

LA CONDICIÓN DE AUTOR: LOS CASOS BARCELÓ Y BOADELLA *

por Ramón CASAS VALLÈS
Profesor Titular de Derecho Civil
Universidad de Barcelona

SUMARIO: I. ¡QUE SALGA EL AUTOR! II. EL CASO BARCELÓ: ARTISTAS Y ARTESANOS. 1. ¿ARTESANO CON PRETENSIONES O ARTISTA AVASALLADO POR LA FAMA AJENA? 2. INDICIOS CONTRA LA AUTORÍA DE GINARD Y A FAVOR DE BARCELÓ. 3. EL NÚCLEO DEL DEBATE: AUTOR ES QUIEN DECIDE, NO QUIEN SÓLO APORTA TRABAJO Y DESTREZA. 4. ¿Y SI EL ESCENARIO HUBIERA SIDO OTRO? III. EL CASO BOADELLA: ACTORES, DIRECTOR DE ESCENA Y AUTOR.

I. ¡QUE SALGA EL AUTOR!

1. En el mundo del teatro es tradición que la buena acogida de una obra el día del estreno se manifieste con gritos más o menos espontáneos del público —o de los amigos— reclamando la presencia del autor en el escenario: «¡Que salga el autor! ¡Que salga el autor!». Por supuesto la frase también cabe cuando la obra ha sido un desastre. Pero entonces es raro que la invocación surta efecto. Aunque con otro objeto, hacer «*que salga el autor*» es asimismo una indeclinable exigencia jurídica. Por lo general, se satisface con facilidad pues las leyes establecen la razonable presunción de que autor es quien figura como tal en la obra¹. Pero la creación se mueve en el terreno de los puros hechos. Suele tener lugar en la esfera privada y, en cualquier caso, sus protagonistas raras veces documentan el proceso². El autor sabe que lo es; y los demás —salvo que hayamos asistido como testigos privilegiados— hemos de confiar en la ya aludida presunción legal. Con frecuencia, sin embargo, la cuestión dista de ser pacífica; y entonces hay que aplicarse, ya sea para que el autor o autores salgan al escenario jurídico, ya sea para cerrar el paso a quienes, sin títulos, se empeñan en aparecer.

2. Recientemente se han dictado en España dos resoluciones que responden a la problemática descrita. Se trata de las sentencias de las Audiencias

* *Nota de la Redacción.*— Este comentario ha sido concebido para su publicación en el Boletín del Instituto Interamericano de Derecho de Autor (IIDA). Agradecemos a dicho Instituto, y de forma especial a su Directora D.^a Delia Lipszyc, su gentileza al permitirnos incluirlo también en nuestra revista.

¹ *Vid.* arts. 6.1 de la Ley de Propiedad Intelectual española (en adelante LPI) y 15.1 del Convenio de Berna

² Quizá las facilidades que brinda la tecnología digital cambien algo las cosas en las artes plásticas y otros ámbitos.

Provinciales de Palma de Mallorca (22 de enero de 2008, *Caso Barceló*) y Barcelona (Sección 15.^a, 28 de abril de 2008, *Caso Boadella*). La primera se sitúa en el campo de las artes plásticas; la segunda en el de las escénicas. Por supuesto, en última instancia, ambos conflictos se plantean y resuelven con arreglo a una ley nacional. Pero abordan cuestiones de fondo, cuyo interés va más allá de las fronteras locales.

3. Por lo general el proceso creativo incluye trabajo, habilidad y creatividad, repartidos en dosis desiguales. Nadie ignora qué son el esfuerzo o la habilidad y tenemos *test* para detectarlos. Sabemos por experiencia (o porque nos lo han contado) que el trabajo cansa, física y mentalmente. También sabemos que la habilidad, destreza, pericia o competencia técnica pueden adquirirse y son perfectamente reproducibles en personas diferentes. Pero el derecho de autor no se conmueve ante el esfuerzo o la habilidad (argumentos del tipo «me ha costado mucho» o «era muy difícil» tienen poco recorrido en este ámbito). Sólo la creatividad —la creatividad original, para ser más precisos— hace que la inaccesible ciudadela se rinda y abra sus puertas a los productos del intelecto humano.

4. Se supone que en algún momento del proceso creativo aparece algo que nos permite calificar como «obra» —acabada o inacabada, da igual— lo que hasta entonces todavía no lo era. ¿Cuál es ese instante mágico? La cuestión carece a menudo de relevancia práctica. Si al fin hay obra, el interrogante se desactiva y queda relegado al terreno de la pura especulación teórica. Pero las cosas cambian cuando lo que se discute es, precisamente, si lo producido ha superado la fase del mero esfuerzo o habilidad. Lo mismo sucede cuando, por alguna razón (muerte, pérdida de la inspiración...), se interrumpe el proceso creativo y hay que decidir si la «obra inacabada» es realmente obra en el sentido legal o, simplemente, una forma proteica carente de originalidad. El problema alcanza su grado máximo de dificultad y tensión dramática cuando han sido varios quienes, de una u otra forma, han intervenido y discuten entre ellos sobre la autoría de la obra. Y no me refiero a una eventual discusión por el tamaño de las cuotas sino a la que se centra en el hecho de *ser* autor. De ella no se sale con más o menos, sino con todo (la condición de autor o coautor) o nada (la condición de mero auxiliar, cualificado o no).

5. En este género de situaciones hay quien se lanza a encajar la creación en una de las diversas formas de pluriautoría disponibles (¿obra en colaboración, colectiva, compuesta...?). Sin embargo, no hay que hacer supuesto de la cuestión saltándose un paso. Lo primero es identificar quién o quiénes, de cuantos han intervenido en el proceso, lo han hecho en condición de autor y, precisamente, de la obra que se está considerando. Basta recordar los largos «créditos» de una película para saber que allí aparecen sujetos con aportaciones cualitativamente muy diversas. Muchos son trabajadores; algunos incluso altamente cualificados, mas no por ello se les reconocen derechos de propiedad intelectual. Otros, en cambio, sí son autores. Pero, aun entonces, hay que

distinguir entre los que pueden reivindicar su condición de tales respecto de la obra cinematográfica y aquellos otros que sólo son autores de creaciones concretas que aparecen en la misma. Únicamente si llegamos a la conclusión de que la obra tiene varios autores habrá que entrar a determinar ante qué tipo de pluriautoría nos hallamos.

II. EL CASO BARCELÓ: ARTISTAS Y ARTESANOS

1. En el terreno de las artes plásticas la primera imagen que nos viene a la mente es la del autor individual que lleva a cabo por sí solo todo el proceso creativo: desde la preparación de la tela o selección del bloque de mármol hasta el barnizado o pulido finales. Pero lo contrario también es muy frecuente. Basta pensar en técnicas como el grabado (el autor con frecuencia necesita un impresor y, en ese caso, no da igual uno que otro), la escultura en bronce (quizás el autor no se encargue personalmente del vaciado), la tapicería (en la que una o varias personas componen el tapiz a partir de un *cartón* o dibujo previo), o la misma pintura *de taller* (con un maestro rodeado de aprendices y colaboradores). Las preguntas surgen de inmediato: ¿El hecho de que el impresor no sea indiferente obedece sólo a la competencia técnica que demanda la tarea? ¿Qué se esconde tras la elusiva expresión «componer» un tapiz? ¿Los aprendices son meros instrumentos en manos del maestro?... ¿Quiénes son, en definitiva, los autores?

2. En el *Caso Barceló* nos encontramos ante una problemática de este tipo. El mallorquín Miquel Barceló es uno de los más reputados y apreciados artistas plásticos españoles³. Inicialmente pintor y dibujante, quiso experimentar también con otras técnicas y lenguajes expresivos; entre ellos la cerámica, como en su día hicieron Picasso, Miró y otros. En este nuevo campo, sin embargo, Barceló carecía de experiencia y conocimientos técnicos. Por ello, tras algún escaqueo durante una estancia en Mali, recurrió a un alfarero mallorquín, Jeroni Ginard, conocido con el apodo de «Murtó»⁴. Conforme a lo acordado, Ginard proporcionaba a Barceló piezas básicas o elementales (platos, ollas, jarras...), todavía blandas. Barceló trabajaba con ellas, dándoles formas y colores diversos. Finalmente las piezas volvían a manos de Ginard para la aplicación de los pigmentos adecuados y el proceso de secado y cocción. La relación entre ambos se prolongó durante varios años —entre 1996 y 2000— hasta que sobrevino el conflicto que, al fin, dio lugar al proceso judicial cerrado con la sentencia que se reseña.

³ Puede verse parte de su producción en la página electrónica del *Fondo Documental Miquel Barceló* (<http://www.miquelbarcelo.org/>) y en otras páginas como la muy completa <http://www.miquelbarcelo.info/>.

⁴ El término «apodo» es el que recoge la sentencia. Su uso, ya en la tercera línea del primer Fundamento de Derecho (FD), no presagiaba nada bueno para Ginard: los autores gastan «seudónimos» no «apodos». En este mismo terreno de las observaciones menores, es posible que el apellido Ginard haya traído a la mente del lector el famoso francés *Rendir c. Guino* (Casación civil, 13/11/1973) de cita casi obligada cuando se habla de coautoría de obras plásticas.

1. ¿ARTESANO CON PRETENSIONES O ARTISTA AVASALLADO POR LA FAMA AJENA?

1. Ginard sostenía que más de trescientas piezas, creadas en el marco de la citada relación en el taller o «tejar» de «Can Murtó»⁵, no eran de la exclusiva autoría de Barceló sino que pertenecían a ambos. En su demanda, Ginard no se presentaba como un simple alfarero sino como un «reconocido artista ceramista». Las piezas litigiosas, decía, eran resultado de una «simbiosis ceramista-pintor», siendo «imposible descifrar dónde comienza y dónde acaba la creatividad, el talento, el ingenio, la inspiración etc. de cada uno de los artistas». El propio Barceló lo habría reconocido así al pactar que «anirien a mitges» (irían a medias). Por ello, concluía Ginard, las obras debían considerarse en colaboración⁶.

2. Por su parte Barceló, además de denunciar la falta de identificación de las piezas objeto de la demanda⁷, negaba tajantemente la coautoría y ponía énfasis en la distinción artista-artesano. Ginard, explicaba Barceló, «es un alfarero artesano, fabricante de piezas de cerámica popular que pueden adquirirse por un modesto precio en cualquier feria». Él, en cambio, era un artista de prestigio, reconocido por la crítica y el público y premiado con importantes galardones, entre ellos un reciente *Premio Príncipe de Asturias*. La exhibición de currículo era obligada y la desigualdad abrumadora. Pero, como es lógico, la contestación a la demanda añadía razones más pertinentes, centradas en los hechos del caso. Ginard se había limitado a «fabricar ollas, «greixoneres»⁸, platos, vasijas etc.» a cambio de una remuneración y siguiendo instrucciones de Barceló. Éste luego remodelaba tales utensilios, aplicando su imaginación, hasta «[dar] forma a la idea que previamente había concebido». Finalmente, las piezas se sacaban a la luz, exponían y vendían con el nombre de Barceló, sin que Ginard hubiera manifestado objeción alguna hasta el año 2003.

3. Considerado el conflicto sin prejuicios, las explicaciones de ambas partes eran verosímiles. Es claro que el mero ejecutor de trabajos mecánicos al servicio de la creación ajena no es coautor. Pero, por otra parte, la artesanía no es incompatible con la condición de autor, pudiendo ostentarse perfectamente ambas condiciones cuando lo producido es una obra. Las leyes así nos lo recuerdan cuando admiten de forma expresa las obras de carácter funcional o

⁵ En catalán «Can» es una contracción de la palabra «ca» (casa) y el artículo —siempre en catalán, claro— «en». «Casa de» sería una traducción aproximada al español.

⁶ El art. 7 LPI describe estas obras, de forma escueta, como aquellas que son «resultado unitario de la colaboración de varios autores». Lógicamente esta norma ha de completarse con el art. 5 LPI que nos dice que el autor o, en su caso, los autores son las personas naturales que crean la obra.

⁷ En la demanda, al parecer, sólo se decía que eran más de trescientas y que estaban «catalogadas en el «Fons Documental Barceló»» (<http://www.miquelbarcelo.org/>). Al fin, tanto el Juzgado (1.ª Instancia, Manacor, 31 de mayo de 2006) como la Audiencia circunscribieron el pleito a cuarenta y siete obras. Se trataría de las que fueron objeto de una exposición en el «Museu d'Art Contemporani-Fundació Joan March». Pueden verse en la siguiente dirección: <http://www.march.es/arte/palma/anteriores/anteriores.asp> (búsqueda por artista, Barceló, 1999).

⁸ En catalán, un tipo de cazuela usada para cocinar al horno con manteca o grasa («greix»).

aplicado⁹. No sería de recibo que, tras llenarnos la boca con el principio de irrelevancia del mérito, acabáramos dando entrada al criterio, aún más insostenible, del estatuto personal. No hay autores: hay obras. Aquellos sólo existen en la medida en que lo hacen éstas. Así lo subraya el art. 5 de la LPI española cuando establece que es autor la persona «*que crea alguna obra*». La fama no debe dar ventajas. Lo que procede, por tanto, es el análisis de los hechos para determinar cómo se desarrolló exactamente el proceso creativo, sin descartar *a priori* la conclusión de la coautoría.

4. No es raro el caso del artesano habilidoso que pretende sin razones una mejora cualitativa en su condición. Pero también tenemos ejemplos de auténticas colaboraciones artísticas. Baste considerar el ya mencionado de Joan Miró. También él se atrevió a experimentar con lenguajes expresivos que, en principio, le eran ajenos y requerían destrezas de las que carecía (cerámica, tapicería, vidriería...). En algunos casos, trabajó solo. En otros lo hizo con personas que dominaban las técnicas correspondientes. Con frecuencia se trataba de meros auxiliares a sus órdenes, siendo Miró el único autor¹⁰. Pero en no pocas ocasiones aportaron más que su mera destreza o habilidad, siendo el resultado verdaderas obras en colaboración. Quien llega al aeropuerto de Barcelona, por ejemplo, puede ver en la fachada exterior del edificio más antiguo un gran mural cerámico que exhibe las firmas de Miró y Artigas, un reputado ceramista. Uno de los grandes expertos en Miró ha descrito así la relación entre ambos: «*Miró y Llorens Artigas se conocieron en 1917 en la academia de dibujo del Círculo Artístico de San Lucas, en 1917. [...] Una exposición de [Artigas], en 1942, fascina a Miró y le impulsa a abordar la cerámica, pero a condición de tener como iniciador a Artigas. Así comienza una larga aventura compartida, «una creación a dos mentes, siempre firmada con los dos nombres»*»¹¹. Lo mismo sucedió con algunos tapices. Y así, quien entra en la sede central de una de las más conocidas Cajas de Ahorro catalanas («*La Caixa*»), situada en la avenida Diagonal de Barcelona, puede ver un famoso tapiz firmado por Joan Miró y el maestro tapicero Josep Royo.

5. Ni el mural del aeropuerto ni el tapiz de la entidad de ahorro son obras creadas por Miró sirviéndose de la mera destreza de Artigas y Royo. Se trata de auténticas obras en colaboración, como corrobora la firma conjunta. Podrá haber diferencias cuantitativas en materia de fama o, quizás, en la importancia de las respectivas aportaciones. Pero en el terreno cualitativo, el de la condición de jurídica de autor, la igualdad es absoluta. ¿Era éste el caso de Ginard y Barceló?... Ginard así lo pretendía. En su demanda y apelación no sólo subrayaba la peri-

⁹ En el caso de España, *vid.* art. 10.1,e) LPI: «*Son objeto de propiedad intelectual las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o cómics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas*»

¹⁰ Sin perjuicio de una posible mención a los colaboradores técnicos. En el *Caso Barceló*, la Audiencia de Palma incluye una referencia a esta práctica: «*[...] Es frecuente la alusión al taller de cerámica [...] En general en la obra de un artista eminentemente pintor y un ceramista que le apoya con sus conocimientos en la materia, es objeto de cita el ceramista colaborador o el lugar en que se ha ejecutado la obra, pero ello no confiere la autoría de las mismas [sic]*» (FD 5.º).

¹¹ Jacques Dupin, *Miró*, ed. Polígrafa, edición catalana, 1993, p. 385, t.d.a, comillas internas añadidas.

cia que requieren el uso del torno, la aplicación de los pigmentos y el manejo del horno, sino que insistía en que su aportación había sido creativa. Sin embargo, tanto el Juzgado de Primera instancia como la Audiencia de Palma rechazaron tal tesis. Veamos sus razones, de menor a mayor importancia.

2. INDICIOS CONTRA LA AUTORÍA DE GINARD Y A FAVOR DE BARCELÓ

1. Ginard, como ya ha habido ocasión de señalar, sostenía la existencia de un acuerdo sobre la coautoría y la propia Audiencia llega a decir que *«el aspecto esencial a los efectos de esta litis es determinar si se acordó una autoría conjunta»*. Se trata de un notorio error; probablemente más de expresión que de fondo. La autoría no permite pactos; al menos, pactos inmunes al posterior establecimiento de la verdad fáctica. Aunque no hubiera acuerdo alguno, si Ginard fue autor debía reconocérsele como tal. Es más, aunque —siendo autor— se hubiera comprometido en sentido contrario (por ejemplo, aceptando la condición de *negro*¹²), siempre habría podido exigir el reconocimiento de la autoría por asistirle el irrenunciable derecho moral de paternidad o atribución.

2. Lo que sí cabe son acuerdos destinados a la fijación de los hechos así como declaraciones expresivas de un reconocimiento de la coautoría. A eso se refería probablemente Ginard cuando decía que él y Barceló habían acordado que *«irían a medias»*. También cuando aducía que, en alguna carta que éste le había dirigido, se hablaba de la colaboración pasada y futura de ambos¹³. Las sentencias de primera instancia y apelación, sin embargo, negaron que de ello derivara la existencia de una coautoría. En este sentido, la Audiencia señala: *«Tal reconocimiento a una colaboración no necesariamente indica una admisión de una coautoría, y tales cartas son exponente de una queja del ahora demandante por el cese de la actividad conjunta provocado por el demandado, o por una insuficiente contraprestación recibida por el asesoramiento, actividad y utilización del local del demandante a favor del Sr. Barceló»* (FD 4.º).

3. Se produjo también algún debate acerca del significado de los pagos hechos por Barceló a Ginard, en compensación por su trabajo y consejo técnico y por la ocupación de parte del taller¹⁴. El juzgado de primera instancia entendía que tales pagos eran un claro indicio contra la coautoría y corroboraban que Ginard no fue más que un artesano que aportó sólo su destreza y conocimiento del oficio. La Audiencia, en cambio, cree que se trata de elementos no concluyentes y cierra el análisis diciendo: *«Dichos pagos son compatibles tanto con una posible situación de coautoría, como con un arrendamiento de servicios»*.

¹² DRAE (www.rae.es): *«Persona que trabaja anónimamente para lucimiento y provecho de otro, especialmente en trabajos literarios»*

¹³ Al parecer Ginard se había enfadado con Barceló por algún motivo y éste, en julio de 2000, intentó aplacarle con una carta en la que, entre otras cosas, le decía que apenas habían comenzado a colaborar y que aún tenían muchas cosas que hacer juntos.

¹⁴ Barceló pagó a Ginard unos 12.000 euros. También se menciona la donación de un cuadro, cuyo valor no consta.

4. Todavía en el terreno de los indicios, hay otro aspecto digno de mención. Barceló sostenía que era él quien sacaba las piezas del taller (es decir, quien decidía al respecto) y quien las divulgaba, exponía y «paseaba» por Europa bajo su nombre. Sobre esta base, entendía aplicable a su favor la presunción de autoría que recoge el art. 6.1 LPI, en línea con el art. 15.1 del Convenio de Berna¹⁵. Ginard, por supuesto, se oponía a ello con el argumento de que ninguna de las cuarenta y siete obras objeto del pleito se hallaba firmada.

5. Quizá podría haberse ensayado una interpretación generosa del expresado art. 6.1 LPI, teniendo en cuenta que las obras se divulgaron con el nombre de Barceló. Pero la Audiencia desecha esa vía ateniéndose a la literalidad del precepto. No se presume autor a quien divulga sino a quien «*aparezca como tal «en la obra»*». No obstante, la sentencia llega a una conclusión semejante con la siguiente argumentación: «*Se ha probado que la «posesión material» de todas [las obras] ha quedado en el demandado, que se las llevó de la «teulera» o taller [...] sin que el demandante efectuara el más mínimo inventario o documentación de tales obras, y las mismas han sido objeto de exposición y divulgación como si se tratase de obras de D. Miguel Barceló, en tres Museos, a cuya inauguración asistió el demandante, que es citado como el ceramista colaborador del demandado, y tal autoría se recoge en folletos explicativos o en libros sobre la trayectoria artística del demandado; todo ello sin que el Sr. Ginard Esteva durante dicho tiempo efectuara objeción alguna»* (FD 3). La falta de control de las piezas por parte de Ginard sería asimismo un indicio contrario a la coautoría. En definitiva, dice la sentencia, aunque «*la obras no están formalmente firmadas*», los hechos y actos señalados «*son análogos a la situación que se produciría si se hubieran firmado*» (FD 3).

3. EL NÚCLEO DEL DEBATE: AUTOR ES QUIEN DECIDE, NO QUIEN SÓLO APORTA TRABAJO Y DESTREZA

1. Tras algunos circunloquios la sentencia se centra en dos aspectos decisivos. En primer lugar, «*la intervención material de [Ginard] en la fase de moldeado final de la arcilla y su pintado, y vinculado a lo anterior, [...] si se aprecia o no [su] influencia [...] en el resultado final de la obra*». En segundo lugar, «*si [Barceló] asumía una situación de dirección y control sobre la labor efectuada por [Ginard]*». Aquí radica, sin duda, el meollo del asunto. Una obra es una expresión formal original de la creatividad humana y la autoría —única o plural— corresponde a quien toma las decisiones relevantes en la fase realmente creativa del proceso.

2. De acuerdo con las pruebas y su valoración judicial, Ginard no participaba del momento decisivo de la creación. Preparaba formas básicas, aplicando, además del esfuerzo, una destreza o competencia de la que Barceló carecía o a la que no quería destinar tiempo por considerarla mecánica. También hay poetas que gustan de fabricar su propio papel o incluso la tinta. Estas activi-

¹⁵ Art. 6 LPI: «*Se presumirá autor salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique*»

dades requieren alguna competencia técnica. Pero en ellas no hay creatividad¹⁶. En el *Caso Barceló* había conformidad en cuanto a la primera y última fase del proceso de elaboración de las piezas. Ginard «*preparaba la masa de la arcilla mediante el uso del torno*». También era él quien se ocupaba del secado y posterior cocido, a veces con la presencia de un amigo y persona de confianza de Barceló. El debate se centraba en la fase intermedia, en la que las piezas se remodelaban y se aplicaban la pintura y los engobes¹⁷. Ginard pretendía que se llevara a cabo en colaboración, en tanto que Barceló sostenía que trabajaba en solitario.

3. Las dudas, como es lógico, tuvieron que resolverse a partir de las pruebas disponibles. Ginard, para acreditar su condición de artista y coautor, recurrió a la declaración testifical de su propia esposa, hijo y hermana. Enternecedor, pero ineficaz. Barceló, en cambio, pudo aportar monografías de expertos y, lo que es más importante, un informe pericial en el que, a la vista de su trayectoria artística, se destacaba que las piezas litigiosas llevaban la impronta de su personalidad¹⁸. Ginard manejaba el torno, dosificaba pigmentos y controlaba el cocido del barro; simples tareas mecánicas. Lo de Barceló, en cambio, era una auténtica explosión de creatividad. En boca de una especialista, su trabajo adquiere tonos casi épicos: «*Después del moldeado, las formas se transformaban y deformaban, y actuaba por acumulación, por reducción, por añadidura, además de utilizar todo tipo de medios para incisiones y perforaciones*»¹⁹.

4. La retórica autoral está también presente, de forma muy precisa, en el informe redactado a instancia de Barceló por el también mallorquín Enric Juncosa, director del *Museo Irlandés de Arte Moderno*²⁰. Su opinión de experto era concluyente: «*Observando las características esenciales de su obra, los temas principales sobre los que trata y atendiendo a su evolución estilística*», estaba claro que las piezas eran exclusivamente de Barceló. «*Las cerámicas [...] para empezar son estilística y técnicamente hermanas de las otras cerámicas del artista realizadas en otros talleres en Francia e Italia. El entendimiento de estas obras se facilita además en el contenido de toda su obra. Incluiría la obra pictórica y es-*

¹⁶ No entro en las rarezas que acaso vengan a la mente de alguno. Por ejemplo: ¿Y si se da al papel una forma original? ¿Y si la tinta desprende un olor determinado y, por tanto, puede considerarse un perfume?...

¹⁷ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española (www.rae.es): «*En alfarería, pasta de arcilla que se aplica a los objetos de barro, antes de cocerlos, para darles una superficie lisa y vidriada*».

¹⁸ Como es lógico, los jueces no se encuentran cómodos al valorar oficios que les son ajenos; ni siquiera cuando se trata de técnicas expresivas sobre las que todos tenemos alguna noción (dibujo, pintura, escritura, cerámica...). En estas situaciones, las pruebas periciales pueden ser decisivas para inclinar la balanza. Aportar informes solventes es una exigencia de prudencia elemental; siquiera sea para equilibrar las que pueda presentar la parte contraria.

¹⁹ El fragmento, citado en la sentencia (FD 4), es de Catalina Cantarellas, autora de una obra sobre Barceló.

²⁰ <http://www.modernart.ie/en/index.htm> y http://www.modernart.ie/en/nav_15.htm#director. Juncosa fue tachado como testigo por Ginard, con el argumento de que había sido comisario de una exposición de Barceló. El juzgado tomó nota, pero no consideró que ello fuera en detrimento de la credibilidad de Juncosa.

cultórica y jamás se evidencia la presencia creadora de otra persona» (FD 4.º). En cuanto a Ginard, el informe del perito no era menos expresivo: «En mi opinión, es evidente que Jeroni Ginard sólo aportó apoyo técnico y logístico en la preparación de las cerámicas, pero no aportó nada en términos de autoría» (ibidem). Se puede decir más alto, pero no más claro.

5. La sentencia, al fin, acoge los puntos de vista del informe de Juncosa. «No se pone en duda que el trabajo del actor exige una especial pericia técnica, pero en atención a la aludida prueba pericial, debe calificarse como más relevante la fase del moldeado definitivo y el pintado de la masa de cerámica, en la cual radica su originalidad» (FD 5.º). Esta fase, previa a la cocción, es exclusiva de Barceló y «lleva su impronta y personalidad artística» (FD 5.º). En cuanto a la «aportación material» de Ginard, sin perjuicio de su destreza o pericia, «carece de entidad bastante para considerarle coautor de una obra amparada en la Ley de Propiedad Intelectual». No se ha acreditado, dice la sentencia, que en las piezas discutidas haya trazas de la previa actividad artística de Ginard, a diferencia de lo que sucede con la de Barceló²¹. La intervención de Ginard fue pues sólo técnica y siempre supeditada a la dirección de Barceló: «La prueba acreditada pone de manifiesto que [Barceló] tenía el control superior de la ejecución y daba las órdenes oportunas [...] El control superior de todo el proceso lo lleva [Barceló], lo cual es compatible con que la fase de preparación previa de las bases con el torno y darle una forma determinada de vasija, plato, «alfabía»²² etc., así como la de cocción, sea obra exclusiva [de Ginard], bajo la superior supervisión [de Barceló]» (FD 4.º).

4. ¿Y SI EL ESCENARIO HUBIERA SIDO OTRO?

1. A la vista de las pruebas recogidas y su valoración, la sentencia de la Audiencia de Palma resulta acertada. Sin perjuicio de ello, y a los meros efectos especulativos, cabe preguntarse, no obstante, qué habría sucedido si el debate acerca del trabajo de Ginard se hubiera producido en otro escenario; algo que, por cierto, podría incluso haber obedecido a una decisión de tipo estratégico²³.

2. La sentencia reseñada describe sucintamente las piezas que salían, aun blandas y moldeables, de las manos de Ginard. Todo indica que se trataba de formas no originales o, en cualquier caso, pertenecientes al acervo común de la alfarería, ya fuera general o mallorquina. ¿Cómo era el trabajo de Ginard? La sentencia, que no escatima letra, nos deja por completo ayunos de imágenes²⁴. Una sumaria búsqueda en Internet tampoco arroja mucha luz al respecto. No

²¹ El perito, y el tribunal, entienden pues que, para apreciar la *impronta de la personalidad* y decidir sobre la autoría, hay que mirar también hacia atrás y tomar en consideración las obras que dibujan la trayectoria artística de cada sujeto.

²² Un tipo de jarra.

²³ ¿Para qué abordar ya de entrada una confrontación desigual?... ¿Por qué no medirse primero con un adversario de menor brillo —real o creado *ad casum*— para preparar y afrontar la lucha con el artista consagrado en mejores condiciones en un segundo pleito?...

²⁴ No consta, sin embargo, si las partes las aportaron; en particular, si lo hizo Ginard.

obstante, puede verse alguna foto en una entrevista del año 2004 en la que Ginard daba su versión del conflicto²⁵. En la fuente utilizada, los detalles no se aprecian bien. Pero varias de las piezas presentan formas inusuales, que se apartan de los objetos meramente utilitarios; cosa lógica en los tiempos que corren pues muchos artesanos han tenido que reciclarse para atender a una clientela que ya no busca tanto objetos útiles como decorativos.

3. Supongamos que algún avispado industrial hubiera copiado y producido a gran escala alguna o varias de las piezas que aparecen en las fotografías de la mencionada entrevista; o que hiciera lo propio una gran empresa, por ejemplo para hacer un regalo navideño a sus clientes. Supongamos seguidamente que Ginard hubiera iniciado acciones por violación de sus derechos de propiedad intelectual. ¿Qué respuesta habría obtenido? ¿Se habría negado a las piezas la condición de obra?... Dado el escaso nivel de exigencia en materia de originalidad por parte de nuestros tribunales, no es del todo arriesgado especular con una respuesta favorable a Ginard.

4. Quede claro, no obstante, que este tipo de reflexiones son ajenas al caso resuelto por la Audiencia Provincial de Palma de Mallorca. En éste no importaba qué tipo de piezas solía hacer Ginard, sino cuáles fueron en concreto las que preparó para Barceló. En esta tesitura, cabían dos posibilidades en función de que las piezas salidas de las manos de Ginard fueran o no formas originales. En el primer caso, en el resultado final estarían presentes dos autores y habría que explicar la pluriautoría; quizá recurriendo a la categoría de obra compuesta (subjétivamente) o derivada (objetivamente). En el segundo caso, en cambio, no habría más que una única obra: la salida de la mente y las manos de Barceló. A mi juicio, resulta del todo lógico entender que lo que demandó y obtuvo Barceló no fueron formas creativas sino formas básicas o elementales. Lo que él necesitaba y obtuvo fue la pericia de Ginard con el torno, así como su destreza con los pigmentos y la cocción. Nada más.

III. EL CASO BOADELLA: ACTORES, DIRECTOR DE ESCENA Y AUTOR

1. Este segundo caso merecería, en mi opinión, mayor atención que el primero. No obstante, por razones de espacio y dado lo reciente de la sentencia, me limitaré a una breve reseña. Sin duda, será objeto de comentarios por plumas más autorizadas.

2. Albert Boadella es un conocido y popular hombre de teatro, fundador y director de *Els Joglars*²⁶. En 1977 esta compañía estrenó *La Torna*²⁷. Se trataba

²⁵ La entrevista apareció en «Brisas», una publicación mallorquina, y puede consultarse en el archivo digital de prensa de la Universitat de les Illes Balears: <http://www.uib.es/premsa/agost04/dia-29/> («Cuando estaba con Barceló sólo trabajaba yo»).

²⁶ Puede verse amplia información sobre su historia y actividades en la página oficial: <http://www.elsjoglars.com>

²⁷ Vid. «producciones» en la página electrónica antes citada.

de una obra creada en un par de meses, que se hacía eco de algunos tristes hechos del tardofranquismo. En 1974, poco antes de fallecer el dictador, se produjo la condena de un joven activista político y atracador (Salvador Puig Antich) por la muerte de un policía durante el tiroteo que precedió a su detención. La ejecución se produjo a la vez que la de otro condenado, un ciudadano polaco llamado Heinz Chez. Al parecer uniendo las dos ejecuciones se habría pretendido subrayar la faceta de delincuente común de Puig Antich. En esta macabra operación, la vida del desconocido polaco era simple *atrezzo*. Subrayarlo y criticarlo era el objetivo de la obra, ya desde su mismo título²⁸. Vale la pena reproducir la explicación del programa de mano que se repartió entre el público y se convertiría en pieza de cargo contra los comediantes²⁹:

«El 2 de marzo de 1974 Puig Antich y el polaco Heinz Chez morían ejecutados en Barcelona y en Tarragona respectivamente. Del primero se ha hablado mucho y aún se continúa hablando, dada su condición de político. Heinz Chez, en cambio, murió como una rata, ya que estaba marcado por el estigma de delincuente común. De todos modos, la paradoja trágica es que esta ejecución se efectuó con una finalidad política, constituyendo la «torna» de la ejecución de Puig Antich. Todo se hizo con el fin de desorientar a la opinión pública predispuesta a confundir fácilmente, en aquel momento, los términos de activista político y de delincuente común.

La patética vida de Heinz Chez es casi desconocida incluso para los que pudieron tratarlo íntimamente. Según algunos testimonios, Heinz era un hombre enigmático, del cual sabemos muy pocas cosas. Él mismo narró la muerte de sus padres durante la guerra, cuando tenía cinco años, el internado en un campo alemán de niños, su oficio de comediante de calle para ganarse la vida, el paso erradizo y solitario a través de diversos países, hasta el día en que disparó mortalmente sobre un guardia civil en un camping de la provincia de Tarragona...

Ni antes ni después de la ejecución se dio a conocer nadie como familiar ni amigo. Se trataba, sin duda, de un auténtico solitario que pasó por el garrote vil sin saberse casi nada de su persona y sus acciones (es posible que hasta su nombre sea falso). El espectáculo se ha creado como una versión libre sobre el tema, con la finalidad esencial de salvar del olvido una de entre tantas injusticias cometidas en nombre de lo que se llama justicia y que confía que el polvo de los años entierre los episodios oscuros.

Hemos querido tratar con la máxima simplicidad los elementos escénicos, así como la narrativa, porque algunas de las situaciones, a pesar de

²⁸ Como se explica en la repetida página de *Els Joglars*, en catalán «Cuando una mercancía que se vende no llega exactamente al peso indicado, «la torna» es lo que se suma para que se complete dicho peso». Heinz Chez era la torna de Puig Antich.

²⁹ Vid. de nuevo, <http://www.elsjoglars.com>.

su tono esperpéntico, son auténticas. No obstante, no hemos construido una tragedia sino una comedia de máscaras tal como debía ser la visión de Chez, pues aquel hombre desconocía además de nuestra lengua, las costumbres y los ritos judiciales de España».

3. La censura no impidió el estreno ni un número apreciable de representaciones. Pero incluso para el más lerdo era evidente que *La Torna* era una crítica amarga y ácida. Al fin los miembros de *Els Joglars* fueron detenidos y procesados, dando lugar a un amplio movimiento ciudadano a favor de la libertad de expresión, del que quedó un emblema aún hoy popular:



4. El caso se tradujo en un sinfín de peripecias (algunas rocambolescas como la fuga de Boadella, disfrazado de médico, del hospital al que había sido trasladado por una enfermedad fingida). Pero, a la postre, hubo un Consejo de Guerra por injurias a los Ejércitos del que resultó la condena y encarcelamiento de los actores Renom, Maeztu, Solsona y Vilardebó, permaneciendo en rebeldía Albert Boadella y Ferran Rañé, otro miembro de la compañía que, como aquél, había huido a Francia. Ante el Consejo todos los imputados sostuvieron ser coautores del libreto, y por tanto del pretendido delito, aunque exculparon de forma asimismo unánime a una de las componentes del grupo, Elisa Crehuet, en razón de su maternidad inminente. El propio Boadella, antes de su fuga, declaró ante la autoridad militar que se trataba de «un colectivo de teatro en que tanto la obra como su dirección están hechas entre todo el grupo, aunque a efectos legales esté firmado por el declarante».

5. Poco tiempo después el grupo se rehizo³⁰. Algunos de los antiguos miembros lo dejaron y otros siguieron en él, siempre con Boadella a la cabeza. *La Torna* quedó para la historia del teatro y no volvió a representarse hasta que, en julio de 2005, Boadella puso en escena en Barcelona una obra titulada *La Torna de la Torna*³¹. Sus antiguos compañeros entendieron que se trataba, simplemente, de una nueva versión que, en esencia, reproducía la vieja obra. Con este argumento, acudieron a los tribunales pidiendo que se declarase tal hecho y también que la autoría de *La Torna* no era sólo de Boadella sino de todo el

³⁰ *La Torna* se creó en un espacio de tiempo muy breve (un argumento que Boadella utilizaría en su favor), casi por razones de supervivencia y cuando las relaciones entre los miembros del grupo ya no eran buenas. De hecho, Boadella, antes del estreno, dejó claro a los miembros del grupo que prescindiría de ellos en cuanto *La Torna* dejara de representarse.

³¹ En catalán «*tornar*» significa volver. El título de esta obra podía entenderse así como «*La vuelta de La Torna*».

grupo. Sería prolijo resumir las razones de demandantes y demandado. Frente a la tesis de los primeros (que hablaban de coautoría en régimen de colaboración), Boadella se reclamaba autor único, rechazando cualquier transacción que implicara reconocer lo contrario. A su juicio, los demandantes habían sido actores y sólo actores; y él, en cambio, no solo director de escena sino también y sobre todo autor.

6. Los demandantes tenían a su favor las declaraciones ante el Consejo de Guerra y no pocas explicaciones de Boadella —profesor en el *Institut del Teatre*— sobre su particular método creativo, que él mismo calificaba de «*creación colectiva*». En contra tenían datos como la rápida creación la obra (algo que inducía a pensar que alguien tuvo las ideas muy claras al respecto), su propia bisoñez por aquel entonces (algunos de los actores eran alumnos de Boadella y hacían su primera —y a veces última— incursión en el mundo del teatro) y, de forma muy particular, su larga pasividad ante diversas manifestaciones de Boadella favorables a su autoría, así como la evidente extemporaneidad de la demanda (aunque *La Torna de la Torna* brindaba una buena coartada). En cuanto a lo dicho en el Consejo, había dudas más que razonables acerca de su veracidad. Como explicaría Boadella, en realidad se trató de una estrategia procesal, contraria a su propia opinión de no comparecer ante los jueces militares. De alguna manera, los miembros de *Els Joglars*, a los que nadie negará un encomiable valor cívico, escenificaron Fuenteovejuna, la conocida obra de Lope de Vega³². En cualquier caso, los argumentos principales de Boadella se remitían a los hechos. Al igual que en el *Caso Barceló*, la cuestión esencial era cómo se creó la obra. De nuevo se trataba de separar aportaciones creativas y no creativas, para identificar luego entre aquellas las que dieron lugar a la obra analizada.

7. Basta leer la descripción de la «*creación colectiva*», que transcribe la sentencia de la Audiencia de Barcelona³³, para entender el trasfondo del problema jurídico: «*Espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por un grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones. El trabajo dramaturgico sigue la ejecución de las sesiones de trabajo y solo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de «pruebas y errores». La desmultiplicación del trabajo llega hasta el punto de dejar a cada actor la responsabilidad de organizar los materiales para su personaje [...] y de integrarse al conjunto sólo al fin del recorrido*». En otra

³² En la obra de Lope, una crítica social y política aún más arriesgada —por su época— que la propia *Torna*, los habitantes de Fuenteovejuna, alzados en rebelión, dan muerte al tiránico y rijo-so comendador de la orden militar de Calatrava. Sometidas a tormento las gentes del lugar, en todos los casos se obtiene la misma unánime y firme respuesta: «¿Quién mató al comendador?... Fuenteovejuna señor. ¿Y quién es Fuenteovejuna?... «¡Todos a una!»». Obviamente los matadores fueron uno o varios, pero no todos. Lo que se declara, aun bajo amenazas o presión, no siempre responde a la realidad. Por otra parte, como sabemos, los propios demandantes admitieron haber mentido en su declaración para exculpar a una de las actrices.

³³ La fuente es Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Éditions. Sociales, Paris, 1980; trad. española de F. de Toro, ed. Paidós.

de las obras de referencia manejadas en el pleito hay incluso una alusión directa a *Els Joglars*: «En muchas ocasiones, los espectáculos son realizaciones colectivas del propio grupo (así proceden, sobre todo *Els Joglars* o *Tábano*). Se diluye así el tradicional concepto de «autor»»³⁴ (FD 2). Ahora bien una cosa es que se diluya el concepto tradicional y otra que desaparezca. De hecho el *Diccionario del Teatro*, tras el párrafo antes transcrito, añade: «En cierto momento del trabajo en equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace imperativa; es entonces cuando el trabajo del dramaturgista y del director se torna obligatorio».

8. ¿Realmente fue *La Torna* una obra en colaboración? En primera instancia, la respuesta, muy razonada, fue negativa³⁵. En el mismo sentido se pronunció la Audiencia al resolver la apelación. La dificultad estriba, dice su sentencia, «en determinar si los demandantes participaron en la gestación y creación de la obra *La Torna* en concepto de autores, más allá de su labor o intervención, sin duda maximizada en el proceso creativo observado por *Els Joglars* bajo la dirección del Sr. Boadella, como actores o intérpretes» (FD 6). A este objeto, «debe convenirse en que no cualquier modo de participación o colaboración en la «producción» de una obra protegida confiere la condición de autor [...] La atribución de la condición de autor dependerá, conforme al art. 5 TRLPI, de si su aportación es «creativa» en la «producción» de la obra protegida» (*ibidem*). «Como no toda colaboración en la «producción» de una obra de teatro ha de atribuir al colaborador la condición de coautor, se trata, en primer término, de delimitar el tipo de actividad «creativa» que es susceptible de conferir tal condición, lo que revisite cierta dificultad, aunque no nos parece dudoso que en el caso de una obra teatral, para ser calificada en coautoría, todos los colaboradores han de proyectar su contribución, que ha de ser «creativa», sobre los aspectos expresivos de la obra, de carácter dramático» (*ibidem*). Y añade: «Y todavía habría que determinar qué nivel cualitativo y cuantitativo es preciso para la atribución de la autoría, pues nos parece claro que una contribución puntual o de escasa entidad, aunque fuere propiamente «creativa», si se limita a un concreto lance o pasaje de la obra, sin influencia en su esencia, no ha de bastar para establecer la concurrencia en concepto de coautor en la creación» (*ibidem*).

9. Planteada la cuestión en estos términos, la Audiencia confirma la autoría exclusiva del demandado, a partir de numerosas pruebas, documentales, testificales y periciales. Las descripciones del llamado «método colectivo» y el discurso del propio Boadella (con una «patente [...] aversión al concepto de «autor único»»), «son compatibles con un método de producción de la obra en el que el director de escena juega un papel de árbitro y retiene el poder de decisión sobre todos los elementos expresivos de la obra, valiéndose de las propuestas que exige de los intérpretes, a los que dirige y conduce, moldeando, perfilando y concretando finalmente el material expresivo que finalmente conformará la obra, según una concepción personal que en parte es previa y en buena medida progre-

³⁴ Vicente Tusón y Fernando Lázaro, *Literatura española.*, II, ed. Anaya, 1979.

³⁵ Juzgado Mercantil 4 de Barcelona, sentencia de 19 de octubre de 2006.

siva» (FD 7). Boadella, por decirlo de alguna manera, creaba con sus actores como el autor musical que compone mientras va tecleando el piano; con la particularidad, notable, de que en el caso del teatro, las teclas están vivas e interactúan con el autor.

10. En este sentido, la sentencia destaca «*la relevancia de la función que asume el Sr. Boadella en el plano creativo de la obra, que resulta innegable hasta el punto de poder diluir la realidad de una coautoría con los intérpretes, los cuales, potenciados al máximo en sus aptitudes y sometidos a las decisiones dramatúrgicas de un escenógrafo-autor, no harían sino servir de instrumento, bien que esencial, para aportar materiales que, previas las sugerencias y orientaciones del director, son finalmente seleccionados, perfilados y fijados por la decisión de éste, resultando al fin un espectáculo que reflejaría y sería fruto de la creatividad, decisiva y fundamental, de una sola persona, expresada por un colectivo*» (FD 7).

11. Sin duda un caso muy difícil, aunque en mi opinión resuelto con acierto. Como en el *Caso Barceló* y sin perjuicio de otros elementos, las críticas teatrales y las pruebas periciales tuvieron un papel relevante en el sentido de la decisión. Para no alargar más esta reseña, me limitaré a consignar aquí dos comentarios referidos al método creativo de Boadella. El primero se refiere a una obra de 1971 (*Cruel Urbis*) y es del crítico teatral Xavier Fábregas: «*Adivinamos la aportación creadora de cada uno de los actores, encaminada hacia un mismo fin y, después, sometida a «un proceso selectivo que [...] ha evitado el caos»*» (FD 7)³⁶. El segundo tiene especial valor por la persona de quien procede y por el hecho de que ya había fallecido al suscitarse el pleito. Se trata del conocido dramaturgo Antonio Buero Vallejo. De alguna manera, si se me permite la licencia, sus palabras pueden considerarse una suerte de pericial *post mortem*. Hablando sobre teatro en una entrevista y preguntado sobre *Els Joglars* y su método, Buero sentenciaba lapidario: «*Los componentes de Els Joglars son extraordinarios, pero el autor es Boadella*» (FD 7). Y tenía razón.

³⁶ Aunque se trata de una obra diferente, es importante tener en cuenta que los demandantes sostenían que hasta *La Torna* la compañía había seguido un verdadero *método colectivo*, supuestamente alterado más tarde por Boadella, hasta erigirse poco a poco en verdadero autor único de las obras. El comentario acerca de *Cruel Urbis* acreditaría que no fue así y que, en realidad, pese a su *épatant* retórica colectivista, Boadella fue siempre el autor de las obras de *Els Joglars*.