.
- Rodríguez-Toquero y Ramos, P., "Registro y propiedad intelectual", *Anuario de la Facultad de Derecho*, nº 6, 1996-1997, pp. 41-58.
- Rogel Vide, C., *Autores, coautores y propiedad intelectual*, Tecnos, Madrid, 1984.
- Rousselet, M., "Le droit moral de l'auteur", *Revue des Deux Mondes*, octubre, 1962, pág. 500.
- Sánchez García, R., "La Propiedad Intelectual en la España contemporánea, 1847-1936", *Hispania: Revista española de historia*, nº 121, 2002, pp. 993-1020.
- Strömholm, S., *Le droit moral de l'auteur en droit Allemand, Français et Scandinave avec un aperçu de l'évolution internationale. Étude de droit comparé*, Vol. I, P.A. Norstedt & Söners Förlag, Estocolmo, 1967.
- VVAA, "Michel Masson v. Gaudichot", *Jurisprudence Générale*, 1880, pág. 169-170.
- VVAA, "Affaire Charles Lecocq", *Revue des Grands Procès Contemporains*, t. XXIV, 1906, pp. 475-504.

- VVAA, “Œuvres musicales composées par l’un des époux pendant la communauté d’acquêts”, *Le Droit d’Auteur*, n° 4, abril 1900, pp. 43-44.
- Villalba, C.A., “La positivización del Derecho de autor», en *110 años de protección internacional del derecho de autor: Berna 1886-Ginebra 1996. III Congreso iberoamericano sobre Derecho de autor y derechos conexos*, Antequera Parilli, R. y Robella, A.L (coord.), OMPI/Ministerio de Educación y Cultura/Consejo de Derechos de Autor del Uruguay/IIDA, Montevideo, 1997, pp. 59-80.
- Viñao Frago, A., “1762-11763: una polémica sobre la libertad de impresión y precios de los libros de texto”, *Historia de la Educación*, n° 19, 2000, pp. 339.
- Vivant, M., “Le droit d’auteur, un droit de l’homme ? ”, *Revue Internationale de Droit d’Auteur*, pp. 60-123.
- Yzquierdo Tolsada, M., “Evolución histórica del Derecho de propiedad Intelectual”, *Revista General de Legislación y Jurisprudencia*, núm. 4, 1988, pp. 519.