

PATENTES Y PRIVILEGIOS: EL ORIGEN DE LA PROTECCIÓN DE OBRAS LITERARIAS Y ARTÍSTICAS

por Natalia Tobón Franco y Eduardo Varela Pezzano*

RESUMEN

Los autores analizan los orígenes de la protección sobre las obras literarias y artísticas, desde los primitivos conceptos de autoría hasta la expansión actual del derecho de autor por Europa y Latinoamérica. El respeto por la autoría de las obras del intelecto existe desde la antigüedad aunque muchos tratadistas insisten en sostener que sólo apareció en Inglaterra con el Estatuto de Ana en 1710. De hecho los romanos, aunque nunca distinguieron la propiedad material de la inmaterial, respetaban los derechos morales del autor y sancionaban gravemente el plagio. A partir del siglo XV, cuando Occidente descubrió la imprenta, las monarquías otorgaron patentes a escultores, pintores y músicos, quienes recibieron el privilegio de ser llamados “autores” ante la sociedad. La expansión del derecho de autor, impulsada por iniciativa francesa, permitió que la protección de obras artísticas y literarias adoptara una dimensión internacional.

ABSTRACT

PATENTS & PRIVILEGES: THE ORIGINS OF THE PROTECTION OF LITERARY AND ARTISTIC WORKS

The authors explore the origins of the protection of literary and artistic works, from the primitive concepts of authorship until the expansion of copyright in Europe and Latin America. In ancient times, plagiarism was gravely sanctioned. Although Romans never distinguished material property from the intangible, they did respect authors' moral rights. After the 15th century, when the West discovered the printing press, monarchies granted patents to sculptors, painters and musicians, who received the privilege of being called “authors” to society. The expansion of copyright, driven by the French initiative, would enable the protection of literary and artistic works to adopt an international dimension.

Keywords: History of copyright, Company of Stationers, Statute of Anne, letter patents, Berne Convention

I. INTRODUCCIÓN

Tribunales y comentaristas ubican los orígenes de la protección a las obras literarias y artísticas en dos momentos legislativos históricos: el Estatuto de Ana de 1710 y la

* Abogados asociados a la firma Cavelier Abogados. ntobon@cavelier.com / eduardovarela@cavelier.com.

Convención de Berna de 1886. Cualquier régimen anterior a estas fechas se considera una mera aproximación a la regulación actual del derecho de autor y la propiedad intelectual¹.

Sin embargo, una mirada más detallada a la historia revela que si bien el derecho de autor no estaba definido legalmente en Grecia no en Roma, la reproducción no autorizada de obras literarias y artísticas era drásticamente sancionada. En efecto, los antiguos pensaban que el plagio de obras artísticas y literarias, más que un atentado directo contra sus autores, era un agravio a los dioses, pues se creía que éstos traían la inspiración creativa a través de las musas y los humanos eran solo el instrumento para plasmarla.

Cuando la imprenta se descubrió en la Europa del siglo XV y el comercio de libros se disparó en el viejo continente, las monarquías y los gobiernos de Italia, Francia e Inglaterra protegieron las obras literarias y artísticas a través de patentes y privilegios temporales para su explotación económica.

Este artículo sostiene que la protección de las obras literarias y artísticas, formal o no, siempre ha estado presente en la mayoría de naciones, aunque ellas carecieran de un régimen legal escrito y coherente dirigido a la protección del derecho de autor.

II. EL CONCEPTO DE AUTORÍA EN LA ANTIGÜEDAD

Desde el año 700 a.C., existe pruebas del interés de la humanidad por la protección de la autoría de las obras del intelecto humano. En efecto, hay pruebas de que en la colonia griega de Síbari —región de Calabria, Italia—, los cocineros tenían derecho a patentar temporalmente los platos de comida que inventaban (Ateneo. *Deipnosophist.*, 349). Esta protección se aplicaba, como en las patentes, a la técnica real de preparar un plato y al texto de una receta².

Sin embargo, para las civilizaciones de la antigüedad el concepto de autoría era totalmente diferente al que existe en la modernidad. En las culturas aborígenes del África, por ejemplo, las técnicas artísticas apenas se heredaban mediante el parentesco o a través de la tradición de sus clanes³.

Para los autores de la antigua Grecia, particularmente en ciudades como Atenas, Esparta y Siracusa, las ideas se presumían regalos de los Dioses (los griegos siempre invocaban a las musas como su principal fuente de inspiración⁴), y en consecuencia, no podían ser objeto de venta o apropiación individual⁵.

¹ Véase, al respecto, a Geller, Paul Edward. “Copyright history and the future: What’s culture got to do with it?” *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.*, 47, 2000, pp. 210-233.

² Fabiani, Mario. “Diritto di autore gastronomico”, *Diritto di Autore*, 58, 1987, p. 116.

³ Brain, Robert. *Art and society in Africa*, Longman, New York, 1980, pp. 262-267.

⁴ Un claro ejemplo de inspiración por las musas es Hesiodo, quien empieza su *Teogonía* así: “Desde las musas heliconias, comencemos a cantar [...]” —Hesiodo. ll. 1-25—.

⁵ Bappert señala que los romanos y los griegos de la antigüedad, con sus teorías paganas de inspiración por las Musas, no podían concebir un derecho de autoría sobre sus obras —véase Bappert, Walter, *Wege zum Urheberrecht*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1962, pp. 26-39.

Platón criticaba, con toda razón, la inspiración divina de los griegos. De los poetas, por ejemplo, el filósofo decía que solo podían escribir poemas gracias a los dioses y por eso no eran capaces de interpretar sus propias obras (*Ion*. 533c-536d). Sócrates, por el contrario, era de los que pensaba que las ideas y el conocimiento no se podían apropiarse ni vender porque tenían un valor superior al dinero. En el diálogo de Protágoras se muestra la imagen de Sócrates y su repudio hacia los sofistas de la época que cobraban honorarios por enseñar (*Protágoras*. 349a.).

Pese a lo anterior, los griegos entendían que se debía respetar el trabajo intelectual. Algunos autores narran que cuando Hermodoro de Siracusa anotó las lecciones de Platón para luego venderlas en Sicilia, dio lugar a tal desprecio en Grecia que la frase “con los diálogos de Platón, Hermodoro hace negocios” se volvió típica en la región (Zenobio. v. 6; Cic. *ad. Att.* xiii. 21, 4).

En realidad, en la antigua Grecia era común que los escritores se acusaran unos a otros de plagio⁶. En *Las Ranas*, Aristófanes acusó a Sófocles de escribirle una tragedia a su hijo para que se ganara un concurso, denunció a Esquilo de ser un charlatán e impostor del poeta Frínico y se burló de los versos de Eurípides⁷. Quizás este alboroto causado por Aristófanes fue la verdadera razón por la cual, en el 330 a.C., una ley del legislador Licurgo, en Atenas, ordenó que se conservaran copias exactas de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides en los depósitos oficiales de la ciudad⁸. Por hechos como estos, algunos afirman que la protección a las ideas de los artistas, dramaturgos y escritores en la antigüedad ya se hallaba en la legislación común de propiedad y, en particular, en los principios generales del derecho de cada civilización.

El pueblo judío fue uno de los pocos de la antigüedad en tener una legislación expresamente referida a un derecho de autor. La ley judía prohibía la reclamación falsa de autoría sobre libros y manuscritos, al paso que desalentaba el robo de las ideas. Cuando los pescadores judíos utilizaban peces muertos en sus redes como carnada para pescar, la selección, disposición y forma de colocar el cebo eran propias de cada pescador, lo que implicaba un valor intelectual que se protegía bajo ley judía. La regla era que las redes debían mantenerse alejadas unas de otras, para así evitar que los pescadores más flojos se aprovecharan del ingenio y la técnica de los más hábiles⁹.

En China, los autores sólo podían dedicarse a interpretar los preceptos morales de los antepasados. Únicamente la tinta y el papel del manuscrito podían venderse¹⁰. Los chinos tuvieron que esperar hasta el siglo XI, cuando inventaron la imprenta, para ver florecer el comercio de sus obras literarias.

⁶ Véase Caillemet, Exupère. “La propriété littéraire à Athènes”, en *Études sur les antiquités juridiques d’Athènes*, Libraire Alexandre Ravanat, Grenoble, 1865, pp. 7-12

⁷ Véase algunas acusaciones en Dock, Marie Claire, “Genèse et évolution de la notion de propriété littéraire”, *Revue Internationale du Droit d’Auteur*, 79, 1974, p. 127.

⁸ La existencia de esta antigua ley griega es discutida. Sin embargo, véase Michaélides-Nourouos, George. *Le droit moral de l’auteur*, Libraire Arthur Rousseau, París, 1935, pp. 11 y 12.

⁹ Kahaner, Larry. *Values, prosperity, and the Talmud. Business lessons from the ancient Rabbis*, John Wiley and Sons, 2003, p. 179.

¹⁰ Alford, William P. *To steal a book is an elegant offense: Intellectual property law and Chinese civilization*, Stanford University Press, 1995, pp. 25-29.

III. LA PROPIEDAD LITERARIA Y ARTÍSTICA EN EL DERECHO ROMANO

Al comienzo del primer milenio d.c. florecía en Roma un importante comercio de libros y de otras obras artísticas pero no existían leyes que reconocieran a escritores y artistas un derecho de dominio sobre las obras intelectuales¹¹. Solo las fuentes no jurídicas que se tienen de la época parecen demostrar que entonces se procuraba que se respetase la paternidad sobre las obras artísticas y literarias.

Cicerón, por citar un caso, se quejaba ante su editor por haber reproducido y publicado una de sus oraciones sin autorización¹². Séneca afirmaba que el dominio sobre una obra le pertenecía tanto al autor como al librero, pero no de la misma manera¹³. De Diodoro Sículo se conoce que le fue publicado un manuscrito de su autoría, pero como si fuera de otro (Diodor. Sicul. xl. 8). Aulo Gelio, por su cuenta, rechazó un error en los versos de Virgilio porque, según él, fueron copiados y reproducidos defectuosamente (*Noctes Atticae*. i. 21)¹⁴. Al igual que en Atenas, los *aediles* de Roma preservaban las obras de teatro para que las mismas mantuvieran su integridad y no fueran alteradas¹⁵. También hay pruebas de las denuncias del arquitecto Vitruvio contra sus imitadores por “hurto intelectual”¹⁶.

Naturalmente, la palabra ‘plagio’ era común entre los romanos para referirse al acto de copiar la obra de otro y presentarla como si fuera propia. El poeta Marcial la uso para acusar a Fidencio, quien había publicado uno de sus poemas como si fuera suyo. En los *Epigramas*, Marcial le explica al plagiador que no basta adornarse con plumas robadas para tener el honor de un poeta, al igual que un hombre calvo no posee una lujosa melena simplemente por ponerse una peluca (*Epigrammata*. i. 53 y 72.).

Para Plinio, la copia sin cita era *veteres transcribere ad verbum neque nominatos*, es decir, transcribir literalmente sin nombrar al autor (*Nat. Hist.* praef. 22). Según la opinión de Marcial, esta

¹¹ Rengifo sostiene que la noción de derecho de autor se confundía con la de accesión a la propiedad común: “La concepción romana no incorporó en absoluto la idea de creación en sentido propio, sino que aplicó a su régimen jurídico el concepto de *specificatio*. El derecho romano se preocupó por saber de quien era la propiedad de la cosa material que resulta de escribir o dibujar en papel ajeno, pero no de proteger la creación en cuanto tal” —véase Rengifo, Ernesto. *Propiedad intelectual. El moderno derecho de autor*. Universidad Externado de Colombia, Bogotá, 2003, p. 53—.

¹² De la Durantaye, Khatarina. “The origins of protection of literary authorship in Rome”, *Boston University International Law Journal*, 2007, pp. 25-28.

¹³ “In omnibus istis quae modo retuli, uterque eiusdem rei dominus est; quomodo quia alter rei dominus est, alter usus. Libros dicimus esse Ciceronis: eosdem Dorus librarius suos uocat: et utrumque uerum est; alter illos tanquam auctor sibi, alter tanquam emptor asserit: ac recte utriusque dicuntur esse. Utriusque enim sunt: sed non eodem modo” —Séneca, *De beneficiis*, vii. vi. 1—.

¹⁴ Gibbon señala que en época de los emperadores romanos no se produjo un solo escritor original o que sobresaliera en el arte de la elegante composición: “...if we except the intemperate Lucian, this age of indolence passed away without having produced a single writer of original genius, or who excelled in the arts of elegant composition. The authority of Plato and Aristotle, of Zeno and Epicurus, still reigned in the schools; and their systems, transmitted with blind deference from one generation of disciples to another, precluded every generous attempt to exercise the powers, or enlarge the limits, of the human mind. The beauties of the poets and orators, instead of kindling a fire like their own, inspired only cold and servile imitations: or if any ventured to deviate from those models, they deviated at the same time from good sense and propriety” —Gibbon, Edward. *Decline and fall of the Roman Empire*, Everyman’s Library, t. I, 1993, pp.66-67—.

¹⁵ De la Durantaye, ob. cit., p. 39.

¹⁶ Bugbee, Bruce W. *Genesis of American patent and copyright law*, Public Affairs Press, Washington, 1967, p. 167.

forma de desconocimiento de los autores de obras literarias ocurría en todo el imperio (*Epigrammata*. xii. 63). El caso que más se recuerda es una publicación de Fidencio que contenía solo un verso de su propia autoría; los demás eran de Marcial (ídem, i. 53).

Otra fuente del reconocimiento moral de los autores se encontraba en la posesión que se ejercía sobre las cartas. Quien las escribía era considerado como titular de las mismas o, al menos, como una especie de propietario. Paulo comentaba que la propiedad de las cartas se transfería una vez que se entregaban al esclavo encargado de diligenciarlas (D.41.1.65). Ulpiano, al contrario, afirmaba que el recipiente podía intentar la *actio furti* en caso de que se perdieran (D.48.2.1.17). De la Durantaye afirma que los principios de la jurisprudencia romana referidos a las cartas podían aplicarse a otras obras literarias similares, ya que si alguien poseía un manuscrito inédito, tenía así, mientras él o ella fueran legítimos, el derecho a publicarlo si lo deseaba¹⁷.

Es ilustrativo notar que el derecho romano no protegía directamente los derechos de los autores. Cuando los juristas romanos clasificaron las cosas en *res corporalis* y *res incorporalis*¹⁸, no lograron distinguir con certeza la propiedad material de la propiedad intelectual. Solo lograron diferenciar entre las cosas que se encontraban en la realidad física y aquellas que no tenían una entidad material.

Los ejemplos que daba Gaio para las cosas corporales eran los fundos, el esclavo, el vestido, el oro y la plata; para las cosas incorporales daba la herencia, el usufructo y las obligaciones; pero Gaio nunca señaló si el derecho de la propiedad era corporal o, si con todos los otros derechos, era incorporal. De ahí que el derecho romano omitiera considerar a la obra intelectual como una cosa estrictamente incorporal e insistiera, más bien, en determinar de quién era la propiedad de la cosa material plasmada en un soporte ajeno¹⁹. Si Ticio escribía un poema o una oración en el papel de Cayo, entonces Cayo, y no Ticio, era el dueño del escrito.

Curiosamente, la confusión de los romanos con las cosas incorporales se atribuye a las artes liberales o, como ellos las llamaban, *artes quae sunt libero dignae* (Cic., *De orat.*, i. 72). Se trataba de actividades como música, poesía, astronomía, gramática, comedia y retórica, entre otras, que se practicaban sin atender a una remuneración para el artista. La muchedumbre las elogiaba y, gracias a ellas, se enaltecía a ciudadanos, esclavos y libertos²⁰.

El hecho de que las artes liberales se tuvieran como no remuneradas conduce a concluir que los romanos, definitivamente, desconocían el trabajo intelectual como una fuente de ingreso²¹, por lo que sus instituciones jurídicas no veían la necesidad de proteger los derechos de los artistas, cuyo trabajo debía ser, en principio, siempre libre y sin ánimo de

¹⁷ De la Durantaye, ob. cit., pp. 29-31.

¹⁸ D.8.1.14.pr.; 10.3.4.pr.; 20.6.8.pr.; 23.3.39.pr.; 41.1.43.1.; 41.3.9.; y 42.1.15.9.; Gaio, ii. 12-14; ii. 17; ii. 19; ii. 28; ii. 38; iii. 83; iii. 85; y iv. 3; y Justin. *Institut.* ii. ii. 2.

¹⁹ Rengifo, Ernesto. "El derecho de autor en el derecho romano", *Revista Jurisconsulta. Propiedad Intelectual*, Cámara de Comercio de Bogotá, 7, Bogotá, 2003, p. 140.

²⁰ En una posición contraria, Bernard afirma que solo los ciudadanos libres podían practicar las artes liberales. Véase Bernard, Antoine, *La remuneration des professions liberales en droit romain classique*, París, 1936, p. 32.

²¹ Deazly, Ronan. *On the origin of the right to copy: Charting the movement of copyright law in eighteenth-century Britain (1695 – 1775)*, Hart Publishing, Oxford, 2004, p. 183; Rengifo, *El derecho de autor...* ob. cit., p. 140; De la Durantaye, ob. cit., p. 56.

lucro. A excepción de ello, los romanos reconocían, en ciertos casos, beneficios económicos a artistas y autores. Era el caso de la *locatio conductio*, los beneficios imperiales y la *extraordinaria cognitio*.

La *locatio conductio* era “el esquema jurídico dentro del cual los romanos ubicaron la mayoría de las convenciones referentes al trabajo”²². Los romanos, en efecto, entendían que pintar un cuadro, habiéndose dado dinero, era locación (D.19.5.5.2). Sin embargo, si el artista trabajaba por su propia cuenta, sus creaciones podían constituir objeto de compraventa para algún interesado en la materia.

El escritor Terencio, sabiendo lo anterior, vendió su comedia *El Eunuco* por 8000 sestercios, el equivalente a ocho esclavos ordinarios de aquella época (Sueton. *De poetis*. 11). La actuación, por su parte, no era menos importante. En tiempos de la República, el actor Roscio ganaba 500.000 sestercios al año (Plinio. *Hist. Natur.* vii. 128). Los actores griegos, no obstante, ganaban aún más que cualquiera de los romanos. Cuando Clodio Aesopo (griego) falleció, su fortuna ascendía a 20.000.000 sestercios (Macr. *Sat.* iii. xiv. 14)²³. Virgilio (romano), el escritor más leído y más famoso en el imperio romano, apenas alcanzó a acumular 10.000.000 sestercios durante su vida²⁴.

Por otra parte, los beneficios imperiales se encaminaban a otorgar privilegios políticos y económicos a los autores por su trabajo intelectual. El emperador Adriano, por ejemplo, solía tratar con exagerada amistad a los filósofos Epicteto y Heliodoro, así como a diversos gramáticos, retóricos, músicos, geómetras, pintores y astrólogos²⁵. De igual manera, un edicto de Antonino Pío eximió a sofistas y a especialistas en el arte de la gramática del pago de ciertos impuestos²⁶.

Finalmente, la *extraordinario cognitio* consistía en un pago como consecuencia de la elaboración de una obra en virtud de la *locatio conductio*. Por costumbre, la *cognitio* se diferenciaba del *honorarium* percibido por las clases más altas en Roma. Si se trataba de una actividad liberal, que a su vez exigía un pago de carácter legal, en virtud de un contrato de arrendamiento, el autor se convertía en titular de la *extraordinario cognitio*. Por el contrario, si se trataba de una remuneración social, como la otorgada a las clases senatoriales, constituía *honorarium*. De cualquier forma, en Roma, “todas las artes, no solo las plebeyas, sino también las liberales, tuvieron como razón la ganancia o, al menos, el sostenimiento”²⁷.

IV. SCIENTIA DONUM DEI EST; UNDE VENDI NON POTEST

²² Rengifo, *El derecho de autor...*, ob. cit., p. 145.

²³ Macr. *Sat.* iii. xiv. 14. Horacio, en el segundo libro de sus *Sátiras*, describe una ocasión en la que el hijo de Clodio Aesopo, después de heredar la fortuna de su parte, diluyó una perla que valía 10.000.000 sestercios en vinagre, simplemente para beber un trago especial —Hor. *Sat.* ii. iii. 239—. Cleopatra, como se sabe, también hizo lo mismo —Plinio. *Hist. Natur.* ix. 119-122—.

²⁴ Véase Lebek, W. D. “Moneymaking on the Roman stage”, *Roman Theatre and Society*, University of Michigan Press, 1993, p. 42.

²⁵ “In summa familiaritate Epictetum et Heliodorum philosophos et, ne nominatim de omnibus dicam, grammaticos rhetores musicos geometras pictores astrologos habuit, prae ceteris, ut multi adserunt, eminente Favorino” —Hist. August. *Vita Adrian.* viii. 10—.

²⁶ De la Durantaye, ob. cit., p. 60.

²⁷ Rengifo, *El derecho de autor...*, ob. cit., p. 147.

La concepción imperante en la edad media era que las ideas provenían únicamente del Creador. El conocimiento era, en simples palabras, un regalo de Dios que no se podía vender: *scientia donum Dei est; unde vendi non potest*²⁸.

Curiosamente, sin embargo, en la edad media se registró el primer litigio relacionado con un derecho de autor. En el 561 d.C., un monje llamado Columcille visitó la iglesia del obispo Finian de Clonard, en Moville (Irlanda). Sin que Finian se enterara, Columcille pasaba las noches copiando uno de los manuscritos sagrados que se conservaban en aquel recinto. Cuando descubrieron a Columcille, Finian llevó al infractor ante la corte del rey Diarmait, quién procedió a dictar su famoso veredicto: “La vaca es dueña de su ternero, el dueño del libro de su copia”²⁹.

Durante los siguientes 400 años, Europa entendió lentamente el concepto de obra intelectual. La expresión de las ideas empezó a reconocerse y escritores, escultores, pintores y músicos recibieron el privilegio de ser llamados “autores” ante la sociedad³⁰. Esta nueva concepción también introdujo a la historia del derecho de autor la noción de originalidad. Por una parte, el término ‘original’ significaba que el autor era el único y exclusivo ‘origen’ de la obra. Por otra, simbolizaba ‘novedad’ respecto de la creación del intelecto. Así fue como los europeos empezaron a discutir acerca del ‘creador’ y de sus ‘creaciones’³¹.

Con todo, la protección a las obras literarias comenzó formalmente en China durante el año 835, cuando por un edicto del emperador Wenzong, se prohibió la reproducción no autorizada de calendarios y almanaques. En 1009, el emperador Zhenzong ordenó a las editoriales que, previa la publicación de una obra literaria, el manuscrito debía registrarse ante las autoridades imperiales para su revisión y aprobación. La desobediencia de esta regla, cuando se trataba de textos de astrología, implicaba un duro castigo para el infractor: el exilio de China a más de 3000 *li* (500 millas)³².

V. EL NACIMIENTO DEL COPYRIGHT

Gutenberg descubrió la imprenta en Europa a mediados del siglo XV. A partir de ese instante, los gobiernos de Italia, Francia e Inglaterra comenzaron a otorgar privilegios exclusivos para la explotación económica de las obras literarias.

En Italia, los privilegios se otorgaron a partir del siglo XV, cuando los editores de la época reclamaban derechos para competir con las editoriales extranjeras en nombre del desarrollo y la riqueza de la industria tipográfica italiana³³. El privilegio más antiguo lo otorgó la

²⁸ Post, Gaines, Giocarinis, Kimon & Kay, Richard. “The medieval heritage of a humanistic ideal: scientia donum Dei est; unde vendi non potest”, *Traditio*, 11, 1955, p. 207.

²⁹ “Le gach bain a bainin, le gach leabhar a leabhrán” —Reeves, William. *The life of St. Columba, founder of Hy. Written by Adamnan, ninth abbot of that monastery*, Irish Archeological and Celtic Society, Dublin, 1857, p. 249—.

³⁰ Woodmansee, Martha. “The genius and the copyright: Economic and legal conditions of the emergence of the ‘author’”, *Eighteenth Century Studies*, 17, 1984, p. 429.

³¹ Boyle, James. *Shamans, software, and spleens: Law and the Construction of the Information Society*, Harvard University Press, 1996, pp. 56-57.

³² Alford, ob. cit., p. 13.

³³ Piola Caselli, Eduardo. *Trattato del diritto di autore e del contratto di edizione nel diritto interno italiano comparato col diritto straniero*, Unione Tipografica Editrice Torinese, Turín, 1927, p. 3. Acerca de cómo funcionaba el procedimiento para solicitar y luego obtener los privilegios por parte de los monarcas italianos, véase un

República de Venecia el 19 de septiembre de 1469, a un Giovanni de Spira, para ejercer el “*arte della stampa*”³⁴, por 5 años, para la publicación de las *Epistulam ad Atticum* de Cicerón y la *Naturalis Historiae* de Plinio el Viejo.

En Francia, el primero se otorgó en 1551 a Guillaume de Morlaye, aunque no para la impresión de una obra literaria, sino para la reproducción de una pieza musical³⁵. Una lectura de los privilegios franceses, sin embargo, permite afirmar que los privilegios no se concedían a los autores sino a sus editores³⁶. A Moliere, dramaturgo y actor de la época, le publicaron una copia de su *Précieuses Ridicules* sin su aprobación. Como los privilegios eran otorgados a favor de la persona que primero publicaba una obra, un hombre llamado Jean Ribou se hizo con la propiedad de Moliere³⁷.

Los ingleses, en cambio, adoptaron las *letter patents*. Se trataba de cartas abiertas, firmadas por la monarquía, que conferían monopolios temporales para la explotación de obras literarias. En la Inglaterra del siglo XVI concurrían tres clases de patentes³⁸: 1) para imprimir la Biblia y actos del parlamento; 2) para imprimir la relatoría de casos del *common law*; y 3) para reproducir salmos, almanaques y otros textos del idioma inglés. Este tipo de obras se protegían, en efecto, mediante patentes, y no por la figura del derecho de autor.

El 4 de mayo de 1557, Philip y Mary I, reyes de Inglaterra, concedieron una patente a la sociedad de editores más poderosa de la época: la *Company of Stationers*³⁹. Este privilegio autorizaba a los Stationers prohibir la impresión de “(...) cualquier libro para la venta o tráfico dentro del reino de Inglaterra, o los dominios del mismo”. En realidad, la patente de los Stationers tenía un fin político. La idea era que la compañía, haciendo uso de su derecho, censurara las obras literarias heréticas y contrarias a la religión católica.

estudio en Franceschelli, Remo. “Brevetti e patenti industriali e d'autore nel periodo delle origini”, *Studi in onore di Alfredo De Gregorio*, Società Editrice Dante Alighieri, Casa Editrice S. Lapi, t. I, 1995, pp. 565-570.

³⁴ La reproducción del privilegio se puede consultar en Franceschelli, *Brevetti e patenti...*, pp. 574-575.

³⁵ Fétis, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, Elibron Classics, t. VII, 2001, p. 272.

³⁶ Febvre, Lucien & Martin, Henri-Jean. *L'apparition du livre*, Albin Michel, París, 1958, p. 236; y Latournerie, Anne. “Petite histoire des batailles du droit d'auteur”, *Multitudes*, 5, 2001, p. 39. Para un listado de raros privilegios otorgados por la corona francesa a los autores, véase Dock, Marie Claire, *Etude sur le droit d'auteur*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, París, 1963, pp. 82 y 83.

³⁷ En palabras de Moliere: “(...) es una cosa extraña que a uno le publiquen contra su voluntad [...] No obstante, no pude evitarlo, y he sufrido la desgracia de tener una de mis copias, birlada de mi habitación, en las manos de editores, quienes por sorpresa han obtenido el privilegio de su publicación”. véase la cita en francés en Olagnier, Paul. *Le droit d'auteur*, Librairie Générale de Droit et de Jurisprudence, t. I, París, 1934, p. 80. Para una narración de la disputa legal sobre la obra, véase Despois, Eugène & Mesnard, Paul. *Œuvres de Molière*, Burt Franklin, New York, 1885, pp. 4 y 5, en la *Notice biographique*.

³⁸ Handover, Phyllis Margarete, *Printing in London: From 1476 to modern times*, Harvard University Press, 1960, p. 96.

³⁹ Para la historia y registros históricos de la *Company of Stationers*, véase Arber, Edward. *A transcript of the registers of the Company of Stationers, 1554 to 1640 A.D.*, t. I-V, Londres, 1875-1894; Briscoe Eyre, G. E. & Rivington, G. R. *A transcript of the registers of the worshipful Company of Stationers from 1640 to 1708 A.D.*, t. I-III, Londres, 1913-1914; Greg, W. W. y Boswell, E. *Records of the Court of the Stationer's Company, 1576 to 1602*, The Bibliographical Society, Londres, 1930; y Jackson, William A., *Records of the court of the Stationers' Company, 1602 to 1640*, The Bibliographical Society, Londres, 1957.

El sistema que implementaron los *Stationers* para administrar su patente, sin duda, les merece el calificativo de “destructores de la literatura”⁴⁰. Para imprimir su obra, el autor tenía que suplicar la autorización del rey de Inglaterra⁴¹. Luego de autorizado, debía registrarla ante la compañía, aunque sólo para adquirir el derecho sobre las “copias” de su libro⁴². Por esta razón, y no por otra, la expresión “*copyright*” nació en el idioma inglés⁴³.

En 1709, la reina Ana de Gran Bretaña promulgó el “*Statute of Anne*”, que paso a ser la primera ley escrita en materia de derechos de autor. Vigente desde 1710⁴⁴, el estatuto de Ana invalidaba las patentes reales y protegía las publicaciones literarias por un término de 14 años prorrogables por un plazo igual en vida del autor. Para las obras impresas por los *Stationers*, el estatuto otorgaba un término de 21 años de protección.

Un vacío surgió, sin embargo, al extinguirse el lapso de protección de las obras impresas por los *Stationers*. La compañía argumentaba que el *common law* protegía perpetuamente su derecho a las copias, y que el mismo, por lo tanto, estaba por encima de las disposiciones del estatuto de Ana.

El asunto se resolvió en *Millar v. Taylor*⁴⁵. La disputa involucraba a Andrew Millar, un vendedor de libros que en 1729 había adquirido los derechos a las copias del poema *The Seasons* (James Thomson). Al expirar el *copyright* del poema, Robert Taylor comenzó a publicar sus propias copias y a competir con Millar. Una corte inglesa, precedida por los jueces Mansfield, Aston, Willes y Yates, dio la razón a Millar y a los *Stationers*, señalando que

⁴⁰ Godson, Richard. *A practical treatise on the law of patents for inventions and copyright*, Saunders and Benning, Londres, 1840, p. 448.

⁴¹ Véase el sistema de registro, publicación e impresión de los *Stationers* en Patterson, Lyman Ray. *Copyright in historical perspective*, Vanderbilt University Press, 1968, pp. 42-78; En igual sentido, véase el sistema de licencias en Kirschbaum, Leo. *Shakespeare and the Stationers*, Ohio State University Press, Columbus, 1955, pp. 31-32; y Feather, John. *A history of British publishing*, Routledge, 1988, pp. 27-41.

⁴² Gómez-Arostegui, Tomas. “What history teaches us about copyright injunctions and the inadequate-remedy-at-law requirement”, *Southern California Law Review*, 81, 2008, p. 119.

⁴³ Patterson ha descrito la primera vez en que la palabra “*copyright*” fue utilizada por los ingleses y, por supuesto, en el mundo: “The exact date of the origin of copyright in England we do not know, but it may have been sometime between 1518 and 1543. The first of these dates is that of the first attempt of the Brotherhood of Stationers to acquire a charter. The privilege granted by the sovereign was a clear manifestation of the possibility of protecting the rights involved in publishing a book. An important reason for the Stationers' acquiring a charter would be to strengthen arrangements that may have already been made with the brotherhood for protecting copies [...] The date of origin, however, may have been still earlier, with little or no regard for the privilege granted by or the charter sought from the sovereign. There is evidence that by the time the company received its charter in 1557, the stationer's copyright was already in existence. An entry in the records of the company under the dates of December 9, 1554, to July, 1557, records a fine ‘for an offence Donne by master wallye / for conselyng of the pryntyng of a breafe Cronacle contrary to our ordenances before he Ded presente the Cople to the wardyns...’. And a document entitled ‘The Appeal of William Seres the Younger to Lord Burghley’, dated December 1582, reported that ‘...yt appeareth by the auntyent orders of stacyoners hall [by which Craft that preceded the Company is evidently intended] that no copie of any boke grete or small should be prynted before yt was brough thether and beinge there allowed yt is our order that no man should prynt any other mans copie’ [...]” —Patterson, ob. cit., pp. 42-43—.

⁴⁴ “An Act for the encouragement of learning by vesting the copies of printed books in the authors or purchaser of such copies, during the times therein mentioned” —Statute, 1710, 8 Anne, c. 19—. En una nota curiosa, John Feather ha señalado que el estatuto de la reina Ana fue expedido en 1710, y no en 1709 como todos los autores lo anotan —Feather, John. “The book trade in politics: The making of the copyright act of 1710”, *Publishing History*, vol. 19, n.º 8, 1980, p. 39—. Igualmente, el volumen IX de la compilación *The Statutes of the Realm*, impresa en 1822 por órdenes del rey George III, reproduce el estatuto de Ana en el capítulo 21 y no en el 19.

⁴⁵ *Millar v. Taylor*, 4 Burr. 2303, 98 Eng. Rep. 201.

droits de propriété des auteurs d'écrits en tous genres, compositeurs de musique, peintres et dessinateurs respectivamente, acabaron con los privilegios reales y crearon, legal y estatutaria y deliberadamente, el derecho de propiedad intelectual, personal, exclusivo e inviolable del autor en Francia⁵¹.

El Decreto de 1791 reconocía a escritores dramáticos un derecho de autor sobre sus obras por un plazo de cinco años después de su muerte. El Decreto de 1793 extendió dicha protección a escritores de cualquier género literario, compositores de música, pintores y dibujantes por un lapso de 10 años después de muertos. Estos Decretos se convirtieron en la base de la legislación francesa sobre derecho de autor. Por esta razón, el Código Civil francés de 1804 adoptó reglas y principios similares para regular las producciones del talento y del ingenio⁵².

En Alemania, una extensa serie de principios sobre el derecho de autor se recogieron cuando el código napoleónico estuvo vigente en los Estados germanos. La expresión *rechten des urhebers*, traducción alemana del *droit d'auteur* francés, se pronunció por primera vez en Bavaria y, en 1870, la primera ley referente a la propiedad sobre obras literarias y artísticas se promulgó en el imperio germánico⁵³.

En América Latina, como explica la Dirección Nacional de Derecho de Autor, “Chile expidió su primer estatuto en 1834, Perú en 1840, Argentina en 1869 y México en 1871, con lo cual queda sentado el afán de todos los países del mundo por buscar mecanismos de protección y estímulos a sus creadores, antes medios de difusión que como la imprenta, el fonógrafo y actualmente las antenas parabólicas, la televisión y el software, permite que todos podamos acceder con facilidad y rapidez a las producciones del intelecto”⁵⁴.

La legislación colombiana también se vio influenciada por la ley francesa. El artículo 35 de la Constitución Nacional de 1886 dispuso que la propiedad literaria sería “protegida como propiedad transferible, por el tiempo de la vida del autor y 80 años más, mediante las formalidades que prescribiera la ley”.

En contraste con la proliferación de leyes sobre derechos de autor en el mundo, la producción masiva de obras literarias en el siglo XIX hizo que la piratería de libros se incrementara considerablemente. En Bélgica, las obras de los autores franceses eran copiadas sin cortapisa alguna para ser distribuidas en el mercado nacional⁵⁵. Igualmente, en Estados Unidos, gracias a una mejoría en las calidades de impresión y al irrespeto generalizado a los autores, se importaban ediciones piratas de libros para ser vendidos a precios más baratos.

⁵¹ “La plus sacrée, la plus légitime, la plus inattaquable, et, si je puis parler ainsi, la plus personnelle des propriétés, est l'ouvrage du fruit de la pensée d'un écrivain” —Rapport de Monsieur Le Chapelier à l'Assemblée Nationale au nom du Comité de Constitution en date du 13 janvier 1791. La cita de Chapelier ha sido citada en Dock, *Etude sur le droit...* ob. cit., p. 152—. La referencia más antigua a Chapelier, sin embargo, está en Renouard, Augustin Charles. *Traité des droits d'auteurs, dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Renouard, París, 1838, pp. 309 y 438.

⁵² Geller, ob. cit., p. 228.

⁵³ Hess, ob. cit., p. 39.

⁵⁴ Dirección Nacional del Derecho de Autor. *Génesis y evolución del derecho de autor*, Ministerio de Gobierno, Bogotá, 1991, p. 10.

⁵⁵ Geller, ob. cit., p. 233.

Por razones como la anterior, algunos Estados hicieron el intento de proteger recíprocamente los derechos de sus autores. Se destacan, entre otros, los acuerdos bilaterales entre Prusia y algunos Estados germanos en los años de 1827 y 1829. A la postre, una serie de conferencias realizadas en Berna, Suiza, condujeron a que 10 naciones firmaran y se unieran a la primera unión internacional “para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas”. Pero esa es otra historia.

VII. EPÍLOGO

La ausencia de una legislación escrita nunca ha estancado la producción intelectual pues la sociedad de una u otra forma siempre se ha encargado de premiar a los artistas exitosos y someter al escarnio público a los plagiarios.

A pesar de no haber existido una normatividad específica sobre el derecho de autor en las tribus aborígenes de Africa, en Grecia ó en la antigua Roma, los derechos de los autores han sido respetados en todos los tiempos⁵⁶, sólo que de manera diferente a la que conocemos actualmente.

Hoy en día la sociedad cuenta con sendos estatutos para la protección del derecho de autor que son difíciles de aplicar e interpretar. En Estados Unidos, por ejemplo, es realmente complejo determinar el término de vigencia de una obra. En los países latinoamericanos es casi imposible lograr una indemnización por la violación del derecho moral de autor.

Quizá sea cierto que la historia es como un péndulo y siempre vuelve al lugar donde comienza. De pronto, ante los retos que impone la reproducción masiva y no autorizada de obras literarias, científicas y artísticas por medios electrónicos y el Internet, sería una buena idea volver al respeto que tenían los romanos por sus intelectuales y a la aplicación de sanciones sociales como el sometimiento al escarnio público que se utilizaba en Roma contra los plagiarios.

⁵⁶ “Le droit des auteurs a existé de tout temps mais n'est pas rentré dès l'origine dans la législation positive” — Dock, ob. cit., p. 154—.