
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Moreno Benmouhoub, Julia. *Del autor a la obra : evolución del derecho de autor en la era de la inteligencia artificial*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Dret). 43 pàg.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/331903>

under the terms of the  license.



**DEL AUTOR A LA OBRA: EVOLUCIÓN DEL DERECHO DE
AUTOR EN LA ERA DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL**

Trabajo de Fin de Grado

Doble Grado en Derecho y Droit

Julia Moreno Benmouhoub

Bajo la dirección de Jakob Fortunat Stagl

Universidad Autònoma de Barcelona, 2026

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin el apoyo de las personas que me rodean, por lo que me hace especial ilusión poder dedicarles estas palabras.

En primer lugar, quisiera expresar mi más sincero agradecimiento al Profesor Jakob Fortunat Stagl, quien supo orientarme desde el inicio hacia esta reflexión, y cuyos valiosos consejos seguirán acompañándome en el camino que me queda por recorrer.

Quisiera agradecer también a mis padres, por su apoyo incondicional. A mi madre, en particular, por haberme guiado hacia la persona en la que me estoy convirtiendo. Eres mi mayor fortaleza, hoy y siempre.

A mis hermanas, cuya creatividad, sensibilidad y espíritu crítico constituyen una fuente constante de inspiración.

A mi querido amigo Lucas Rugard, porque los años pasan y nos veo crecer. Quizá mañana lleguemos a ser aquello que soñábamos ayer.

Y, finalmente, a mi profesor de teatro, Loïc Le Dauphin. Gracias por tu humanidad, gracias por la literatura, gracias por la transmisión.

RESUMEN

El derecho de la propiedad intelectual se ha consolidado como uno de los pilares jurídicos de la modernidad, al hilo de una transformación progresiva de los modos de creación y circulación de las obras. Este trabajo examina la evolución del derecho de autor desde sus antecedentes hasta su crisis contemporánea. A través del análisis de las concepciones antiguas de la creación, del surgimiento del copyright en los modelos británico y francés, y de la consagración del autor como figura central del sistema, el trabajo pone de relieve el carácter históricamente construido de la propiedad intelectual moderna. Se muestra así que la irrupción de la inteligencia artificial radicaliza una crisis ya latente: la disociación entre creación y autoría humana cuestiona los fundamentos del modelo personalista -originalidad, titularidad y derecho moral-, abriendo el debate sobre un posible desplazamiento hacia un derecho centrado en la obra y, paradójicamente, próximo a concepciones premodernas de la creación.

Palabras clave: propiedad intelectual, derecho de autor, originalidad, inteligencia artificial, obra, evolución jurídica.

ABSTRACT

Intellectual property law has established itself as one of the foundational legal pillars of modernity, in step with a progressive transformation in the ways works are created and circulated. This work examines the evolution of copyright law from its earliest origins to its contemporary crisis. Through an analysis of ancient conceptions of creation, the emergence of copyright in the British and French models, and the consecration of the author as the central figure of the system, the study highlights the historically constructed nature of modern intellectual property. It thus demonstrates that the rise of artificial intelligence radicalises an already latent crisis: the dissociation between creation and human authorship calls into question the foundations of the personalist model -originality, ownership and moral rights- opening the debate on a possible shift towards a legal framework centred on the work itself, paradoxically drawing closer to pre-modern conceptions of creation.

Keywords: intellectual property, copyright, originality, artificial intelligence, work, legal evolution.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
1. LA CREACIÓN Y LA PROPIEDAD ANTES DEL AUTOR: LA ANTIGÜEDAD	7
1.1. La noción de <i>res</i> en el derecho romano	7
1.1.1. La “cosa” (<i>res</i>) según Gayo.....	7
1.1.2. Creación intelectual y propiedad material en el mundo romano.....	9
1.1.3. Límites de esta concepción frente a la noción moderna de propiedad intelectual.....	10
1.2. La creación como fenómeno colectivo	12
1.2.1. Ausencia de un derecho de autor individual	12
1.2.2. La obra como bien común o social.....	13
1.3. El centón (<i>cento</i>) como ejemplo de creación por recomposición	14
2. LA INVENCION DEL AUTOR-DIOS	16
2.1. El surgimiento del derecho de autor en el siglo XVIII	16
2.1.1. Contexto histórico y tecnológico.....	16
2.1.2. El modelo británico: del control de la impresión a la justificación utilitarista del copyright.....	17
2.2. La recepción y transformación en Francia	19
2.2.1. De la obra como bien público a la apropiación individual.....	19
2.2.2. La consagración del autor como titular originario.....	21
2.3. Autor protegido, obra subordinada	23
2.3.1. La originalidad: la obra como huella de la personalidad del autor.....	23
2.3.2. El derecho moral: la permanencia del vínculo personal entre autor y obra.....	25
3. CRISIS DEL AUTOR MODERNO: HACIA UN DERECHO DE LA OBRA	28
3.1. Las fisuras del modelo clásico del autor individual	28
3.1.1. Las obras plurales y colectivas: la dificultad de identificar un autor único.....	28
3.1.2. La centralidad simbólica del autor frente al poder económico de los intermediarios.....	30

3.2. La inteligencia artificial como radicalización de la crisis.....	31
3.2.1. La ausencia de autor humano y la crisis de la personalidad creadora.....	31
3.2.2. Originalidad, titularidad y derecho moral frente a la creación algorítmica.....	33
3.3. ¿Hacia un derecho de la obra?.....	35
3.3.1. Replanteamiento del objeto de protección	35
4. CONCLUSIÓN.....	38
5. CORPUS.....	40

INTRODUCCIÓN

«Tenemos todos una inclinación natural hacia la imitación que se manifiesta desde la infancia [...] es por la imitación que recibimos nuestras primeras lecciones»¹. Esta observación de Aristóteles no ha perdido su pertinencia: antes de que el derecho reconociera al creador como sujeto de derechos, la creación se entendía como un proceso de transmisión, recomposición y diálogo con las formas heredadas. Siglos más tarde, Roland Barthes² formuló una intuición análoga: el texto sería "un tejido de citas procedentes de mil focos de la cultura", donde ninguna escritura es original y "el nacimiento del lector debe pagarse con la muerte del Autor". Esta reflexión suscitó la pregunta que vertebra el presente trabajo: ¿cómo se construyó jurídicamente la figura del Autor-Dios que Barthes somete a crítica? ¿Desde cuándo el autor ocupa el centro del sistema de protección jurídica, y cómo puede sostenerse ese modelo cuando la inteligencia artificial radicaliza tensiones que el propio sistema no había sabido resolver? Este desplazamiento no es accidental. Responde a transformaciones técnicas, económicas e ideológicas que hicieron del individuo creador el eje de la protección jurídica. Sin embargo, este modelo no constituye una realidad universal ni inmutable, sino una construcción históricamente situada. El presente trabajo traza así la evolución del derecho de autor desde sus primeras formulaciones hasta su crisis contemporánea: del derecho romano y las prácticas antiguas de creación, al surgimiento del copyright británico y del modelo personalista francés. Esta trayectoria culmina en la crisis que plantea hoy la inteligencia artificial: la disociación entre creación y autoría humana cuestiona los pilares del modelo moderno -originalidad, titularidad y derecho moral- y abre el debate sobre un posible desplazamiento hacia un derecho centrado en la obra. Paradójicamente, este movimiento parece aproximar el derecho contemporáneo a lógicas premodernas: antes del autor, ya existía la obra, circulando en un fondo cultural común. La pregunta que recorre este trabajo es, por tanto, si ante las transformaciones actuales el derecho debe volver a pensar desde la obra, sin por ello abandonar al autor.

El trabajo se estructura en tres partes. La primera examina la concepción antigua de la creación y los límites del derecho romano como antecedente de la propiedad intelectual. La segunda analiza el surgimiento del derecho de autor moderno en los modelos británico y francés, y la consagración del autor como figura central del sistema. La tercera aborda la crisis contemporánea del paradigma autoral y la hipótesis de un derecho de la obra como respuesta a las nuevas formas de creación.

¹ Aristóteles. (1990). *Poétique* (M. Magnien, Trad.). Le Livre de Poche. ISBN 978-2-253-05241-8.

² Barthes, R. (1984). *La mort de l'auteur*. En *Le bruissement de la langue* (pp. 61-67). Seuil. (Obra original publicada en 1968.)

1. LA CREACIÓN Y LA PROPIEDAD ANTES DEL AUTOR: LA ANTIGÜEDAD

1.1. La noción de *res* en el derecho romano

1.1.1. La “cosa” (*res*) según Gayo

Los juristas romanos no elaboraron una teoría del derecho de autor ni concibieron la obra del espíritu como un objeto autónomo de propiedad; sin embargo, su reflexión en torno a la noción de *res* constituye un punto de partida esencial para comprender las dificultades que posteriormente afrontará la propiedad intelectual. En particular, el derecho de autor moderno presupone que una creación inmaterial pueda ser tratada como un bien susceptible de apropiación, posibilidad que descansa sobre un desplazamiento conceptual cuya génesis puede percibirse ya en el derecho romano, a través de la progresiva ampliación de la categoría de las cosas más allá de los simples objetos materiales.

Así, en las *Instituciones*, Gayo estructura el derecho privado a partir de la distinción entre personas, cosas y acciones, definiendo la *res* como aquello susceptible de integrar una relación jurídica y formar parte del patrimonio; en un primer momento, esta noción remite a realidades tangibles, como lo ilustran las cosas corporales -esclavos, vestidos o metales preciosos-, concebidas desde una perspectiva concreta y material. No obstante, esta concepción resulta insuficiente para dar cuenta de la totalidad de las situaciones jurídicas, lo que lleva a Gayo a distinguir entre *res corporales* y *res incorporales*³, estas últimas entendidas como derechos -usufructo, servidumbres, obligaciones o herencia- carentes de existencia física pero dotados de valor patrimonial. Pese a este avance en la abstracción⁴, conviene subrayar que, en sentido propio, la *res* continúa remitiendo a un objeto exterior, material y jurídicamente comerciable, mientras que las *res incorporales* no constituyen todavía objetos inmateriales autónomos comparables a una obra del espíritu o a una invención. Se puede decir que designan más bien situaciones jurídicas. Gayo no incluye la propiedad entre las *res incorporales*, porque el derecho de propiedad queda absorbido por la cosa corporal sobre la que recae. Dicho de otro modo, la propiedad se confunde todavía con su objeto

³ Gaius. (1904). *Institutes of Roman Law* (E. Poste, Trad.; 4.^a ed.). Clarendon Press, II, §§ 12-14.

⁴ Raz, J. (1980). *The concept of a legal system: An introduction to the theory of legal system* (2.^a ed.). Oxford University Press, p. 176. ISBN 978-0-19-825189-7.

material⁵. Esta precisión es decisiva, pues explica que la distinción entre lo corporal y lo incorporeal no transforma radicalmente el concepto romano de *res*, sino que introduce, sobre todo, una clasificación de carácter patrimonial: por un lado, las cosas materiales; por otro, ciertos derechos con valor económico. Por eso, el derecho romano no ofrece todavía una teoría de la propiedad intelectual, sino más bien una estructura conceptual mínima que permitirá, con el tiempo, pensar jurídicamente ciertas realidades inmateriales. En este sentido, J. A. C. Thomas⁶ subraya la importancia de esta evolución al destacar que el hecho de tratar ciertos derechos como cosas supone ya un significativo esfuerzo de abstracción y racionalización jurídica.

A partir de Gayo, la *res* deja de coincidir plenamente con un objeto físico y puede también designar una posición patrimonial protegida por el derecho, aunque esta ampliación conceptual no llega aún a implicar el reconocimiento de la creación intelectual como un bien apropiable en sí mismo. Esta ambigüedad se refleja igualmente en la distinción entre *res in patrimonio* y *res extra patrimonium*. En efecto, esta clasificación no se limita a la naturaleza física de la cosa, sino que atiende a su posibilidad de integrarse en el patrimonio de un sujeto: mientras las primeras comprenden bienes susceptibles de apropiación, como una vivienda o un terreno, las segundas quedan excluidas de dicha incorporación, como ocurre con el mar o con determinados bienes públicos. Esta lógica se aproxima a la distinción entre *res in commercio* y *res extra commercium*, basada en la posibilidad de que una cosa sea objeto de tráfico jurídico: las primeras pueden ser intercambiadas en el mercado mediante contratos, mientras que las segundas quedan fuera de esta circulación por razones jurídicas o de interés colectivo. De este modo, la noción de *res* se define progresivamente no solo por su materialidad, sino también por su inserción en relaciones económicas y patrimoniales. Aún así, esta patrimonialidad no basta para hablar de propiedad intelectual, ya que la atribución de valor económico a una realidad no equivale a reconocerla como objeto autónomo de un derecho exclusivo. La amplitud de la noción de *res* en el derecho romano impide identificarla con un concepto dogmático moderno. Las fuentes romanas no ofrecen una definición cerrada de la cosa; proceden más bien mediante clasificaciones prácticas. En consecuencia, resulta necesario evitar toda proyección anacrónica de categorías contemporáneas sobre el derecho romano.

⁵ Iglesias, J. (1987). Derecho romano: Instituciones de derecho privado (6.^a ed.). Ariel, pp. 302-315.

⁶ Thomas, J. A. C. (1976). Textbook of Roman law. North-Holland Publishing Company. ISBN 978-0-7204-0513-2.

Esta tensión es fundamental para el razonamiento: aunque el derecho romano no conoce el derecho de autor, sí permite comprender cómo ciertas realidades inmateriales pueden ser progresivamente concebidas como valores patrimoniales; no ofrece, por tanto, un modelo directo de propiedad intelectual, pero sí el marco conceptual que hará posible su posterior desarrollo. Así, la creación intelectual podrá ser considerada como un bien no por su materialidad, sino por el valor que genera y que puede ser jurídicamente reservado, lo que revela la ambivalencia inherente a la noción romana de *res*: por un lado, evidencia el límite de un sistema que aún no reconoce la obra del espíritu como objeto de apropiación; por otro, anticipa la posibilidad de una patrimonialidad desvinculada del soporte material. En este punto, la categoría de *res* se sitúa en una posición intermedia y decisiva, pues, antes de la aparición del autor como titular de un derecho exclusivo, ya existen instrumentos jurídicos capaces de acoger lo inmaterial, aunque todavía no de articularlo en torno a una protección centrada en la figura del creador.

1.1.2. Creación intelectual y propiedad material en el mundo romano

Uno de los problemas estructurales del derecho de autor moderno reside en la distinción entre la obra y su soporte, en la medida en que una creación literaria, musical o visual puede fijarse en distintos soportes -libro, lienzo, grabación o archivo digital- sin confundirse con su materialidad. La protección jurídica recae entonces sobre una forma inmaterial y no sobre el objeto que la contiene. Esta disociación no se encuentra todavía plenamente formulada en el derecho romano, aunque ciertas controversias permiten vislumbrar sus primeras manifestaciones.

En efecto, los juristas romanos se enfrentaron a situaciones en las que una persona intervenía sobre una materia ajena, como en los casos analizados por Gayo relativos a la escritura sobre pergamino o papel de otro, o a la realización de una pintura sobre una tabla perteneciente a un tercero. Sin embargo, la cuestión planteada no era la titularidad de una obra inmaterial, sino la determinación de la propiedad del objeto resultante de la unión entre materia y forma. En este contexto, las soluciones adoptadas revelan una diferenciación significativa: mientras que, en el caso de la escritura, la propiedad del conjunto seguía la del soporte material, en el caso de la pintura se admitía que la tabla pudiera seguir a la obra pictórica, en atención al valor específico de la aportación creativa. Sin llegar todavía a reconocer la obra como un bien autónomo, esta diferencia refleja una primera toma de conciencia de que la intervención intelectual no puede reducirse a un

mero añadido físico⁷. Esta misma tensión también se observa a través de la teoría de la *specificatio*, relativa a la creación de una cosa nueva a partir de materia ajena. A propósito del ejemplo clásico del escultor que convierte el bronce o el mármol en una estatua, se enfrentan las posiciones de los sabinianos, que atribuyen la propiedad al dueño de la materia, y las de los proculeyanos, que la reconocen a quien da lugar a una nueva forma. La controversia gira así en torno al peso respectivo de la materia y de la transformación creadora. Finalmente, Justiniano aporta una solución intermedia que combina ambos enfoques: siempre que el objeto resultante pueda reconducirse a su forma inicial, la titularidad corresponde al propietario de la materia originaria. En cambio, cuando tal restitución resulta imposible, la propiedad se reconoce a quien ha creado la nueva entidad. Si bien estas respuestas no configuran todavía un derecho de autor, sí reconocen que la actividad creadora puede, en determinadas circunstancias, incidir en la atribución de la propiedad.

En consecuencia, estos debates ponen de manifiesto que el derecho romano continúa pensando la creación a partir del soporte material, pero también que esta perspectiva resulta progresivamente insuficiente para dar cuenta del valor generado por la forma. Como ha señalado Russ VerSteeg, esta tensión entre materia y aportación creadora constituye uno de los antecedentes relevantes para comprender ciertas problemáticas contemporáneas del *copyright*⁸. Conviene, no obstante, mantener cierta prudencia: el derecho romano no distingue aún entre la propiedad del soporte y la titularidad de la obra como realidad inmaterial, ni protege la creación con independencia de su fijación. Con todo, sí pone de relieve una dificultad fundamental que será central en la modernidad: cuando una transformación intelectual o artística interviene sobre una materia, la propiedad ya no puede explicarse únicamente desde la cosa en bruto. La creación comienza entonces a aparecer como un valor añadido que exige nuevas categorías jurídicas, lo que permite entender por qué la distinción moderna entre obra y soporte se convertirá en un elemento esencial del derecho de autor.

1.1.3. Límites de esta concepción frente a la noción moderna de propiedad intelectual

La distinción romana entre *res corporales* y *res incorporales* constituye un punto de partida esencial para comprender la progresiva integración jurídica de ciertas realidades inmateriales en el

⁷ Gaius. (1904). *Institutes of Roman Law* (E. Poste, Trad.; 4.^a ed.). Clarendon Press, II, §§ 77-79.

⁸ VerSteeg, R. (2000). The Roman law roots of copyright. *Revista Maryland Law*, 59(2), p. 522-552.

patrimonio. No obstante, dicha distinción resulta insuficiente para fundamentar la propiedad intelectual en su concepción moderna. En efecto, en el derecho romano las res incorpóreas remiten fundamentalmente a derechos -como el usufructo, las servidumbres o las obligaciones- y no a objetos inmateriales autónomos, como las obras del espíritu o las invenciones. De este modo, aunque el derecho romano introduce una apertura conceptual hacia lo inmaterial, permanece anclado en una visión de la propiedad centrada en la materialidad del objeto.

Este límite se explica por la propia configuración materialista del dominio en el modelo romano, que lo asocia principalmente a bienes tangibles, localizables y susceptibles de posesión efectiva. Sin embargo, los objetos propios de la propiedad intelectual -obras literarias, creaciones artísticas, invenciones técnicas o informaciones- escapan a esta lógica, en la medida en que no pueden ser aprehendidos físicamente ni se agotan con el uso. Por el contrario, su carácter reproducible y difusible sin pérdida para su titular pone en cuestión su asimilación a las cosas corporales. A ello se añade la dificultad de diferenciar con claridad entre el objeto del derecho y el derecho mismo, dado que, como ha señalado la doctrina, ciertas categorías jurídicas pueden subsistir aunque desaparezca su soporte material. En este sentido, la obra o la invención no se presentan como cosas en sentido físico, sino como construcciones jurídicas abstractas que sirven de base a prerrogativas exclusivas. La propiedad intelectual no puede, por tanto, entenderse como una simple prolongación de la propiedad clásica, sino como el resultado de una operación de calificación más compleja.⁹ Desde esta perspectiva, la explotación de una creación intelectual debe concebirse no como el ejercicio de una posesión sobre un objeto, sino como la activación de un derecho subjetivo sobre un valor inmaterial. Ello pone de relieve que el lenguaje de la propiedad puede extenderse a realidades no tangibles, aunque dicha extensión exige una necesaria adaptación conceptual. Esta exigencia se manifiesta, en particular, en la distinción entre el soporte material y la creación incorporada en él: la adquisición de un bien físico, como un libro o un cuadro, no implica la titularidad de los derechos sobre la obra que contiene. El derecho de autor moderno se edifica precisamente sobre esta disociación, que, si bien ya se vislumbraba de manera fragmentaria en ciertas discusiones del derecho romano relativas a la escritura, la pintura o la *specificatio*, no llegó a configurarse entonces como un régimen autónomo¹⁰.

⁹ Descheemaeker, É. (2025). « Personnes » sans personne et « choses » sans chose : De deux hystérèses en droit civil. *RTD civ.*, n° 01, 24 avril 2025, pp. 1-26.

¹⁰ VerSteeg, R. (2000). The Roman law roots of copyright. *Maryland Law Review*, 59(2), pp. 522-552.

En definitiva, la noción contemporánea de propiedad intelectual supone un paso adicional al reconocer a las creaciones inmateriales como objetos de derechos exclusivos, en respuesta a transformaciones económicas y técnicas ligadas a la reproducción, difusión y explotación de los contenidos. Aunque el derecho romano proporciona herramientas conceptuales útiles, no alcanza a concebir plenamente esta autonomización del objeto intelectual. De ahí que deba rechazarse una lectura que lo presente como el origen directo del derecho de autor, sin dejar de reconocer su valor para identificar la dificultad estructural que plantea la apropiación jurídica de realidades inmateriales. En consecuencia, la propiedad intelectual se configura más adecuadamente como un régimen de exclusividad orientado a organizar la apropiación de bienes intrínsecamente reproducibles y circulables. Las categorías romanas resultan así indispensables como punto de apoyo teórico, pero insuficientes para captar la especificidad de la obra del espíritu como objeto jurídico autónomo, que solo más tarde se afirmará como expresión individual protegida por un derecho exclusivo.

1.2. La creación como fenómeno colectivo

1.2.1. Ausencia de un derecho de autor individual

El examen del derecho romano pone de manifiesto que la Antigüedad no conoció un derecho de autor en el sentido moderno del término. Si bien las categorías romanas permiten elaborar distinciones fundamentales, como la que separa las cosas corporales de las incorporeales, y ofrecen herramientas para pensar ciertas tensiones entre el soporte material y la aportación creativa, no llegan a reconocer al autor un derecho exclusivo sobre su obra.

Esta ausencia se explica, en parte, por la concepción antigua de la creación, profundamente vinculada a la imitación, la reutilización y la transformación de modelos preexistentes. Como señala Aristóteles, la imitación ocupa un lugar central tanto en el aprendizaje humano como en la producción artística, de modo que la creación se inscribe más en una continuidad con formas heredadas que en una lógica de originalidad individual¹¹. En este contexto, la circulación de las obras -mediante copia, adaptación o reescritura- constituye una práctica ordinaria, en la que los copistas desempeñan un papel activo, lo que dificulta la fijación de un texto estable y la atribución exclusiva a un único autor. Aunque ciertos autores, como Marcial, manifiestan una conciencia de la

¹¹ Aristóteles. (1990). Poétique Trad. Magnien, M., Ed. Le Livre de Poche. ISBN-13. 978-2253052418

paternidad literaria y denuncian la apropiación indebida de sus textos mediante el término *plagiarius*, estas reacciones se inscriben principalmente en el ámbito moral y social, sin traducirse en un derecho subjetivo oponible jurídicamente a terceros¹². Del mismo modo, las preocupaciones relativas a la atribución, la difusión o la integridad de las obras responden más a lógicas de reputación y control social que a la existencia de un verdadero derecho moral en sentido contemporáneo. Incluso en el plano económico, aunque existía un mercado de manuscritos y de difusión de obras, este se articulaba en torno a los soportes materiales y no en torno a un derecho abstracto de exclusividad sobre la creación.

Si bien la Antigüedad reconoce al autor como figura cultural y valora su prestigio y su contribución, aún no llega a concebirlo como titular de un derecho de propiedad sobre un bien inmaterial. Esta constatación resulta decisiva, poniendo de relieve que, antes de la emergencia del derecho de autor moderno, la creación se entendía ante todo como un proceso de transmisión y reapropiación, más que como el objeto de un derecho exclusivo individual.

1.2.2. La obra como bien común o social

La ausencia de un derecho de autor individual en la Antigüedad puede explicarse también por una concepción marcadamente colectiva de la circulación de las obras, sin que ello implique identificar dichas producciones con las categorías jurídicas de *res communes* o *res publicae* en sentido estricto, que en el derecho romano se aplicaban a bienes concretos como el aire, el mar, las vías o los ríos. No obstante, estas categorías permiten comprender una lógica más amplia según la cual no todos los bienes socialmente útiles están destinados a una apropiación exclusiva.

En este marco, las creaciones intelectuales, aun sin ser tratadas como recursos naturales comunes, se insertan en un espacio cultural compartido, alimentado por mitos, formas literarias y motivos tradicionales que los autores retoman, transforman y transmiten. La obra no se concibe así como una propiedad individual cerrada, sino como parte de una tradición en constante circulación, lo que la distingue radicalmente del modelo moderno de la propiedad intelectual, basado en la atribución temporal de derechos exclusivos, antes de su eventual entrada en el dominio público. En la Antigüedad, por el contrario, la libre circulación de textos y formas constituye el punto de

¹² Julhe, J.-C. (2020). Le « livre » de Martial et l'autoportrait du poète en épigrammatiste romain. Les Belles Lettres / OpenEdition Books. <https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.10465>. ISBN 978-2-251-45119-0.

partida, y el valor de la creación depende menos de su apropiación jurídica que de su inserción en una memoria colectiva y de su reconocimiento por una comunidad culta¹³. Esta lógica se manifiesta con particular claridad en prácticas como la imitación, la cita, la reescritura o el centó, que consisten en componer nuevas obras a partir de fragmentos preexistentes sin que ello implique una lógica de infracción, sino más bien una forma de diálogo con el patrimonio literario común¹⁴. Sería, por tanto, excesivo equiparar esta situación al dominio público en sentido contemporáneo, dado que este último presupone la existencia previa de un período de protección exclusiva que en la Antigüedad no existía. Sin embargo, la comparación permite captar una idea fundamental: antes de la consolidación del autor como titular de un derecho subjetivo, la creación intelectual participa de un espacio social de circulación más que de un régimen de apropiación individual.

En este sentido, la obra antigua puede entenderse como un bien cultural común en sentido amplio, nutriéndose de un patrimonio compartido y volviendo inmediatamente a la circulación colectiva. Esta concepción prepara el contraste con la modernidad, en la que, a partir del siglo XVIII, el derecho de autor operará precisamente un desplazamiento: extraerá la obra de ese fondo común para vincularla a una individualidad creadora y convertirla en objeto de un derecho exclusivo.

1.3. El centón (*cento*) como ejemplo de creación por recomposición

Entre las prácticas literarias antiguas, el *cento* constituye un ejemplo especialmente revelador de una concepción no individualista de la creación. Originalmente, el término latino *cento* designa un tejido compuesto por fragmentos ensamblados, imagen que refleja con precisión la lógica de un procedimiento literario basado en la recomposición de materiales preexistentes. En el plano literario, el procedimiento consiste en componer una obra nueva a partir de fragmentos tomados de textos anteriores, a menudo procedentes de autores canónicos como Homero o Virgilio¹⁵. Esta lógica de recomposición no es exclusiva de la producción literaria: Jakob Fortunat Stagl ha puesto de relieve que el propio Digesto puede leerse como una suerte de "trenza textual",

¹³ Genette, G. (1982). *Palimpsestes : La littérature au second degré*. Seuil, pp. 13-20. ISBN 978-2-02-118400-6.

¹⁴ Prieto Domínguez, Ó. (2009). Historia del centón griego. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos, 19, pp. 217-232.

¹⁵ Prieto Domínguez, Ó. (2009). Historia del centón griego. Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos, 19, pp. 217-232.

en la medida en que los juristas romanos que lo componen son, en cierto modo, intercambiables - su autoridad no reside en su individualidad, sino en su participación en un corpus doctrinal común donde las voces se entrelazan sin que ninguna prime sobre las demás¹⁶.

El cento no equivale a una simple copia. Su lógica es la de la recomposición: versos ya conocidos son desplazados, ensamblados e integrados en un nuevo contexto para producir un sentido diferente. De este modo, la creación no radica en la invención de formas absolutamente originales, sino en la capacidad de articular de manera novedosa un patrimonio literario heredado¹⁷, lo que permite aproximar esta práctica a la noción de literatura «en segundo grado», tal como la define Gérard Genette¹⁸, fundada en la transformación de un texto previo. Este enfoque relativiza la concepción moderna del autor como origen absoluto de la obra, puesto que, en el *cento*, la intervención autoral se manifiesta principalmente a través de operaciones de selección, montaje y reinterpretación de una tradición compartida, cuya eficacia presupone, además, el reconocimiento por parte del lector de los textos reutilizados. Esta lógica se prolonga en los centones cristianos de la Antigüedad tardía, en los que relatos bíblicos son reconfigurados mediante versos procedentes de la tradición clásica¹⁹, permitiendo articular un diálogo entre distintos horizontes culturales y confirmando que la creación puede entenderse como transformación de un acervo textual común más que como apropiación individual de una forma original.

En definitiva, el *cento* ilustra de manera paradigmática que, antes de la consolidación moderna del autor como titular de un derecho exclusivo, la creación se concibe principalmente como un proceso de recuperación, recomposición y circulación, en el que la obra no expresa tanto una subjetividad individual aislada como su inscripción en un fondo cultural compartido, lo que contrasta con el modelo que, a partir del siglo XVIII, convertirá progresivamente al autor en el fundamento de la protección jurídica.

¹⁶ STAGL FORTUNAT, J. «Le Temple de la Justice. Les fondements d'une interprétation systématique du Digeste», proyecto de investigación 2020/38/A/HS5/00378 ; concepto expuesto oralmente por el autor en el marco de la dirección del presente trabajo.

¹⁷ Salanitro, G. (1987). Omero, Virgilio e i centoni. Sileno, 13, 231-240.

¹⁸ Genette, G. (1982). Palimpsestes : La littérature au second degré. Seuil, pp. 13-20. ISBN 978-2-02-118400-6.

¹⁹ Clark, E. A., & Hatch, D. (1981). The golden bough, the oaken cross: The Virgilian cento of Faltonia Betitia Proba. Scholars Press, pp. 100, 106.

2. LA INVENCION DEL AUTOR-DIOS

2.1. El surgimiento del derecho de autor en el siglo XVIII

2.1.1. Contexto histórico y tecnológico

El tránsito de una concepción colectiva de la creación a la afirmación progresiva de un derecho de autor individual no puede comprenderse sin atender a las profundas transformaciones técnicas y económicas que acompañan la difusión de la escritura, en particular, la invención de la imprenta, que constituye un punto de inflexión decisivo. Al hacer posible la reproducción masiva de los textos, convierte la obra en un bien susceptible de explotación económica y de circulación más allá de su contexto original. Ya no se trata únicamente de la creación, sino también del control de su reproducción.

Desde la segunda mitad del siglo XV, las autoridades públicas toman conciencia de estos nuevos desafíos. En Venecia, en 1469, se concede un privilegio a Jean de Spire, otorgándole un derecho exclusivo de impresión por un tiempo determinado²⁰. Este sistema se expandirá posteriormente por Europa, permitiendo a los poderes públicos encuadrar la actividad editorial, garantizar la rentabilidad de las inversiones necesarias para la impresión y ejercer un control sobre la circulación de los textos. En esta etapa, sin embargo, la exclusividad no protege todavía al autor como sujeto creador, sino principalmente al impresor o al librero, en tanto agentes económicos que asumen los riesgos de la publicación. En una lógica similar se inscribe la instauración del depósito legal, como muestra la ordenanza de Montpellier de 1537 en Francia²¹, que impone la entrega de un ejemplar de cada obra impresa a la biblioteca real con el doble objetivo de conservar la producción intelectual y permitir su vigilancia por parte de las autoridades. Estos mecanismos no constituyen todavía un derecho de autor en sentido moderno, sino que forman parte de un sistema de privilegios en el que la exclusividad es concedida por la autoridad pública y permanece vinculada a intereses económicos, políticos y culturales: el privilegio protege la inversión del intermediario, pero al

²⁰ Bertrand, A. R. (2010). Histoire, évolution et nature du droit d'auteur. En Droit d'auteur (3.^a ed., chap. 101). Dalloz, coll. GuideAction.

²¹ Francia. Ordonnance de Montpellier du 28 décembre 1537, édictant le dépôt de tout livre nouveau, écrit ou vendu dans le royaume. Texto transmitido por la copia registrada el 7 de marzo de 1538 en los registros del Châtelet de París. Conservado en los Archives nationales de France. Publicado por H. Lemaître (1910) y referenciado en P. Marichal, Catalogue des actes de François Ier. Paris, 1887-1908.

mismo tiempo permite el control del contenido de los textos difundidos²². La obra no es concebida aún como la prolongación de la personalidad de un autor, sino como un objeto cuya reproducción, autorización y circulación deben ser organizadas. Es en este contexto donde comienzan a perfilarse las primeras tensiones doctrinales que estructurarán el derecho de autor moderno, entre una concepción de la exclusividad como concesión estatal -otorgada para organizar el mercado del libro y servir al interés general- y una visión de carácter propietario, según la cual quien crea o invierte en la producción de una obra debería disponer de un derecho propio sobre ella. Estas dos lógicas -concesión pública y propiedad natural- no desaparecerán con la emergencia del derecho de autor moderno. Al contrario, se encontrarán en el centro de los grandes modelos jurídicos del siglo XVIII.

Así, el desarrollo técnico y económico impulsado por la imprenta transforma profundamente la concepción de la creación, que deja de integrarse únicamente en un fondo cultural común para convertirse en un objeto susceptible de apropiación, reproducción y explotación. No obstante, esta evolución no implica aún la consagración del autor como figura central del sistema, pues, antes de constituirse como un derecho del autor, el derecho sobre la obra se configura esencialmente como un derecho de control sobre la circulación de los textos. Esta distinción resulta determinante para comprender la evolución posterior, en la medida en que el modelo británico prolongará esta lógica al transformar el privilegio de impresión en un *copyright* legal, limitado y justificado por el interés público, mientras que el modelo francés desplazará progresivamente el fundamento de la protección hacia la persona del autor, abriendo así la vía a una concepción personalista del derecho de autor.

2.1.2. El modelo británico: del control de la impresión a la justificación utilitarista del copyright

El desarrollo del modelo británico constituye una etapa decisiva en la configuración del derecho de autor moderno, en la medida en que permite comprender la transición desde un sistema centrado en el control de la impresión y en los intereses de los libreros-impresores hacia un régimen en el que la exclusividad comienza a justificarse por una finalidad de interés general.

²² Pabón Cadavid, J. A. (2018). Los caminos compartidos en la historia del derecho de autor y el depósito legal en el Reino Unido. Revista La Propiedad Inmaterial, 25, pp. 73-92. <https://doi.org/10.18601/16571959.n25.04>

Hasta finales del siglo XVII, la regulación de lo impreso se articula esencialmente en torno a la *Stationers' Company*, corporación londinense de libreros, impresores y editores que asume un papel fundamental en la organización del comercio del libro, mediante el control del registro de las obras, la supervisión de las impresiones y la persecución de publicaciones no autorizadas. Este sistema no se orienta a la protección de la persona del autor, sino a la estructuración del mercado editorial y al control de la circulación de los textos, de modo que la exclusividad recae principalmente sobre el derecho de copiar e imprimir, ejercido en la práctica por libreros e impresores. En este contexto, se configura un modelo que combina intereses económicos y control político, en el que los operadores del libro buscan asegurar su monopolio de explotación, mientras que el poder público utiliza estos mecanismos como instrumentos de vigilancia ideológica, especialmente a través de las ordenanzas de la *Star Chamber* en los siglos XVI y XVII, lo que revela que el *copyright* nace inicialmente como una técnica de regulación de lo impreso más que como un derecho subjetivo del autor²³. La adopción del *Statute of Anne* en 1710²⁴ marca una ruptura importante. En efecto, desplaza el eje del sistema hacia una concepción más normativizada y orientada al interés general. Aunque esta ley es frecuentemente considerada como el primer texto moderno en materia de *copyright*, no consagra todavía un derecho de autor en sentido personalista, sino que reorganiza las relaciones entre autores, impresores, libreros y público, introduciendo límites temporales a la exclusividad, definiendo jurídicamente el derecho de copia y vinculando su reconocimiento a la promoción del aprendizaje, como muestra Ronan Deazley²⁵. Esta orientación se confirma mediante el vínculo entre *copyright* y depósito legal. Jhonny Antonio Pabón Cadavid subraya que la historia del *copyright* británico está estrechamente vinculada a la del depósito de ejemplares en bibliotecas. Este mecanismo revela que la protección no persigue únicamente una finalidad privada: participa también en la conservación, el acceso y la circulación de las obras. El *copyright* británico aparece así como un derecho ambivalente, en el que la exclusividad se reconoce como instrumento, pero permanece integrado en una política más amplia de organización del saber.

Sin embargo, esta evolución no se impone de forma inmediata y genera importantes incertidumbres en torno a la naturaleza del derecho reconocido. Tras el *Statute of Anne*, subsiste una incertidumbre sobre la naturaleza del *copyright*: ¿se trata de un derecho natural, preexistente a la

²³Bertrand, A. R. (2010). Histoire, évolution et nature du droit d'auteur. En Droit d'auteur (3.^a ed., chap. 101). Dalloz, coll. GuideAction.

²⁴ Statute of Anne, 8 Ann. c. 19 (1710).

²⁵ Deazley, R. (2006). Rethinking copyright: History, theory, language. Edward Elgar Publishing, p. 46. ISBN 978-1-84542-282-0. <https://doi.org/10.4337/9781847201621>

ley, o de un derecho puramente legal, cuya existencia depende del legislador? La jurisprudencia ilustra esta tensión: mientras que en *Millar v. Taylor*²⁶ (1769) la *King's Bench* admite la existencia de un derecho de propiedad literaria fundado en la common law, susceptible de ser perpetuo, en *Donaldson v. Beckett*²⁷ (1774) la Cámara de los Lores afirma que el *copyright* es una creación legal y, por tanto, necesariamente limitada en el tiempo. Esta última solución consolida el paso hacia una concepción legal y utilitarista del derecho exclusivo, en la que la protección no se fundamenta en un supuesto derecho natural del autor, sino en su utilidad social. De este modo, el modelo británico se estructura en torno a una idea central: el derecho exclusivo no constituye una soberanía absoluta del autor sobre su obra, sino un instrumento destinado a incentivar la creación y a favorecer el progreso colectivo, lo que justifica tanto su limitación temporal como mecanismos complementarios, como el depósito legal, orientados a garantizar la futura integración de las obras en el dominio público y su accesibilidad social.

En contraste, el desarrollo del derecho de autor en Francia seguirá una trayectoria distinta, al desplazar progresivamente el fundamento de la protección hacia la figura del autor y el vínculo personal que mantiene con su obra, lo que permitirá consolidar una concepción más personalista del derecho de autor. La comparación entre ambos modelos prepara así una oposición fundamental en la construcción moderna de la propiedad intelectual: mientras que el *copyright* anglosajón se configura principalmente como un instrumento de regulación y de incentivo al servicio del interés general, el modelo continental tenderá a afirmar la centralidad del autor como sujeto de derechos, inaugurando una concepción más subjetiva y personalizada de la protección jurídica.

2.2. La recepción y transformación en Francia

2.2.1. De la obra como bien público a la apropiación individual

A diferencia del modelo británico, estructurado en torno a una lógica de interés general y de regulación del mercado, la formación del derecho de autor en Francia no responde a la afirmación inmediata de la persona del creador, sino que se inscribe en un proceso progresivo, marcado por la interacción y, en ocasiones, el conflicto entre intereses económicos, control estatal, reivindicaciones corporativas y la emergencia de una concepción individualizada de la creación.

²⁶ *Millar v. Taylor*, 98 Eng. Rep. 201 (K.B. 1769).

²⁷ *Donaldson v. Beckett*, 1 Eng. Rep. 837 (H.L. 1774).

En este contexto, el siglo XVIII constituye un momento clave. La llamada “guerra de los libreros” enfrenta a los libreros parisinos -interesados en preservar su monopolio editorial- con los libreros provinciales, que denuncian sus efectos restrictivos sobre la circulación de las obras. De manera significativa, la teoría de la propiedad natural del autor sobre su obra surge inicialmente en el seno de los propios libreros parisinos, quienes, lejos de perseguir la protección del autor, la utilizan como instrumento para legitimar la privatización del mercado del libro en beneficio de los actores dominantes²⁸. Así, en su memoria de 1725²⁹, Louis d’Héricourt sostiene que la obra debe entenderse como una cosa incorporeal, distinta de su soporte material, cuya propiedad corresponde originariamente al autor en virtud de su trabajo intelectual, aunque susceptible de cesión al librero. Esta construcción doctrinal, influida por la filosofía iusnaturalista -corriente según la cual ciertos derechos son inherentes a la naturaleza humana y anteriores a toda ley positiva- y en particular por el pensamiento de John Locke, se basa en la idea según la cual el trabajo fundamenta la propiedad. Si el ser humano es propietario de su persona y de su trabajo, debe serlo también del producto de su actividad intelectual. La obra del espíritu se concibe así como una prolongación de la persona de su autor, con independencia de cualquier intervención del Estado. Esta aproximación contribuye a hacer emerger una concepción autónoma de la propiedad literaria, distinta de los privilegios reales que hasta entonces estructuraban el régimen de la edición. No obstante, esta tesis encuentra una oposición significativa que rechaza la idea de una propiedad perpetua y defienden una concepción social de la creación, conforme a la cual toda producción intelectual se inserta en un fondo común accesible a todos, lo que justifica que la protección del autor sea únicamente temporal y limitada, con el fin de garantizar la libre circulación de las ideas. De esta confrontación emerge una distinción fundamental, destinada a estructurar de manera duradera el derecho de autor: la separación entre las ideas, que permanecen libres, y la forma de su expresión, única susceptible de apropiación jurídica, configurando así un equilibrio entre reconocimiento del derecho individual y preservación de un espacio común de creación. En la prolongación de estos debates, la figura del autor se afirma progresivamente como sujeto autónomo de derecho, como lo evidencian determinadas decisiones judiciales del siglo XVIII y diversos proyectos de reforma que contemplan la atribución directa de privilegios de explotación a los autores, desplazando el centro de gravedad

²⁸ Pfister, L. (2005). La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle. *Revue internationale du droit d'auteur*, 205, pp. 117-210.

²⁹ D’Héricourt, L. (1725). Mémoire en forme de requête à M. le garde des Sceaux. En *Œuvres posthumes de maître Louis d’Héricourt, avocat au Parlement* (t. 3, pp. 54-71). Paris.

del sistema desde el librero hacia el creador. Esta evolución se ilustra especialmente en el asunto *Luneau de Boisjermain*, de 1769. En esta ocasión, el abogado Linguet³⁰ moviliza la teoría iusnaturalista de la propiedad literaria para sostener que el autor, en cuanto propietario natural de su obra, debe poder asegurar por sí mismo su explotación, al margen de las corporaciones editoriales. Una argumentación que había sido desarrollada inicialmente para servir los intereses de los libreros parisinos se ve así reutilizada en favor de los propios autores, contribuyendo a su emancipación progresiva.

En definitiva, la individualización del derecho de autor en Francia no resulta de una ruptura súbita, sino de un proceso evolutivo en el que confluyen doctrinas, prácticas económicas e intervenciones estatales, que permiten consolidar progresivamente la figura del autor como titular originario de derechos sobre su obra, preparando así la afirmación de un modelo de propiedad intelectual centrado en la persona del creador, aunque todavía tensionado por la articulación entre apropiación individual e interés colectivo.

2.2.2. La consagración del autor como titular originario

La progresiva individualización del derecho de autor en Francia durante el siglo XVIII no se limita al reconocimiento de prerrogativas jurídicas en favor del creador, sino que se inscribe en una transformación más amplia de la propia concepción de la creación. En efecto, la obra deja de entenderse exclusivamente como el resultado de una tradición colectiva, de un saber compartido o de un privilegio de explotación atribuido a los libreros, para ser progresivamente concebida como la expresión singular de una individualidad creadora. Esta evolución, impulsada por el espíritu de la Ilustración -movimiento intelectual del siglo XVIII que situó al individuo y a la razón en el centro del pensamiento europeo- y reforzada posteriormente por la sensibilidad romántica, conduce a una revalorización decisiva de la figura del autor.

Esta concepción encuentra una expresión especialmente fuerte en Diderot. En la *Lettre sur le commerce de la librairie*³¹, éste vincula la obra a la actividad intelectual e interior del autor,

³⁰ Linguet, S.-N.-H. (1774). *Mémoire sur les propriétés et privilèges exclusifs de librairie* [Mémoire présenté en 1774]. Bibliothèque nationale de France, Salle de Réserve, F.718, 22 p.

³¹ Diderot, D. (1995). *Lettre sur le commerce de la librairie*. En L. Versini (Ed.), *Œuvres* (p. 78). Robert Laffont. (Obra original de 1766.)

presentándola como fruto de su pensamiento, de su alma y, en cierto modo, de su propia sustancia. De este modo, la obra deja de ser un objeto susceptible de circulación económica para convertirse en la prolongación directa de la personalidad del creador, lo que refuerza la legitimidad de un derecho exclusivo fundado en el vínculo intrínseco entre el autor y su obra. En la misma línea, Linguet afirma en su *Mémoire sur les propriétés et les privilèges exclusifs de librairie*³² que, si existe una propiedad sagrada e incontestable, es la del autor sobre su obra. Con esta fórmula, la propiedad literaria adquiere una intensidad particular: ya no se reduce a una simple prerrogativa patrimonial, sino que tiende a pensarse como un derecho fundado en la naturaleza misma de la actividad creadora. El autor se configura, por tanto, como la fuente originaria de la legitimidad jurídica de la protección. Esta evolución doctrinal encuentra su consagración en el contexto revolucionario. Las leyes francesas de 1791³³ y 1793³⁴ sitúan al autor en el centro del sistema al reconocerle derechos sobre su obra, consagrando así una ruptura con el modelo anterior. La fórmula atribuida a Le Chapelier, según la cual el derecho del autor constituye “la más personal de las propiedades”³⁵, expresa claramente este cambio de paradigma: la propiedad literaria y artística no se concibe como una propiedad ordinaria, sino como una propiedad marcada por la personalidad de su titular. Este proceso de individualización se apoya asimismo en una distinción fundamental entre las ideas y su expresión. Mientras que las ideas, los temas o los conocimientos permanecen en el ámbito común, la forma singular en que son expresados puede ser objeto de apropiación cuando refleja la impronta personal del autor. Esta diferenciación permite conciliar la existencia de un acervo común del pensamiento con el reconocimiento de un derecho individual, y prepara la emergencia de un criterio central en el derecho de autor moderno: la originalidad, entendida como manifestación de la personalidad del creador.

Así, a finales del siglo XVIII, el autor deja de ser concebido simplemente como un transmisor o recopilador de conocimientos para afirmarse como el sujeto cuya personalidad justifica la atribución originaria del derecho. La obra pasa así a ser pensada como la expresión de una subjetividad creadora, y no únicamente como un objeto de regulación económica. Este

³² Linguet, S.-N.-H. (1774). *Mémoire sur les propriétés et privilèges exclusifs de librairie* [Mémoire présenté en 1774]. Bibliothèque nationale de France, Salle de Réserve, F.718, 22 p.

³³ Francia. (1791). *Loi relative aux spectacles*.

³⁴ Francia. (1793). *Loi du 19 juillet 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs*.

³⁵ Le Chapelier, I. (1791). *Rapport sur la pétition des auteurs dramatiques*. Assemblée nationale constituante.

desplazamiento sienta las bases de los desarrollos jurídicos posteriores, particularmente en Francia, donde durante el siglo XIX y comienzos del XX se consolidarán la extensión del ámbito de protección, la centralidad de la originalidad como criterio jurídico y la elaboración doctrinal y jurisprudencial del derecho moral, profundizando una lógica ya iniciada: situar al autor en el núcleo simbólico y jurídico del sistema de propiedad intelectual.

2.3. Autor protegido, obra subordinada

2.3.1. La originalidad: la obra como huella de la personalidad del autor

Tras haber situado progresivamente al autor en el centro del sistema de protección, el derecho francés extiende esta centralidad a la propia definición de la obra protegida, articulándola en torno al criterio de originalidad, entendido como la manifestación de una aportación personal que permite vincular la creación con la individualidad de su autor.

En este contexto, la protección no se fundamenta únicamente en la existencia de una forma perceptible, sino en la posibilidad de identificar en ella la huella de una subjetividad creadora. Esta construcción se apoya, en primer lugar, en la distinción entre ideas y forma, según la cual las ideas, los temas o los contenidos generales permanecen libres, mientras que únicamente la forma en que estos se expresan puede ser objeto de apropiación, principio progresivamente afirmado por la jurisprudencia francesa del siglo XIX, que niega protección a la “idea general de un libro” pero la reconoce respecto del “orden” y de la “manera” de su desarrollo³⁶, o distingue, en materia artística, entre el “tipo común” y lo que es propio del artista³⁷. Inicialmente, esta protección se articula en torno a criterios relativamente objetivos, como la existencia de un trabajo intelectual y de una forma nueva, lo que permite admitir, por ejemplo, la protección de compilaciones basadas en obras del dominio público siempre que presenten un “carácter nuevo” derivado de un esfuerzo del espíritu³⁸. No obstante, a partir de mediados del siglo XIX, el análisis evoluciona hacia un enfoque más subjetivo, en el que la originalidad se identifica con la huella de la personalidad del autor. En 1841, la Cour d’appel de Paris admite que una estatua pueda ser protegida cuando lleva la “huella” del

³⁶ Tribunal civil de la Seine. (1869, 15 de diciembre). Decisión confirmada por Cour d'appel de Paris, 20 de febrero de 1872. Dalloz, 1872, 2, p. 173.

³⁷ Cour de cassation, chambre criminelle. (1857, 13 de febrero). Dalloz, 1857, 1, p. 111.

³⁸ Cour de cassation, chambre criminelle. (1814, 2 de diciembre). Sirey, 1812-1814, 1, p. 637.

talento del artista y presenta un carácter de originalidad suficiente para constituir una propiedad particular³⁹. En materia musical, reconoce también que determinados motivos o frases musicales pueden ser protegidos cuando constituyen una “emanación del pensamiento original del autor”⁴⁰. La obra protegida ya no es solamente una forma nueva: constituye una emanación del pensamiento individual. La fotografía desempeña un papel especialmente relevante en esta evolución, al evidenciar que la originalidad puede residir en elecciones creativas -como el encuadre, la luz o la composición- pese a la intervención de un procedimiento mecánico, lo que lleva a reconocer protección cuando la obra refleja la “huella de la personalidad” del autor⁴¹. Esta exigencia es después consagrada por la Cour de cassation⁴². La importancia de esta jurisprudencia es decisiva: muestra que la originalidad puede nacer de elecciones creativas, incluso cuando la obra parece depender inicialmente de un procedimiento técnico. De este modo, la originalidad se consolida como el criterio central de identificación de la obra protegida, traduciendo jurídicamente la concepción personalista del autor, en la medida en que la obra se protege porque lleva la huella de una individualidad creadora. La jurisprudencia francesa llegará incluso a definir la obra como la expresión del “yo individual” del creador⁴³. Esta fórmula resume perfectamente el desplazamiento operado: la protección ya no descansa solo en la existencia de un objeto intelectual, sino en el vínculo entre ese objeto y la persona que lo ha creado.

Sin embargo, esta exigencia sigue aplicándose con cierta flexibilidad. Los jueces franceses continúan a veces razonando en términos de novedad o de trabajo intelectual, especialmente para proteger obras compuestas a partir de elementos preexistentes. La Cour de cassation considera así, en 1869, que una obra puede ser protegida cuando sus elementos, aunque tomados de publicaciones anteriores, han sido escogidos con discernimiento, dispuestos en un orden nuevo y revestidos de una forma nueva⁴⁴. Esta amplitud interpretativa se ve reforzada por los principios de indiferencia al mérito y al destino de la obra. La obra no necesita ser bella, importante o artísticamente elevada

³⁹ Cour d'appel de Paris. (1841, 27 de enero). Répertoire méthodique Dalloz, V° Propriété littéraire et artistique, 1857, t. 38, n° 395, p. 506.

⁴⁰ Cour d'appel de Paris. (1855, 12 de julio). Dalloz, 1855, 2, p. 256.

⁴¹ Cour d'appel de Paris. (1862, 10 de abril). Dalloz, 1863, 1, p. 53.

⁴² Cour de cassation, chambre criminelle. (1862, 28 de noviembre). Dalloz, 1863, 1, p. 54.

⁴³ Tribunal civil de la Seine. (1927, 15 de noviembre). Dalloz périodique, 1928, 2, p. 90.

⁴⁴ Cour de cassation, chambre criminelle. (1869, 27 de noviembre). Dalloz, 1870, 2, p. 186.

para ser protegida: también puede tener una finalidad utilitaria⁴⁵. Estos principios, consagrados especialmente en Francia por la ley de 11 de marzo de 1902⁴⁶, permiten extender la protección a las artes aplicadas. Confirman que el derecho de autor no protege el valor estético de la obra, sino la existencia de una forma personal, incluso modesta⁴⁷.

En este sentido, el criterio de originalidad prolonga directamente la centralidad del autor en el sistema francés, al permitir identificar la obra como la expresión de una personalidad⁴⁸, y prepara lógicamente la afirmación del derecho moral: si la obra lleva la marca personal del autor, resulta lógico que este conserve sobre ella un vínculo jurídico particular, más allá incluso de su explotación económica⁴⁹.

2.3.2. El derecho moral: la permanencia del vínculo personal entre autor y obra

Si la originalidad permite vincular la obra con la personalidad de su autor en el momento de su acceso a la protección, el derecho moral prolonga esta lógica en el tiempo al consagrar la persistencia de ese vínculo incluso tras su publicación, explotación o cesión. De este modo, se erige como la expresión más acabada de la concepción personalista del derecho de autor en Francia, en la que el creador no es protegido únicamente como titular de intereses económicos, sino como sujeto cuya personalidad continúa jurídicamente presente en la obra.

Esta evolución se inscribe en las controversias doctrinales del siglo XIX en torno a la naturaleza jurídica del derecho de autor, donde se enfrentan, por un lado, una concepción contractualista y positivista que rechaza su asimilación a la propiedad y lo concibe como un privilegio temporal justificado por el interés general y la libre circulación del saber⁵⁰, y, por otro,

⁴⁵ Tribunal correctionnel de la Seine. (1833, 15 de diciembre). Gazette des tribunaux, 16 de diciembre de 1833.

⁴⁶ Francia. (1902). Loi du 11 mars 1902 étendant aux œuvres de sculpture l'application de la loi des 19-24 juillet 1793 sur la propriété artistique et littéraire. Journal officiel de la République française. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000877825>

⁴⁷ Tribunal correctionnel de la Seine. (1833, 15 de diciembre). Gazette des tribunaux, 16 de diciembre de 1833.

⁴⁸ Carreau, C. (1981). Mérite et droit d'auteur. LGDJ, pp. 104-157. ISBN 978-2-275-01102-8.

⁴⁹ Gaubiac, Y. (1980). La théorie de l'unité de l'art [Tesis doctoral, Université Paris II].

⁵⁰ Pfister, L. (2005). La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle. Revue internationale du droit d'auteur, 205, pp. 117-210.

una concepción personalista, influida por el romanticismo, que vincula estrechamente la obra a la persona del autor. En esta línea, Portalis afirma que la obra constituye una propiedad “por naturaleza” e “indivisible” de su creador⁵¹, mientras que Pouillet la describe como una creación tan íntimamente ligada a su autor que forma casi parte de él⁵². Esta personalización conduce progresivamente a la idea de que el autor conserva un poder propio sobre su obra, incluso después de la cesión de los derechos de explotación. Así, la venta de ejemplares o la transmisión de los derechos patrimoniales no bastan para romper el vínculo entre el autor y su obra, como ponen de relieve Laboulaye⁵³, al distinguir entre el disfrute público de la obra y el derecho del autor a sus frutos, Portalis, al afirmar el carácter intransferible del poder de modificación, o Bressolles⁵⁴, al concebir al autor como “soberano” de su creación y titular de un “dominio inalienable”. Es en este contexto doctrinal donde el concepto de derecho moral toma progresivamente forma. A partir de los años 1860-1870, algunos juristas superan la sola calificación de propiedad para pensar un derecho directamente unido a la persona del autor. Bertauld⁵⁵ y Morillot⁵⁶ desempeñan aquí un papel central, pues resaltan la obra como expresión y prolongación de la personalidad del autor, configurando su derecho como una auténtica soberanía personal. Esta concepción encuentra una progresiva concreción jurisprudencial en Francia, donde los tribunales reconocen, desde el siglo XIX, la protección de intereses morales tales como la paternidad de la obra, su integridad o las condiciones de su divulgación. Así, el Tribunal civil de la Seine⁵⁷, ya en 1814, exige el respeto del nombre del autor y de la integridad del texto, mientras que la Cour de cassation⁵⁸, en 1867, prohíbe la modificación de un manuscrito sin su consentimiento. El reconocimiento explícito del derecho

⁵¹ Portalis, J.-M. (1839, 25 de mayo). Intervención ante la Chambre des pairs. Archives parlementaires, 124, 644.

⁵² Pouillet, E. (1879). *Traité de la propriété littéraire et artistique*. Marchal et Billard, p. 19.

⁵³ Laboulaye, É. (1858). *Études sur la propriété littéraire en France et en Angleterre*. Auguste Durand, pp. 38-39.

⁵⁴ Bressolles, J.-B. (1862). *De la propriété littéraire. Rapport présenté à l'Académie de législation de Toulouse*. Imprimerie de Bonnal et Gibrac, pp. 19, 23.

⁵⁵ Bertauld, A. (1869). *Questions pratiques et doctrinales de Code Napoléon*. A. Durand et Pedone-Lauriel, nos 261, 267-268, pp. 205, 209.

⁵⁶ Morillot, A. (1878). *De la nature du droit d’auteur, considéré d’un point de vue général*. *Revue critique de législation et de jurisprudence*, 124-127.

⁵⁷ Tribunal civil de la Seine. (1814, 17 de marzo). Decisión reproducida en A.-C. Renouard, *Traité des droits d’auteur* (t. 2, n.º 192, p. 332). Jules Renouard.

⁵⁸ Cour de cassation, chambre civile. (1867, 21 de agosto). *Dalloz*, 1867, 1, p. 372.

moral se consolida con el asunto *Lecocq*, en el que la Cour d'appel de Paris (1900)⁵⁹ y posteriormente la Cour de cassation (1902)⁶⁰ distinguen claramente entre derechos patrimoniales y derechos morales, estos últimos inherentes a la personalidad del autor y no susceptibles de enajenación. En efecto, la Cour d'appel de Paris reconoce la existencia de derechos “los más sagrados” y “los más personales” unidos al autor, que califica expresamente como “derechos morales” mientras que la Cour de Cassation adopta después una aproximación dualista: los derechos de explotación pertenecen al patrimonio y pueden someterse a las reglas ordinarias del derecho civil, pero no pueden afectar a la facultad del autor, “inherente a su propia personalidad”, de modificar su obra o incluso de suprimirla, siempre que no actúe con una finalidad abusiva o vejatoria.

Posteriormente, la jurisprudencia francesa precisa los contenidos del derecho moral, reconociendo, primero, el derecho de divulgación -esto es, la facultad de decidir el momento y las condiciones de publicación de la obra- como ilustran los asuntos *Whistler*⁶¹ y *Camoin*⁶², así como el derecho de paternidad, que garantiza al autor el reconocimiento de su condición de creador, y el derecho al respeto de la integridad de la obra, que le permite oponerse a las alteraciones que afecten a su forma o a su espíritu. Estas prerrogativas se extienden progresivamente a diversas categorías de obras, consolidando el derecho moral como un principio general del derecho de autor francés⁶³. Finalmente, los caracteres del derecho moral son establecidos por los jueces antes de ser consagrados por la ley francesa de 11 de marzo de 1957⁶⁴. La jurisprudencia afirma que el derecho moral permanece propio del autor pese a la cesión de los derechos de explotación, que es inalienable, imprescriptible, oponible a los cesionarios como a los terceros, y perpetuo por esencia⁶⁵. Estos caracteres confirman la especificidad del modelo francés: incluso cuando la obra es explotada económicamente, sigue estando jurídicamente unida a la persona de su creador.

⁵⁹ Cour d'appel de Paris. (1900, 1 de febrero). Affaire Lecocq. Sirey, 1900, 2, p. 121.

⁶⁰ Cour de cassation, chambre civile. (1902, 25 de junio). Affaire Lecocq. Dalloz périodique, 1903, 1, p. 13.

⁶¹ Cour de cassation, chambre civile. (1900, 14 de marzo). Affaire Whistler. Dalloz périodique, 1900, 1, p. 49.

⁶² Cour d'appel de Paris. (1931, 6 de marzo). Affaire Camoin. Sirey, 1932, 2.

⁶³ Tribunal civil de la Seine. (1949, 6-7 de abril). Gazette du Palais, 1949, 1, pp. 249-253.

⁶⁴ Francia. (1957). Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

⁶⁵ Tribunal civil de la Seine. (1949, 6-7 de abril). Gazette du Palais, 1949, 1, 249.

En definitiva, el derecho moral culmina la construcción personalista del derecho de autor: si la originalidad permite identificar la obra como manifestación de una subjetividad creadora, el derecho moral garantiza la continuidad de ese vínculo en el tiempo. El autor no es, por tanto, un mero titular de derechos económicos, sino el sujeto de un poder jurídico duradero fundado en la idea de que la obra constituye una prolongación de su persona⁶⁶. Esta construcción cristaliza en la figura del "Autor-Dios" -caracterizado por su centralidad simbólica y su dominio persistente sobre la existencia jurídica de la obra- que Roland Barthes⁶⁷ sometería a crítica en 1968: atribuir a la obra un sentido único y soberano equivale a cerrarla sobre una interpretación teológica, cuando el texto no es sino "un tejido de citas procedentes de mil focos de la cultura", donde ninguna voz es verdaderamente original. Lo que el derecho francés había construido pacientemente a lo largo de dos siglos es precisamente lo que Barthes proclamará necesario destruir - y esta tensión constituye el punto de partida de la crisis que se analizará en la tercera parte.

3. CRISIS DEL AUTOR MODERNO: HACIA UN DERECHO DE LA OBRA

3.1. Las fisuras del modelo clásico del autor individual

3.1.1. Las obras plurales y colectivas: la dificultad de identificar un autor único

La concepción personalista del derecho de autor se construye sobre una premisa central: la protección de la obra se justifica en la medida en que esta refleja la personalidad de un autor humano identificable. Sin embargo, esta lógica se debilita sensiblemente cuando el proceso creativo deja de responder a una individualidad única y pasa a integrarse en dinámicas plurales. Las obras colectivas y de colaboración constituyen, en este sentido, una primera manifestación de las tensiones internas del modelo clásico del autor.

⁶⁶ Le Cam, S. (2024). Créations et inventions de salariés. En Répertoire de droit du travail (section 1, pp 11-55). Dalloz.

⁶⁷ Barthes, R. (1994). La mort de l'auteur. Le bruissement de la langue (pp. 61 à 67.). Seuil. (Texto original publicado en 1968)

En efecto, la legislación revolucionaria francesa no contempló de manera sistemática las creaciones realizadas por varios sujetos, por lo que fueron los tribunales franceses los que progresivamente elaboraron estas categorías, definiendo la obra de colaboración a partir de la existencia de un “concurso directo”⁶⁸ entre los autores, al que posteriormente se añadió la exigencia de una “inspiración común”⁶⁹. Aunque esta figura permanece compatible con la lógica personalista -en tanto los coautores siguen siendo identificables y titulares conjuntos de derechos-, introduce una complejidad significativa, pues la obra, aunque indivisible, presupone una pluralidad de titularidades cuya explotación exige, en principio, el acuerdo común de todos ellos, obligando al derecho a articular la coexistencia de voluntades creadoras. Esta primera fisura se acentúa con la noción de obra colectiva, definida en el artículo L. 113-2, apartado 3, del Code de la propriété intellectuelle francés⁷⁰ como aquella creada por iniciativa de una persona física o jurídica que la publica bajo su dirección y su nombre, en la que las contribuciones se integran en un conjunto unitario. En este caso, los derechos no nacen inicialmente en la persona de los contribuyentes, sino en la de quien toma la iniciativa, dirige y divulga la obra. La obra colectiva constituye, por tanto, una excepción relevante al principio según el cual el autor es necesariamente la persona física que crea la obra⁷¹. Esto es precisamente lo que hace que la obra colectiva sea tan reveladora de las tensiones del derecho francés, permitiendo que una persona jurídica, a menudo una empresa, un editor o un productor, sea investida de derechos de autor, aunque no cree en sentido estricto. Esta singularidad explica las críticas doctrinales, como la de Desbois, quien calificó la obra colectiva de “intrusa” en un sistema profundamente marcado por una concepción humanista del autor⁷². En efecto, esta figura introduce en el derecho de autor una lógica distinta, basada no tanto en la creación individual como en la organización, la inversión y la dirección del proceso productivo. Esta ambigüedad explica las vacilaciones de la jurisprudencia, que, como señala Edelman, oscila entre una lógica de autor, orientada a la protección de los contribuyentes, y una lógica de empresa, que favorece al promotor económico de la obra⁷³. El derecho oscila así entre la fidelidad a su

⁶⁸ Cour de cassation, chambre criminelle. (1881, 4 de febrero). Dalloz périodique, 1881, 1, p. 329.

⁶⁹ Cour de cassation, chambre civile. (1925, 7 de abril). Dalloz périodique, 1926, 1, p. 33.

⁷⁰ Francia. (1992). Code de la propriété intellectuelle, art. L. 113-2, al. 3 y L. 113-5.

⁷¹ Cédras, J. (1979). Les œuvres collectives en droit français. Revue internationale du droit d'auteur, 3, pp. 3-19.

⁷² Desbois, H. (1978). Le droit d'auteur en France (3.^a ed.). Dalloz, n° 174.

⁷³ Edelman, B. (1998). Œuvre collective : une définition introuvable. Dalloz, chron., p. 141.

modelo personalista y la necesidad de tomar en consideración las realidades económicas de la creación organizada.

En definitiva, las obras plurales revelan una quiebra significativa del paradigma del “Autor-Dios”: la obra de colaboración disuelve la unicidad del autor en una pluralidad de sujetos, mientras que la obra colectiva desplaza la titularidad hacia quien organiza y explota la creación. Antes incluso de la irrupción de la inteligencia artificial, el derecho de autor se enfrentaba ya a formas de creación difícilmente reducibles a una subjetividad individual, lo que prepara una cuestión central para el análisis contemporáneo: cuando la figura del autor se vuelve incierta, el derecho ya no puede limitarse a preguntar quién ha creado la obra; debe también preguntarse qué pretende realmente proteger.

3.1.2. La centralidad simbólica del autor frente al poder económico de los intermediarios

Tras las dificultades planteadas por las obras plurales, emerge una segunda limitación del modelo clásico del autor, vinculada no ya a la identificación del creador, sino al ejercicio efectivo del poder sobre la obra. En efecto, aunque el derecho de autor francés continúa presentándose como un sistema centrado en la persona del autor, la realidad de la explotación económica revela el papel determinante de múltiples intermediarios -editores, productores, empresas, organismos de gestión o plataformas- que condicionan la circulación y valorización de las creaciones.

En este sentido, Christophe Caron subraya el carácter potencialmente engañoso de la propia expresión “derecho de autor”, en la medida en que sugiere una titularidad centrada en el creador, cuando, en la práctica, este derecho se convierte con frecuencia en la prerrogativa de titulares derivados, es decir, de cesionarios o explotadores económicos⁷⁴. El autor permanece así como fundamento simbólico del sistema, particularmente a través de nociones como la originalidad o el derecho moral, pero sus derechos patrimoniales son frecuentemente transferidos contractualmente, lo que desplaza el centro de gravedad del sistema hacia quienes aseguran la explotación de la obra. Esta disociación entre titularidad originaria y control económico se ve reforzada por las condiciones contractuales que estructuran numerosos sectores creativos, en los que el autor, en posición a

⁷⁴ Caron, C. (2020). Le droit d’auteur et les gens : Petit abécédaire d’un divorce. En *Mélanges en l’honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (pp. 73-82). Dalloz.

menudo débil, cede sus derechos sin dominar plenamente el alcance de tales cesiones, de modo que, mientras funda jurídicamente la protección, es el intermediario quien organiza su rentabilidad. A ello se añade la evolución normativa, contribuyendo a relativizar el carácter absoluto del derecho exclusivo. Como señala André Lucas, la exclusividad propia del derecho de autor experimenta una forma de erosión cuando su ejercicio se ve canalizado a través de mecanismos como la gestión colectiva, que, si bien facilitan la efectividad de ciertos derechos, implican también una delegación del poder de decisión del autor⁷⁵. Asimismo, el derecho de la competencia introduce límites adicionales al ejercicio del derecho exclusivo, considerando, en determinadas circunstancias, que la negativa a autorizar una explotación puede ser considerada como un abuso de posición dominante⁷⁶, lo que transforma el derecho de autor en una prerrogativa jurídicamente modulada y no en un poder soberano de exclusión.

En consecuencia, el modelo del “Autor-Dios” aparece progresivamente debilitado desde su interior: si bien el discurso jurídico continúa afirmando la centralidad del autor como origen de la protección, el poder efectivo sobre la obra se desplaza hacia actores económicos que estructuran su explotación. Esta tensión revela que el derecho de autor contemporáneo ya no se organiza exclusivamente en torno a la figura del creador, sino que incorpora también la protección de inversiones, canales de difusión y modelos de negocio, anticipando así una crisis que no surge de manera abrupta con las tecnologías actuales, sino que prolonga fragilidades inherentes al propio modelo clásico.

3.2. La inteligencia artificial como radicalización de la crisis

3.2.1. La ausencia de autor humano y la crisis de la personalidad creadora

Las transformaciones previamente analizadas -la pluralidad de autores y el peso creciente de los intermediarios- ya habían contribuido a erosionar el modelo clásico del autor individual. Sin embargo, la irrupción de la inteligencia artificial radicaliza esta crisis al introducir una dificultad más profunda: la eventual desaparición de un autor humano identificable. En efecto, el derecho de autor francés se ha construido tradicionalmente sobre la idea de que la obra constituye una creación

⁷⁵ Lucas, A. (2024). *Propriété littéraire et artistique. Droit d'auteur. Sources, fondement, nature*. JurisClasseur *Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1112. LexisNexis, nos 104, 105, 108.

⁷⁶ Cour de justice de l'Union européenne. (2011, 4 de octubre). *Football Association Premier League Ltd y otros*, asuntos acumulados C-403/08 y C-429/08, ECLI:EU:C:2011:631.

original que refleja la personalidad de su autor, lo que presupone necesariamente la existencia de una persona física capaz de imprimir en la forma producida la huella de su subjetividad.

Como subraya Alexandra Bensamoun, el sistema clásico no concibe la obra como un objeto completamente autónomo, sino como una realidad definida por referencia a quien la crea, es decir, a un sujeto humano cuya personalidad se expresa en la obra, lo que explica la centralidad de nociones como la originalidad y el derecho moral en el modelo personalista francés⁷⁷. No obstante, este vínculo se vuelve incierto cuando la producción es generada mediante un sistema algorítmico, en la medida en que resulta difícil identificar una intervención humana suficientemente caracterizada como creadora. La cuestión depende entonces del papel efectivamente desempeñado por el ser humano en el proceso: cuando la inteligencia artificial opera como una simple herramienta sometida al control de un usuario que dirige las elecciones expresivas, la atribución de la autoría puede seguir descansando en este último; en cambio, cuando el sistema genera resultados cuya elaboración escapa en gran medida al control preciso del usuario, la conexión entre obra y personalidad se debilita considerablemente. Serfaty subraya, en este sentido, que la apreciación jurídica de las producciones vinculadas a la inteligencia artificial exige situar de nuevo al ser humano en el centro del esquema creativo: no basta con la apariencia estética del resultado, sino que es necesaria una intervención creadora identificable⁷⁸. Esta crisis no aparece, sin embargo, en un derecho de autor perfectamente estable. Laurent Pfister muestra que, desde la ley de 1957⁷⁹, la concepción personalista de la obra conoce ya un movimiento de despersonalización, mediante la extensión de la protección a categorías como las obras utilitarias, las bases de datos o los programas de ordenador, lo que debilita la idea de una obra necesariamente marcada por una personalidad singular. El caso de los programas informáticos resulta particularmente revelador: en el asunto *Pachot*⁸⁰, la Cour de cassation adoptó una concepción más objetiva de la originalidad, definida como la “marca de una aportación intelectual”, lo que atenúa la exigencia de una huella personal claramente identificable.

⁷⁷Bensamoun, A. (2020). Libres propos sur l'existence d'un droit de l'œuvre applicable aux créations issues de l'intelligence artificielle. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (1.^a ed., pp. 13-23). Dalloz. ISBN 9782247203147.

⁷⁸Serfaty, V. (2023). Les productions de l'intelligence artificielle générative et le droit d'auteur : état des questions et perspectives. *Communication Commerce Électronique*, 2023(9), pp. 8-12.

⁷⁹Francia. (1957). Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

⁸⁰Cour de cassation, assemblée plénière. (1986, 7 de marzo). *Babolat c. Pachot*, n° 83-10.477. JCP G, 1986, II, 20631.

Sin embargo, la inteligencia artificial lleva esta tendencia a un nivel inédito, pues ya no se trata únicamente de diluir la intensidad de la personalidad del autor, sino de cuestionar la existencia misma de un autor humano. La creación puede adoptar una forma literaria, musical, visual o artística, pero el derecho tiene dificultades para encontrar en ella la subjetividad creadora que tradicionalmente funda la protección. Aunque se ha sugerido la posibilidad de reconocer una personalidad jurídica propia a los sistemas autónomos, como contempló el Parlamento Europeo en su resolución de 2017⁸¹ para ciertos robots autónomos, esta solución resulta insuficiente en el ámbito del derecho de autor, donde lo esencial no es solo identificar un sujeto titular de derechos, sino reconocer una personalidad creadora capaz de expresarse en la obra. Una máquina puede producir formas complejas -literarias, musicales o visuales-, pero carece de interioridad, voluntad y relación personal con el resultado, elementos que constituyen el fundamento mismo del modelo personalista.

En consecuencia, la inteligencia artificial no inaugura una crisis completamente nueva, sino que intensifica tensiones ya presentes: las obras colectivas habían cuestionado la unicidad del autor, los intermediarios habían desplazado su poder económico y ciertas categorías de obras habían relativizado el vínculo entre originalidad y personalidad; las producciones algorítmicas van más allá al hacer incierto el propio presupuesto de la autoría humana. Esta evolución conduce directamente a una cuestión central: ante la posible desaparición del autor como referencia evidente, resulta necesario reconsiderar los pilares estructurales del derecho de autor francés -la originalidad, la titularidad y el derecho moral- a la luz de estas nuevas formas de creación.

3.2.2. Originalidad, titularidad y derecho moral frente a la creación algorítmica

La eventual ausencia de un autor humano claramente identificable afecta de manera directa a los tres pilares estructurales del modelo francés de derecho de autor -la originalidad, la titularidad y el derecho moral-, revelando que este sistema descansa en gran medida sobre una concepción humanista de la creación entendida como expresión de una subjetividad.

⁸¹ Parlamento Europeo. (2017). Resolución de 16 de febrero de 2017 con recomendaciones destinadas a la Comisión sobre normas de Derecho civil sobre robótica (2015/2103(INL)). Diario Oficial de la Unión Europea, C 252, pp. 239-257.

En primer lugar, la noción de originalidad se ve profundamente tensionada, puesto que, tanto en el derecho francés como en el de la Unión Europea, la protección presupone la existencia de elecciones libres y creativas que permitan vincular la forma producida a su autor⁸². Ahora bien, como subraya Nicolas Binctin, una producción generada por inteligencia artificial puede integrar elementos aleatorios, producir variantes o replicar formas existentes, sin que ello implique la manifestación de un arbitrio humano, dado que el sistema algorítmico se limita a ejecutar instrucciones sobre la base de datos preexistentes; no elige libremente, no comprende lo que produce y no atribuye sentido a la forma generada⁸³. En este contexto, el papel decisivo pasa a ser el papel desempeñado por el ser humano en el proceso creativo: cuando la inteligencia artificial se utiliza como una herramienta bajo el control efectivo de una persona que orienta, selecciona y asume elecciones expresivas, la lógica clásica puede aún sostenerse; en cambio, cuando el usuario se limita a activar un sistema o a seleccionar resultados sin un dominio real de la forma final, el vínculo con una personalidad creadora se vuelve frágil⁸⁴. La distinción central no se sitúa, por tanto, entre creación humana y tecnología, sino entre creación asistida por inteligencia artificial y producción generada sin una aportación creativa humana suficiente. En segundo lugar, la cuestión de la titularidad se torna incierta, en la medida en que la máquina no puede ser considerada autora y ninguna de las posibles figuras humanas implicadas -usuario, programador, proveedor o explotador- encaja plenamente en el modelo francés de atribución originaria del derecho. Algunos ordenamientos extranjeros, como el británico⁸⁵ o el neozelandés⁸⁶, atribuyen las obras generadas por ordenador a la persona que ha tomado las disposiciones necesarias para su creación, pero tal solución descansa sobre una ficción jurídica orientada a identificar un titular que a reconocer una verdadera personalidad creadora⁸⁷. En tercer lugar, el derecho moral aparece difícilmente trasladable a las producciones algorítmicas, dado que sus prerrogativas -divulgación, paternidad,

⁸² Cour de justice de l'Union européenne. (2019, 29 de julio). *Funke Medien NRW GmbH c. Bundesrepublik Deutschland*, asunto C-469/17, ECLI:EU:C:2019:623.

⁸³ Binctin, N. (2020). *L'influence de l'intelligence artificielle sur les mécanismes de la propriété intellectuelle*. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (1.^a ed., pp. 40-72). Dalloz. ISBN 9782247203147.

⁸⁴ Serfaty, V. (2023). *Les productions de l'intelligence artificielle générative et le droit d'auteur : état des questions et perspectives*. *Communication Commerce Électronique*, 2023(9), pp. 8-12.

⁸⁵ Copyright, Designs and Patents Act 1988, c. 48, art. 9(3) (Reino Unido).

⁸⁶ Copyright Act 1994, art. 5(2)(a) (Nueva Zelanda).

⁸⁷ Bensamoun, A. (2020). *Libres propos sur l'existence d'un droit de l'œuvre applicable aux créations issues de l'intelligence artificielle*. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (1.^a ed., pp. 13-23). Dalloz. ISBN 9782247203147.

integridad o retirada⁸⁸- presuponen una voluntad, una identidad y una relación personal con la obra que una máquina no puede tener. Finalmente, la dificultad no afecta solo a la producción generada en sentido descendente, sino también a las obras utilizadas previamente para entrenar los sistemas. André Lucas⁸⁹ muestra que los mecanismos de *opt out*⁹⁰ -uso permitido por defecto, salvo oposición expresa del titular de derechos-, especialmente en materia de minería de textos y datos, debilitan la lógica clásica del consentimiento previo, al permitir ciertos usos salvo oposición expresa⁹¹, lo que desplaza el control del autor hacia su capacidad técnica de exclusión. En el contexto de la inteligencia artificial, este giro resulta decisivo: las obras humanas se convierten en recursos de aprendizaje, mientras que el control de los autores depende de su capacidad para oponerse técnicamente a esos usos.

En consecuencia, la creación algorítmica no solo pone en tensión cada uno de los pilares del modelo personalista, sino que también evidencia sus límites estructurales: la originalidad se vuelve difícil de fundamentar sin elecciones humanas, la titularidad se diluye en la ausencia de un sujeto claramente identificable y el derecho moral pierde su base conceptual. En cuanto a las obras utilizadas para entrenar los sistemas, revelan otra fragilidad: la exclusividad de los autores humanos tiende también a ser reorganizada mediante mecanismos de oposición. De este modo, la cuestión se desplaza necesariamente: si las categorías clásicas tienen dificultades para comprender ciertas creaciones algorítmicas, ¿debe seguir razonándose únicamente desde el autor, o debe repensarse el objeto mismo de la protección? Esta interrogación abre el camino a la hipótesis de un derecho más centrado en la obra.

3.3. ¿Hacia un derecho de la obra?

3.3.1. Replanteamiento del objeto de protección

La crisis provocada por el desarrollo de la inteligencia artificial no conduce

⁸⁸ Francia. (1992). Code de la propriété intellectuelle, art. L. 121-1.

⁸⁹ Lucas, A. (2024). Propriété littéraire et artistique. Droit d'auteur. Sources, fondement, nature. JurisClasseur Propriété littéraire et artistique, fasc. 1112. LexisNexis, nos 104, 105, 108.

⁹⁰ Unión Europea. (2019). Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital. Diario Oficial de la Unión Europea, L 130, pp. 92-125. <http://data.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>

⁹¹ Francia. (1992). Code de la propriété intellectuelle, art. L. 122-5-3.

necesariamente a un abandono del derecho de autor, invita más bien a interrogar su centro de gravedad. Tradicionalmente, el sistema francés se ha construido en torno a la figura del autor, en la medida en que la protección de la obra se fundamenta en su condición de expresión de una personalidad creadora. Sin embargo, las transformaciones contemporáneas -las obras plurales, la creciente influencia de los intermediarios, la progresiva despersonalización de ciertas categorías de obras y, en particular, las creaciones algorítmicas- ponen de manifiesto que este modelo resulta cada vez menos apto para describir adecuadamente las realidades actuales de la creación.

En este sentido, Laurent Pfister⁹² destaca que desde la ley francesa de 1957, se observa un proceso de despersonalización progresiva de la noción de obra, particularmente visible en ámbitos como el arte contemporáneo, las tecnologías digitales, las obras funcionales -aquellas cuya forma está condicionada por una finalidad práctica, como el diseño industrial o las interfaces gráficas-, las bases de datos o los programas de ordenador, donde el criterio de protección ya no se basa estrictamente en la huella de una personalidad, sino en la identificación de una “aportación intelectual”, como evidenció el asunto Pachot⁹³ resuelto por la Cour de Cassation, donde la protección del software por el derecho de autor ilustra especialmente este desplazamiento. Desde esta perspectiva, la obra tiende a ser concebida menos como la prolongación de una subjetividad que como un objeto informacional o económico susceptible de explotación. Sobre esta base, Alexandra Bensamoun propone explorar, junto al derecho del autor, la hipótesis de un “derecho de la obra”. Esto no implicaría que el creador deba desaparecer del sistema jurídico, sino el reconocimiento de que existen ya, dentro del propio derecho positivo, supuestos en los que el vínculo entre la obra y la persona de su autor se encuentra debilitado, como ocurre con las obras colectivas, anónimas, póstumas, los programas informáticos o ciertas producciones algorítmicas. Este enfoque permitiría evitar dos extremos: por un lado, la tentación de forzar las categorías clásicas atribuyendo de manera artificial la autoría a un sujeto cuya intervención creativa es insuficiente; por otro, el riesgo de excluir cualquier forma de protección en ausencia de un autor claramente identificable. Entre ambas posiciones, la idea de un derecho centrado en la obra permite abrir una vía intermedia: pensar ciertas protecciones a partir de la forma producida, de su modo de producción, de su valor cultural o económico, y no solamente a partir de la personalidad de un autor. Esta reflexión se inscribe, además, en una crítica más amplia al protagonismo absoluto del

⁹² Pfister, L. (2010). Histoire du droit d'auteur. JurisClasseur Propriété littéraire et artistique, fasc. 1110. LexisNexis, nos 92-95.

⁹³ Cour de cassation, assemblée plénière. (1986, 7 de marzo). Babolat c. Pachot, JCP G, 1986, II, 20631.

autor, ya formulada en el ámbito literario por Roland Barthes⁹⁴, quien cuestionó la idea de un autor como instancia soberana de sentido, sin que ello implique la desaparición del autor jurídico, que sigue ocupando un lugar central en el Code de la propriété intellectuelle francés y en la práctica judicial. Así, se tiene que relativizar el mito del “Autor-Dios”: la obra no siempre es el producto transparente de una subjetividad única; puede ser también un objeto colectivo, técnico, móvil o recompuesto. Con todo, este desplazamiento no debe conducir a una reificación excesiva del derecho de autor, que convertiría la obra en un mero instrumento de explotación económica, lo que podría vaciar de contenido la protección de la creación como expresión humana, según André Lucas⁹⁵. La verdadera cuestión no consiste, por tanto, en oponer radicalmente autor y obra, sino en determinar el equilibrio adecuado entre ambos polos en el contexto contemporáneo, evitando que el autor sea relegado a la condición de simple proveedor de contenidos en un sistema dominado por lógicas industriales.

Así entendido, el “derecho de la obra” no representa una negación del modelo personalista, sino un esfuerzo de clarificación que permite distinguir entre aquellas situaciones en las que la obra continúa siendo la manifestación de una personalidad humana -y debe, por tanto, quedar plenamente sometida al derecho de autor clásico- y aquellas en las que la protección responde principalmente a lógicas de inversión, circulación o valorización. Esta distinción resulta particularmente pertinente frente a la inteligencia artificial, al permitir evitar tanto la ficción de un autor inexistente como la negación de toda protección, abriendo así un espacio de reflexión sobre la adaptación del derecho de autor a las nuevas formas de creación.

⁹⁴ Barthes, R. (1994). La mort de l’auteur. En Œuvres complètes (t. 2, pp. 491 y ss.). Seuil. (Texto original publicado en 1968)

⁹⁵ Lucas, A. (2024). Propriété littéraire et artistique. Droit d’auteur. Sources, fondement, nature. JurisClasseur Propriété littéraire et artistique, fasc. 1112. LexisNexis, nos 104, 105, 108.

CONCLUSIÓN

El presente trabajo ha trazado una trayectoria que va de la Antigüedad a la crisis contemporánea del derecho de autor, poniendo de relieve que la figura del autor no constituye el fundamento natural e inmutable del sistema, sino una construcción históricamente situada. Antes de que el derecho reconociera al creador como titular de un derecho exclusivo, la obra circulaba en un fondo cultural común, alimentado por prácticas de imitación, recomposición y transmisión colectiva. El *cento*, la *specificatio* o la ausencia de un derecho subjetivo del autor en el derecho romano no son simples curiosidades históricas: revelan que la apropiación individual de la creación es una posibilidad jurídica entre otras, y no una necesidad lógica.

La consolidación del modelo personalista en el siglo XVIII respondió a transformaciones técnicas y económicas precisas. La imprenta convirtió la obra en un bien susceptible de explotación; el romanticismo hizo del autor su origen legítimo y necesario. Este modelo alcanzó su expresión más acabada en el derecho francés, donde la originalidad, el derecho moral y la centralidad del creador se articularon en torno a una figura que podría denominarse, con Barthes, el "Autor-Dios": instancia soberana de sentido, origen absoluto de la obra, sujeto cuya personalidad funda y justifica toda la arquitectura de la protección jurídica. Sin embargo, Barthes advirtió ya en 1968 que esta figura era un mito moderno, una construcción cultural e ideológica destinada a clausurar el sentido de la obra y a concentrar en una sola persona una autoridad que pertenece, en realidad, al lenguaje, a la tradición y al lector. Lo que Barthes formuló en términos literarios, el derecho de autor lo había institucionalizado en términos jurídicos: al situar al autor en el centro del sistema, cerró la obra sobre una subjetividad y convirtió la creación en propiedad. Las fisuras de este modelo -las obras colectivas, el poder creciente de los intermediarios, la progresiva despersonalización de ciertas categorías de obras- habían ya debilitado esta figura antes de que la inteligencia artificial pusiera en cuestión la autoría humana misma. La inteligencia artificial no inaugura una crisis nueva: la radicaliza, llevando hasta sus últimas consecuencias tensiones que el modelo clásico no había sabido resolver. Ante esta evolución, la hipótesis de un desplazamiento hacia un derecho centrado en la obra no implica la desaparición del autor, sino su relativización. El derecho de autor puede seguir siendo personalista cuando la obra refleja efectivamente una subjetividad creadora; pero debe también abrirse a formas de protección fundadas en la obra, su circulación y su función económica, cuando la figura del autor se vuelve incierta o ficticia. Paradójicamente, este desplazamiento se aproxima a lógicas premodernas en las que la creación se pensaba desde el objeto y su circulación, y no desde la persona de su titular: la muerte del Autor-Dios no es, quizás, sino el redescubrimiento de que la obra siempre le preexistió.

Queda, con todo, una advertencia necesaria. El riesgo de este desplazamiento es que la crisis del autor se convierta en el pretexto de una nueva forma de apropiación, esta vez en manos de los grandes intermediarios digitales⁹⁶. Antes del derecho de autor moderno, los privilegios servían ante todo a los libreros e impresores; hoy, las plataformas tecnológicas aspiran a ocupar ese mismo lugar. La evolución del derecho de autor deberá, por tanto, velar por que la superación del modelo personalista no equivalga a un abandono del creador, sino a una reconfiguración del sistema capaz de proteger tanto la creación humana como el acceso

⁹⁶ Lessig, L. (2004). *Free culture: How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity*. The Penguin Press, pp. 151-162. ISBN 1-59420-006-8.

colectivo a la cultura. En último término, lo que está en juego no es solo la titularidad de un derecho, sino la forma en que el derecho decide qué es crear, quién puede reclamar una obra como propia y qué lugar ocupa la cultura en una sociedad que la produce cada vez más colectivamente.

CORPUS

DOCTRINA

- Aristóteles. (1990). Poétique (M. Magnien, Trad.). Le Livre de Poche. ISBN 978-2-253-05241-8.
- Barthes, R. (1984). La mort de l'auteur. En *Le bruissement de la langue* (pp. 61-67). Seuil. (Obras originales publicadas en 1968.)
- Bensamoun, A. (2020). Libres propos sur l'existence d'un droit de l'œuvre applicable aux créations issues de l'intelligence artificielle. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (1.^a ed., pp. 13-23). Dalloz. ISBN 9782247203147.
- Bertauld, A. (1869). Questions pratiques et doctrinales de Code Napoléon. A. Durand et Pedone-Lauriel, nos 261, 267-268, pp. 205, 209.
- Bertrand, A. R. (2010). Histoire, évolution et nature du droit d'auteur. En *Droit d'auteur* (3.^a ed., chap. 101). Dalloz, coll. GuideAction.
- Binctin, N. (2020). L'influence de l'intelligence artificielle sur les mécanismes de la propriété intellectuelle. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (1.^a ed., pp. 40-72). Dalloz. ISBN 9782247203147.
- Bressolles, J.-B. (1862). De la propriété littéraire. Rapport présenté à l'Académie de législation de Toulouse. Imprimerie de Bonnal et Gibrac, pp. 19, 23.
- Caron, C. (2020). Le droit d'auteur et les gens : Petit abécédaire d'un divorce. En *Mélanges en l'honneur de Michel Vivant. Penser le droit de la pensée* (pp. 73-82). Dalloz.
- Carreau, C. (1981). Mérite et droit d'auteur. LGDJ, pp. 104-157. ISBN 978-2-275-01102-8.
- Cédras, J. (1979). Les œuvres collectives en droit français. *Revue internationale du droit d'auteur*, 3, pp. 3-19.
- Clark, E. A., & Hatch, D. (1981). The golden bough, the oaken cross: The Virgilian cento of Faltonia Betitia Proba. Scholars Press, pp. 100, 106.
- Deazley, R. (2006). Rethinking copyright: History, theory, language. Edward Elgar Publishing, p. 46. ISBN 978-1-84542-282-0. <https://doi.org/10.4337/9781847201621>
- Desbois, H. (1978). Le droit d'auteur en France (3.^a ed.). Dalloz, n° 174.
- Descheemaeker, É. (2025). « Personnes » sans personne et « choses » sans chose : De deux hystérèses en droit civil. *RTD civ.*, n° 01, 24 avril 2025, pp. 1-26.
- D'Héricourt, L. (1725). Mémoire en forme de requête à M. le garde des Sceaux. En *Œuvres posthumes de maître Louis d'Héricourt, avocat au Parlement* (t. 3, pp. 54-71). Paris.
- Diderot, D. (1995). Lettre sur le commerce de la librairie. En L. Versini (Ed.), *Œuvres* (p. 78). Robert Laffont. (Obras originales de 1766.)
- Edelman, B. (1998). Œuvre collective : une définition introuvable. *Recueil Dalloz, chron.*, p. 141.
- Gaius. (1904). Institutes of Roman Law (E. Poste, Trad.; 4.^a ed.). Clarendon Press, II, §§ 12-14 ; II, §§ 77-79.
- Genette, G. (1982). Palimpsestes : La littérature au second degré. Seuil, pp. 13-20. ISBN 978-2-02-118400-6.
- Iglesias, J. (1987). Derecho romano: Instituciones de derecho privado (6.^a ed.). Ariel, pp. 302-315.

- Julhe, J.-C. (2020). Le « livre » de Martial et l'autoportrait du poète en épigrammatiste romain. *Les Belles Lettres / OpenEdition Books*. ISBN 978-2-251-45119-0. <https://doi.org/10.4000/books.lesbelleslettres.10465>
- Justinian. (1987). *The Institutes of Justinian* (P. Birks & G. McLeod, Trad.). Duckworth, II, 1, §§ 1-5.
- Laboulaye, É. (1858). Études sur la propriété littéraire en France et en Angleterre. Auguste Durand, pp. 38-39.
- Le Cam, S. (2024). Créations et inventions de salariés. En *Répertoire de droit du travail* (section 1, pp. 11-55). Dalloz.
- Lessig, L. (2004). Free culture: How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. The Penguin Press, pp. 151-162. ISBN 1-59420-006-8.
- Linguet, S.-N.-H. (1774). Mémoire sur les propriétés et privilèges exclusifs de librairie [Mémoire présenté en 1774]. Bibliothèque nationale de France, Salle de Réserve, F.718, 22 p.
- Lucas, A. (2024). Propriété littéraire et artistique. Droit d'auteur. Sources, fondement, nature. *JurisClasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1112. LexisNexis, nos 104, 105, 108.
- Morillot, A. (1878). De la nature du droit d'auteur, considéré d'un point de vue général. *Revue critique de législation et de jurisprudence*, pp. 124-127.
- Pabón Cadavid, J. A. (2018). Los caminos compartidos en la historia del derecho de autor y el depósito legal en el Reino Unido. *Revista La Propiedad Inmaterial*, 25, pp. 73-92. <https://doi.org/10.18601/16571959.n25.04>
- Pfister, L. (2005). La propriété littéraire est-elle une propriété ? Controverses sur la nature du droit d'auteur au XIXe siècle. *Revue internationale du droit d'auteur*, 205, pp. 117-210.
- Pfister, L. (2010). Histoire du droit d'auteur. *JurisClasseur Propriété littéraire et artistique*, fasc. 1110. LexisNexis, nos 92-95.
- Portalis, J.-M. (1839, 25 de mayo). Intervention devant la Chambre des pairs. *Archives parlementaires*, 124, p. 644.
- Pouillet, E. (1879). *Traité de la propriété littéraire et artistique*. Marchal et Billard, p. 19.
- Prieto Domínguez, Ó. (2009). Historia del centón griego. *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 19, pp. 217-232.
- Raz, J. (1980). The concept of a legal system: An introduction to the theory of legal system (2.^a ed.). Oxford University Press, p. 176. ISBN 978-0-19-825189-7.
- Salanitro, G. (1987). Omero, Virgilio e i centoni. *Sileno*, 13, pp. 231-240.
- Serfaty, V. (2023). Les productions de l'intelligence artificielle générative et le droit d'auteur : état des questions et perspectives. *Communication Commerce Électronique*, 2023(9), pp. 8-12.
- Stagl Fortunat, J. (2020). Le Temple de la Justice. Les fondements d'une interprétation systématique du Digeste [Proyecto de investigación 2020/38/A/HS5/00378].
- Thomas, J. A. C. (1976). *Textbook of Roman law*. North-Holland Publishing Company. ISBN 978-0-7204-0513-2.
- VerSteeg, R. (2000). The Roman law roots of copyright. *Maryland Law Review*, 59(2), pp. 522-552.

JURISPRUDENCIA

Cour d'appel de Paris. (1841, 27 de enero). Répertoire méthodique Dalloz, V° Propriété littéraire et artistique, 1857, t. 38, n° 395, p. 506.

Cour d'appel de Paris. (1855, 12 de julio). Dalloz, 1855, 2, p. 256.

Cour d'appel de Paris. (1862, 10 de abril). Dalloz, 1863, 1, p. 53.

Cour d'appel de Paris. (1900, 1 de febrero). Affaire Lecocq. Sirey, 1900, 2, p. 121.

Cour d'appel de Paris. (1931, 6 de marzo). Affaire Camoin. Sirey, 1932, 2.

Cour de cassation, assemblée plénière. (1986, 7 de marzo). Babolat c. Pachot, n° 83-10.477. JCP G, 1986, II, 20631.

Cour de cassation, chambre civile. (1867, 21 de agosto). Dalloz, 1867, 1, p. 372.

Cour de cassation, chambre civile. (1900, 14 de marzo). Affaire Whistler. Dalloz périodique, 1900, 1, p. 49.

Cour de cassation, chambre civile. (1902, 25 de junio). Affaire Lecocq. Dalloz périodique, 1903, 1, p. 13.

Cour de cassation, chambre civile. (1925, 7 de abril). Dalloz périodique, 1926, 1, p. 33.

Cour de cassation, chambre criminelle. (1814, 2 de diciembre). Sirey, 1812-1814, 1, p. 637.

Cour de cassation, chambre criminelle. (1857, 13 de febrero). Dalloz, 1857, 1, p. 111.

Cour de cassation, chambre criminelle. (1862, 28 de noviembre). Dalloz, 1863, 1, p. 54.

Cour de cassation, chambre criminelle. (1869, 27 de noviembre). Dalloz, 1870, 2, p. 186.

Cour de cassation, chambre criminelle. (1881, 4 de febrero). Dalloz périodique, 1881, 1, p. 329.

Cour de justice de l'Union européenne. (2011, 4 de octubre). Football Association Premier League Ltd y otros, asuntos acumulados C-403/08 y C-429/08, ECLI:EU:C:2011:631.

Cour de justice de l'Union européenne. (2019, 29 de julio). Funke Medien NRW GmbH c. Bundesrepublik Deutschland, asunto C-469/17, ECLI:EU:C:2019:623.

Donaldson v. Beckett, 1 Eng. Rep. 837 (H.L. 1774).

Millar v. Taylor, 98 Eng. Rep. 201 (K.B. 1769).

Tribunal civil de la Seine. (1814, 17 de marzo). Decisión reproducida en A.-C. Renouard, Traité des droits d'auteur (t. 2, n° 192, p. 332). Jules Renouard.

Tribunal civil de la Seine. (1869, 15 de diciembre). Decisión confirmada por Cour d'appel de Paris, 20 de febrero de 1872. Dalloz, 1872, 2, p. 173.

Tribunal civil de la Seine. (1927, 15 de noviembre). Dalloz périodique, 1928, 2, p. 90.

Tribunal civil de la Seine. (1949, 6-7 de abril). Gazette du Palais, 1949, 1, pp. 249-253.

Tribunal correctionnel de la Seine. (1833, 15 de diciembre). Gazette des tribunaux, 16 de diciembre de 1833.

LEGISLACIÓN

Copyright Act 1994, art. 5(2)(a) (Nueva Zelanda).

Copyright, Designs and Patents Act 1988, c. 48, art. 9(3) (Reino Unido).

Francia. Ordonnance de Montpellier du 28 décembre 1537, édictant le dépôt de tout livre nouveau, écrit ou vendu dans le royaume. Texto transmitido por la copia registrada el 7 de marzo de 1538 en los registros del Châtelet de París. Conservado en los Archives nationales de France. Publicado por H. Lemaître (1910) y referenciado en P. Marichal, Catalogue des actes de François Ier. Paris, 1887-1908.

Francia. (1791). Loi du 13 janvier 1791 relative aux spectacles.

Francia. (1793). Loi du 19 juillet 1793 relative aux droits de propriété des auteurs d'écrits en tout genre, des compositeurs de musique, des peintres et des dessinateurs.

Francia. (1902). Loi du 11 mars 1902 étendant aux œuvres de sculpture l'application de la loi des 19-24 juillet 1793 sur la propriété artistique et littéraire. Journal officiel de la République française. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000000877825>

Francia. (1957). Loi n° 57-298 du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire et artistique.

Francia. (1992). Code de la propriété intellectuelle (Loi n° 92-597 du 1er juillet 1992). Articles L. 113-2 al. 3, L. 113-5, L. 121-1, L. 122-5-3. <https://www.legifrance.gouv.fr>

Parlamento Europeo. (2017). Resolución de 16 de febrero de 2017 con recomendaciones destinadas a la Comisión sobre normas de Derecho civil sobre robótica (2015/2103(INL)). Diario Oficial de la Unión Europea, C 252, pp. 239-257.

Statute of Anne, 8 Ann. c. 19 (1710).

Unión Europea. (2019). Directiva (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital. Diario Oficial de la Unión Europea, L 130, pp. 92-125. <http://data.europa.eu/eli/dir/2019/790/oj>